

Bilderwelt(en)

Fotografie in der
Europäischen Ethnologie/Volkskunde

Universität Augsburg
Europäische Ethnologie / Volkskunde

Herausgeber

Prof. Dr. Günther Kronenbitter

Redaktion und Layout

Lena Grießhammer M.A., Katja Boser

Titelbild

links oben: Mestizo und gente de vestido (Schirp-01-109). Quelle: Medienserver der Universitätsbibliothek Augsburg

rechts oben: Photo of 'Da Man Wit the Chips' in Ferguson 2014

Photographed by Robert Cohen for the St. Louis Dispatch newspaper <http://www.stltoday.com/news/multimedia/special/ferguson-in-pictures/html_24b2b105-90e3-5ef0-9c65-769e848c0d31.html> (retrieved on 04.03.2015)

rechts unten: Mitgliedertreffen des „Club de Caballeros“;

Medienserver der Universität Augsburg: Schirp-Collection_Photos: Schirp_01_163.

links unten: Matthew Christopher: o.T. (Serie: Randall Park Mall, North Randall OH, Demolished 2014-2015), May 2014, <http://www.abandonedamerica.us/photo23305456.html> [Stand: 16.09.2015].

Anschrift der Redaktion

Europäische Ethnologie/Volkskunde

Universität Augsburg - Universitätsstraße 10 - 86135 Augsburg

Tel.: 0821/598-5482 - Fax: 0821/598-5501

E-mail: volkskunde@phil.uni-augsburg.de

Die Augsburger Volkskunde im Internet

<http://www.philhist.uni-augsburg.de/lehrstuehle/volkskunde/>

Druck

Verlag T. Lindemann - Stiftstraße 49 - 63075 Offenbach

ISSN 0948-4299

Die Augsburger Volkskundlichen Nachrichten erscheinen im Selbstverlag. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Datenträger sowie Fotos übernehmen die Redaktion bzw. der Herausgeber keinerlei Haftung. Die Zustimmung zum Abdruck wird vorausgesetzt. Eine Haftung für die Richtigkeit der Veröffentlichungen kann trotz sorgfältiger Prüfung der Redaktion von des Herausgebers nicht übernommen werden. Die gewerbliche Nutzung ist nur mit schriftlicher Genehmigung des Herausgebers zulässig. Das Urheberrecht für veröffentlichte Manuskripte liegt ausschließlich beim Herausgeber. Nachdruck sowie Vervielfältigung, auch auszugsweise, oder sonstige Verwertung von Texten nur mit schriftlicher Genehmigung des Herausgebers. Namentlich gekennzeichnete Texte geben nicht in jedem Fall die Meinung des Herausgebers oder der Redaktion wieder.

Vorwort 5

Aufsätze

How a German-Yucatecan Photographic Collection came to Augsburg

Introducing Wilhelm Shirp Laabs and his Photo Album

von Dr. Alma Durán-Merk

6–27

In Fotografien verstecken sich viele Geschichten

Chancen und Gefahren beim Aufarbeiten eines ethnologischen Fotonachlasses

von Anja Soldat, M.A.

28–50

„Der Club de Caballeros“ – aus Fotografien lesen

von Susanne Krawietz, B.A.

51–72

huipil, rebozo und pantalones

Kleidung in Yukatán auf historischen Fotografien im postkolonialen Diskurs

von Leonie Herrmann, B.A.

73–97

First Steps – Studentische Publikationen

Icons of Protest:

The Power of Photography in Social Movements of the 21st century

von Stephanie Stühler

98–115

Lost Places-Fotografie

Geschichte, Aspekte und Deutung eines fotografischen Genres

von Sophie Lichtenstern

116–144

Liebe Leserinnen, liebe Leser!

Wir sind umgeben von Bildern. Sie prägen den Inhalt vieler Medien, werden in einer bisher nie dagewesenen Menge produziert und verbreitet, geteilt und gespeichert. Alltagskultur ist augenscheinlich in hohem Maß von Bildern bestimmt. Wissenschaft stellt ihre Fragen und präsentiert ihre Erkenntnisse aber traditionell und auch heute in Texten. Der kritische Umgang mit Schriftquellen steht am Beginn der Entwicklung der Geisteswissenschaften und der „iconic turn“ liegt noch viel zu kurz zurück, um die überlieferte Präferenz für das Wort als Bezugspunkt der Forschung in den meisten Disziplinen abzulösen. Empirische Kulturwissenschaften verfügen aber immerhin über eine eigene Tradition, Gegenstände, Praktiken und eben auch Bilder neben Texten als Quellen ernst zu nehmen und für die Forschung nutzbar zu machen. Dies gilt auch, wie die vorliegende Ausgabe der AVN beweist, für die Fotografie – ein Medium, das ganz wesentlichen Anteil daran hat, dass wir in einer Welt der Bilder leben.

Am Augsburger Lehrstuhl für europäische Ethnologie/Volkskunde läuft ein transnationales und interdisziplinäres Projekt zur Erschließung einer Fotosammlung, die auf einen deutschen Auswanderer in Mexiko, auf der Halbinsel Yukatan, zurückgeht. Alma Durán-Merk, die beste Kennerin der deutschen Migration nach Yukatan, stellt die Sammlung und den Fotografen vor. Ethnologische Zugänge zu Fotosammlungen diskutieren die Beiträge von Anja Soldat, Susanne Krawietz und Leonie Herrmann. Unter den „First Steps“ von Studierenden finden sich Überlegungen von Stephanie Stühler zu wirkungsmächtigen Ikonen sozialer Protestbewegungen und von Sophie Lichtenstein zur Lost Places-Fotografie. Am besten machen Sie sich beim Lesen der Texte selbst ein Bild.

Viel Vergnügen bei der Lektüre wünscht Ihnen
Ihr



How a German-Yucatecan Photographic Collection came to Augsburg

Introducing Wilhelm Schirp Laabs and his Photo Album

By Alma Durán-Merk

In 2003, as I began to compile information about the migration of German-Speaking people into the Mexican state of Yucatán, I interviewed Juan Edwin Arthur Schirp Milke for the first time (Fig. 1). He was born in Mérida, the state's capital, in September of 1925. When we spoke, Don Juan, as he preferred to be called, shared some of his recollections about the people of the German colony he knew. It became clear immediately that he could be a key informant because of his sharp memory and his interest in my research project. Additionally, he was what we would call an insider/outsider given that his parents, Wilhelm Schirp Laabs¹ and Gertrudis Milke Milke, had been active members of that small ethnic community for many decades. It was a cordial interview, but not an especially deep one,² that is, not the kind that we, ethnographers, strive for: when the interview partner opens up and tells us things he did not know he knew, or that he had not recalled in a long time. It would take several visits through the years and dozens of hours of interviews and informal conversations to build enough trust.



Figure 1. Juan Erwin Arthur Schirp Milke and his son, Alejandro Schirp Magña Mérida, 2010. Photo: Stephan Merk

¹ In Latin America both tradition and law required at that time that people use as a second family name, that of their mothers. Therefore, the migrants' names include their mother's maiden names, just as used when they resided in Yucatán.

² Fieldnotes, research seasons 2003, 2006, 2007, and 2009.

Six years and several sessions later, on a hot afternoon in February of 2009, Don Juan mentioned for the first time that he had kept his father's photo album, and asked if I would like to see it. His son, Alejandro Schirp Magaña, brought us the folder, and as Don Juan slowly looked through the pages, fragments of memories began to flow. From that point on, every time I visited the family we spoke about the album and the photos in it. My interest grew as I realized that Wilhelm Schirp Laabs, who was an amateur photographer, had himself taken almost all of the pictures, which illustrate events that happened between 1905 and the 1940s. Furthermore, as we can see in Figure 3, the German immigrant organized the images in thematic clusters, sometimes writing information concerning the people depicted, the place and date when the photos were shot, and about some of the technicalities involved in taking them. I began asking more and more questions about the photos, and using them as mnemonic devices during my interviews.

At a certain point of our collaboration, Don Juan and Alejandro expressed their desire to donate the digital versions of the pictures to the University of Augsburg, where they could be studied and made available to those interested in them for non-profit purposes. That was the moment when those private representations, originally meant for a small group of family members and friends, began to transform into what in the study of visual images is called vernacular photography. This refers to a type of images that were originally utilitarian, domestic and heterotopic, but through the process of being prepared for a larger, more heterogeneous audience, break their relationship with its anonymous ancestries.³ In this case, that development is represented by their incorporation into the Digital Collections of the University of Augsburg.

The objective of this article is to briefly present the Schirp Laabs Photo Collection. It begins with an introduction of the photographer, followed by a sketch of the specific historical and social context he found as an immigrant in Yucatán. The emphasis in that section lies on a reflection about what it meant to be an amateur photographer at that time in the southeast of México. Afterwards, details about the album *per se* and about the photographs are given.

3 Chéroux Clément: La fotografía vernácula. México 2014, pp. 12-16.

This is succeeded by a description of the process by which the images are being converted into a digital collection, as well as the characteristics and research potential of the material. The article closes with details about a recently obtained PROALMEX grant, which is facilitating the joint work of a Mexican-German team in the final archiving process of the photos.

A Biographical Note

The photographer was born as Friedrich Wilhelm Karl Schirp Laabs in Aachen (Rhein Province) on November 12, 1886. He was the son of Chrisostomos Schirp, a watchmaker, and his second wife, Emilia Carlotta Laabs.⁴ That family origin was equivalent to membership in the middle classes at that time in Germany. Schirp Laabs was trained as a *Kaufmann*, that is, as a merchant. In 1905 he came to Yucatán as an employee of the Siemens & Halske electric plant in Mérida. His half-brother Peter Schirp Malmedi (Aachen, 1871 – Germany, ?) was a local executive for that same transnational company.⁵

According to family memories, the immigrant was an avid reader, and spoke German, English, French and Italian fluently since he was a young man. Once in Yucatán, narrates his son, “he learned the Maya language and Spanish, in that order.”⁶ This is understandable when we consider that at his arrival he was assigned to deal with local suppliers, that is, he was in contact on the daily basis with Maya-speakers – who sold the wood that was necessary for running Siemens & Halske’s machinery. After a couple of years in that job, he moved on to the accounting department, where besides working with other German-speaking people, he also interacted and negotiated with Mexicans and Yucatecans who spoke Spanish.⁷

4 Juan Erwin Schirp Milke, interview by author, Mérida, 12.03.2003; Archivo Histórico del Registro Civil del Estado de Yucatán, Mérida, Matrimonios, libro 112, no. 110.

5 Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes, Altes Amt, Mexiko, Paket 50, Nr. 3, Liste der Deutschen in Merida, 1917.

6 Juan Erwin Arthur Schirp Milke, interview by author, Mérida, 12.03.2003.

7 Juan Edwin Arthur Schirp Milke, interview by author, Mérida, 23.02.2009; Juan Edwin Schirp Milke, interview by author, Mérida, 09.01.2010.

Documents consulted, as well as recovered oral narrative, demonstrate that this immigrant integrated himself successfully into the Yucatecan society.⁸ He served in different administrative capacities for the local electric plant until 1932, with exception of the few years when he worked as an accountant with other local companies, such as the German-owned hardware stores *J. Crasemann - El Candado*, and *Ritter & Bock*. After that, in 1933, he and his wife Gertrudis Heloise Milke Milke (Kingston, Jamaica, 1887 - Mérida, 1982)⁹ started Mérida's first German gastronomic commerce, which is still in business today. Being a sociable couple with good connections to several multicultural social and economic networks, the Schirp Milke (Fig. 2) and their three children, who were fully integrated into Mexican society, lived well in Yucatán until shortly after México's entry into the Second World War on May 22, 1942. Like many other German residents and some of their descendants, in June of that same year Schirp Laabs received a notification indicating that he had to relocate within a matter of a few weeks into the country's capital,¹⁰ a city located more than a thousand kilometers from Mérida. Leaving his family behind, unable to make a living and to provide for himself and his loved ones, he requested permission to go back home, an appeal that was denied by the authorities.¹¹ Schirp Laabs died impoverished and alone in México City in 1948.¹²

During his time as resident of the Yucatecan peninsula, Schirp Laabs took most of the pictures that now form the collection that carries his name. In the following segment I will present first a summary of the conditions he found in what became his new home. After that, his experiences as a lover of photography will be highlighted.

⁸ This assertion is made based on the analysis of information about Wilhelm Schirp Laabs coming from 53 sources. Alma Durán-Merk and Stephan Merk: Database Germans in México, 1865-1950, version 1.1, Augsburg, 2014, case study no. 347.

⁹ She was the daughter of Otto Milke and Emma Milke, who were cousins. Gertrudis and Wilhelm married in Mérida, in 1918. Their three children were born also in that city between 1919 and 1925. Archivo Histórico del Registro Civil del Estado de Yucatán, Mérida, Matrimonios, libro 112, no. 115; *Ibidem*, *ibid*, Nacimientos, libro 153, no. 402; Juan Edwin Arthur Schirp Milke, interview by author, Mérida, 23.02.2009.

¹⁰ Juan Edwin Schirp Milke, interview by author, Mérida, 09.01.2010.

¹¹ Archivo General de la Nación, Departamento de Investigaciones Políticas y Sociales, caja 336, exp. 13, Arturo Hellwig, Ernst Strothmann-Muehl, and Guillermo Schirp to Ministro de Gobernación, México D.F., 15.10.1942; *Ibidem*, *idem*, *idem*, exp. 19, various documents dated between 1942 and 1945.

¹² Archivo Histórico de la Sociedad Mutualista Alemana de México, Sociedad Alemana de Beneficencia, Tarjetas, Tacubaya, no. 676; *Ibidem*, Panteón de Tacubaya, libro 1906-1948; Family Collection Schirp Milke (Mérida), Letter of I. Brau to Gertrudis Milke viuda de Schirp, Tacubaya, 25.09.1948.

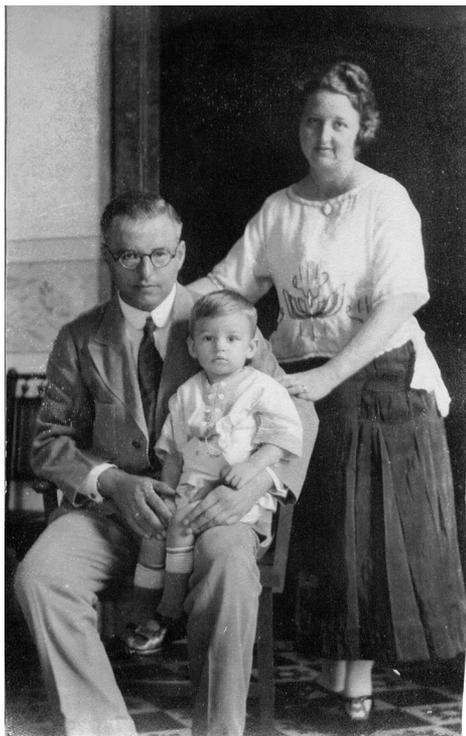


Figure 2. Wilhelm Schirp Laabs, Gertrudis Milke de Schirp, and their first-born son Mérida, ca. 1922. Universität Augsburg, Photo Collection Wilhelm Schirp Laabs, item no. 01_186.

An Immigrant Amateur Photographer in Yucatán

Most people in Germany experienced the transition from the 19th into the 20th Century as a time associated with power, economic development, and imperial growth. Many young men of the middle classes believed that training as a merchant was a ticket to a secure future, given that the instruction was relatively brief, offered good possibilities of upward mobility, and was greatly valued internationally. At least until 1908 –before it became saturated– the labor market within the German Reich and overseas was favorable due to the country’s large industrial expansion; additionally, the possibilities of

becoming one's own boss after a certain number of years abroad were high.¹³ These conditions, plus the leverage of his half-brother, Peter, who had attained an important position in the electric plant in Mérida, formed Schirp Laab's main motivation for migrating to México.¹⁴

For German multinational companies such as Siemens & Halske, it was crucial that they hire qualified employees who had obtained intercontinental experience. The conglomerate had been working successfully in México D.F. since 1894, servicing different regions of the republic.¹⁵ During the decade it ran Mérida's electric plant (1903 – 1913), Siemens & Halske expanded its facilities, extended business operations, imported large amounts of supplies and equipment, and mobilized many employees from the German Reich. Even though the firm was transferred in 1913 to the British concern J. C. White & Co. Limited, several German workers, including Schirp Laabs, continued to be employed there.¹⁶

Wilhelm Schirp Laabs arrived to México during the historical period known as the Porfiriato, the dictatorship of Porfirio Díaz,¹⁷ which lasted for more than thirty years. On the one hand, political stability, increased international recognition, modernization, industrialization, and an economic bonanza for the members of a selected elite characterized this time period. On the other hand, the centralization of power was achieved at the price of corruption, favoritism, violence, and repression. In a society where the residuals of Colonial racism were still present to a high degree, wealthy Central-European

13 Rolf Engelsing: Die wirtschaftliche und soziale Differenzierung der deutschen kaufmännischen Angestellten 1690-1900, Teil 1. In: Zeitschrift für die gesamte Staatswissenschaft 123 (1967a), pp. 347-380, here pp. 426f; Rolf Engelsing: Die wirtschaftliche und soziale Differenzierung der deutschen kaufmännischen Angestellten 1690-1900, Teil 2. In: Zeitschrift für die gesamte Staatswissenschaft 123 (1967b), pp. 482-514, here pp. 482f; Deutsche Handlungsgehilfen. In: Der Deutsche Kaufmann im Auslande, 20.02.1910; Wie stark ist das Auswanderungsbedürfnis? In: Der Deutsche Kaufmann im Auslande, 20.05.1914.

14 Juan Edwin Arthur Schirp Milke, interview by author, Mérida, 16.03.2015.

15 William J. Hausman, Peter Hertner, and Mira Wilkins: Global Electrification: Multinational Enterprise and International Finance in the Story of Light and Power. Cambridge 2008, pp. 9, 112; Gerhard Jacob-Wendler: Deutsche Elektroindustrie in Lateinamerika: Siemens und AEG (1890-1914). Stuttgart 1982, pp. 41f, 174-186.

16 Alma Durán-Merk: Imaginando el progreso: la empresa eléctrica Siemens & Halske en Mérida, Yucatán, México. In: Istmo 27-28 (2015a), pp. 1-26; about Siemens & Halske in the Mexican Southeast, please see Alma Durán-Merk: "In Our Sphere of Life". German-Speaking Immigrants in Yucatán and Their Descendants, 1876-1914. Madrid/Frankfurt am Main 2015b, pp. 305-322.

17 José de la Cruz Porfirio Díaz (Oaxaca, 1830 – Paris, 1915), ruled México from 1876 to 1880, and from 1884 until 1911. During the years in between he continued to exercise power from behind the scenes.

and North American investors did businesses in México under conditions that privileged them above the locals, which caused the resentment of certain groups. Socio-economic differences were sharp.¹⁸

Yucatán was definitively experiencing its “Golden Age,” brought about by a booming henequen export economy. Since 1876 there had been an increasing demand for sisal hemp, which turned Yucatán into one of the wealthiest areas in the country. However, only those belonging to certain groups benefited from this prosperity; the middle-class barely comprised 3 to 5% of the population, and the large majority –mostly people of Maya descent and humble immigrants– remained poor and illiterate. Many of them even lived under slavery-like conditions.¹⁹ These were, *a grosso modo*, the socio-cultural circumstances found by newcomers, such as the quotidian image-maker from Aachen.

When the single and young Schirp Laabs left Hamburg for Yucatán in 1905, he did not bring many things with him – but one of the few selected pieces was his photo camera. During his more than thirty years in the Mexican southeast he shot hundreds of photos illustrating different economic, social, and political dealings in the area, as well as familial and personal events.

In Germany, private photography started to be practiced around 1880 by a small group of people. Its popularity rose rapidly from 1890 on: the recent development and mass production of light portable cameras, commercial transparent film, and a substantial simplification of negative developing techniques facilitated this phenomenon.²⁰ Already by the beginning of the 20th century, some professional photographers started offering photo supplies and training for amateurs. Special competitions were held. The best works were

18 Elisa Speckmann Guerra: El Porfiriato. In: Pablo Escalante Gonzalbo, Bernardo García Martínez, Luis Jáuregui, Josefina Zoraida Vázquez, and Elisa Speckmann Guerra (ed.): Nueva historia mínima de México. México D.F. 2004, pp. 192-224, here pp. 192, 195-201; Friedrich Katz: La Restauración de la República y el Porfiriato. Barcelona 1992, passim.

19 Gilbert M. Joseph: Revolution from Without: Yucatán, México, and the United States, 1880-1924. Durham 1988, Chapter 2; Moisés González Navarro: Raza y tierra. La guerra de castas y el henequén. Vol. II. México D.F. 1979, pp. 74, 87; John Kenneth Turner: México bárbaro. México D.F. 1975, pp. 18-36.

20 Timm Starl: Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980. München 1995, pp. 12f; Ellen Maas: Das Photo im Album. In: Ellen Maas (ed.): Das Photoalbum 1858-1918. Eine Dokumentation zur Kultur- und Sozialgeschichte. München 1975b, pp. 95- 146, here p. 139.

displayed in exhibits, such as the one organized in 1894 by the Director of the Art Museum of Hamburg and the Association of Amateur Photographers of that same port. Hamburg, incidentally, appears to have been a mayor center of practice of this activity, as shown by the fact that by the 1890s there were in the city already about 40 associations of hobbyist photographers. Around that same time magazines and “how-to-do” publications targeting individual photo makers also started to spring up.²¹ Furthermore, the role of those lovers of photography was beginning to be recognized in publications such as the essay entitled *Bedeutung der Amateurphotographie*, issued originally in 1893.²²

Particularly in wealthy countries, this pastime attracted middle-class people with enough free time and income to seriously practice this form of new activity, which required a combination of technical, social and artistic abilities. Adopting photography as a leisure pursuit was considered more praise worthy than being keen on a sport. Many practitioners saw themselves as *Liebhaber der Fotografie*, that is, as devotees or enthusiasts of that art; they photographed regularly and with discipline.²³ Everyday photography, as we can see, was not equal to careless and uninspired action. The theorist Joseph August Lux proposed in 1908 that “the amateur no doubt wants to have a relationship to art,” and was surely inspired by it.²⁴ According to his view, the goal was to move beyond the conventional composition and restrictions of professional images. He recommended retaining certain vagueness, being creative with framing, lights and shadows, and preserving the spontaneity of the moment.²⁵ Of special interest was to document the immediate environment – that which is usually overlooked because we see it everyday – what we would call now

21 Starl, 1995, pp. 13, 15-18; Mark Jarzombek: Joseph August Lux: Theorizing Early Amateur Photography - In Search for “Catholic Something”. In: *Centropa* 4, no. 1 (2004), pp. 81-87, here p. 83; *Photographien-Innungen Hannover und Hildesheim: Ludwig Hoerner: Photographie und Photographen in Hannover und Hildesheim. Festschrift zum 150jährigen Geburtstag der Photographie*. Bad Pyrmont 1989, p. 78.

22 Alfred Lichtwark: *Bedeutung der Amateurphotographie*. In: Eckhart Schaar and Alfred Lichtwark (ed.): *Alfred Lichtwark. Erziehung des Auges. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt am Main 1991, pp. 96-109.

23 Wolfgang Brückner: *Fotodokumentation als kultur- und sozialgeschichtliche Quelle*. In: Ellen Maas (ed.): *Das Photoalbum 1858-1918. Eine Dokumentation zur Kultur- und Sozialgeschichte*. München 1975, pp. 11-32, here p. 13; Starl, 1995, pp. 14f. The German term “Knipsen” was usually not seen with good eyes among hobby photographers, who considered it denigrating. See Starl, 1995, pp. 12f.

24 Joseph August Lux, quoted in Jarzombek, 2004, p. 85.

25 These ideas became the basis for what developed later into snapshot photography and photo journalism. See Naomi Rosenblum: *A World History of Photography*. New York/London 2007, pp. 260-261, 259-260, 341.

in anthropological terms *Lebenswelten*, the life-worlds²⁶ of different peoples. This approach seems to coincide with how Schirp Laabs viewed his camera activities. He considered himself a passionate *aficionado de la fotografía*, a committed photographer, meaning that he shot pictures for the pleasure of creating images, instead of as a way to make a living. He mostly wanted to capture views he experienced as interesting, family events, and moments of his life that were worth remembering.²⁷

Quotidian photographers were relatively common by the beginning of the 20th century in the middle-classes of industrialized nations, which was by no means the case in the Yucatán. Although the Maya people and culture had attracted an unusually large number of European and North-American image-shooters before 1910, it has not been possible to find records of another devoted everyday photographer besides Schirp Laabs.²⁸ As several investigators have properly acknowledged, those who brought their camera equipment along – such as Emmanuel von Friedrichsthal, Desiré Charnay, Emil Herbrüger, Augustus Le Plongeon, and Teobert Maler – did so to document their scholarly interests or because of commercial reasons; in more than a few cases, the line between these was blurry.²⁹

How can we explain the lack of interest for quotidian photography in Yucatán at that time? For many, the expenses demanded by such a hobby were prohibitive. Although no exact amounts can be determined, it is likely that each image cost one to seven Mexican pesos³⁰ – at a time when someone in a position such as Schirp Laabs' had a monthly salary of 130 pesos, and a

26 Alfred Schütz and Thomas Luckmann: *Strukturen der Lebenswelt*. Band 1. Frankfurt am Main 1979, pp. 22-34.

27 Juan Edwin Schirp Milke, interview by author, Mérida, 26.02.2009; fieldnotes, research season 2010.

28 A few family photos, taken by private persons, have been located in other family collections in Yucatán. They are numerically small and they do not show any evidence of an attempt to document the technical aspects of the views, such as in the Schirp Laabs case. The oral accounts about them do not lead one to believe that photography was practiced as a serious hobby.

29 For a well-documented history of the presence of photographers in the Mayab, see Waldemaro Concha Vargas, José Fuentes Gómez, and Magnolia Rosado Lugo: *Fotógrafos, imágenes y sociedad en Yucatán: 1841-1900*. Mérida 2010, especially Chapters I and II. Concretely about pre-Colombian archaeological photography in the peninsula consult Adam Sellen and Lynne Lowe: "Ruinas de Yucatán." *Álbum fotográfico del siglo XIX*. México D.F. 2013, *passim*.

30 Although in Europe and the USA the prices were lower, in Yucatán all photographic material had to be imported. The cost range was proposed after considering information consulted in Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Yucatán, Fondo ACASY, Cartas de Teoberto Maler, bolsa 17, recibo del 04.10.1889; Centro Cultural Pro Historia Peninsular, Fondo Ritter y Bock, Sección Libros de caja, 1890-1894.

Mexican employee in a German-owned hardware store made barely between 15 to 75 pesos.³¹ It is true that the peninsular's wealthy groups were very affluent, and that they showed great interest for foreign technology and customs. But photography was perhaps not seen as a leisure activity because it demanded a clear creative interest and required a specific amount of technical knowledge. Also, the necessary materials had to be ordered per catalog and especially imported, which was probably inconvenient for some people.³² Moreover, local culture assigned great value to the practice of letting oneself be photographed by a professional in one of the very expensive local ateliers; this was considered to be a sign of prestige. There were, additionally, aesthetic and technical differences. Individual photographs aspire to be natural and spontaneous, often against the practice of retouching the images. This position was apparently in discordance with the Yucatecan practices at the beginning of the last century. According to a local author, the images considered to be beautiful at that time were characterized by their rigidity and artificiality; these were achieved by means of predictable physical gestures by those portrayed, through frame composition, and by the use of heavy furniture pieces, props and screens, etc.³³ Furthermore, some professional photographers emphasized the advantages of retouching photos in order to present a more "favorable" appearance of the portrayed.

Although he did not make money from his image-making activities, Schirp Laabs' hobby as a photographer opened many doors for him, and helped him to strengthen social relationships. He was often asked to make pictures of different kinds of events such as excursions or family reunions, which he did as a friendship service. His presence and expertise were appreciated mostly by members of some of the small ethnic communities in Mérida, and by a number of affluent locals. Furthermore, his superiors at the Siemens & Halske electric plant asked him to document visually certain work-related moments.

31 Siemens Aktenarchiv München, Allgemeine Siemens-Akten zu Mexiko, Vol. I, "Kaufmanisches Personal 1908," *Ibidem*, *idem*, SAAA, 6792-2, Berlin, 29.08.1908; Durán-Merk, 2015b, p. 431.

32 Material relating the activities of the firms J. Crasemann - El Candado and Ritter y Bock was analyzed. See, for example, Centro Cultural Pro Historia Peninsular, Fondo Ritter y Bock, Sección Libros mayores, from 1890 until 1913; Juan Edwin Arthur Schirp Milke, interview by author, Mérida, 12.03.2003; Durán-Merk, in print.

33 Víctor M. Suárez Molina: *La evolución económica de Yucatán a través del siglo XIX*. Vol. I. México D.F. 1977, pp. 322f.

In addition, he enjoyed traveling through the peninsula and shooting photos.³⁴

Seeking to capture special moments, Schirp Laabs carried his camera with him for decades wherever he went. From probably thousands of snapshots he took, only a few hundred prints have survived until the present. Many succumbed to the difficult weather conditions of the peninsula; others got lost during the many changes of addresses the family had to endure.

The Album

This segment looks at Schirp Laabs' photo album considering its biography, materiality, and core characteristics. Albums had already become very popular in Germany towards the end of the 19th century. With the rising popularity of portraiture among the middle-classes, the search for forms of preserving and displaying photos began since the 1860s. The historian Cord Pagenstecher explains this attraction by asserting that this upcoming social cluster was specially interested in accumulating economic and social capital in order to gain recognition. The need for self-representation of this stratum found resonance in the practice of collecting photos in albums.³⁵

A curator with ample experience in photo albums has suggested that there are differences between the objectives and contents of a personal photo album and that of a family album. The first shows a chronological compilation depicting the different stages of a person's life, or his/her memoirs and travelogues. The second defines, records, and celebrates 'the family' as a social and affective unit.³⁶ In either case, this at the same time modern and conservative form of displaying photos "was set to function as an *aide-mémoire* for personal and collective story telling".³⁷

The most common photo albums were commercially produced. The piece in itself had also a decorative function that attested to the status of its owners. The materials of the covers were quite various ranging from a sober leather-

34 Juan Edwin Arthur Schirp Milke, interview by author, Mérida, 06.03.2014.

35 Cord Pagenstecher: Private Fotoalben als historische Quelle. In: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe 6, no. 3 (2009), <<http://www.zeithistorische-forschungen.de/3-2009/id%3D4629>> (accessed 07.04.2013), here p. 450.

36 Martha Langford: A Short History of the Photographic Album 1860 - 1960. In: Musée McCord (2005), <<http://www.mccord-museum.qc.ca/en/keys/virtualexhibits/notmanstudio/themes/albums/>> (accessed 19.05.2014), here pp. 4f.

37 Ibidem, p. 3.

bound item to very intricate combinations of leather, velvet, metal, glass and mirrors or celluloid; some were gilded, chased, inlaid of mother-pearl, or occasionally decorated with three dimensional motifs. The page sizes were relatively standardized: a certain type of organization in clusters, sequences, and content was expected. Additionally, the pages had individually mounted pre-determined slots for the pictures.³⁸

Some people found that the use of commercial photo albums constrained them in their attempts to tell stories through images. These more daring and creative collectors crafted their own photographic scrapbooks using a commercial album as a foundation. In them they mixed notes, poetry, photography, illustrations, and other printed material in highly personal ways.

A different form of showcasing photos was commonly found among amateur photographers. Hobby shooters often preferred expandable albums with soft leather cover and simple cord binding; these provided the possibility to add or eliminate pages and allow them to secure the prints with photo corners. In them, they displayed an individual and interesting mix of purchased prints and their own snapshots.³⁹

Schirp Laabs' photo album seems to fit into this last group, but also offers other details that, so far we know, have not been identified and studied. Starting its physical characteristics: instead of an ready-made volume, the immigrant created a personalized item by using an accounting book as a base –which increases in significance when we consider that he worked as a bookkeeper most of his life. The photo album was evolved over a long time-span, beginning around 1905 and closing towards the beginning of the 1940s. However, the last image on it, depicting the photographer walking in the streets of México City, was taken shortly before his death in 1948 by his son Juan.

The idea to compile a photo album appears to have come from Otto Winson, a close friend of the family who resided in Mérida for several decades.

38 Sarah Bosch: A Snapshot of the Past - Historic Photo Albums. The Historic Center of Olmsted County, <<http://www.olmstedhistory.com/exhibits/online-exhibits/snapshot-of-past/>> (accessed 12.04.2014); Langford, 2005, p. 3.

39 Ellen Maas: Das Photoalbum 1858-1918. In: Ellen Maas (ed.): Das Photoalbum 1858-1918. Eine Dokumentation zur Kultur- und Sozialgeschichte. München 1975a, pp. 33-93, here p. 43; Langford, 2005, pp. 2f.

Winson thought it would make sense to select the best pictures taken by Schirp Laabs and display them together. The album as such has passed through several hands. In 1942, as the photographer was forced to relocate into México's capital, it was kept by his wife until she died in 1982. Since then, its main custodian has been Schirp Laab's second son, Don Juan. In more recent years Don Juan has been assisted by his son, Alejandro Schirp Magaña, who values the album highly because it links the past and the present of the whole family.⁴⁰

The volume's green light-carton covers measure 22 x 35 cm in size, which corresponds to what is called the standard *oficio* format in México. On its front, the German signed his name on the cover's right top corner; slightly below, centered, he wrote "Aufnahmen von Yucatan", that is pictures, or shots, from Yucatán. The album contained originally most probably 100 pages of lined paper. Schirp Magaña recalls that his grandmother, Gertrudis Milke viuda de Schirp,⁴¹ showed him the album for the first time around 1975. Then the piece was firmly bounded by thread, it still had the pages of intercalated china paper that his grandfather personally had set in order to keep the material in better condition, and the images were well preserved.⁴² By 2009, when I first inspected it, the whole book and its content had faded considerably, and only 79 unbound pages were recovered.

On standard pages measuring 21.9 x 34.1 cm, Schirp Laabs created different photo arrangements and sequences (Fig. 3), depending on the size of the prints, which actually come in seven different formats.⁴³ Most of the clusters are thematically organized, and many of the prints display a title or name, occasionally also the date when the depictions were taken. The family initially posed that Schirp Laabs had taken all the photos personally. However, by closer examination, it became clear that other people had authored a few images. Some postcards were included in the album as well.

40 Alejandro Schirp Magaña, personal communication, 20.04.2015.

41 In this case, the "de Schirp" was acquired by marriage under Mexican law. It does not reflect an attempt to pass as a member of the European royalty.

42 Alejandro Schirp Magaña, personal communication, 20.04.2015.

43 Measured in millimeters, the different formats are: 75 x 100, 78 x 100, 84 x 116, 86 x 115, 88 x 118, 88 x 120, and 90 x 118.



Figure 3. Carnival of Mérida, 1913
Universität Augsburg, Photo Collection Wilhelm Schirp Laabs, item no. 01_252.

The Photos

What makes the shots taken by this amateur photographer special is precisely his positioning as such: Schirp Laabs documented what he considered interesting or important without being motivated by any particular agenda. Nor was he restricted by the interest in a possible commercial use of the images. We can roughly divide the 238 photos recovered in four large thematic categories, which may attract persons with diverse scholarly interests.

The first type relates events pertaining to the cultural and social history of Yucatán. Schirp Laabs photographed public demonstrations, political actions – such as the arrival of the Mexican Revolution to Yucatán – and military parades, for example. Regarding economic life, for instance, the views he took of the interior of the Siemens & Halske electric plant in Mérida are, so far we know, the only surviving imagery of that enterprise. Construction and urbanization of the state also caught his attention: activities in Yucatán's port, public works, the introduction of public services, the erection of new buildings, etc. Urban photos are also included in this category, some of which represent, for example, some streets of Mérida before and after their modernization, and certain popular and residential *meridano* neighborhoods; representative colonial and modern buildings as well as diverse forms of housing – ranging from Maya dwellings to mansions – were depicted too. Given his interest in pre-Colonial ruins, Schirp Laabs traveled to different parts of the peninsula, photographing several ancient Maya sites (Fig. 4). During his excursions, the immigrant also captured certain local inhabitants in rural areas and some expressions of their culture, such as clothing, dances, etc. He also took some landscape photographs of other locations, such as of Campeche's waterfront, or of towns such as Acanceh.

Migration studies and anthropology intersect in the second thematic cluster, which encompasses images of the activities of the small German-speaking community in Mérida. Captured were events of the life of this ethnic minority, such as meetings, visits, day trips, special life rituals, and other forms of conviviality. Additionally, some portraits of the photographer's co-nationals

can be found. During the time when the majority of the pictures were most likely taken, that is between 1905 in the early 1940s, we could estimate that there were between 70 and 100 adults of German origin living in Mérida;⁴⁴ to this number we need to add that of their descendants—many of who had been born in Yucatán of local mothers. Contrary to the situation foreigners found in northern Mexican regions that were severely affected by the Mexican Revolution and the First World War, the Germans of Yucatán belonging to the affluent and middle-classes continued to enjoy their standard of living nearly until the Second World War.⁴⁵ Some of the pictures taken by Schirp Laabs document the social life of those strata.



Figure 4. Visit to the Ruins of Uxmal in 1913

Universität Augsburg, Photo Collection Wilhelm Schirp Laabs, item no. 01_213a.

⁴⁴ Compare Durán-Merk, 2015b, Figure 30; information from 1914 to 1925 obtained from Durán-Merk and Merk, 2014; National Archives and Records Administration, RG 38 Chief of Naval Operations (ONI Files), Confidential, Entry 78A, Box 43, Report 21, Morley to Taro, Mérida, 24.04.1919.

⁴⁵ Alma Durán-Merk: *Negociando la alemanidad en tiempos de guerra. Notas para el estudio de los alemanes en Yucatán (1914-1918)*. In: Raquel Ofelia Barceló Quintal (ed.): *Cruzando fronteras. Migración y exilio*. Puebla, forthcoming.

Private family photos form the third area of interest. This genre is a very rich source for approaching “the family” as an ideal but also as contested terrain. It is possible to interrogate these depictions about the forms in which gender and class were constructed at a specific time, about the symbolic that they encode, or about the ways in which they trigger emotions in the present, for example.⁴⁶

The last assortment would be self-portraits. The genre’s tradition goes back to 1839, when Robert Cornelius made a daguerreotype portrait of himself in Philadelphia.⁴⁷ It has continued to develop including, in his most recent incarnation, the production of “selfies” with new digital technology. By studying this type of imageries the interest resides in questions relating to the mechanism of self-representation, and how technology can be used for documenting personal changes, as a tool for control or auto-reflection, as a form of experimentation or, perhaps, as a medium to shape oneself.⁴⁸

In addition to the visual content in the depictions, independently of their genre, Schirp Laabs’ notes bring insights into the technicalities of the images. These could be of special relevance for those who reconstruct in general the history of photography in its technical and artistic dimensions – and particularly for those interested in amateur photographers, theme that until now has received only minimal academic attention. Of course, the album itself and its significance deserve a closer study.

The Collection

In 2012 the University of Augsburg secured the rights to the Schirp Laabs collection. That same year the digitalization of the material in Yucatán’s capital began, a process that was completed in 2014. Besides the specific images, the captions, technical notes, and full-page configurations were separately scanned in high resolution. I also decided to follow a two-pronged research strategy:

46 Julia Hirsch: *Family Photographs. Content, Meaning and Effect*. New York 1981, pp. 5, 12f, 47f.

47 Vincent Virga and Alan Brinkley: *Eyes of the Nation: History of the United States*. Charleston, Mass. 2004, pp. 375f; Rosenblum, 2007, pp. 46f.

48 In recent years, several scholars have proposed new explanations for the phenomenon that go beyond simply considering it as an expression of narcissism. See for example Jill Walker Rettberg: *Seeing Ourselves through Technology. How We Use Selfies, Blogs and Wearable Devices and Shape Ourselves*. New York 2014.

on the one side, I began to carry out expert interviews using the images to facilitate the recalling of the oral narratives created around them. At the same time, I started conducting archival research in Mérida, México City, and Berlin, which will help to contextualize the material. During 2013 and 2014 all these efforts ran under the project entitled “Ethno historical migration research: the case of the Germans in Yucatán, México”. The University of Augsburg financed some of the expenses, provided the technical support to develop the appropriate collection-level metadata,⁴⁹ as well as other services that will permit to consult the collection via the World Wide Web.⁵⁰ In the Winter Semester 2013/14 Sandra Camehl, Leonie Herrmann, Susanne Krawietz, and Michaela Kürten – all of them then students of the Department of European Anthropology of this university – helped to compile a preliminary list of the materials and created the basis for further working with them. The on-going work on this collection was internationally introduced during the Congress “Anthropology and Photography”, organized by the Royal Anthropological Institute in London in 2014.⁵¹

Next Steps

As of this year, an international team of scholars will work the Schirp Laabs Collection. The DAAD awarded a PROALMEX grant to the University of Augsburg for the project entitled “Multiple Perspectives by Cataloging, Contextualization, and Archiving of Shared Visual Heritage: The Case of the Wilhelm Schirp Laabs Collection.” Financed with funds from the Bundesministerium für Bildung und Forschung, PROALMEX is a bilateral cooperation program between Germany and México, administered here by the Deutsche Akademische Austauschdienst (DAAD), and by the Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), in that Latin-American country. It is designed to facilitate the collaboration between academic

49 In this case, metadata refers to the structured information that is associated with each specific photo. This is necessary not only for identifying the object, but also for describing it. It includes also additional information and links, and is relevant for localizing the item, given that it contains keywords.

50 The main guidelines were taken from National Information Standards Organization: *A Framework of Guidance for Building Good Digital Collections*. Baltimore 2007.

51 The presentation—done by Leonie Herrmann, Susanne Krawietz and myself—carried the title “In Search of a Multi-Perspective: Turning the Photographic Legacy of an Amateur Photographer into a University’s Digital Collection”.

institutions in both countries, to encourage innovative work, to promote the transnational scholarly networks, and to support the training of young academics.

The funding provided by PROALMEX will make it possible for a group of nine scholars to jointly explore the most productive ways to facilitate the analysis of Schirp Laabs' legacy. They will do so from different disciplinary and cultural perspectives –which include architecture, history, migration and gender studies, visual anthropology, heritage management, as well as Mexican and European ethnology. Additionally, participants will identify forms of preservation and diffusion of photography as shared cultural visual patrimony. Two working session per year are planned for 2015 and 2016; the first two will take place already this fall. Augsburg and Mérida will rotate as locations.

The scholarly team on the Mexican side is composed by Victoria Novelo Oppenheim, Laura Machuca Gallegos, Raúl Enrique Rivero Canto, Ramiro Leonel Arcila Flores, and Abel Rodríguez Carrillo, all of them with the Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS). Günther Kronenbitter, Leonie Herrmann, Susanne Krawietz, and myself represent the University of Augsburg. Specialists of the last mentioned institution, led by Andreas Biehl, Markus Henze, Bettina Lapp, and Katharina Urch, provide technical support.

The University of Augsburg plans to make Wilhelm Schirp Laabs' photographic compilation available online for non-commercial use in 2017. Furthermore, the insights generated by this cooperation will be presented in conferences, in form of scholarly essays, and in a photographic exhibit.



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung

gefördert vom DAAD

Acknowledgment

The author thanks Dr. Patricia Anne Simpson for her assistance in proofreading this article.

Dr. Alma Durán-Merk studied Mass Communication, Romance Languages, and European Anthropology. She earned her PhD in European Anthropology at the University of Augsburg with a study about the acculturation modes of German-speaking immigrants in Yucatán, México. Since 2008 she has been part of the academic team of the Department of European Anthropology/Folklore of the University of Augsburg. Her research explores the relationships between Central European immigrants and the societies where they settled in Latin American from the 19th century to the present. She is particularly interested in the interactions created by migration, consumption, visual imagery, and media representations.

Sources

a) Primary sources

Archives and private collections

Archivo General de la Nación. México, D.F.
Archivo Histórico de la Arquidiócesis de Yucatán. Concal.
Archivo Histórico de la Sociedad Mutualista Alemana de México. México, D.F.
Archivo Histórico del Registro Civil del Estado de Yucatán. Mérida.
Centro Cultural Pro Historia Peninsular. Mérida.
Family Collection Schirp Milke. Mérida.
National Archives and Records Administration. Washington D.C.
Politisches Archiv des Auswärtigen. Berlin.

Dataset

Durán-Merk, Alma, and Stephan Merk: Database Germans in México, 1865-1950, version 1.1, Augsburg, 2014.

Interviews

Juan Edwin Arthur Schirp Milke, Mérida, 12.03.2003; 23.02.2009; 26.02.2009; 09.01.2010; 06.03.2014, and 16.03.2015.

Other ethnographic sources

Fieldnotes, research seasons 2003, 2006, 2007, 2009, and 2010.

Personal communication

Alejandro Schirp Magaña, 20.04.2015.

b) Secondary sources

Literature

- Brückner, Wolfgang: Fotodokumentation als kultur- und sozialgeschichtliche Quelle. In: Ellen Maas (ed.): Das Photoalbum 1858-1918. Eine Dokumentation zur Kultur- und Sozialgeschichte. München 1975, pp. 11-32.
- Chéroux, Clément. *La fotografía vernácula*, México, D.F. 2014.
- Concha Vargas, Waldemaro, José Fuentes Gómez, and Magnolia Rosado Lugo: *Fotógrafos, imágenes y sociedad en Yucatán: 1841-1900*. Mérida 2010.
- Durán-Merk, Alma: *Imaginando el progreso: la empresa eléctrica Siemens & Halske en Mérida, Yucatán, México*. In: *Istmo* 27-28 (2015a), pp. 1-26.
- Durán-Merk, Alma: "In Our Sphere of Life". *German-Speaking Immigrants in Yucatán and Their Descendants, 1876-1914*. Madrid and Frankfurt am Main 2015b.
- Durán-Merk, Alma: *Negociando la alemanidad en tiempos de guerra. Notas para el estudio de los alemanes en Yucatán (1914-1918)*. In: Raquel Ofelia Barceló Quintal (ed.): *Cruzando fronteras. Migración y exilio*. Puebla, forthcoming.
- Engelsing, Rolf: Die wirtschaftliche und soziale Differenzierung der deutschen kaufmännischen Angestellten 1690-1900, Teil 1. In: *Zeitschrift für die gesamte Staatswissenschaft* 123 (1967a), pp. 347-380.
- Engelsing, Rolf: Die wirtschaftliche und soziale Differenzierung der deutschen kaufmännischen Angestellten 1690-1900, Teil 2. In: *Zeitschrift für die gesamte Staatswissenschaft* 123 (1967b), pp. 482-514.
- González Navarro, Moisés: *Raza y tierra. La guerra de castas y el henequén*, vol. II. México, D.F. 1979.
- Hausman, William J., Peter Hertner, and Mira Wilkins: *Global Electrification: Multinational Enterprise and International Finance in the Story of Light and Power*. Cambridge 2008.
- Hirsch, Julia: *Family Photographs. Content, Meaning and Effect*. New York 1981.
- Jacob-Wendler, Gerhard: *Deutsche Elektroindustrie in Lateinamerika: Siemens und AEG (1890-1914)*. Stuttgart 1982.
- Jarzombek, Mark: *Joseph August Lux: Theorizing Early Amateur Photography - In Search for "Catholic Something"*. In: *Centropa* 4, no. 1 (2004), pp. 81-87.
- Joseph, Gilbert M.: *Revolution from Without: Yucatán, Mexico, and the United States, 1880-1924*. Durham 1988.
- Katz, Friedrich: *La Restauración de la República y el Porfiriato*. Barcelona 1992.
- Lichtwark, Alfred: *Bedeutung der Amateurphotographie*. In: Eckhart Schaar and Alfred Lichtwark (ed.): *Alfred Lichtwark. Erziehung des Auges. Ausgewählte Schriften*. Frankfurt am Main 1991, pp. 96-109.
- Maas, Ellen: *Das Photoalbum 1858-1918*. In: Ellen Maas (ed.): *Das Photoalbum 1858-1918. Eine Dokumentation zur Kultur- und Sozialgeschichte*. München 1975a, pp. 33-93.
- Maas, Ellen: *Das Photo im Album*. In: Ellen Maas (ed.): *Das Photoalbum 1858-1918. Eine Dokumentation zur Kultur- und Sozialgeschichte*. München 1975b, pp. 95-146.
- National Information Standards Organization: *A Framework of Guidance for Building Good Digital Collections*. Baltimore 2007.
- Photographen-Innungen Hannover und Hildesheim: Ludwig Hoerner: *Photographie und Photographen in Hannover und Hildesheim. Festschrift zum 150jährigen Geburtstag der Photographie*. Bad Pyrmont 1989.
- Rosenblum, Naomi: *A World History of Photography*. New York and London 2007.
- Schütz, Alfred, and Thomas Luckmann: *Strukturen der Lebenswelt, Band 1*. Frankfurt am Main 1979.
- Sellen, Adam, and Lyneth Lowe: "Ruinas de Yucatán." *Álbum fotográfico del siglo XIX*. México, D.F. 2013.
- Speckmann Guerra, Elisa: *El Porfiriato*. In: Pablo Escalante Gonzalbo, Bernardo García

- Martínez, Luis Jáuregui, Josefina Zoraida Vázquez and Elisa Speckmann Guerra (ed.): Nueva historia mínima de México. México, D.F. 2004, pp. 192-224.
- Starl, Timm: Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980. München 1995.
- Suárez Molina, Víctor M.: La evolución económica de Yucatán a través del siglo XIX, vol. I. México, D.F. 1977.
- Turner, John Kenneth: México bárbaro. México, D.F. 1975.
- Virga, Vincent, and Alan Brinkley: Eyes of the Nation: History of the United States. Charleston 2004.
- Walker Rettberg, Jill: Seeing Ourselves through Technology. How We Use Selfies, Blogs and Wearable Devices and Shape Ourselves. New York 2014.

Periodicals

Der Deutsche Kaufmann im Auslande.

Web Publications

- Bosch, Sarah: A Snapshot of the Past - Historic Photo Albums, (2012), <<http://www.olmstedhistory.com/exhibits/online-exhibits/snapshot-of-past/>> (accessed 12.04.2014).
- Langford, Martha: A Short History of the Photographic Album 1860 - 1960. Musée McCord (2005). <<http://www.mccord-museum.qc.ca/en/keys/virtualexhibits/notmanstudio/themes/albums/>> (accessed 19.05.2014).
- Pagenstecher, Cord: Private Fotoalben als historische Quelle. Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe 6, no. 3 (2009). <<http://www.zeithistorische-forschungen.de/3-2009/id%3D4629>> (accessed 07.04.2013).

In Fotografien verstecken sich viele Geschichten.

Chancen und Gefahren beim Aufarbeiten eines ethnologischen Fotonachlasses

von Anja Soldat

Als das Aufarbeitungsprojekt ‚Fotoarchiv Hans Himmelheber‘ im Herbst 2012 am Museum Rietberg Zürich startete, sollte für die Negative aus dem Nachlass des deutschen Ethnologen eine lange Reise durch Raum und Zeit zu Ende gehen. Aufgenommen in den 1930er bis 1970er Jahren in Afrika und Alaska waren die schwarz-weiß Negative nicht nur geografisch sehr weit gekommen, sondern auch weitaus älter als alle MitarbeiterInnen des Museums, die sich darum kümmern würden. 75 Jahre alt, um genau zu sein, waren die Negative aus Alaska, welche für das erste halbjährige Projekt ausgewählt worden waren. Ehrfurcht und Sorgfalt waren also angebracht, auch wenn die vergilbten Fotohüllen von außen nur schlecht erahnen ließen, welch großer Bilderschatz darin verborgen lag.

Dass die Negative gerade im Museum Rietberg in Zürich (MRZ)¹, einem Museum für außereuropäische Kulturen und nicht in einem Fotomuseum ihre letzte Bleibe fanden, war kein Zufall. Vielmehr ist es typisch für Fotonachlässe, in Institutionen gesammelt zu werden, die vielleicht erst auf den zweiten Blick dafür gedacht sind. Das schreiben auch die AutorInnen des Sammelbandes ‚Über den Wert der Fotografie. Zu wissenschaftlichen Kriterien für die Bewahrung von Fotosammlungen‘, wenn sie sagen, dass Fotografien nur selten in den „zuständigen Institutionen“ gesammelt werden, dafür viel öfters in Archiven, Bibliotheken und Museen mit verschiedenen Ausrichtungen und Größen bewahrt werden.² Das MRZ selbst sammelt tatsächlich schon seit seiner Gründung im Jahr 1952 Fotografien und hatte sein erstes wissenschaftliches Aufarbeitungsprojekt zwei Jahre vor dem ‚Fotoarchiv Hans

¹ Homepage des Museum Rietberg Zürich: <<http://www.rietberg.ch/de-ch/home.aspx>> [Stand: 31.08.2015].

² Voellmin, Andrea, Walter Leimgruber und Nora Mathys: Über den Wert der Fotografie. Einführung. In: Mathys, Nora et al. (Hg.): Über den Wert der Fotografie. Zu wissenschaftlichen Kriterien für die Bewahrung von Fotosammlungen. Baden 2013, S. 9.

Himmelheber' im Jahre 2010 ins Leben gerufen: Das ‚Archiv Alice Boner‘ (ABF).³ Beide Projekte wiederum wurden von Beginn an von EthnologInnen betreut und nicht von ausgebildeten FotoarchivarInnen. Auch dies eine recht häufige Ausgangslage, wie es Mathys et al. beschreiben:

„[Es] ist ein weiteres Charakteristikum von Fotografie, dass sich häufig Personen mit Fotos auseinandersetzen, die daneben auch andere Themen bearbeiten, und die Beschäftigung mit Fotografie auf diese Weise eingebettet bleibt in die jeweiligen fachlichen Traditionen und Zusammenhänge.“⁴

Vielleicht war es gerade die fachliche Ausrichtung der Ethnologie, die es bewirkte, dass von Anfang an viel über die Auswirkungen einer Online-Publikation der bis dato wenig bekannten Fotografien von Hans Himmelheber nachgedacht wurde. Als EthnologInnen war uns bewusst, dass die Aufarbeitung einer Fotosammlung zu den Yup'ik- und Cup'ig-Eskimos⁵ ohne die Expertise von Eskimo-ForscherInnen und der *Yup'ik-community* ein heikles Thema ist. Das Publizieren der Fotografien im Internet würde diese innerhalb kürzester Zeit unendlichfach vervielfältigen und auf jedem Bildschirm dieser Welt abrufbar machen. Die Bilder stünden fortan nicht mehr nur einem ausgewählten Publikum zur Verfügung, sondern potentiell der ganzen Welt, und unter anderem auch den Nachfahren der Menschen, die darauf abgebildet sind. Es schien deshalb eine große Verantwortung, die Negative nicht nur aus fotoarchivarischer Sicht sachgemäß zu behandeln, sondern auch aus wissenschaftlicher Sicht mit der nötigen Genauigkeit aufzuarbeiten. Im Rahmen des halbjährigen Projektes konnte jedoch nicht jedes Detail mit fundierter Recherche geklärt werden, denn dies hätte den zeitlichen Rahmen in jedem Fall gesprengt.

3 Das Fotoarchiv des Museum Rietberg Zürich mit seinen zwei laufenden Aufarbeitungsprojekten: <<http://www.rietberg.ch/de-ch/sammlung/fotoarchiv.aspx>> [Stand: 31.08.2015].

4 Voellmin, Andrea, Walter Leimgruber und Nora Mathys: Über den Wert der Fotografie (wie Anm. 2), S. 10.

5 Die Yup'ik-Eskimos besiedeln den Westen und Südwesten Alaskas, das südliche Zentralalaska und Teile Russlands. Cup'ig ist ein Dialekt der ‚Central Alaska Yup'ik-language‘, welcher auf der Insel Nunivak gesprochen wird. Im weiteren Verlauf des Textes, wird abwechselnd von Yup'ik- und Cup'ig- Eskimos gesprochen werden und die beiden Bezeichnungen nicht mehr genau unterschieden. Das Wort ‚Eskimo‘ wiederum, manchmal als abschätzig verstanden, wird von den Yup'ik selbst verwendet; das Wort ‚Inuit‘, welches die Kanada-stämmigen Indigenen benutzen, kommt in der Sprache der Yup'ik nicht vor.

Hilfe für die Interpretation und Verschlagwortung der Fotosammlung sollte deshalb der im Jahr 2000 publizierte Sammelband ‚Where The Echo Began‘ von Yup’ik-Expertin Ann Fienup-Riordan aus Alaska bieten.⁶ Sie hatte zwölf Jahre vor Projektstart mehrere Alaska-Schriften von Hans Himmelheber neu (und erstmals auf Englisch) herausgegeben und einen Teil der Fotografien mithilfe der *community* (re-)interpretiert und im Buch publiziert. Zudem war auch Himmelheber selbst ein sehr genauer Forscher und hatte zu den meisten Aufnahmen nicht nur Ort und Datum sondern oft auch eine kurze eigene Bildbeschreibung notiert. Alle diese Notizen und Bildinterpretationen lagen bei Start des Projektes vor und sollten bald schon zeigen, wie unterschiedlich ein Foto beschrieben werden kann, je nachdem ob es von Seiten des Fotografen, eines Experten/einer Expertin im Fach oder der Person, die das Foto im Museum archiviert, betrachtet wird. Nicht zuletzt wurde auch klar, dass gerade die Auswahl der Bilder definiert, welche Geschichte mit ihrer Hilfe erzählt werden kann.

Die Alaska-Expedition von Hans Himmelheber (1936-37)

Das Projekt sah es vor, dass zunächst im Zeitraum von einem halben Jahr die Negative einer einzelnen Expedition von Hans Himmelheber – dieser nach Alaska – digitalisiert, fachgerecht verpackt und inhaltlich aufgearbeitet werden sollten. Der vielseitige Forscher hatte zwar weitaus mehr Zeit in Afrika verbracht; als Einstieg in die Aufarbeitung seines fotografischen Nachlasses schien es jedoch sinnvoll, bei seiner weniger bekannten, aber sehr gut dokumentierten Expedition nach Alaska von 1936-37 zu beginnen. Erfahrungen aus dieser ersten Aufarbeitungsphase mit knapp 1.500 Bildern sollten dann auf die restlichen 14.000 Bilder übertragen werden.

Hans Himmelheber (1908-2003) hatte Ethnologie und Kunstgeschichte in München, Berlin und Tübingen studiert und brach 1933 mit nur fünfundzwanzig Jahren das erste Mal alleine ins Feld auf. Er wollte in der damaligen französischen Kolonie Elfenbeinküste das Schnitzhandwerk der Baule- und Guro-Künstler studieren und fotografisch festhalten und produzierte schon bei seiner ersten

⁶ Fienup-Riordan, Ann (ed.): Where The Echo Began and other Oral Traditions from Southwestern Alaska recorded by Hans Himmelheber. University of Alaska Press 2000.

Expedition über fünfhundert schwarz-weiß Negative. Nur ein Jahr später kehrte er zusammen mit dem Fotografen Martin Lippmann zurück an die Elfenbeinküste und dabei entstanden bis 1935 nochmals zweitausend Aufnahmen, die sie mit ihren Leica-Kameras aufgenommen hatten. Lippmann war zuvor bei Leo Frobenius als Fotoassistent am Frankfurter Institut angestellt gewesen und wurde auf Wunsch von Hans Himmelheber freigestellt, um ihn als Expeditionsfotografen auf seine zweite Forschungsreise zu begleiten.⁷ Himmelhebers Dissertation ‚Negerkünstler. Ethnographische Studien über den Schnitzkünstler bei den Stämmen der Atutu und Guro im Innern der Elfenbeinküste‘ wurde noch 1934, bevor er das zweite Mal an die Elfenbeinküste reiste, von der Universität Tübingen akzeptiert und im folgenden Jahr publiziert.⁸ Da es Hans Himmelheber wichtig war unabhängig zu bleiben, ging er laut Fischer und Mayer-Himmelheber im folgenden Jahr, also 1936, „aus finanziellen Gründen“⁹ auf Vortragsreise in die Vereinigten Staaten und schloss auf Anraten des amerikanisch-deutschen Ethnologen Franz Boas eine einjährige Forschungsreise nach Alaska an.¹⁰

In Alaska plante er eine vergleichende Studie zu den „Eskimokünstlern“ durchzuführen, genauso wie er es drei Jahre zuvor mit den Künstlern in der Elfenbeinküste gemacht hatte.¹¹ Er war angetan von der Idee eines großen kulturübergreifenden Vergleiches von außereuropäischer Kunst und nahm auch auf diese Expedition wieder seine Leica-Kamera mit, um die Schnitzer und Maler bei ihrer Arbeit zu dokumentieren. In seinen eigenen Worten:

„Wenn ich so auf meiner dritten Expedition zum Thema meiner ersten ethnographischen Reise zurückkehre [...], so geschieht es, weil die freundliche Aufnahme meiner „Negerkünstler“ es mir zur Pflicht macht, die durch dieses Buch gewonnene Basis zu verbreitern. Drastisch abgekürzt ist die Aufgabe dieser Arbeit, festzustellen, ob, was bei den Negern gefunden wurde, für Primitivkunst allgemein gilt oder nicht.“¹²

⁷ Fischer, Eberhard und Clara Mayer-Himmelheber: Die Kultur der Baule. Fotodokumentation an der Elfenbeinküste 1933+ 34/35 von Hans Himmelheber mit Martin Lippmann. Museum Rietberg Zürich 1997, S. 11.

⁸ Fischer und Mayer-Himmelheber: Die Kultur der Baule (wie Anm. 7), S. 8.

⁹ Ebd., S. 15.

¹⁰ Homberger, Lorenz: In Memoriam. Hans Himmelheber (1908-2003). In: African Arts. Spring 2004, S. 10.

¹¹ Fischer und Mayer-Himmelheber: Die Kultur der Baule (wie Anm. 7), S. 15.

¹² Himmelheber, Hans: Eskimokünstler. Teilergebnis einer ethnographischen Expedition in Alaska von Juni 1936 bis April 1937. Stuttgart 1938, S. 1. Man möge Himmelheber die Benutzung der Wörter ‚Neger‘ und ‚Primitivkunst‘ verzeihen. Tatsächlich zeigt er in seinen Arbeiten immer wieder eine Art Respekt und Anerkennung für die Menschen hinter den geschnitzten Kunstwerken, wie es für die damalige Zeit ungewöhnlich war. Das Vokabular aus den 1930er Jahren hatte aber natürlich auch er übernommen.

Im Juni 1936 brach Hans Himmelheber auf einem Schiff der US Navy zum Kuskokwim-Strom auf, reiste nach einem längeren Aufenthalt in und um die Stadt Bethel. Von dort aus setzte er seine Reise bis zu den Inupiat im nördlicheren Point Barrow fort, um dort Vergleichsstudien durchzuführen, um dann vom 3. November 1936 fünf Monate auf der Insel Nunivak zu verbringen. Während seines ganzen Aufenthaltes fotografierte er nicht nur Künstler bei ihrer Arbeit, sondern auch den Alltag von Frauen und Kindern, Feste und Zeremonien, und die anfänglich noch schneefreie Landschaft, die Tundra. In einem Notizbuch schrieb er zu jedem seiner Fotos auf, wann und wo er die Aufnahme gemacht hatte und fügte eine kurze Bildbeschreibung an. Zu Beginn der Reise notierte er sogar die Belichtungszeit der einzelnen Bilder.

Den Fotografien ist anzusehen, dass Himmelheber durchaus Talent für Bildkompositionen hatte und es ihm wichtig war, dass die Aufnahmen nicht nur dokumentarischen Charakter besaßen, sondern auch einen ästhetischen Wert erhielten. Diesmal wieder alleine unterwegs, also ohne gelernten Fotografen, können die Bilder als Himmelhebers ganz eigene Sicht auf das Leben im hohen Norden betrachtet werden und zeigen, dass er gelernt hatte, mit der Kamera umzugehen (siehe Bild 1 und 2).



Bild 1. FHH 8-24, ohne Titel [Charly Coffee beim Schnitzen],
St. Michael, Alaska, 17.6.1936, fotografiert von Hans Himmelheber.

Bild 2. FHH 40-2, ohne Titel [Bucht von Nash Harbor],
Nash Harbor, Nunivak, Alaska, 1936-37, fotografiert von Hans Himmelheber.

Where The Echo Began: Die Fotografien reisen zurück

Nach seiner Abreise im Frühling 1937 würde Hans Himmelheber Alaska für fast fünfzig Jahre nicht mehr wiedersehen. Seine elf weiteren Expeditionen bis 1976 unternahm der umtriebige Ethnologe alle nach Afrika, vornehmlich an die Elfenbeinküste und nach Liberia, in 1938-39 auch nach Gabun, Kamerun und in den Kongo. Erst 1985 zur Hundertjahrfeier der Stadt Bethel kehrte er mit seinem jüngsten Sohn Martin nach Alaska zurück und hielt in der ‚Moravian Church‘ einen Diavortrag mit einem Teil seiner Aufnahmen.¹³

Obwohl in seinem großen Oeuvre die Studien zu den Yup'ik-Eskimos eine Ausnahme blieben und sein Werk ‚Eskimokünstler‘ erst 1987 ins Englische übersetzt wurde, hatte sein einjähriger Aufenthalt dennoch großen Einfluss auf Alaska-ForscherInnen, die nach ihm kamen. Sowohl seine Zeitgenossin Margaret Lantis (1953, 1960), als auch die in den Worten der Yup'ik-Expertin Ann Fienup-Riordan „herausragende“ Autorität in der Erforschung der Eskimo-Kunst Dorothy Jean Ray (1967, 1981) zitierten Himmelheber in ihren eigenen Publikationen und unzählige nichtdeutschsprachige ForscherInnen verwiesen über die Werke von Lantis und Ray auf ihn.¹⁴ In der Tat wurde ‚Eskimokünstler‘ bis zu seiner Übersetzung ins Englische als „meist-zitiertes, aber am wenigsten-gelesenes Buch über Südwest-Alaska überhaupt“ gehandelt.¹⁵

Dies hatte wohl auch damit zu tun, dass Himmelheber Alaska zu einer Zeit bereiste, als die Bewohner der Insel Nunivak noch immer in ihren traditionellen Grassodenhäusern¹⁶ wohnten (siehe Bild 3) und ihre Winterzeremonien in der *kiiya*, dem Männerhaus, abhielten. Er war laut Fienup-Riordan tatsächlich einer der Wenigen, der diese Wohnform noch miterlebte und an den Zeremonien darin teilnehmen konnte, bevor die Bewohner der Insel auf Druck der amerikanischen Missionare in Einfamilienhäuser umzogen und

13 Fienup-Riordan, Ann (ed.): Where The Echo Began (wie Anm. 6), S. xxvii–xxviii.

14 Fienup-Riordan, Ann (ed.): Where The Echo Began (wie Anm. 6), S. xxii. Übersetzung durch die Verfasserin.

15 Ebd., S. ix. Übersetzung durch die Verfasserin.

16 ‚Grassodenhäuser‘ ist der deutsche Begriff für das bei den Yup'ik- und Cup'ig-Eskimos früher übliche semisubterranean sod house, ein halb unter die Erde gebautes und mit Gras oder Torf überdecktes Wohnhaus.

ihre traditionellen Winterfestivitäten aufgaben.¹⁷ Es scheint, als ob gerade solche Begebenheiten seine Fotografien zu einem seltenen Schatz und einem ‚Speicher‘ einer Eskimo-Kultur machen, die so heute nicht mehr gelebt wird und es erstaunt nicht, dass Ann Fienup-Riordan Interesse daran zeigte, die Bilder zurück nach Alaska zu bringen und dort mit der *community* zu diskutieren. Himmelheber hatte zuvor nur einen kleinen Teil der knapp 1.500 Fotografien in seinen eigenen Publikationen abgedruckt und nicht wenige der Fotos wurden von Fienup-Riordan und ihren Informantinnen das erste Mal nach über sechzig Jahren betrachtet. Sie schrieb dazu:

“What [Himmelheber] saw and heard during his winter on Nunivak fills important gaps in our understanding of a way of life that would soon be subject to enormous changes. Himmelheber remains among the half-dozen scholars to pay close attention to the history and traditions of the Cup’ig people in the years before a Bureau of Indian Affairs (BIA) school and Covenant Church were established on the island.”¹⁸



Bild 3. FHH 13-19, ohne Titel [Junge vor Grassodenhaus mit „Dachlucke“], Napaskiak, Alaska, 1936, fotografiert von Hans Himmelheber.

¹⁷ Fienup-Riordan, Ann (ed.): *Where The Echo Began* (wie Anm. 6), S. x.

¹⁸ Ebd., S. xv.

In Fienup-Riordans Buch wurden neben 116 Fotografien auch Himmelhebers zwei nach ‚Eskimokünstler‘ größten Publikationen und zwei kürzere Artikel über Südwest-Alaska erstmals auf Englisch publiziert.¹⁹ Während seinen fünf Monaten auf Nunivak hatte Himmelheber fünfunddreißig Legenden und Geschichten der Yup'ik aufgezeichnet, von denen ihm die meisten im Winter auf der Insel Nunivak erzählt und zudem detailliert beschrieben wurde, wie die traditionellen Zeremonien und Spiele von Statten gingen, die er auch zusätzlich mit der Kamera dokumentierte (siehe Bild 4). Viele dieser ethnografischen Beschreibungen publizierte er selbst erst Jahre nach seinem Aufenthalt in Alaska.²⁰ Laut Fienup-Riordan schlossen aber gerade diese Aufzeichnungen wichtige Lücken beim Verstehen einer Kultur, die bald Himmelhebers Besuch große Veränderungen durchleben würde.²¹



Bild 4. FHH 41-30, ohne Titel [Awegyar und anderer Junge beim Spiel in murre-skin parkas], Nash Harbor, Nunivak, Alaska, 1936-37, fotografiert von Hans Himmelheber.

¹⁹ Die deutschen Publikationen heißen: Himmelheber, Hans: *Der Gefrorene Pfad: Mythen, Märchen und Legenden der Eskimo*. Eisenach und Kassel 1951. Und Himmelheber, Hans: *Ethnographische Notizen von den Nunivak-Eskimo*. In: *Abhandlungen und Berichte des Staatlichen Museums für Völkerkunde* 38. Dresden 1980: 5–45.

²⁰ Vgl. Fienup-Riordan, Ann (ed.): *Where The Echo Began* (wie Anm. 6), S. ix.

²¹ Fienup-Riordan, Ann (ed.): *Where The Echo Began* (wie Anm. 6), S. xv.

Minuziöse Genauigkeit bei repetitiver Tätigkeit.

Der Alltag im Fotoarchiv

Mit ungefähr diesem Wissensstand begann im November 2012 die Archivierung der 1.500 Fotografien. Dabei konnte das Projekt Himmelheber bei der Vorgehensweise der Daten- und Notizenübernahme in die Datenbank MuseumPlus und der fachgerechten Lagerung der Negative stark von dem zwei Jahre vorher gestarteten ‚Archiv Alice Boner‘ profitieren, bei dem der Rahmen der Aufarbeitung schon abgesteckt und viele konkrete, technische Fragen geklärt worden waren.

Das Ziel war es zunächst, die Fotografien zu digitalisieren und die Negative in säurefreien Klappkassetten verpackt im eigens dafür eingerichteten Archivraum bei einer stabilen Temperatur von 18 Grad Celsius und 40-45% relativer Luftfeuchtigkeit dauerhaft zu lagern. Dies war aus konservatorischer Sicht nötig, damit die fragilen Negativstreifen nicht mehr den Temperaturschwankungen eines normalen Raumes ausgesetzt waren und so die Gefahren des schnellen Zerfalls minimiert werden konnten. Danach sollten alle verfügbaren Notizen und Bildbeschreibungen aus Himmelhebers eigenem Nachlass und allen Büchern und Magazinen, in denen Fotos aus der Sammlung abgedruckt waren, in die Datenbank aufgenommen werden. Während die Negative also in einem massiven Stahlschrank, in einem durch Alarm geschützten Raum zur Ruhe kamen, begann die Arbeit an den Digitalisaten und dem Bildinhalt. Neben hochauflösten jeweils 54MB schweren Dateien der Negative, welche einen relativ großen Speicherplatz benötigten, wurden kleinere ins Positiv gedrehte Vorschaubilder generiert, die so in die Datenbank übernommen und auf dem Internet publiziert werden konnten. Allein dieser Vorgang beanspruchte eine Menge Zeit und Aufmerksamkeit, doch nun hieß es, für jedes einzelne der 1.500 Bilder einen eigenen Datensatz zu eröffnen.

Wer sich mit Archivarbeit auskennt, weiß zu wie viel Sorgfalt diese an sich repetitive Arbeit gemahnt. Bei jedem einzelnen Datensatz muss aufs Neue geklärt werden, welche Informationen vom vorhergehenden übernommen

werden können und was jedes Mal neu eingetragen werden muss. Zum Beispiel ändert sich die Provenienz, also die Angaben, in wessen Besitz das Negativ vor der Übernahme durch das Museum Rietberg war, über die ganzen 1.500 Fotografien wahrscheinlich nicht, der Ort der Aufnahme jedoch jeweils von Film zu Film oder gar von Bild zu Bild. Für eine Reihe von Aufnahmen finden sich in den Notizen auf den Tag genaue Angaben, wann sie gemacht wurden, beim nächsten Film wiederum lässt sich bloß durch Vergleichen und Abschätzen eine Zeitspanne von einigen Monaten definieren. Und kaum sind einige hundert Bilder in die Datenbank aufgenommen, ändert ein einziger Informationsschnipsel die ganze Sichtweise auf die bisher gewonnenen Daten.

Gerade auch die Verschlagwortung der Fotografien ist ein schwieriges Unterfangen. Während der Arbeit wird einem immer wieder bewusst, wie viel Eigeninterpretation bei der ‚Verschriftlichung‘ der Bilder einfließt. Auch im Fotoarchiv des Museum Rietberg stellte sich bald heraus, dass zwei MitarbeiterInnen mit dem gleichen kulturellen Hintergrund und Bildungsgrad beim gleichen Foto andere Details als wichtig erachten können. Ein Problem, dass in der Archivarbeit durchaus bekannt ist und zum Beispiel dadurch minimiert werden kann, dass vor Beginn eines Projektes festgelegt wird, für *wen* die Fotografien archiviert werden und dann die Schlagworte in diesem Rahmen gehalten werden. Jedoch lässt sich, wie es Jens Jäger treffend ausführt, nur schlecht beurteilen, mit welchen Fragen zukünftige ForscherInnen (und Laien) an eine Fotosammlung herantreten werden:

„Geht es [in einem Forschungsprojekt] beispielsweise um die Entwicklung der französischen Infrastruktur im frühen 20. Jahrhundert, namentlich um die Asphaltierung der Strassen in den 1920er und 1930er Jahren, ist dies in Bildarchiven sehr problematisch zu recherchieren, jedenfalls, wenn als Begriff „Asphaltierung“ eingegeben wird, und auch „Strassenbau“ ist wenig hilfreich.“²²

22 Jäger, Jens: „Great service, too, will the plain and truthful records of Photography afford to the historian of future ages.“ In: Mathys, Nora et al. (Hg.): Über den Wert der Fotografie. Zu wissenschaftlichen Kriterien für die Bewahrung von Fotosammlungen. Baden 2013, S. 60.

Jäger bleibt aber pragmatisch und rät davon ab, deshalb „alle nur erdenklichen Schlagworte“ zuzuordnen.²³ Dies würde allzu lange dauern und Vollständigkeit würde wohl trotzdem nie erreicht werden. Letztendlich vertröstet man sich im Archivierungsalltag deshalb damit, dass zukünftige NutzerInnen des Archivs wahrscheinlich kreativ sind, wenn sie nach Bildern suchen. Im Falle des hypothetischen Forschungsprojektes von Jäger zum Beispiel rät dieser zur Suche nach Bildern der *Tour de France*. Die Chance ist groß, auf solchen Fotografien Abbildungen des Straßenbelages in Frankreich seit 1903, der ersten Tour, zu finden.²⁴

Die Bilder beginnen Geschichten zu erzählen, aber nicht von alleine

Beim Aufbau des Fotoarchivs Hans Himmelheber wurde, um nur ein Beispiel zu nennen, diskutiert, ob es reicht, bei einem Bild einer geschnitzten Maske Schlagworte wie ‚Maske‘, ‚Kunst‘ und ‚schnitzen‘ zu setzen oder ob der Name der Maske und der jeweilige Tanz bzw. das Ritual, in welchem sie auftrat, auch dazu gehört. Da es sich um eine ethnographische Fotosammlung handelt, die in einem Museum für außereuropäische Kunst aufbewahrt wird, wurde entschieden, dass gerade für zukünftige NutzerInnen wie Museumsbesucher, EthnologInnen und Kunstexperten spezifische Angaben zu Maskenname und Zeremonie wichtig sind. Jedoch sind die Feldnotizen von Hans Himmelheber nicht immer so detailreich. Teils sparte er sich beim Notieren im Felde aus Zeitgründen genauere Angaben, teils wusste er wohl schlicht im Moment der Aufnahme noch nicht, wie die Maske oder der Maskentanz genannt wurde. Außerdem haben sich über die Jahre solche Fachbegriffe und Bezeichnungen stark verändert. Sollten also diese Angaben in die Datenbank mitaufgenommen werden, musste der Rat von ExpertInnen bzw. Fachliteratur zugezogen werden.

Solches Expertenwissen war einerseits in den später entstandenen Publikationen von Himmelheber selbst zu finden und natürlich im Buch

²³ Ebd. S. 60.

²⁴ Jäger, Jens: Great service (wie Anm. 22), S. 60.

von Ann Fienup-Riordan aus dem Jahr 2000. Um während des Eröffnens der Datensätze aber nicht jedes Mal alle Quellen für jedes Bild einzeln durchforsten zu müssen, wurde entschieden, die 1.500 Fotografien erst einmal in die Datenbank aufzunehmen und in einem ersten Schritt nur die Feldnotizen von Himmelheber abzutippen und allgemeine Schlagworte wie ‚Haus‘ oder ‚Landschaft‘ zu setzen, um dann im Nachhinein Fachbegriffe und konkretere Angaben aus den Publikationen nachzureichen. Gerade dieses Vorgehen generierte einen spannenden Effekt: Erst nach Monaten der Archivarbeit schienen sich die Bilder zu entfalten und was beim ersten Blick auf die Fotografien unerkannt blieb, erschien durch die Ausführungen von Himmelheber und Fienup-Riordan (u.a.) plötzlich auf dem Foto. Bild 5 und Bild 6 werden im Folgenden als Beispiele erklärt.



Bild 5. FHH 37-8 ohne Titel [Uncle John in einem Robbendarm-Parka mit anderem Mann], Mekoryuk, Nunivak, Alaska, 1936-37, fotografiert von Hans Himmelheber.



Bild 6. FHH 37-14 ohne Titel [ein Jäger sitzt in einem Kajak und flickt seine Ausrüstung], Nash Harbor, Nunivak, Alaska, 1936-37, fotografiert von Hans Himmelheber.

Hans Himmelheber schrieb zu Bild 5 und Bild 6 in den Feldnotizen nur zwei kurze allgemeine Einträge bei Film 37, zu welchem die Negative gehörten: *Sealcamp Nunivak* und *Jagd auf angeschossene Robbe*²⁵. Beide Angaben passen auf eine ganze Reihe von Fotos aus diesem Film, aber sagen nichts Konkretes über die beiden Männer im Schnee (Bild 5) oder den Mann im Kajak aus (Bild 6). Selbst hatte er diese beiden Fotografien zu keinem späteren Zeitpunkt veröffentlicht und somit keine weiteren Angaben geliefert. Ann Fienup-Riordan wiederum hat beide Fotografien in ‚Where The Echo Began‘ jeweils auf einer ganzen Seite abgedruckt und schreibt zu Bild 5 auf der folgenden Seite: „Uncle John (Qussauyar) wearing an *imarnin* (seal gut parka) as protection against wind and rain at Mekoryuk. In the background are *caqqivviit*, poles used to stretch and dry seal skin line.”²⁶ Zu Bild 6: “The kayak offers the hunter shelter while he repairs his gear, Nash Harbor. Behind him are his kayak sled (*qamuqatag*) and sealskin float (*qerruinar*).”²⁷

Nur schon diese beiden Beispiele zeigen, wie unterschiedlich eine Bildbeschreibung sein kann. Während ein Laie, ohne die Zusammenhänge zu

25 Die Feldnotizen sind unveröffentlicht, wurden jedoch auch digitalisiert, in der Datenbank MuseumPlus als Scans abgelegt und die konkreten Informationen zu den einzelnen Fotografien abgeschrieben. Die Feldnotizen zur Expedition 3 haben die Inventarnummern FHH 46-1 bis FHH 46-1y.

26 Fienup-Riordan, Ann (ed.): *Where The Echo Began* (wie Anm. 6), S. 3.

27 Ebd. S. 9.

kennen, gerademal Schlagworte wie ‚Mann‘, ‚Parka‘ und ‚Kajak‘ setzen kann, evozieren die Notizen des Fotografen Himmelheber immerhin schon eine allgemeine Vorstellung von einer Robbenjagd, welche auf den Bildern aber so nicht konkret zu sehen ist. Bei Fienup-Riordan, der Yup’ik-Expertin, allerdings werden die Bilder geradezu ‚lebendig‘. Der aus Robbendärmen genähte Parka des Mannes links auf Bild 5 hebt sich plötzlich klar vom Rest der Kleidung ab, scheint viel präsenter auf dem Foto zu sein wie noch kurz zuvor. Über den Namen *Uncle John* erhält der Mann selbst so etwas wie eine Geschichte oder Persönlichkeit. (Entweder hatte er Ann Fienup-Riordan noch persönlich getroffen, oder Nachfahren bzw. damalige Bewohnerinnen Nunivaks hatten ihn auf den Bildern erkannt; auf alle Fälle wurde er identifiziert und scheint durch die Ausführungen von Fienup-Riordan auf eine ganz neue Weise ‚real‘). Auch hinten rechts im Bild tut sich etwas. Was für das ungeschulte Auge einer Fotoarchivmitarbeiterin in Zürich wie eine Stromleitung oder ein Zaun aussah, entpuppt sich als Yup’ik-eigenes Pfastensystem, auf dem Robbenhäute getrocknet werden. Den gleichen Überraschungseffekt generiert Fienup-Riordans Bildbeschreibung zu Bild 6. Wo kurz zuvor gerade mal ein Mann in einem Kajak gesehen wurde, eröffnet sich nun die Geschichte eines Jägers, welcher im kalten Wind Schutz in seinem Kajak sucht, um seine Ausrüstung zu flicken. Im Hintergrund leuchten seine Jagdutensilien aus dem Dunkel heraus: Ein Schlitten, um das Kajak über die Tundra zu ziehen und eine selbstgemachte Boje aus Robbenhaut, welche helfen wird, den angeschossenen Wal im Wasser zu orten.

All diese verschiedenen Bildinterpretationen fanden so im Fotoarchiv Hans Himmelheber zusammen, wobei das Wort von Ann Fienup-Riordan als zeitgenössische Expertin für Yup’ik-Kultur am meisten Gewicht bekam. Ihre Geschichte klang stimmig: Es war die der Yup’ik-Eskimos, welche in ihren traditionellen Robbendarm-Parkas vor Wind und Regen geschützt auf die Jagd gehen und einsam in ihren Kajaks ihre Ausrüstung flicken. Keine Spur von Amerikanisierung. Der Alltag scheint harsch, aber romantisch. Genauso hatte Fienup-Riordan das Leben auf Nunivak in den 1930er Jahren in der

Einleitung zu ‚Where The Echo Began‘ dargelegt²⁸ und so scheint er aus den Bildern zurück. Fast ging vergessen, dass Fienup-Riordan zusammen mit der *Yup'ik-community* gerade mal 116 Fotos von Himmelheber neu interpretiert hatte und die restlichen über 1.300 Fotografien unangetastet ließ. Aber nur fast.

Den Überblick behalten und kritisch bleiben

Wenn in einer ethnographischen Beschreibungen von einer ‚gerade im Verschwinden begriffenen‘ Kultur gesprochen wird und Objekte wie auch Fotografien als ‚letzte und einzigartige Zeitzeugen‘ beschrieben werden, ist Vorsicht geboten. Es ist bekannt, dass diese Rhetorik seit dem 19. Jahrhundert im Zuge des sogenannten *salvage anthropology*-Diskurses dazu benutzt wurde, den Wert von außereuropäischer Kunst zu steigern und nicht zuletzt die oft wenig sensible Art des Sammelns von Artefakten in Übersee zu legitimieren.²⁹ Dies ist zumindest den EthnologInnen im Projekt bewusst gewesen und auch wenn Fienup-Riordan keine solchen Absichten unterstellt werden sollen fiel auf, dass sie sich einer solchen Sprache bediente, dabei aber nur knapp einen Zehntel der ganzen Fotosammlung ausgewählt hatte, um ihre Geschichte zu bebildern. Es lohnte sich also, nochmals etwas genauer hinzuschauen.

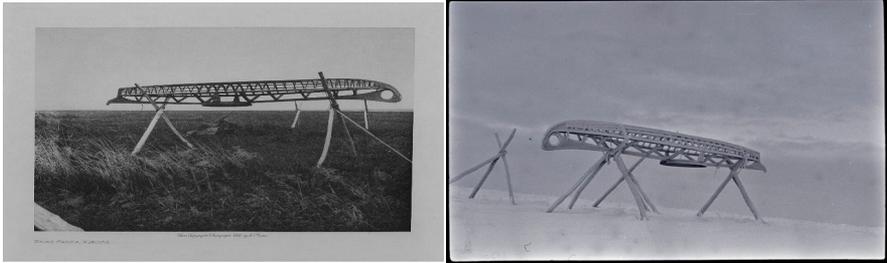
Mit ein wenig Recherche wurde klar, dass Himmelheber nicht der erste Forscher auf Nunivak war, welcher die Cup'ig-Kultur mit einer Kamera dokumentierte. Zehn Jahre vor ihm, in 1927, hatte dies auch Edward Curtis (1868-1952) ein US-amerikanischer Ethnologe und Fotograf auf seiner groß angelegten Reise durch Nordamerika gemacht.³⁰ Die Aufnahmen von Curtis sind heute über das Internet frei zugänglich³¹ und ein erster Vergleich seiner Bilder mit denen Himmelhebers zeigt eine sehr ähnliche Sujet-Auswahl bei bestimmten Aufnahmen (Vergleiche Bild 7 mit Bild 8).

28 Fienup-Riordan, Ann (ed.): *Where The Echo Began* (wie Anm. 6), siehe hier: Preface, Acknowledgments & Hans Himmelheber *Making His Own Path*, S. ix-xxxviii.

29 Siehe dazu zum Beispiel: Penny H., Glenn: *Objects of Culture. Ethnology and Ethnographic Museums in Imperial Germany*. Chapel Hill and London 2002, S. 52f.

30 Curtis, Edward: *The North American Indian*. Cambridge, 1907–1930.

31 Einige der über 40'000 Fotografien, die daraus entstanden sind, können auf <http://curtis.library.northwestern.edu/> [Stand: 31.08.2015] eingesehen werden.



Links: Bild 7. von Edward Curtis³² aus dem Jahre 1927.

Rechts: Bild 8. von 1936-37 aus dem Himmelheber Archiv beide auf Nunivak aufgenommen.

Auch Fienup-Riordan erwähnt Edward Curtis kurz, geht erstaunlicherweise aber nicht darauf ein, dass er Fotografien auf Nunivak gemacht hatte, sondern führt ihn ‚bloß‘ als ersten Ethnologen auf, der eine detaillierte Ethnografie der *Nuniwarmiut* verfasste hatte.³³ Dies lässt aufhorchen. Denn gerade Edward Curtis ist dafür bekannt, dass er auf seiner Dokumentationsreise durch Nordamerika die indigene Bevölkerung in einer Art zeitlosen Romantik aufnahm und für ein gutes Bild des „*vanishing Indians*“ gerne alle Zeugen westlicher materieller Kultur aus den Bildern verbannte.³⁴ Es könnte also sein, dass die Einwohner Nunivaks schon zehn Jahre vor Himmelhebers Erscheinen mit der amerikanischen Kultur in Berührung gekommen waren, auch wenn dies eben gerade nicht auf Curtis' Fotografien sichtbar wird. Immerhin hatten die US-Amerikaner Alaska dem Russischen Reich schon im Jahr 1867 abgekauft. Falls also die Traditionen auf Nunivak langsam zu schwinden begannen, hatte dies mit großer Wahrscheinlichkeit schon vor Himmelhebers Besuch begonnen. Fienup-Riordan jedoch erwähnt die bis über die USA hinaus bekannte Debatte um die inszenierten Bilder von Curtis mit keinem Wort. In ihrer Funktion als Herausgeberin der Himmelheber Alaska-Schriften und Fotografien ist dies zwar nicht unbedingt nötig, aber durchaus auffällig.

³² Das Foto kann unter folgendem Link direkt eingesehen werden. Der Copyright-Schutz ist durch das Alter des Fotos aufgehoben: <<http://curtis.library.northwestern.edu/curtis/viewPage.cgi/showp=1&size=2&id=nai.20.book.00000077.p&volume=20#nav>> [Stand: 31.08.2015].

³³ Fienup-Riordan, Ann (ed.): *Where The Echo Began* (wie Anm. 6), S. xv.

³⁴ Siehe dazu unter anderem zum Beispiel: Lyman, Christopher M.: *The Vanishing Race and Other Illusions: Photographs of Indians by Edward S. Curtis*. New York 1982. Und: Gidley, Mick: *Edward S. Curtis and The North American Indian, Incorporated*. New York und Cambridge 1998.

Was allerdings wirklich zum Denken anregt, ist die Auswahl der Bilder, die sie getroffen hat. Sie zeigt in ‚Where The Echo Began‘ mit keinem Bild auf, dass Himmelheber zehn Jahre nach Curtis einiges ehrlicher mit seiner Kamera war und die BewohnerInnen der Orte, die er besuchte, nicht nur in ihren traditionellen Parkas und in ihren Grassodenhäusern aufnahm, sondern auch in moderner Kleidung und hierzulande bekannten Holzhäusern. Wer alle 1.500 Fotografien aus der Alaska-Expedition durchsieht, kann dies leicht entdecken. Dazu die Beispiele Bild 9, 10 und 11.



Bild 9. FHH 36-10 ohne Titel [Holzhäuser in der Tundra],
Nunivak, Alaska, 1936-37, fotografiert von Hans Himmelheber.

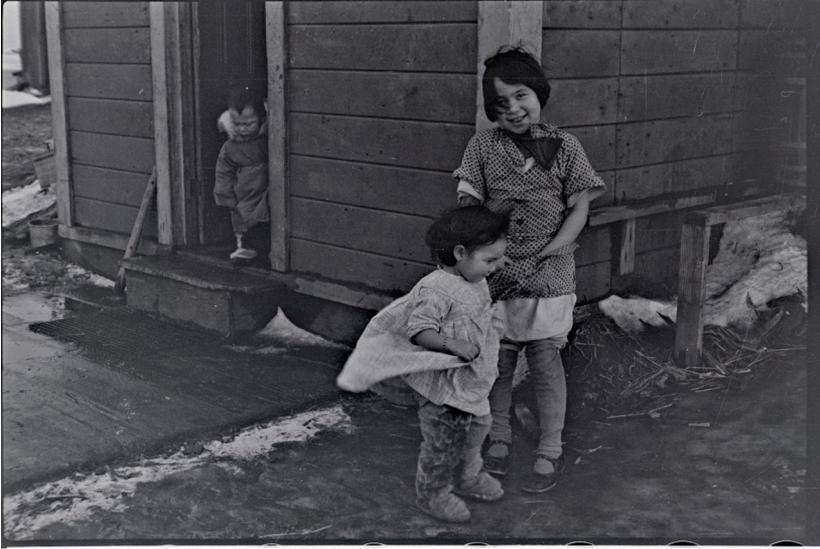


Bild 10. FHH 39-17 ohne Titel [Emma Moses, Eva Ryan und Sohn von Paul Ivanoff bei Cape Etolin], Nunivak, Alaska, 1936-37, fotografiert von Hans Himmelheber.



Bild 11. FHH 41-13 ohne Titel [Jerry David und andere lachende junge Männer an der Küste], Nash Harbor, Nunivak, Alaska, 1936-37, fotografiert von Hans Himmelheber.

Die Bilder 9, 10 und 11 wurden allesamt auf Nunivak zwischen November 1936 und März 1937 aufgenommen. Sie zeigen klar, dass es auf der Insel neben Grassodenhäusern auch andere Hausbauten gab (Bild 9 und 10), und dass längst nicht alle jungen Nunivaker im Winter einen traditionellen Parka und Fellstiefel trugen (Bild 10 und 11). Das größere Mädchen auf Bild 10 zum Beispiel trägt relativ simple Halbschuhe und von den Burschen auf Bild 11 trägt nur der hinterste einen Parka mit Kapuze. Auch auf diesem Bild sind im Hintergrund Holzhäuser zu sehen. Zwar lässt sich aus Mangel an weiteren Notizen Himmelhebers und einem Mangel an fundierten Kenntnissen der Yup'ik-Kultur nicht abschätzen, wozu die Häuser gedient hatten, es ist dennoch interessant, dass Fienup-Riordan es vermieden hat, solche Bilder abzdrukken. Sie zeigt bloß Grassodenhäuser und Kinder in *murre-skin parkas* wie auf Bild 4. Auf den wenigen Fotos in Fienup-Riordans Auswahl, auf welchen nicht-traditionelle Bekleidung auftaucht (allesamt nicht auf Nunivak, sondern dem Festland Alaskas aufgenommen), lässt sie dies unerwähnt.

Fazit und Ausblick

Die MitarbeiterInnen des Fotoarchiv Hans Himmelheber sind, wie eingangs erwähnt, keine Alaska-ExpertInnen und es lässt sich aus der Entfernung schlecht beurteilen, ob Ann Fienup-Riordans Bilderauswahl bewusst getroffen war oder ob sie, fasziniert von den Fotografien und als Expertin für Yup'ik-Traditionen, diese Fotos schlicht am spannendsten und lehrreichsten fand und die restlichen Bilder ‚übersah‘. Es ist nicht zu bestreiten, dass sich die Lebensweise der indigenen Bevölkerung Alaskas in den letzten hundert Jahren stark verändert hat und dies durchaus auf Druck des amerikanischen Staates basiert. Die Fotografien von Himmelheber zeigen somit in der Tat eine Welt, wie sie heute nicht mehr besteht. Der Lesart oder zumindest der Auswahl der Himmelheber-Fotos von Ann Fienup-Riordan kann im Nachhinein betrachtet eine gewisse Romantisierung, ein Zurückfallen in den Topos des *vanishing Indians*, unterstellt werden; ihre Erklärungen zu einzelnen Bildern sind dennoch überaus nützlich bei der Verschlagwortung der Fotografien und lassen Bilder auf eine Art sprechen, wie es für Laien nicht möglich wäre.

Die Nostalgie, die einem beim Betrachten der Fotos überkommt, vielleicht das, was Roland Barthes das „punctum“ nannte, rührt sicher auch daher, dass etwas, was in Fienup-Riordans Text mitschwingt durchaus eingetreten ist, etwas, das laut Roland Barthes jedem Foto innewohnt: der Tod.³⁵ Nicht nur der Fotograf Hans Himmelheber ist 2003 verstorben, auch alle von ihm verewigten Menschen, mit denen Ann Fienup-Riordan im Jahr 2000 noch sprechen konnte, weilen – wohl mit Ausnahme der damaligen Kinder – nicht mehr unter uns. Wenn die Bilder beim Bearbeiten im Archiv auf dem Bildschirm aufflackern und einen unverhofft ein neugieriges Augenpaar anschaut, tut es richtig weh, sich dies zu vergegenwärtigen. Vielleicht rührt auch daher der Wunsch, die Fotografien zurück nach Alaska zu bringen. Es ist der Versuch etwas wieder aufleben zu lassen, was schon im Moment, als Hans Himmelheber 1936-37 auf den Auslöser drückte, zu Ende ging.

Die Arbeit im Archiv zeigt, dass es sich durchaus lohnt, Fotosammlungen wie diese von Himmelheber genau aufzuarbeiten. Erst in seiner Vollständigkeit betrachtet, offenbart eine Fotodatenbank ihr größtes Potential und leistet, was ein Buch nicht leisten kann: Es stellt alle Bilder auf die gleiche Stufe. Es trifft keine Auswahl, sondern lässt grundsätzlich einmal den größtmöglichen Interpretationsspielraum zu. Auch wenn der von Himmelheber festgehaltene Moment für immer vorbei ist und jede Lesart der Bilder wieder eine Kritik dieser Lesart in sich birgt, können mithilfe seiner Fotos je länger, je mehr Geschichten erzählt werden. Wenn solch ein aufgearbeitetes Archiv digitalisiert und im *World Wide Web* öffentlich gemacht wird, bieten sich weitere Chancen. Im Internet ‚reisen‘ die Fotografien auf Knopfdruck über weite Distanzen und können von Laien wie Experten und Nachfahren der abgebildeten Personen oder Bewohner der Ortschaften gleichermaßen betrachtet werden. So können wiederum neue Bildinterpretationen einfließen und die Vielschichtigkeit jedes einzelnen Fotos wird offenbar. Das Stichwort heißt *crowd-sourced research*. Das Versehen der Bilder mit Schlagworten hat wiederum den Effekt, dass sie schnell auf dem Computer gefunden werden können und neue Gruppierungen von Bildern möglich werden und zwar

35 Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt am Main 1985.

viel schneller als dies mit Abzügen gemacht werden kann und ohne, dass die Bilder der Nutzerin der Datenbank vorher bekannt sein müssen. Die kultur-übergreifende Vergleichsstudie, wie sie Himmelheber zu Anfang seiner Karriere vorschwebte, scheint so endlich greifbar zu sein.

Der nächste Schritt für das Fotoarchiv Hans Himmelheber wird es sein, mit dem ‚Anchorage Museum‘ die ganze Fotosammlung nochmals aufzuarbeiten und sie in Alaska erneut publik zu machen. Diesmal sollen aber alle 1.500 Bilder einer Neuinterpretation zur Verfügung stehen. Man darf gespannt sein, welche neuen Geschichten die Bilder danach erzählen.³⁶

Anja Soldat M.A., ist Doktorandin der Kulturanalyse an der Universität Zürich und wissenschaftliche Mitarbeiterin im Fotoarchiv des Museum Rietberg Zürich. Dieser Aufsatz basiert in Teilen auf einem Vortrag über die Aufarbeitung des Fotoarchiv Hans Himmelheber, welcher auf der Tagung ‚Anthropology and Photography‘ am British Museum im Mai 2014 gehalten wurde.

Literaturverzeichnis

publizierte Quellen

Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt am Main 1985.

Curtis, Edward: The North American Indian. Cambridge, Mass., The University Press 1907–1930.

Fienup-Riordan, Ann (ed.): Where The Echo Began and other Oral Traditions from Southwestern Alaska recorded by Hans Himmelheber. University of Alaska Press 2000. Fischer, Eberhard und Clara Mayer-Himmelheber: Die Kultur der Baule.

Fotodokumentation an der Elfenbeinküste 1933+34/35 von Hans Himmelheber mit Martin Lippmann. Museum Rietberg Zürich 1997.

Gidley, Mick: Edward S. Curtis and The North American Indian, Incorporated. New York und Cambridge, Cambridge University Press 1998.

Himmelheber, Hans: Eskimokünstler. Teilergebnis einer ethnographischen Expedition in Alaska von Juni 1936 bis April 1937. Strecker und Schröder Verlag, Stuttgart 1938.

Hombberger, Lorenz: In Memoriam. Hans Himmelheber (1908-2003). In: African Arts. Spring 2004, S. 10.

Jäger, Jens: „Great service, too, will the plain and truthful records of Photography afford to the historian of future ages.“ In: Mathys, Nora, Leimgruber, Walter und Andrea

³⁶ Alle Fotografien der Alaska-Expedition von Hans Himmelheber sind in der ‚Sammlung Online‘ auf <<http://www.rietberg.ch/de-ch/sammlung/sammlung-online.aspx>> [Stand: 31.08.2015] abrufbar unter dem Kürzel „FHH“, auch die Schlagwortliste ist aufgeschaltet. Anmerkungen und weiterführende Erklärungen sind immer willkommen.

Voellmin (Hg.): Über den Wert der Fotografie. Zu wissenschaftlichen Kriterien für die Bewahrung von Fotosammlungen. hier + jetzt, Verlag für Kultur und Geschichte, Baden 2013.

Lyman, Christopher M.: The Vanishing Race and Other Illusions: Photographs of Indians by Edward S. Curtis. Pantheon Books, New York 1982.

Penny H., Glenn: Objects of Culture. Ethnology and Ethnographic Museums in Imperial Germany. The University of North Carolina Press, Chapel Hill and London 2002.

Voellmin, Andrea, Walter Leimgruber und Nora Mathys: Über den Wert der Fotografie. Einführung. In: Mathys, Nora, Leimgruber, Walter und Andrea Voellmin. (Hg.): Über den Wert der Fotografie. Zu wissenschaftlichen Kriterien für die Bewahrung von Fotosammlungen. hier + jetzt, Verlag für Kultur und Geschichte, Baden 2013.

unpublizierte Quellen

Himmelheber, Hans: Originalfotoliste zur Expedition 3 nach Alaska. 1936-37. Archiviert unter der Inventarnummer FHH 46-1 bis FHH 46-1y.

Forschungsliteratur

Himmelheber, Hans: Der Gefrorene Pfad: Mythen, Märchen und Legenden der Eskimo. Erich Roth Verlag, Eisenach und Kassel 1951.

Himmelheber, Hans: Ethnographische Notizen von den Nunivak-Eskimo. In: Abhandlungen und Berichte des Staatlichen Museums für Völkerkunde 38. Dresden 1980: 5–45.

Himmelheber, Hans: Eskimo Artists. Museum Rietberg Zürich 1987.

Lantis, Margaret: Nunivak Eskimo Personality as Revealed in the Mythology. In: Anthropological Papers of the University of Alaska 2(1) 1953: 109–174.

Lantis, Margaret: Eskimo Childhood and Interpersonal Relations: Nunivak Biographies and Genealogies. In: American Ethnological Society Monograph 53. University of Washington Press, Seattle 1960.

Ray, Dorothy Jean: Eskimo Masks: Art and Ceremony. University of Washington Press, Seattle 1967.

Ray, Dorothy Jean: Aleut and Eskimo Art: Tradition and Innovation in South Alaska. University of Washington Press, Seattle 1981.

Internetquellen

<<https://en.wikipedia.org/wiki/Alaska>> [Stand: 31.08.2015].

<<http://curtis.library.northwestern.edu/curtis/viewPage.cgi?showp=1&size=2&id=nai.20.book.00000077.p&volume=20#nav>> [Stand: 31.08.2015].

<<http://curtis.library.northwestern.edu/>> [Stand 31.08.2015]

<<http://www.rietberg.ch/de-ch/sammlung/fotoarchiv.aspx>> [Stand 31.08.2015].

<<http://www.rietberg.ch/de-ch/home.aspx>> [Stand: 31.08.2015].

<<http://www.rietberg.ch/de-ch/sammlung/sammlung-online.aspx>> [Stand: 31.8.2015].

Bilderverzeichnis

Bild 1. FHH 8-24, ohne Titel [Charly Coffee beim Schnitzen], St. Michael, Alaska, 17.6.1936, fotografiert von Hans Himmelheber, Copyright by Museum Rietberg Zürich.

Bild 2. FHH 40-2 ohne Titel [Bucht von Nash Harbor], Nash Harbor, Nunivak, Alaska, 1936-37, fotografiert von Hans Himmelheber, Copyright by Museum Rietberg Zürich.

- Bild 3. FHH 13-19 ohne Titel [Junge vor Grassodenhaus mit „Dachlucke“], Napaskiak, Alaska, 1936, fotografiert von Hans Himmelheber, Copyright by Museum Rietberg Zürich.
- Bild 4. FHH 41-30 ohne Titel [Awegyar und anderer Junge beim Spiel], Nash Harbor, Nunivak, Alaska, 1936-37, fotografiert von Hans Himmelheber, Copyright by Museum Rietberg Zürich.
- Bild 5. FHH 37-8 ohne Titel [Uncle John in einem Robbendarm-Parka mit anderem Mann], Mekoryuk, Nunivak, Alaska, 1936-37, fotografiert von Hans Himmelheber, Copyright by Museum Rietberg Zürich.
- Bild 6. FHH 37-14 ohne Titel [ein Jäger sitzt in einem Kajak und flickt seine Ausrüstung], Nash Harbor, Nunivak, Alaska, 1936-37, fotografiert von Hans Himmelheber, Copyright by Museum Rietberg Zürich.
- Bild 7. Kajak frame, Nunivak, Alaska, fotografiert von Edward Curtis, 1927, Northwestern University Library, Edward S. Curtis's „The North American Indian,“ 2003
<<http://curtis.library.northwestern.edu/curtis/info.cgi?id=nai.20.book.00000077.p>> [Stand: 08.09.2015].
- Bild 8. FHH 38-27 ohne Titel [aufgestelltes Kajakgerippe mit Frost überzogen], Nunivak, Alaska 1936-37, fotografiert von Hans Himmelheber, Copyright by Museum Rietberg Zürich.
- Bild 9. FHH 36-10 ohne Titel [Holzhäuser in der Tundra], Nunivak, Alaska, 1936-37, fotografiert von Hans Himmelheber, Copyright by Museum Rietberg Zürich.
- Bild 10. FHH 39-17 ohne Titel [Emma Moses, Eva Ryan und Sohn von Paul Ivanoff bei Cape Etolin], Nunivak, Alaska, 1936-37, fotografiert von Hans Himmelheber, Copyright by Museum Rietberg Zürich.
- Bild 11. FHH 41-13 ohne Titel [Jerry David und andere lachende junge Männer an der Küste], Nash Harbor, Nunivak, Alaska, 1936-37, fotografiert von Hans Himmelheber, Copyright by Museum Rietberg Zürich.
- Bild 12. FHH 38-12 ohne Titel [Tom Totoman und Hans Himmelheber beim Eisfischen], Cape Etolin, Nunivak, Alaska, 1936-37, FotografIn unbekannt, Copyright by Museum Rietberg Zürich.

„Der Club de Caballeros“ – aus Fotografien lesen

von Susanne Krawietz

„There are always two people in every picture: the photographer and the viewer“¹, sagte Ansel Adams, der Mitte des 20. Jahrhunderts selbst als Fotograf bekannt wurde.²

Im Rahmen eines Proseminars von Dr. Alma Durán-Merk mit dem Titel „Wilhelm Schirp Laabs in Yukatan, Mexiko“, das im Wintersemester 2013/2014 stattfand, wurde mir die Gelegenheit geboten in die Rolle des Betrachters zu schlüpfen. Ziel des Seminars war eine vollständige Katalogisierung des Fotoalbums Wilhelm Schirp Laabs, das anschließend für wissenschaftliche Forschungszwecke zur Verfügung gestellt wurde und ab 2017 online abrufbar sein wird.³

Wie das obengenannte Zitat aussagt, beeinflusste meine Sicht auf die Fotografien meine Herangehensweise an die Arbeit mit den Fotos, denn einige der Bilder fielen mir besonders auf: Es waren fünf Aufnahmen, welche, wie beispielsweise in Abbildung 1 zu sehen ist, eine Gruppe von Männern zeigen, die sich in geselliger Runde versammelt hatten.⁴

Dr. Durán-Merk erklärte mir, dass es sich bei den abgebildeten Personen um Mitglieder eines Clubs handele, der vor über 100 Jahren in Merida, der Hauptstadt des mexikanischen Bundesstaates Yukatan ins Leben gerufen worden war und dem Wilhelm Schirp Laabs angehört hatte, wodurch sich das Zustandekommen der Fotografien erklärt.

Anhand dieser Fotografien konnte ich daher das Arbeiten mit der fertigen Onlinesammlung testen: Wie erfahre ich mehr über die fünf Fotografien

¹ Briot, Alain: Mastering Photographic Composition, Creativity, and Personal Style. Santa Barbara 2009. S. 111.

² Hulick, Diana Emery; Marshall, Joseph: Photography 1900 to the present. Upper Saddle River 1998. S. 145.

³ Für weitere Informationen über das Album und die Person Wilhelm Schirp Laabs siehe: Durán-Merk, Alma: How a German-Yucatecan Photographic Collection Came to Augsburg. Introducing Wilhelm Schirp Laabs and His Photo Album. In: Augsburger Volkskundliche Nachrichten 21 (2015), S. 6-27.

⁴ Medienserver der Universität Augsburg: Schirp-Collection Photos: Schirp_01_162; Schirp_01_163; Schirp_01_164; Schirp_01_165; Schirp_01_319.

und über die abgelichteten Clubmitglieder? Um was für eine Art von Club handelte es sich? Zu welchem Zweck wurde er gegründet? Wer waren die Männer auf den Bildern? Diesen Fragen kann aus wissenschaftlicher Sicht nachgegangen werden.

Das Eingangszitat verdeutlicht jedoch auch, dass es eine andere Sichtweise, die des Fotografen, gibt, die sich von meiner eigenen unterscheiden kann. Warum hat Wilhelm Schirp Laabs diese fünf Aufnahmen des Vereins gemacht und was wollte er damit aussagen?⁵

Diese zwei Blickwinkel werden im vorliegenden Aufsatz, soweit es nach mehr als 100 Jahren zwischen Aufnahme und Auswertung retrospektiv möglich ist, aufgearbeitet, um dadurch gleichzeitig zu zeigen, wie die Arbeit mit der Onlinefotosammlung in der Praxis aussehen kann.



Abb. 1: Club de Caballeros_1

Medienserver der Universität Augsburg: Schirp-Collection_Photos: Schirp_01_163.

⁵ Wahrscheinlich ist, dass es weitere Fotoaufnahmen des Clubs gab. Jedoch sind die fünf Fotografien aus dem Album Wilhelm Schirp Laabs die einzigen noch erhaltenen Bilder.

Vereine/Clubs als Forschungsfeld der Europäischen Ethnologie

Aus Sicht der wissenschaftlichen Forschung der Europäischen Ethnologie gibt es bisher keine Forschungsansätze, die sich mit dem Clubwesen befassen. Doch kann hier ein Zugriff über die Vereinforschung weiterhelfen, da sich einige Analysemöglichkeiten überschneiden.

Was genau unter einem Verein verstanden wird, ist aufgrund der Vielfaltigkeit des Vereinswesens nicht klar definiert. Zudem gibt es für verschiedene Epochen des Vereinswesens unterschiedliche Anhaltspunkte für eine Definition, die jedoch nicht immer allgemeingültig sind.⁶ Einzig der freiwillige Zusammenschluss seiner Mitglieder ist allen Vereinen gemein.⁷ Im 21. Jahrhundert gilt meist, dass der Zusammenschluss außerhalb ihrer familiären Umgebung stattfindet.⁸ Vereine können zudem als Verbindungen, die auf Dauer ausgelegt sind und je nach Vereinsbeschaffenheit auch rechtlich verankert sein können, angesehen werden. In diesem Fall haben sie Vereinssatzungen, auf die sich der Verein im Zweifelsfall berufen kann. Doch auch dieser Rahmen ist nicht für jeden Verein notwendig. Von anderen Zusammenschlüssen, die den gleichen Kriterien entsprechen, wie beispielsweise Genossenschaften, GmbHs oder verschiedenen Gesellschaften, grenzt sich der Verein durch die „Umstände[n] und [...] Zielsetzungen der Beteiligten ab [und zugleich durch die Tatsache] welche der Vereinigungsformen im Einzelfall gewählt wird.“⁹ Des Weiteren kann zwischen wirtschaftlichen und ideellen Vereinen unterschieden werden.¹⁰ Um 1900 galt jedoch eine weiterfassende Definition für Vereine, wie weiter unten noch erläutert wird.

Warum macht es aus wissenschaftlicher Sicht Sinn, dass sich die Europäische Ethnologie mit Vereinen im Allgemeinen beziehungsweise mit einzelnen Vereinen beschäftigt?

6 Kröll, F.; Bartjes, S.; Wiengarn, R.: Vereine. Geschichte, Politik, Kultur. Mainz 1982. S. 11.

7 Zimmer, Annette: Vereine. Zivilgesellschaft konkret. Wiesbaden 2007. S. 17.

8 Nathaus Klaus: Organisierte Geselligkeit. Deutsche und britische Vereine im 19. und 20. Jahrhundert. Göttingen 2009. S. 11.

9 Zimmer, 2007, S. 18.

10 Ebd. S. 18.

Bis in die 1930er Jahre klammerte die Volkskunde Vereine als Untersuchungsgegenstand ihrer Forschung aus. Dies hatte mehrere Gründe. Zum einen hielt sie das Vereinswesen, beispielsweise im Vergleich zum Zunftwesen, für eine „schlichte und harmlose Sache“¹¹, die keiner wissenschaftlichen Auseinandersetzung wert war. Zum anderen war die Meinung vorherrschend, dass – *wenn Vereine Untersuchungsgegenstand sein sollten – es Aufgabe der Soziologie sei, sich mit dem „Studium der Gruppen, der sozialen Beziehungen und Einrichtungen“*¹² zu befassen.

1959 stellte Hermann Bausinger jedoch fest, dass diese Sichtweise das Potenzial der Vereinsforschung unterschätzt und sie vielmehr ein Musterbeispiel „für die Verbindung soziologischer und volkskundlicher Methoden“¹³ ist. Dabei sind die Beweggründe der einzelnen Vereinsmitglieder in einen Verein ein- oder auch auszutreten, Vereinsfeste, der Ablauf des Vereinslebens, Dinge, die den Soziologen nur am Rande seiner Forschung beschäftigen, da es sich um „Eigenbewegungen der Kultur handelt, die zwar auf bestimmten sozialen Grundlagen ruhen [...], die aber doch nur fassbar sind durch eine geschichtlich orientierte Kulturwissenschaft.“¹⁴ Kein Verein darf als typische Gruppierungsform gesehen werden. Vielmehr spielen lokale Begebenheiten und Veränderungen immer eine große Rolle und machen eine Differenzierung unabdingbar.¹⁵ Diese Individualität jedes Vereins oder herauszuarbeiten und in ein größeres Gesamtkonzept einzubetten ist daher Aufgabe der ethnologischen Vereinsforschung.

Aus Bildern lesen: Vereinsforschung anhand von Fotografien

Für die Betrachtung des Vereins aus ethnologischer Perspektive hat Hermann Bausinger verschiedene mögliche Ansatzpunkte für eine Untersuchung vorgeschlagen, um „die Geschichte, die Funktion, die Inhalte und die

11 Bausinger, Herrmann: Vereine als Gegenstand volkskundlicher Forschung. In: Zeitschrift für Volkskunde, 55 (1959), S. 98-104. Hier: S. 100.

12 Ebd. S. 101.

13 Ebd. S. 101.

14 Ebd. S. 102.

15 Kröll, 1982, S. 7.

Formen des Vereinslebens¹⁶ entweder eines Gebiets, eines Ortes oder eines einzelnen Vereins zu erfassen. Dafür können verschiedene Anhaltspunkte zur Erschließung des Untersuchungsgegenstands beitragen wie zum Beispiel: der Name des Vereins, Mitgliederzahlen und Angaben über einzelne Mitglieder (Einheimische, Heimatvertriebene, Geschlecht, Konfession etc.), Funktionäre und Repräsentanten, Zweck des Vereins, Güter (wie Bräuche und Lieder), die Funktion, die der Verein im Leben der Mitglieder spielt, Vereinsbräuche, das Vereinslokal, äußere Zeichen, eine mögliche politische Positionierung, der Einfluss überlokaler Vereine. Vor allem können aber auch Vereine, die als Vorbild für die Gründung des zu untersuchenden Vereins beigetragen haben, Auskunft über viele der genannten Punkte geben.¹⁷

Für die wissenschaftliche Analyse von Clubs lassen sich die Methoden Bausingers fast ohne Einschränkungen auch auf das Clubwesen übertragen, da die meisten Kriterien der Vereinsforschung auch in Clubs zu finden sind. Die genannten Untersuchungspunkte werden daher, soweit dies heute noch möglich ist, für den „Club de Caballeros“ herangezogen. Für den vorliegenden Fall galten hinsichtlich der Forschungsmöglichkeiten zunächst jedoch noch große Einschränkungen, da das Quellenmaterial ausschließlich aus den Fotografien besteht und keine schriftlichen Quellen überliefert sind. Hier muss die Schnittmenge aus den von Bausinger genannten Forschungsideen und den Möglichkeiten der Visual Anthropology gebildet werden.

Was können wir auf den Fotos sehen?

Die Bildanalyse nach der Methode Erwin Panofskys bringt Informationen über den Club.¹⁸

In Abbildung 2 sind zwölf Männer, die im Halbkreis um einen massiven Holztisch stehen zu sehen. Einige von ihnen heben einen kleinen Bierkrug, andere rauchen Zigarre. Alle tragen eine Anzughose, ein weißes Hemd und dazu eine Fliege oder Krawatte. Zum Outfit mancher der Männer gehört

¹⁶ Bausinger, 1959, S. 102.

¹⁷ Ebd. S. 103f.

¹⁸ Panofsky, Erwin: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln 1987. S. 50.

zudem eine Weste oder Hosenträger. Bis auf wenige Ausnahmen haben die Männer einen Schnauzer oder einen Vollbart. Sie sind unterschiedlich alt, wobei der jüngste auf circa 25-30, der älteste auf 50-60 Jahre geschätzt werden kann.



Abb. 2: Mitgliedertreffen des „Club de Caballeros“

Medienserver der Universität Augsburg; Schirp-Collection_Photos: Schirp_01_162.

Das abgelichtete Mobiliar scheint von hoher Qualität zu sein. Der Tisch ist aus massivem Holz gefertigt und steht auf runden und verziert-gedrechselten Tischbeinen. Die Stühle sind ebenfalls aus Holz gearbeitet und unterschiedlich stark verschnörkelt. Auf dem Tisch haben ein paar der Männer ihre Bierkrüge abgestellt. Des Weiteren befinden sich schmale, schwarz eingebundene Bücher auf dem Tisch. Im Hintergrund ist eine mit Ornamenten verzierte, weiße Flügeltüre zu sehen.

Die Männer sehen europäisch aus, was auch durch ihre Kleidung unterstrichen wird. Sie haben sich offensichtlich in einer geselligen Runde zusammengefunden. Das Bild wirkt durch die im Halbkreis um die Kamera positionierten Männer, die in die Richtung des Fotoapparates schauen, inszeniert. Um jede der Personen ablichten zu können, wurden wahrscheinlich

die beiden Männer, die am vorderen Tischende saßen, auf der rechten Seite des Bildes in zweiter Reihe positioniert.

Die vier übrigen Fotografien (Schirp_01_162; 164; 165; 319) ähneln der in Abbildung 2 besprochenen vom Arrangement des Motivs, jedoch kann ein Vergleich zu weiteren Informationen führen.



Abb. 3: „Bier Abend Galler, 1. Juni 1913“

Medienserver der Universität Augsburg: Schirp-Collection_Photos: Schirp_01_204.

Ein weiteres Fotobeispiel (Abbildung 3) zeigt sechzehn Männer. Diese haben sich ebenfalls im Halbkreis um einen Holztisch versammelt. Einige sitzen um den Tisch, eine zweite Reihe steht hinter diesen. Wie in Abbildung 2 tragen die Männer in Abbildung 3 Anzughosen und weiße Hemden, sowie einige von ihnen eine Weste oder ein Sakko darüber. Jeder der Männer hat außerdem eine Krawatte oder eine Fliege umgebunden.

Auch in Abbildung 3 halten ein paar der abgelichteten Personen Bierkrüge und Zigarren in ihrer Hand. Das Foto zeigt außerdem einen Mann, der in der

Mitte des Halbkreises stehend ein schwarz eingebundenes Buch aufgeschlagen hält und auf die Buchseiten schaut. Weitere, gleiche Bücher liegen auf dem Tisch um den sich die Männer versammelt haben.

Auf der Albenseite befindet sich neben dem Foto eine Beschriftung: „Bier Abend Galler, 1. Juni 1913, Blitzlicht-Aufnahme“, die das Foto nicht nur zeitlich einordnet, sondern zudem das Treffen der Männer thematisiert.



Abb. 4: Der „Club de Caballeros“

Medienserver der Universität Augsburg: Schirp-Collection_Photos: Schirp_01_164.

Eine dritte Fotografie (Abbildung 4) zeigt eine ähnliche Personenkonstellation. In diesem Fall sind 17 Männer auf dem Bild festgehalten worden. Wie auf allen fünf Fotografien sind auch hier – neben den Bierkrügen – wieder die dünnen Bücher auf dem Tisch zu sehen.

Wer steckt „hinter“ den Bildern?

Über weitere Recherche können die Fotografien in großen Teilen kontextualisiert werden. Die Aufnahmen zeigen Treffen des „Club de Caballeros“ in Merida, Yukatan.¹⁹

¹⁹ Durán-Merk, Alma: In Our Sphere of Life. German-Speaking Immigrants in Yukatán and Their Descendants, 1876-1914. Madrid 2015. S. 348.

Mitglieder des Clubs

Der Besitzer des Fotoalbums, Wilhelm Schirp Laabs, war Mitglied des Clubs²⁰ und ist in Abbildung 2 auf der rechten Bildseite in der zweiten Reihe um den Tisch ganz außen rechts zu sehen. Des Weiteren sind Julius Otto Milke Werner (2. von rechts), Peter Schirp Malmedi (4. von rechts), Guillermo Oswald Milke Milke (6. von rechts), Reynaldo Tafel (8. von rechts) und Bernhard Davis (11. von rechts) darauf abgebildet.²¹

Über die Namen der identifizierten Personen sind verwandtschaftliche Beziehungen erkennbar (Abbildung 5). Julius Otto Milke Werner wurde 1850 in Görlitz geboren und immigrierte circa 1870 in die USA, wo er seine Cousine Elena Emma Milke Kröger²² heiratete.²³ Die beiden bekamen acht Kinder: Emma Laura²⁴, Aida²⁵, Guillermo Oswald (genannt „Bobby“)²⁶, William Norman²⁷, Gertrudis (genannt „Pussy“)²⁸, Elfriede (genannt Frieda)²⁹, Otto Hugo³⁰ und Leonard³¹. 1896 zog die Familie, die aufgrund der Arbeit des Vaters für Tiffany's ihren Wohnsitz immer wieder gewechselt hatte, nach Merida.³²

20 Juan Edwin Schirp Milke, interviewed by Dr. Alma Durán-Merk am 08.03.2011.

21 Identifiziert von Juan Edwin Schirp Milke.

22 Durán-Merk, Alma: Database German-Speaking Immigrants in Yukatan and Their Descendants. 1876-1914. Augsburg 2015. Nr. 339.

23 Ebd. Nr. 338.

24 Ebd. Nr. 340.

25 Ebd. Nr. 494.

26 Ebd. Nr. 341.

27 Ebd. Nr. 343.

28 Ebd. Nr. 347.

29 Ebd. Nr. 342.

30 Ebd. Nr. 348.

31 Ebd. Nr. 349.

32 Ebd. Nr. 338.

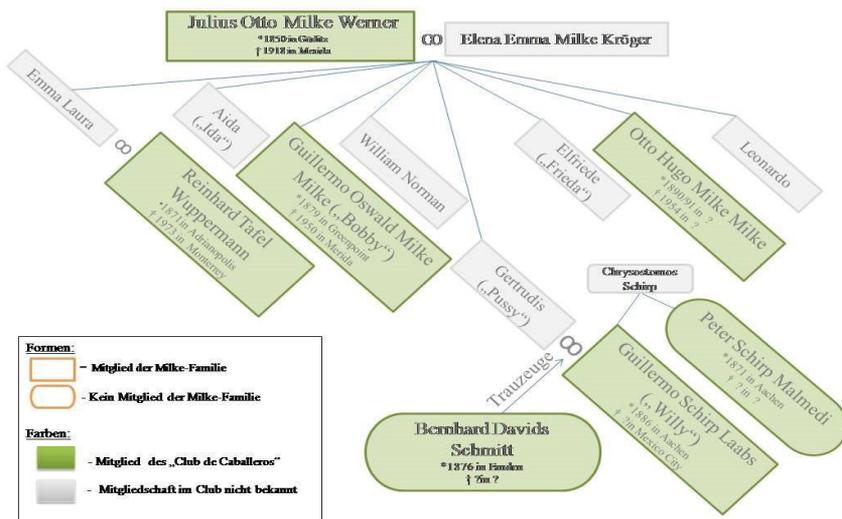


Abb. 5: Soziale Vernetzung der Clubmitglieder

Daten aus: Durán-Merk, Database, 2015, Nr. 76, Nr. 338, Nr. 339, Nr. 340, Nr. 341, Nr. 342, Nr. 343, Nr. 346, Nr. 347, Nr. 348, Nr. 349, Nr. 449, Nr. 494, Nr. 507.

Trotz der Tatsache, dass ausschließlich der Vater in Deutschland geboren worden war und dort die ersten 20 Jahre seines Lebens verbracht hatte, sind zahlreiche Verbindungen zu ihrem deutschen Ursprung erkennbar: Zum Teil haben die Kinder von Julius Otto und Elena Emma nachweislich die deutsche Staatsbürgerschaft,³³ zum Teil unternehmen sie längere Reisen nach Deutschland.³⁴ Auch Familienfeste, wie Weihnachten, wurden nach deutschen Traditionen gefeiert.³⁵

Reinhard Tafel Wuppermanns Verbindung zur Milke-Familie besteht über seine Ehe mit Emma Laura Milke Milke, die 1904 geschlossen wurde. Im Gegensatz zu seiner Frau gehört er zur ersten Auswanderergeneration seiner

33 Emma Laura (Durán-Merk, Database, 2015, Nr. 340.), William Norman (Durán-Merk, Database, 2015, Nr. 343.), Gertrudis (Durán-Merk, Database, 2015, Nr. 346.), Otto Hugo (Durán-Merk, Database, 2015, Nr. 348).

34 Emma Laura, Guillermo Oswald und Gertrudis reisten 1910 für drei Monate nach Deutschland (Durán-Merk, Database, 2015, Nr. 340 und Nr. 341).

35 Z.B. William Norman Milke Milke: Durán-Merk, Database, 2015, Nr. 343.

Familie und kam 1899 nach Mexiko.³⁶ Ebenso ist eine eheliche Verbindung Wilhelm Schirp Laabs zur Familie Milke nachzuweisen: er heiratete am 20.03.1918 Gertrudis Milke Milke. Er selbst wurde in Deutschland geboren und kam 1905 nach Merida.³⁷ Trauzeugen dieser Hochzeit war Bernhard Davids Schmidt, geboren 1876 in Emden. Davids kam 1902 über Progreso nach Mexiko.³⁸ Peter Engelbert Schirp Malmedi wiederum war Wilhelm Schirps Halbbruder.³⁹

Die Clubmitglieder waren folglich zumindest teilweise über verschiedene verwandtschaftliche und freundschaftliche Beziehungen verbunden. Vor allem verbindet sie auch ihre deutsche Abstammung miteinander. Dies gilt auch für weitere Personen, von denen bekannt ist, dass sie Mitglieder des „Club de Caballeros“ waren. Beispielsweise sind auch Hermann Paul Wilhelm Struck Bockenmüller⁴⁰ und Henry Christian Jakob Schaumann⁴¹ aus Deutschland ausgewandert.⁴²

In Abbildung 3 und 4 konnten bisher einige Personen identifiziert werden, die bereits in Abbildung 2 zu sehen sind:

Abbildung 3: Unter den Männern können Wilhelm Schirp Laabs (stehend, 2. von links) und Bernhard Davids Schmidt (stehend, 4. von links, mit Gesangbuch in der Hand) identifiziert werden.⁴³

Abbildung 4: Einige der Männer sind bereits durch Juan Edwin Schirp Milke einem Sohn Wilhelm Schirp Laabs, auf anderen Fotografien des „Club de Caballeros“ identifiziert worden und können so auch in dieser Abbildung wiedererkannt werden. So etwa Wilhelm Schirp Laabs selbst (sitzend, 2. von links), sein Halbbruder Peter Schirp Malmedi (stehend, 8. von links) und Bernhard Davis Schmidt (stehend, 9. von links).

³⁶ Reinhard Tafel wurde in der Türkei geboren, war jedoch eingebürgerter Deutscher (Durán-Merk, Database, 2015, Nr. 507).

³⁷ Durán-Merk, Database, 2015, Nr. 347.

³⁸ Ebd. Nr. 76.

³⁹ Ebd. Nr. 449.

⁴⁰ Ebd. Nr. 501.

⁴¹ Ebd. Nr. 442.

⁴² Identifizierung durch Juan Edwin Schirp Milke. In: Medienserver der Universität Augsburg: Schirp-Collection_Photos: Schirp_01_165.

⁴³ Identifizierung durch Susanne Krawietz am 20.09.2015.

Was steckt „hinter“ den Bildern?

Zunächst lässt die Fotoanalyse Vermutungen über den Zweck der Versammlungen zu: Der Titel des Fotos, das in Abbildung 3 zu sehen ist („Bier Abend Galler, 1. Juni 1913“) weist darauf hin, dass sich die Männerrunde nicht nur traf und dabei Bier trank, sondern, dass das Biertrinken mitunter Anlass der Treffen war. Auch identifiziert sie Wilhelm Schirp Laabs als Fotografen der Aufnahme, da er in seinem Fotoalbum des Öfteren fototechnische Anmerkungen über seine selbstgeschossenen Bilder machte. Die angegebene Jahreszahl (1913) ordnet die Existenz des Clubs in etwa ein. Ein Gründungsdatum kann jedoch nicht bestimmt werden. Sicher ist jedoch, dass der erste offizielle Club in Merida erst 1915 gegründet wurde.⁴⁴

Durch ihre Forschung konnte Durán-Merk die Fotos, neben den schriftlichen Angaben von Schirp Laabs, noch mit weiteren Informationen versehen. So wurden die Treffen samstags abgehalten und einige Männer erschienen regelmäßig. Darunter waren, wie bereits gezeigt, Führungspersonen und Angestellte von Siemens & Halske.⁴⁵ Zeitzeugenberichten zufolge nahmen auch Yukateken an Aktivitäten des Clubs teil. Bei einigen informelleren Treffen waren außerdem auch Frauen zugelassen.⁴⁶

Name des Clubs

Der Name des Clubs bedeutet wörtlich übersetzt „Verein der Kavaliere“, eine Bezeichnung, die wohl den englischen Begriff des „Gentlemen’s Club“ hispanisiert wiedergeben soll.⁴⁷ Passender für den Vergleich mit deutschen Vereinen ist jedoch die Verwendung des Begriffs „Geselligkeitsverein“. Es gab allerdings durchaus große Unterschiede zwischen deutschen Vereinen und englischen Clubs⁴⁸ um 1900,⁴⁹ weshalb eine genauere Differenzierung Sinn macht, um genauer sagen zu können, welche Form als Vorbild galt.

⁴⁴ Durán-Merk, 2015a, S. 348.

⁴⁵ Juan Erwin SchirpMilke, interviewed by Alma Durán-Merk am 08.03.2011.

⁴⁶ Durán-Merk, 2015a, S. 349.

⁴⁷ Ebd. S. 348f. Möglich wäre auch eine Gleichsetzung im Deutschen mit dem „Freizeitverein“.

⁴⁸ Die englische Vereinskultur beeinflusste die amerikanische stark (Clark, Peter: *British Clubs and Societies 1580-1800*. Oxford 2000. S.vii.), weshalb sie im vorliegenden Aufsatz gleichgestellt werden.

⁴⁹ Nathaus, 2009, S. 18.

Möglicher „Vorbilder“ des Clubs

Die Gründung von Clubs erfolgte in England getrennt vom Staat.⁵⁰ Die Ursprünge der ersten Assoziationen in London gehen bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts zurück. Zu diesem Zeitpunkt waren zunächst keine politischen Inhalte erkennbar waren.⁵¹ Das britische Vereinigungswesen konnte sich über einen langen Zeitraum hinweg sehr langsam aufbauen und entwickeln, da keine politischen Ereignisse oder Ambitionen Druck auf seine Entwicklung ausübten und es von staatlicher Seite nicht in Frage gestellt wurde.⁵² Entscheidend waren im ausgehenden 17. Jahrhundert vielmehr ökonomische Aspekte und Veränderungen, die das Assoziationswesen bis ins 19. Jahrhundert prägten und dazu führten, dass um 1800 die Anzahl der verschiedenen Assoziationen extrem anwuchs.⁵³

Besonders charakteristisch war die Gründung der sozial exklusiven „gentlemen’s clubs“, von denen fast die Hälfte in London verzeichnet war. Diese Clubform umfasste eine große Vielfalt an unterschiedlichen Gesellschaften und Vereinigungen und wurde von vielen anderen Ländern kopiert.⁵⁴ Ähnlich der Tradition der Kaffeehäuser, trafen sich beispielsweise Männer mit gleichen Interessen in Pubs oder Bars um den aktuellen Klatsch zu diskutieren, oder sich unverfänglichen Themen zu widmen. Man unterhielt sich, spielte, rauchte Zigarren und konsumierte Alkohol.⁵⁵ Nicht selten wurden die Zusammenkünfte jedoch trotz der scheinbar unbeschwerten Geselligkeit für einen informellen Aufbau von Geschäftskontakten genutzt.⁵⁶ Über Aufnahmegebühren und Mitgliedsbeiträge in unterschiedlicher – teilweise sehr großer – Höhe regulierten die Clubs die Teilnehmerzahlen und verhinderten gleichzeitig standesungemäße Beitritte. Gentleman war man ab dem 18. Jahrhundert nicht mehr durch Geburt, sondern durch Vermögen.

50 Ebd. S. 18.

51 Lejeune, Anthony: *The gentlemen’s clubs of London*. London 1984. S. 11.

52 Clark, Peter: *British Clubs and Societies 1580-1800*. Oxford 2000. S. 177.

53 Nathaus, 2009, S. 23.

54 Nathaus, 2009, S. 24.

55 Lejeune, 1984, S. 11.

56 Nathaus, 2009, S. 30.

Eine klare schichtspezifische Trennung unter den Clubs war deutlich erkennbar.⁵⁷ Frauen waren von Beginn an von der Mitgliedschaft ausgeschlossen.⁵⁸

Versuche schichtübergreifende Vereine zu gründen scheiterten, sodass sich auch um 1900 Angehörige der Mittelschicht in abgegrenzten Vereinen traf. Neben den neu aufkommenden Sportvereinen hielten sich vor allem die auf Geselligkeit ausgerichteten Vereine und verzeichneten bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs ihren größten Zuwachs. Besonderer Beliebtheit erfreuten sich dabei weiterhin die „gentlemen’s clubs“.⁵⁹

Diese entwickelten sich in eine immer exklusivere Richtung: als Treffpunkte wurden öffentliche Räume wie Pubs nach und nach aufgegeben und „möglichst luxuriös ausgestattete[n], halbprivate[n] Gesellschaftshäuser[n]“⁶⁰ bezogen. Erst jetzt wurden Clubhäuser, die meist mit den „gentlemen’s clubs“ assoziiert werden, üblich.⁶¹ Im Sinne dieser steigenden Exklusivität wurden die Verhaltensordnungen innerhalb der Clubs verschärft und der Clubsymbolik – wie Abzeichen, Krawatte, Gruppenfotos – mehr Bedeutung beigemessen.⁶² Die Clubs ab circa 1860 waren vor allem für den Luxus, den sie ihren Mitgliedern in Form verschiedener Dienstleistungen und Einrichtungen, wie Bibliotheken, boten und für die strenge Auswahl ihrer Mitglieder bekannt.⁶³

Der Wandel des „gentlemen’s club“ wurde nicht von allen positiv aufgenommen: „The club has accordingly come to be regarded more as a piece of mingled convenience and show than as the scene of social gatherings and intellectual recreation“⁶⁴. Dennoch war der Club zwischen 1860 und 1914 beliebter denn je.⁶⁵

57 Ebd. S. 24.

58 Clark, 2000, S. 49.

59 Nathaus, 2009, S. 71.

60 Ebd. S. 71.

61 Hatton, Joseph: Clubland. London and Provincial. London 1890. S. IV.

62 Nathaus, 2009, S. 71.

63 Taddei, Antonia: London Clubs in the late nineteenth century. Oxford 1999. S. 4.

64 Sidney, Samuel: Clubs and Clubmen. In: All they year around, Nr. 388 vom 29.09.1866. S. 1.

65 Taddei, 1999, S. 3.

Das deutsche Assoziationswesen ist wesentlich jünger als das britische. Es setzt ungefähr im beginnenden 19. Jahrhundert ein.⁶⁶ Auf rechtlicher Ebene erlaubte jedoch erst 1848 die Paulskirchenverfassung es „allen Deutschen das Recht, sich ohne vorherige Genehmigung friedlich und ohne Waffen zu versammeln und Vereine zu bilden.“⁶⁷ Bis Mitte des 19. Jahrhunderts behielt sich – im Gegensatz zu den britischen Clubs – der Staat großen Einfluss auf das Vereinswesen bei.⁶⁸ Die Mehrheit der deutschen Vereine vor 1848/49 war kulturell ausgerichtet. So bildeten sich vor allem Lesegesellschaften.⁶⁹ Dennoch fielen auch in der Zeit vor den Revolutionsjahren wirtschaftliche und politische Assoziationen unter den Vereinsbegriff.⁷⁰ In ihnen manifestierte sich vor allem die deutsche Nationalbewegung.⁷¹ Ab 1848/49 veränderte sich das Vereinswesen markant. In dieser nach-revolutionären Zeit erfolgte ein erster Höhepunkt an Vereinsgründungen.⁷²

Erst ab der Jahrhundertmitte wurde zwischen den Begriffen Assoziation (der negativ konnotiert wurde), Genossenschaft und Verein unterschieden.⁷³ Etwa um diese Zeit entwickelten sich „bürgerliche Vereine“, die auf der prinzipiellen Gleichheit aller Bürger beruhten und somit konträr zur vorherrschenden Ständeordnung standen.⁷⁴ Das Assoziationswesen breitete sich nicht nur unter allen Bevölkerungsschichten, sondern auch im ländlichen Raum und unter Frauen aus.⁷⁵ Politische Bestrebungen von Vereinen waren nun keine Seltenheit mehr, allerdings auch nicht mit Parteien gleichzusetzen.⁷⁶ Es gründeten sich

⁶⁶ Auch im Mittelalter gab es bereits Vergesellschaftungsformen wie Bruderschaften, Einigungen oder Bünde (Reinthal, Helmut: Politische Vereine, Gesellschaften und Parteien in Zentraleuropa 1815-1848/49. Frankfurt am Main 2005. S. 13.) Diese sind jedoch für den behandelten Forschungsgegenstand nicht von Bedeutung und wurden daher im vorliegenden Aufsatz außer Acht gelassen.

⁶⁷ Hardtwig, Wolfgang: Strukturmerkmale und Entwicklungstendenzen des Vereinswesens in Deutschland 1789-1848. In: Dann, Otti: Vereinswesen und bürgerliche Gesellschaft in Deutschland. Oldenburg 1984. S.11-50. Hier: S. 12.

⁶⁸ Ebd. S. 12. 17.

⁶⁹ Nathaus, 2009, S. 31.

⁷⁰ Kröll, 1982, S. 11.

⁷¹ Düding, Dieter: Organisierter gesellschaftlicher Nationalismus in Deutschland (1808-1848). S. 1.

⁷² Hartwig, 1984, S. 12. 17.

⁷³ Hartwig, Wolfgang: „Verein“. In: Geschichtliche Grundbegriffe. Band 6. Stuttgart 1990. S. 789-829. Hier: S. 826.

⁷⁴ Nathaus, 2009, S. 31.

⁷⁵ Ebd. S. 105.

⁷⁶ Hartwig, 1990, S. 827.

vor allem gesellige Vereine wie Gesangs- und Turnvereine. Diese wurden zwar vom Staat sehr genau beobachtet, konnten dennoch zahlreiche Mitglieder für sich gewinnen. Sie setzten starken Fokus auf die Lokalität der jeweiligen Vereine. Besonders Arbeiter wurden Mitglieder solcher Vereine. Die eigentlichen offiziellen Vereinsaktivitäten traten hinter dem repräsentativen Vereinsleben zurück: Von großer Bedeutung war die Präsentation des Vereins beispielsweise auf Festumzügen oder offiziellen Vereinsfeiern. Generell traf man sich in Lokalen in geselliger Runde, wobei reichlich Alkohol konsumiert wurde. In einigen Turnvereinen war das Turnen deshalb schlecht besucht, so dass über Strafandrohungen bei Nicht-Turnen nachgedacht wurde.⁷⁷

In den letzten zehn Jahren vor der Wende zum 20. Jahrhunderts differenzierte sich das Assoziationswesen in Deutschland weiter aus. Dies hatte zur Folge, dass politische und ökonomische Bestrebungen vom Vereinswesen getrennt werden konnten und der Fokus der Vereine nun endgültig auf Geselligkeit gelegt wurde. Auch der Schwerpunkt der bis dahin existierenden Vereine auf der Repräsentation ihrer Lokalität verlagerte sich zunehmend auf gesellige Zusammenkünfte, bei denen ein Lokalbezug kaum von Bedeutung war. Von Vorteil für das Vereinswesen war die Möglichkeit behördliche Ausschankbeschränkungen zu umgehen. Aus Lokalvereinen wurden gesellige Freizeitvereine, die ihren Fokus neben dem geselligen Beisammensein in Vereinslokalen auch wieder verstärkt auf unterschiedlichste Freizeitaktivitäten legten. So waren z.B. Gesangsvereine besonders populär.⁷⁸

Um den „Club de Caballeros“ in diesem Kontext einordnen zu können, sind weitere Informationen notwendig: Wo trafen sich die Mitglieder und warum?

Versammlungsort

Die Männer des „Club de Caballeros“ versammelten sich üblicherweise im Gran Hotel in Merida, das einen sehr gediegenen Ruf hatte: „El Gran Hotel era en aquella época, sin duda, el sitio más elegante y selecto donde uno

⁷⁷ Nathaus, 2009, S. 105-116.

⁷⁸ Ebd. S. 117-122.

se podía reunir. Definitivamente un sitio para caballeros“.⁷⁹ Die verzierten Flügeltüren im Hintergrund von Abbildung 2⁸⁰ lassen diesen Eindruck eines herrschaftlich wirkenden Versammlungsorts auch auf den Fotos erahnen.

Ziel und Zweck des „Club de Caballeros“

Meridas Anziehungskraft für Auswanderer entstand durch den sogenannten Henequen-Boom (1876-1915), der auch viele Angehörige der deutschen Mittelschicht zur Auswanderung nach Mexiko bewegte. Auch deutsche Firmen siedelten sich aufgrund des Henequen-Booms in Merida an. Unter ihnen wurden die drei größten Firmen (Ritter y Bock, J. Crasemann und Siemens & Halske) zu wichtigen Arbeitgebern der Deutschen.⁸¹ Um 1900 jedoch waren erst 29 deutsche Männer der ersten Auswanderergeneration in Merida verzeichnet. Erst in den kommenden Jahren stieg die Zahl erheblich an.⁸² Es ist daher anzunehmen, dass die wenigen Deutschen um 1900 darum bemüht waren untereinander Kontakte zu knüpfen. Zunächst waren jedoch keine offiziellen Organisationen oder Clubs in Merida ansässig. Der „Club de Caballeros“ war daher eine informelle Form des Zusammenschlusses von deutschen Arbeitern, die sich trafen um als deutsche Auswanderer Kontakte untereinander zu knüpfen.⁸³

Nicht außer Acht gelassen werden darf zudem, dass einige der Clubmitglieder bei Siemens & Halske, dem Elektrokonzern, der ab 1903 eine Niederlassung in Merida besaß⁸⁴, angestellt waren und sich daher sicherlich über die Arbeit kannten.⁸⁵ Neben ihrer Zugehörigkeit zum „Club de Caballeros“ teilten die Männer daher noch weitere Bereiche ihres Sozial- und/oder Arbeitslebens.

⁷⁹ „Das Grand Hotel war zu dieser Zeit zweifellos der eleganteste und auserlesenste Ort an dem man sich Treffen konnte. Definitiv ein Ort für Gentlemen.“ Juan Edwin Schirp Milke, interviewt von Alma Durán-Merk am 05.03.2003.

⁸⁰ Sie sind auch in Abbildung 1 und im Abbildung Schirp_01_165 im Medienserver der Universität Augsburg zu sehen.

⁸¹ Durán-Merk, 2015a, S. 271.

⁸² Ebd. S. 225.

⁸³ Ebd. S. 348.

⁸⁴ Durán-Merk, Alma: Imaginando el progreso: la empresa eléctrica Siemens & Halske en Mérida, Yucatán, México. In: Istmo 27/28 (2015) S.1-26. Hier: S. 11.

⁸⁵ Medienserver der UniversitätAugsburg: Schirp-Collection_Photos: Schirp_01_165 „Executives of Siemens & Halskeplant in Mérida_02“, z.B. Wilhelm SchirpLaabs, Bernard Davis Schmidt (Durán-Merk, Database, 2015, Nr. 76.) und Peter SchirpMalmedi (Durán-Merk, Database, 2015, Nr. 449).

Wie bereits aus den Bildern ablesbar war, trafen sich die Männer auch um Bier zu konsumieren. Der Zweck des Biertrinkens erklärt sich vor allem durch die öffentliche Haltung in Merida um die Jahrhundertwende: Alkoholkonsum war in Yukatan zu dieser Zeit verpönt. Im Allgemeinen missbilligte die yukatekische Bevölkerung daher die Treffen dieser Art.⁸⁶

Genussmittelkonsum jedoch ist jeweils Teil soziokultureller Konstruktionen. Im deutschen Kaiserreich wandelte sich das Bier vom Nahrungsmittel zum Genussmittel. War in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts der Bierkonsum noch gesunken, änderte sich dies im Vormärz. Das untergärrige „bayerische“ Bier erlebte einen Imageaufschwung: es galt als „modern, demokratisch und national“⁸⁷. Der Bierkonsum stieg bis zur Jahrhundertwende enorm an und fiel erst 1913 – bedingt durch Steuererhöhungen – wieder leicht ab. Besonders unter den Arbeitern war der Bier sehr beliebt. Deutsches Bier erlangte Weltruhm und avancierte „zum Bestandteil nationaler Identität.“⁸⁸

Im Hinblick auf die deutsche Herkunft der Clubmitglieder erklärt sich daher der Konsum dieses Genussmittels bei den Treffen als identitätsstiftend. Diejenigen, die selbst aus Deutschland ausgewandert waren, taten dies um 1900⁸⁹. Sie kannten daher nicht nur die beschriebene deutsche Vereinskultur dieser Zeit, sondern hatten möglicherweise auch noch den Popularitätsanstieg des Biers miterlebt.

Nicht belegbar, aber zu vermuten, ist, wie oben erläutert, dass auch gemeinsamer Gesang Bestandteil der Treffen war, da die gleichen Bücher auch auf jedem der Bilder abgebildet sind.

86 Durán-Merk, *In our Sphere of Life*, 2015, S. 350.

87 Spode, Hasso: *Alkoholika (Bier, Spirituosen, Wein)*. In: Hengartner, Thomas; Merki, Christoph Maria (Hrsg.): *Genussmittel. Ein kulturgeschichtliches Handbuch*. Frankfurt am Main 1999. S. 25-80. Hier: S. 40.

88 Ebd. S. 40f.

89 So zum Beispiel Wilhelm Schirp (erste Registrierung in Mexiko 1905) Laabs Durán-Merk, Database, 2015, Nr. 347; Bernhard Davids Schmidt (erste Registrierung in Mexiko 1902) Durán-Merk, Database, 2015, Nr. 76.; Peter Engelbert Schirp Malmedi (erste Registrierung in Mexiko 1913) Durán-Merk, Database, 2015, Nr. 449.

Resümee: Was macht die Individualität des „Club de Caballeros“ aus?

Der „Club de Caballeros“ weist sowohl Merkmale eines britischen „gentlemen’s clubs“ als auch eines deutschen Geselligkeitsvereins um 1900 auf. Auf den Fotografien wird vor allem seine Bezugnahme auf die britischen Exklusivclubs erkenntlich. Nicht allein die Kleidung der Männer lässt diesen Schluss zu, sondern auch ihre Inszenierung auf der Fotografie. Die Abgebildeten stehen der Kamera sehr selbstsicher gegenüber und der Alkoholkonsum wird nicht etwa verborgen, sondern in Form der zentral positionierten Bierkrüge deutlich hervorgehoben. Zudem wurden ausschließlich Clubmitglieder deutscher Abstammung auf allen fünf Fotografien festgehalten. Diese Präsentationsform erinnert an die schichtspezifisch aufgebauten „gentlemen’s Clubs“, wie sie um 1900 existierten. Nicht zuletzt waren Gruppenaufnahmen dieser Art damals ein beliebtes Medium, was das Zustandekommen der fünf Fotografien mit erklären könnte.

Dass Yukateken und teilweise auch Frauen an Treffen des Clubs teilnehmen durften spricht wiederum eher für eine Form des deutschen Geselligkeitsvereins, der deutlich offenere Teilnahmebedingungen aufwies, da er explizit schichtübergreifend ausgerichtet war und Frauen bereits um 1900 Mitglieder in einigen Vereinen werden durften. Zwar kann hier nicht von einer schichtübergreifenden Zusammenkunft gesprochen werden, da die Yukateken keine Schicht darstellen, doch ist entgegen der Präsentation auf den Fotografien der Club deutlich weiteren Bevölkerungskreisen geöffnet gewesen. Diese Tatsache wurde auf den Fotografien offensichtlich gewollt außer Acht gelassen. Der Club ähnelt daher, wenn allein von den fünf besprochenen Fotografien ausgegangen wird, den britischen „gentlemen’s clubs“. Auch die Wahl von Bier für den gemeinsamen Konsum in der Clubrunde spricht gerade um die Jahrhundertwende für die Besinnung der deutschstämmigen Clubmitglieder auf ebendiese Wurzeln. Der Konsum von Bier war unter den deutschen Auswanderern in Yukatan keine Seltenheit. Wird der nationalitätsprägende Charakter des Getränks zu dieser Zeit beachtet, scheint dies plausibel. Sofern es sich bei den Büchern, die auf jeder der Fotografien zusammen mit den Bierkrügen abgelichtet wurden, tatsächlich

um Gesangbücher handelt, würde dies wiederum auf die deutsche Tradition eines Gesangsvereins schließen lassen.

Im Fokus stand scheinbar nicht ein konkreter Clubaufbau nach einem bestimmten Vorbild, sondern vielmehr die Geselligkeit. Möglicherweise ist diese Mischform aus der Tatsache zu erklären, dass mit der Milke-Familie ein Großteil der regelmäßig zu den Treffen erscheinenden Mitglieder nicht nur auf eine deutsche Familienvergangenheit zurückgreifen konnte, sondern auch auf eine lange Zeit als Bürger der USA.

Der Club kann daher als eine Mischung aus deutscher und britischer Vereins- bzw. Clubtradition gesehen werden, was seine Individualität ausmacht. Darauf spielt bereits die Namenswahl des Clubs an, die nicht einfach den englischen Begriff übernimmt, sondern ihn ins Spanische übersetzt. Die Tatsache, dass es sich hier um einen Ort handelte, an dem sich „Deutsche“ zusammengesellten, ist wiederum allein aus der Analyse der Fotografien erkenntlich.

Die Dualität der Clubstruktur verdeutlicht gleichsam die zunächst unterschiedlichen Blicke, die der Betrachter der Fotografien und Wilhelm Schirp Laabs als Fotograf haben. Da Schirp Laabs selbst Clubmitglied war, war er auch im Besitz der Informationen, die ein heutiger Betrachter sich zunächst erarbeiten muss.

Durch das Motiv der Aufnahme wurde daher mein Blick als Betrachter zunächst gelenkt. Auch wenn einige Fragen, die Intention Wilhelm Schirp Laabs' betreffend, unbeantwortet bleiben müssen (so zum Beispiel, wieso er gerade diese Männer ablichtete und Frauen und die yukatekische Bevölkerung nicht), konnte mit den Informationen aus der Bild- und der Vereinsanalyse jedoch ein weiterer Blick, der über das tatsächlich Abgelichtete hinaus geht, erworben werden. Des Weiteren konnten einige der Untersuchungskriterien Herrmann Bausingers für Vereine auch auf den „Club de Caballeros“ angewendet werden.

In einer weiterführenden Forschung wäre zudem ein Vergleich mit der Gründung deutscher Clubs in anderen Ländern um 1900 interessant.⁹⁰

90 Hierfür kann beispielsweise Bönisch-Brednich, Brigitte: Auswandern. Destination Neuseeland. eine ethnographische Migrationsstudie. Berlin 2002. zu Raten gezogen werden.



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung

gefördert vom DAAD

Susanne Krawietz, B.A. studiert seit 2011 Kunst- und Kulturgeschichte an der Universität Augsburg. Dieser Aufsatz entstand im Rahmen eines Forschungsprojekts zur Erstellung der „Photocollection Wilhelm Schirp Laabs“ des Lehrstuhls für Europäische Ethnologie/Volkskunde, das vom DAAD und PROALMEX finanziert wird.

Quellen

Medienserver der Universität Augsburg: Schirp-Collection_Photos: Schirp_01_162.
Medienserver der Universität Augsburg: Schirp-Collection_Photos: Schirp_01_163.
Medienserver der Universität Augsburg: Schirp-Collection_Photos: Schirp_01_164.
Medienserver der Universität Augsburg: Schirp-Collection_Photos: Schirp_01_165.
Medienserver der Universität Augsburg: Schirp-Collection_Photos: Schirp_01_319.

Literaturverzeichnis

Bausinger, Hermann: Vereine als Gegenstand volkskundlicher Forschung. In: Zeitschrift für Volkskunde, 55 (1959), S. 98-104.
Bönisch-Brednich, Brigitte: Auswandern. Destination Neuseeland. eine ethnographische Migrationstudie. Berlin 2002.
Briot, Alain: Masterin Photographic Composition, Creativity, and Personal Style. Santa Barbara 2009.
Clark, Peter: British Clubs and Societies 1580-1800. Oxford 2000.
Düding, Dieter: Organisierter gesellschaftlicher Nationalismus in Deutschland (1808-1848).
Durán-Merk, Alma: Imaginando el progreso: la empresa eléctrica Siemens & Halske en Mérida, Yucatán, México. In: Istmo 27/28 (2015) S. 1-26.
Durán-Merk, Alma: In Our Sphere of Life. German-Speaking Immigrants in Yucatán and Their Descendants. 1876-1914. Madrid 2015a.
Durán-Merk, Alma: How a German-Yucatecan Photographic Collection Came to Augsburg. Introducing Wilhelm Schirp Laabs and His Photo Album. In: Augsburg Volkskundliche Nachrichten, 21 (2015), S. 6-27.
Hartwig, Wolfgang: Strukturmerkmale und Entwicklungstendenzen des Vereinswesens in Deutschland 1789-1848. In: Dann, Otti: Vereinswesen und bürgerliche Gesellschaft in Deutschland. Oldenburg 1984. S. 11-50.
Hartwig, Wolfgang: „Verein“. In: Geschichtliche Grundbegriffe. Band 6. Stuttgart 1990. S. 789-829.
Hutton, Joseph: Clubland. London and Provincial. London 1890.
Hulick, Diana Emery; Marshall, Joseph: Photography 1900 to the present. UpperSaddle River 1998.
Kröll, F.; Bartjes, S.; Wiengarn, R.: Vereine. Geschichte, Politik, Kultur. Mainz 1982.
Nathaus, Klaus: Organisierte Geselligkeit. Deutsche und britische Vereine im 19. und 20. Jahrhundert. Göttingen 2009.

- Lejeune, Anthony : The gentlemen 's clubs of London. London 1984.
- Panofsky, Erwin: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln 1987.
- Reinthalder, Helmut: Politische Vereine, Gesellschaften und Parteien in Zentraleuropa 1815-1848/49. Frankfurt am Main 2005.
- Sidney, Samuel: Clubs and Clubmen. In: All the year round, Nr. 388 vom 29.09.1866.
- Spode, Hasso: Alkoholika (Bier, Spirituosen, Wein). In: Hengartner, Thomas; Merki, Christoph Maria (Hrsg.): Genussmittel. Ein kulturgeschichtliches Handbuch. Frankfurt am Main 1999. S. 25-80.
- Taddei, Antonia: London Clubs in the late nineteenth century. Oxford 1999.
- Zimmer, Annette: Vereine. Zivilgesellschaft konkret. Wiesbaden 2007.

Datenbanken:

- Durán-Merk, Alma: Database German-Speaking Immigrants in Yukatan and Their Descendants. 1876-1914. Augsburg 2015. Nr. 76.
- Durán-Merk, Alma: Database German-Speaking Immigrants in Yukatan and Their Descendants. 1876-1914. Augsburg 2015. Nr. 338.
- Durán-Merk, Alma: Database German-Speaking Immigrants in Yukatan and Their Descendants. 1876-1914. Augsburg 2015. Nr. 339.
- Durán-Merk, Alma: Database German-Speaking Immigrants in Yukatan and Their Descendants. 1876-1914. Augsburg 2015. Nr. 340.
- Durán-Merk, Alma: Database German-Speaking Immigrants in Yukatan and Their Descendants. 1876-1914. Augsburg 2015. Nr. 341.
- Durán-Merk, Alma: Database German-Speaking Immigrants in Yukatan and Their Descendants. 1876-1914. Augsburg 2015. Nr. 342.
- Durán-Merk, Alma: Database German-Speaking Immigrants in Yukatan and Their Descendants. 1876-1914. Augsburg 2015. Nr. 343.
- Durán-Merk, Alma: Database German-Speaking Immigrants in Yukatan and Their Descendants. 1876-1914. Augsburg 2015. Nr. 346.
- Durán-Merk, Alma: Database German-Speaking Immigrants in Yukatan and Their Descendants. 1876-1914. Augsburg 2015. Nr. 347.
- Durán-Merk, Alma: Database German-Speaking Immigrants in Yukatan and Their Descendants. 1876-1914. Augsburg 2015. Nr. 348.
- Durán-Merk, Alma: Database German-Speaking Immigrants in Yukatan and Their Descendants. 1876-1914. Augsburg 2015. Nr. 349.
- Durán-Merk, Alma: Database German-Speaking Immigrants in Yukatan and Their Descendants. 1876-1914. Augsburg 2015. Nr. 442.
- Durán-Merk, Alma: Database German-Speaking Immigrants in Yukatan and Their Descendants. 1876-1914. Augsburg 2015. Nr. 449.
- Durán-Merk, Alma: Database German-Speaking Immigrants in Yukatan and Their Descendants. 1876-1914. Augsburg 2015. Nr. 494.
- Durán-Merk, Alma: Database German-Speaking Immigrants in Yukatan and Their Descendants. 1876-1914. Augsburg 2015. Nr. 501.
- Durán-Merk, Alma: Database German-Speaking Immigrants in Yukatan and Their Descendants. 1876-1914. Augsburg 2015. Nr. 507.

huipil, rebozo und *pantalones* Kleidung in Yukatán auf historischen Fotografien im postkolonialen Diskurs

von Leonie Herrmann

Eindrücke von Menschen verschiedener Kulturen wurden schon sehr früh von Reisenden und Forschern fotografisch festgehalten, das neue Medium erlebte ab der Mitte des 19. Jahrhunderts eine Expansion. Die als realitätsgetreu geltenden Abbildungen schienen besser geeignet zu sein als schriftliche Aufzeichnungen, bestimmte Vorstellungen von diversen kulturellen Gruppen zu vermitteln. Dadurch wurden Bildtraditionen geschaffen, die zwar nicht der Wirklichkeit, jedoch den Imaginationen der Europäer und Nordamerikaner über Bewohner anderer Kontinente entsprachen.¹

[...] die fotografischen Techniken [waren] zentral daran beteiligt, Identitäten zu schaffen, herauszufordern, umzudeuten oder neu zu entwerfen. Fotografie materialisierte häufig Gegensatzpaare wie »Schwarz« und »Weiß«, indigen und europäisch, zivilisiert und wild und so weiter.²

Die Fotografie fungierte als Medium, die Vorstellung von der „wilden Naturbevölkerung“ zu verbreiten. Durch den von Europa ausgehenden Kolonialismus wurden die Bewohner in den neuen Territorien unterdrückt und als minderwertig angesehen. Kolonialherren, Reisende und Anthropologen nahmen die Einheimischen als „anders“ und „fremd“ wahr, was sich in dem Denken und Handeln der Menschen verankerte. Dies zeigt eine ethnozentrische Sichtweise, welche die „eigene“ Kultur als positiven Referenzpunkt festlegt und die „fremde“ als davon abweichend.³ Im Sinne des Kulturrelativismus, der beschreibt, dass eine Kultur nur aus sich selbst heraus zu verstehen ist,⁴ werden im Folgenden die „Anderen“ und das „Eigene“ in

1 Jäger, Jens: Fotografie und Geschichte. Frankfurt am Main, 2009, S. 169.

2 Ebd. S. 168.

3 Haller, Dieter: dtv-Atlas Ethnologie. München, 2005, S. 15; 17ff.

4 Ebd. S. 46.

Anführungszeichen gesetzt, um zu zeigen, dass die Sicht auf eine bestimmte Bevölkerungsgruppe immer relativ ist. Anhand von Fotografien aus der Sammlung Schirp, die um 1910 in Mexiko entstanden sind, wird sich dem Thema Alterität und Visualität im Zusammenhang mit Kleidung in einer ethnologisch-historischen Perspektive angenähert.

Kleidung ist, wie auch die Fotografie, ein Medium. Sie kommuniziert und sagt etwas über Gesellschaften und Individuen aus.

Neben dem Gesicht und den Händen [...] ist das, was wir tatsächlich sehen und worauf wir reagieren, nicht der Körper sondern die Kleidung unserer Mitmenschen. Anhand ihrer Kleidung bilden wir uns, wenn wir ihnen begegnen, unseren ersten Eindruck von ihnen.⁵

In Yukatán ging dieses Phänomen im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts sogar so weit, dass es eines der wichtigsten Differenzierungsmerkmale darstellte. Die „Abstammung“ und die Herkunft bzw. die Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Kategorie eines Menschen wurde über seine getragene Kleidung bestimmt. Somit wurde bei einem Aufeinandertreffen zwischen europäischer oder „indigener“ Herkunft unterschieden und kategorisiert.⁶

Die hier besprochenen Fotografien stammen aus der Sammlung Schirp Laabs.⁷ Karl Friedrich Wilhelm Schirp Laabs, ein deutscher Migrant, fotografierte zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Menschen in seiner neuen Heimat in ihrer alltäglichen Kleidung und Umgebung, er platzierte und arrangierte sie für eine Fotografie. Wie er die Personen in Szene setzt, wie er sein Weltbild und sein Verständnis der „Anderen“ in der Fotografie ausdrückt und wie die Kleidung auch ein Mittel ist und sein kann das „eigene Selbst“ zu positionieren und zu inszenieren, soll in diesem Beitrag anhand ausgewählter Fotografien gezeigt werden. Zunächst werden theoretische Bedingungen zu Kleidung, Mode und Fotografie geklärt. Danach wird Bezug auf die yukatekische Gesellschaft genommen.

⁵ Ebner, Claudia C.: *Kleidung verändert: Mode im Kreislauf der Kultur*. Bielefeld, 2007, S. 16.

⁶ Gabbert, Wolfgang: *Becoming Maya: Ethnicity and Social Inequality in Yucatán since 1500*. Tucson, 2004, S. 117f.

⁷ Vergleiche hierzu: Durán-Merk, Alma: *How a German-Yucatecan Photographic Collection came to Augsburg. Introducing Wilhelm Schirp Laabs and his Photo Album*. In: *Augsburger Volkskundliche Nachrichten* 41 (2015). S.6-27.

Die Art sich zu Kleiden sowie verschiedene hierarchische Strukturen, die sich in der Wahl der Garderobe spiegeln, werden beleuchtet. Zudem werden Bezüge zu postkolonialen Diskursen hergestellt um die Fotografien in einen aktuellen kulturwissenschaftlichen Kontext einzubetten. Dies geschieht zum einen mit dem Modell des *Othering*, also die Darstellung des „Eigenen“ durch die Konstruktion des „Anderen“, zum anderen durch bestimmte Sehtraditionen, die mit dem *imperial gaze* beschrieben werden.

Kleidung und Fotografie – zwei Medien

Der Kleidungs-begriff, wie er in dieser Arbeit aufgefasst wird, weist nicht nur die klassischen schützenden, schmückenden oder verhüllenden Funktionen von Kleidung auf,⁸ sondern ist auch ein sachlicher Aspekt der Mode, die zudem noch eine zeitliche und eine soziale Dimension besitzt.⁹ Nach Hoffmann ist Kleidung „Alles, was die Körperoberfläche zu verändern oder zu ergänzen vermag, [...] also auch Schuhe, Frisuren, Tätowierungen, Schmuck, Hüte, Parfüms, Narben und dekoratives Make-up.“¹⁰ Mode hingegen ist „Selbstdarstellung ebenso wie Ausdruck der Lebens- und Denkweise zumindest einer Gruppe von Menschen in einer Zeit. Mode ist also keinesfalls auf Kleidung beschränkt, auch wenn Kleidung am schnellsten und am deutlichsten den Wechsel der Lebens- und Denkweisen einzelner Gruppen widerspiegelt.“¹¹

Diese Definition erfolgt nach europäischen Maßstäben; Mode wird dabei als ein gesellschaftliches Produkt aufgefasst, welches sich in der Kleidung äußert. Der Soziologe Georg Simmel sieht Mode als ein Phänomen der Klassenunterschiede,¹² bei der die neueste Mode von der obersten Schicht vorgegeben wird und –wie oben definiert– zeitlich begrenzt ist. Die Unterschicht hingegen nähert sich der Oberschicht durch Nachahmung,

8 Flugel, J. C.: The psychology of clothes. New York, 1976.

9 Schnierer, Thomas: Modewandel und Gesellschaft: Die Dynamik von in und out. Opladen, 1995, S. 21ff.

10 Hoffmann, Hans-Joachim: Kleidersprache: Eine Psychologie der Illusionen in Kleidung, Mode und Maskerade. Frankfurt/Main, 1985, S. 34.

11 Denninger, Fabia/Giese, Elke: Textil- und Modellexikon. 2007, S. 464.

12 Simmel, Georg: Philosophie der Mode. Moderne Zeitfragen, 1905, S. 9.

indem sie ihre Kleidung imitiert. Durch den Wunsch nach Abgrenzung sind die oberen Schichten dazu gezwungen, sich ständig neue Moden anzueignen, um sich abzugrenzen:

Wenn die gesellschaftlichen Formen, die Kleidung, die ästhetischen Beurteilungen, der ganze Stil, in dem der Mensch sich ausdrückt, in fortwährender Umbildung durch die Mode begriffen sind, so kommt die Mode, d.h. die neue Mode, in alledem nur den oberen Ständen zu. Sobald die unteren sich die Mode anzueignen beginnen und damit die von den oberen gesetzte Grenzmarkierung überschreiten, die Einheitlichkeit in dem so symbolisierten Zusammengehören jener durchbrechen, wenden sich die oberen Stände von dieser Mode ab und einer neuen zu, durch die sie sich wieder von den breiten Massen differenzieren, und an der das Spiel von neuem beginnt.¹³

Die Mitglieder einer Gesellschaft sind nach Simmel gleichzeitig bestrebt, einem Kollektiv anzugehören und Individualität auszudrücken. Diese beiden Pole äußern sich in der Kleidermode, welche die Zugehörigkeit zu etwas beschreibt, aber auch die eigene Position innerhalb der Gesellschaft definiert:

Sie ist Nachahmung eines gegebenen Musters und genügt damit dem Bedürfnis nach sozialer Anlehnung, sie führt den Einzelnen auf die Bahn, die Alle gehen, sie gibt ein Allgemeines, das das Verhalten jedes Einzelnen zu einem bloßen Beispiel macht. Nicht weniger aber befriedigt sie das Unterschiedsbedürfnis, die Tendenz auf Differenzierung, Abwechslung, Sich-Abheben. Und dies letztere gelingt ihr einerseits durch den Wechsel der Inhalte, der die Mode von heute individuell prägt gegenüber der von gestern und von morgen, es gelingt ihr noch energischer dadurch, daß Moden immer Klassenmoden sind, daß die Moden der höheren Schicht sich von der der tieferen unterscheiden und in dem Augenblick verlassen werden, in dem diese letztere sie sich anzueignen beginnt.¹⁴

Die über 100 Jahre alte Theorie des Soziologen ist stark von einem Klassendenken geprägt und ist für eine Analyse der Kleidung im 21. Jahrhundert sicher zu überdenken. Für dieses Vorhaben jedoch erweist sie sich als sinnvoll, da die komplexen diversen sozialen Kategorien in Yukatán sich

¹³ Ebd. S. 11.

¹⁴ Ebd. S. 8.

unter anderem durch Kleidung voneinander abgrenzten aber auch anglichen, was mit Simmels Theorie beschrieben werden kann.

Ebenso wie die Kleidung, fungieren die Fotografien von sogenannten *Knipsern*¹⁵ als Vermittler von Inhalten, da sie etwas über den Fotografen und die abgebildeten Personen aussagen. Wie bei der Berufs- und Kunstfotografie, ist durch die Amateurfotografie kein wirklichkeitsgetreuer Blick in die Vergangenheit möglich, unter anderem deshalb, weil die besonderen und außeralltäglichen Situationen oft fotografierenswerter erscheinen als der Alltag.¹⁶ Trotzdem sind private Fotografien sehr gute Quellen, um die Rolle der Kleidung in der Inszenierung der „Anderen“ zu betrachten. Sie geben beispielsweise Hinweise auf Akkulturations- und Anpassungsprozesse die sich in der Kleidung aber auch in der Haltung und der Selbstpräsentation äußern.¹⁷

Private Fotografie wird hier als „visuelles Repräsentationssystem“ aufgefasst, „in dem Identitäten sichtbar gemacht und über Bilder den Betrachtenden kommuniziert werden.“¹⁸ Sie ist, im Sinne des Soziologen Pierre Bordieu, eine soziale Praxis, was bedeutet, dass die daraus entstehenden Abbildungen in ihrem jeweiligen sozialen und kulturellen Kontext mit unterschiedlicher Bedeutung aufgeladen werden sowie immer Konstrukte sind. Um die den Fotografien inhärenten Bildinhalte zu erfassen, müssen diese decodiert werden.¹⁹ Fotografie ist laut dieser Definition keine wirklichkeitsgetreue Abbildung, oder um es mit dem Philosophen Roland Barthes zu sagen „nichts »Reales« gibt es (groß ist die Verachtung für die »Realisten«, die nicht sehen, daß eine Photographie immer codiert ist), nur das Artefakt, [die Fotografie

15 Der Begriff Knipsper wurde von dem Fotohistoriker Timm Starl geprägt. Er versteht darunter „Personen, die fotografisch tätig sind“ und die sich nicht zu den Berufs- und Kunstfotografen zählen. Hier wird der Begriff Knipsper synonym mit Amateurfotograf verwendet, auch die Begriffe Alltagsfotografien oder private Fotografien, wie Marita Krauss sie vorschlägt, werden für die Bilder von Schirp Laabs verwendet. Siehe Starl, Timm: *Knipsper: Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980*. München, 1995, S. 12 und Krauss, Marita: *Kleine Welten: Alltagsfotografie, die Anschaulichkeit einer privaten Praxis*. In Paul, Gerhard (Hrsg.): *Visual History*. Göttingen, 2006, S. 58.

16 Krauss, 2006, S. 57ff.

17 Ebd. S. 62.

18 Mathys, Nora: *Seriell-vergleichende Fotoanalyse*. In Bischoff, Christiane/Oehme-Jüngling, Karoline/Leimgrüber, Walter (Hrsg.): *Methoden der Kulturanthropologie*. Göttingen, 2014, S. 225.

19 Bordieu, Pierre: *Die gesellschaftliche Definition der Photographie*. In Bordieu, Pierre et al. (Hrsg.): *Eine illegitime Kunst*. Hamburg, 2014 (1965), S. 85-109.

ist] kein Analogon der Welt, was sie wiedergibt, ist künstlich erzeugt [...].“²⁰ Bilder, auch diejenigen von Amateurfotografen, sind immer konstruiert und die Szenen darauf inszeniert.

Die Quellen, d.h. die Fotografien des Knipsers Schirp Laabs werden anhand dieser Auffassung herangezogen, um den Bildinhalt zu entschlüsseln und die Inszenierung von „Anderen“ anhand der Kleidung in einer komplexen Gesellschaft aufzuzeigen.

Status und Kleidung in Yucatán

Die Bevölkerung in Yucatán war während und nach dem Kolonialismus sehr heterogen.²¹ In der Zeit der spanischen Eroberung wurden die Menschen nach ihrer Herkunft in verschiedene Gruppen eingeteilt, in denen die Indigenen eine untergeordnete Position einnehmen mussten und die Spanier sowie Menschen spanischer Herkunft als überlegen galten; hierarchisiert wurde nach Anteil von europäischem Blut.²² Kleidung spielte bei dieser Hierarchisierung eine große Rolle, der Anthropologe Asael Hansen beschreibt sie sogar als „the primary status symbol“,²³ da an ihr sofort der jeweilige Status und die „Klassenzugehörigkeit“ festgemacht werden konnte. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts unterschieden sich in Yucatán zwei soziale Gruppen voneinander, die sich auch in ihrer Kleidung voneinander abgrenzten: die *gente de vestido* und die *mestizos*.²⁴ Menschen der Oberschicht gehörten zu den *gente de vestido*; was sinngemäß Menschen, die europäische Kleidung tragen, bedeutet.

20 Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. 15. Auflage. Frankfurt am Main, 2014 (1980), S. 97.

21 Zu der sehr komplexen Struktur der yukatekischen Gesellschaft siehe hierzu unter anderem Durán-Merk, Alma: „In Our Sphere of Life“ German Speaking Immigrants in Yucatán and Their Descendants, 1876-1914. Madrid Frankfurt am Main 2015, S. 109-189; Hervik, Peter: Mayan people within and beyond boundaries: Social categories and lived identity in Yucatán. Amsterdam, 1999 sowie Gabbert, Wolfgang: Social Categories, Ethnicity and the State in Yucatán, Mexico. *Journal of Latin American Studies*, 33 2001, Nr. 3 und: Gabbert, 2004, sowie: Hansen, Asael T.: Change in the Class System of Merida, Yucatan, 1875-1935. In: Moseley, Edward H./Terry, Edward Davis (Hrsg.): Yucatán, a world apart. Tuscaloosa, 1980.

22 Durán-Merk, 2015, S. 128f.

23 Hansen, 1980, S. 136.

24 Hansen, 1980, S. 123ff, sowie Hervik, 1999, S. 47 und auch Gabbert 2004 S. 64. Der Begriff Mestize kam in Kolonialzeiten auf und bezeichnet Menschen mit spanischstämmigen und indigenen Vorfahren. In Yucatán meint dieser Begriff in dem hier verwendeten Kontext „the wearers of the local costumes.“ Hansen, 1980, S. 123. Im heutigen Sprachgebrauch gilt er jedoch aufgrund seiner kolonialen Herkunft als diffamierend, daher wird in dieser Arbeit auf den deutschen Begriff verzichtet, und anstatt dessen das spanische *mestizo* in kursiver Schreibweise verwendet, um auf die soziale Kategorie zu verweisen.

Ihnen waren nicht nur die europäische Kleidung vorbehalten, sondern sie verfügten zudem über gutes Einkommen und Bildung und ihre Erstsprache war meistens Spanisch. Ebenso wohnten sie in den Innenstädten.²⁵ Die *mestizos* hingegen trugen die traditionelle Kleidung der Maya, gehörten den unteren sozialen Schichten an, wohnten an den Stadträndern oder in ländlichen Gebieten, arbeiteten oft körperlich und ihre Erstsprache war Maya.²⁶

Diese beiden Gruppen waren voneinander getrennt, sowohl in ihrer Lebensweise und Lebensart – auch in der Art sich zu kleiden. Wenn *mestizos* zu Reichtum kamen, blieben sie meistens ihrem sozialen Umfeld und ihrem traditionellen Kleidungsstil treu, der jedoch mit Schmuck und Accessoires aufgewertet wurde. Auch wohlhabende *mestizos* wurden von der spanischstämmigen Bevölkerung als nicht gleichwertig angesehen, da die rechtlichen Anordnungen aus der Kolonialzeit im Handeln der Personen auch nach der Unabhängigkeit Mexikos 1821 verankert waren.²⁷

Diese beiden sozialen Kategorien veränderten sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als immer mehr Menschen das vorgegebene System von *mestizo* und *gente de vestido* in Frage stellten. Die sogenannten *gente de pobre de vestido* trugen europäische Kleidung, die jedoch nicht mehr der neuesten Mode entsprach und daher günstiger zu erwerben war.²⁸ Es handelte sich bei diesen Menschen hauptsächlich um Angestellte, Handwerker, Bedienstete oder Menschen, die mit den *gente de vestido* in einem Arbeitsverhältnis standen, die ein oder zwei Garnituren europäische Kleidung besaßen, welche zu besonderen Anlässen getragen wurde. Im Alltag oder Zuhause dominierte jedoch die *mestizo* Kleidung.²⁹

25 Gabbert, 2004, S. 117.

26 Gabbert, 2004, S. 117 weist darauf hin, dass sich die hier beschriebene Situation stark zwischen der urbanen und ländlichen Bevölkerung unterschied. So kleidete sich die lokale Elite normalerweise in traditioneller Kleidung, was beispielsweise in Mérida nicht üblich war. Auch Hansen weist auf die Unterschiede zwischen Stadt und Land hin: „Residents of the very center of Mérida all wore European clothes. Surrounding this center was a zone where both costumes could be found, and farther out still, the local garb was universal“, Hansen, 1980, S. 125.

27 Hansen, 1980, S. 125.

28 Hansen, Asael T./Bastarrachea, Juan: Mérida: Su transformación de capital colonial a naciente metrópoli en 1935. Mérida, 1984, S. 140.

29 Durán-Merk, 2015, S. 156f.

Dass Menschen verschiedener Herkunft unterschiedliche Kleidung tragen und sich dadurch voneinander abgrenzen um ihren sozialen Status zu kommunizieren, hat in Europa eine lange Tradition. Im 12. Jahrhundert gab es beispielsweise rechtlich verbindliche Kleiderordnungen, die den Menschen der unteren Schichten verbot, dieselbe Kleidung oder Accessoires wie der Adel zu tragen.³⁰ Kleiderordnungen gab es in Mexiko auch während der Kolonialzeit: Durch die lange Herrschaft der Spanier und die damit verbundene Hierarchisierung nach Herkunft wurde soziale Ungleichheit durch das Äußere festgeschrieben. Nach der Unabhängigkeit Mexikos 1821 und im Laufe des 19. Jahrhunderts waren die Menschen in Mexiko rechtlich gleichgestellt, die sozialen Kategorien und Unterscheidungen blieben jedoch bestehen.³¹



Abb. 1: *Gente de vestido* (Schirp-01-138).

Quelle: Medienserver der Universitätsbibliothek Augsburg

30 Bulst, Neithard: Kleidung als sozialer Konfliktstoff: Probleme kleidergesetzlicher Normierung im sozialen Gefüge. In: Saeculum. Jahrbuch für Universalgeschichte, 1993, Nr. 44, S. 32-46, hier S. 32ff.

31 Gabbert, 2004, S. 37.

Wie oben beschrieben kleideten sich die *gente de vestido*, die Oberschicht, nach dem „neuesten europäischen Schnitt“³² und die Damen in Mérida konnten, laut dem Reiseschriftsteller Ernst von Hesse-Wartegg, mit ihren spitzenversetzten Seiden- und Samtkleidern „auch in vornehmen europäischen Salons eine beneidete Rolle spielen“.³³ Die Frauenkleider der Oberschicht waren boden- oder knöchellang, die Ärmel reichten bis zu den Handgelenken oder Ellenbogen. In der Taille wurden sie durch einen Gürtel oder eine Raffung zusammengehalten (Abb. 1). Die Ärmel, der Ausschnitt sowie der Saum waren spitzenverziert. Ein Fächer gehörte zu ihren Accessoires und wurde von einer Hochsteckfrisur und Schmuck sowie von einer angesteckten Rose oder einem Sträußchen an der Brust vervollständigt. Laut Hesse-Wartegg warfen sich die Mexikanerinnen gelegentlich einen *rebozo*, ein Spitzentuch aus Seide, über den Kopf und die Schultern.³⁴ Die oben als traditionelle Maya-Kleidung beschriebene Garderobe der *mestizos* war bei den Frauen der *huipil*.³⁵ Dieses weiße Kleid zeichnet sich durch einen weiten Schnitt aus und reicht der Trägerin ungefähr bis zu den Knien (Abb. 2). Die Ärmel sind kurz und eng anliegend, im Dekolletée sowie am Saum befinden sich oft bunte Stickereien. Unter dem *huipil* wird eine Art Unterrock angelegt, der manchmal mit Spitze besetzt ist, die am Saum des *huipils* sichtbar ist.³⁶ Auch die *mestizas* trugen einen *rebozo* aus Baumwolle über den Schultern und über dem Kopf. Die Haare wurden zu einem Knoten am Hinterkopf zusammengebunden und wer es sich leisten konnte trug zudem noch Schmuck, wie beispielsweise Halsketten. Das Tragen von Schuhen und Strümpfen war den Damen in den Städten oder Wohlhabenden vorbehalten, die *mestizas* auf dem Land waren meist barfuß.³⁷ Bei dem Mädchen auf Abb. 2 handelt es sich also um eine wohlhabende Person,

32 Hesse-Wartegg, Ernst von: Mexico Land und Leute. Reisen auf neuen Wegen durch das Aztekenland. Wien, 1890, S. 189.

33 Ebd.

34 Ebd.

35 Den *huipil* trugen die Frauen in Yucatán und anderen Teilen Mittelamerikas schon in vorkolumbianischer Zeit, er durchlief nur wenigen Veränderungen, was daran lag, dass die spanischen Eroberer, allen voran die katholische Kirche, dieses Kleidungsstück als angemessen und „züchtig“ bewertete. Dies stand im Gegensatz zu einigen von Männern getragenen Umhängen und um die Hüfte gewickelten Lendenschürzen, die von der Kolonialmacht durch Hemden und Hosen ersetzt wurden. Siehe hierzu unter anderem Anawalt, Patricia Rieff: Weltgeschichte der Bekleidung. Bern, 2007, S. 425ff.

36 Hansen, 1980, S. 123 sowie Hesse-Wartegg, 1890, S. 404.

37 Gabbert, 2004, S. 117.

da sie Schuhe sowie Schmuck trägt und ihr *huipil* mit aufwändigen Stickereien am Saum und am Ausschnitt verziert ist. Die zeitgenössische Bezeichnung und die Wahrnehmung des *huipil* variiert: Er wird als „very pretty and picturesque“³⁸ aber auch als „unschön und wenig geeignet, den Wuchs der Trägerin zu zeigen“, beschrieben.³⁹ Aufgrund seiner weiten Form und der weißen Farbe wurde der *huipil* auch mit einem Nachthemd assoziiert.⁴⁰



Abb. 2: Frau in *huipil* (Schirp-01-159).
Quelle: Medienserver der Universitätsbibliothek Augsburg

38 Willard, T. A.: The city of the sacred well. Verlagsort unbekannt, 1926, S. 13.

39 Hesse-Wartegg, 1890, S. 403.

40 Ebd. sowie Willard, 1926, S. 11.

Die männliche Kleidung differenzierte sich zwischen den *gente de vestido* und den *mestizos* nicht so sehr wie bei den Frauen.⁴¹ *Mestizos* trugen weiße knielange Baumwoll- oder Leinenhosen (*pantalones*) oder ebenfalls weiße aber wadenlange Hosen sowie weiße, kurz- oder langärmelige Hemden. Als Arbeitskleidung diente eine oft gestreifte Schürze über der Hose, die in der Taille zusammengebunden wurde (Abb. 3). Ein Hut aus Palmenblättern war zugleich Kopfbedeckung und Sonnenschutz. Je nach Einkommen konnten sie sich Sandalen leisten oder waren barfuß.⁴²

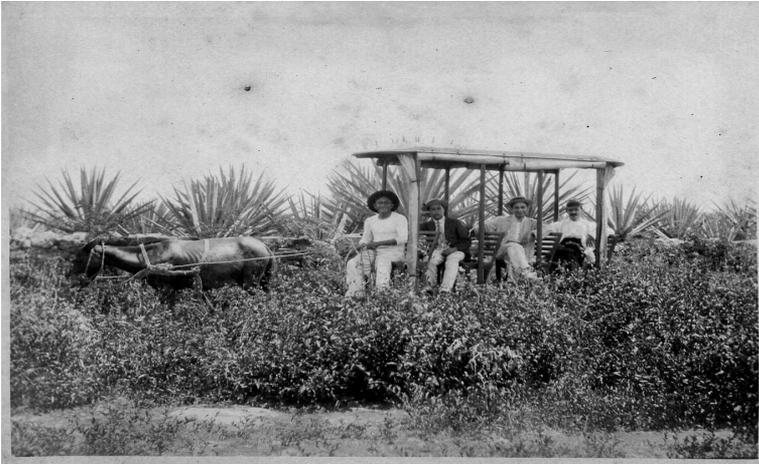


Abb. 3: *Mestizo* und *gente de vestido* (Schirp-01-109).
Quelle: Medienserver der Universitätsbibliothek Augsburg

Die männlichen *gente de vestido* trugen zu formellen Anlässen einen Herrenanzug, im Alltag und zu Freizeitaktivitäten favorisierten sie jedoch leichte Baumwollhosen und Hemden in hellen Farben und eine langärmelige Jacke (Abb. 4). Obwohl die helle Hose mit der Jacke der *mestizo* Kleidung ähnelte, gab es jedoch auch deutliche Unterschiede: Geschlossene Schuhe waren bei den *gente de vestido* obligatorisch, Sandalen wurden abgelehnt und auf dem Kopf saß anstatt der Kopfbedeckung aus getrockneten Palmenblättern ein Panamahut.⁴³

⁴¹ Hervik, 1999, S. 30.

⁴² Hansen, 1980, S. 124 sowie Hervik, 1999, S. 49 und Willard, 1926, S. 11.

⁴³ Hansen: 1980, S. 124.

Die sich aus *gente de vestido* und *mestizo* entwickelnde Gruppe der *gente de pobre de vestido* war auf dem Land und in ärmeren städtischen Gebieten zu finden. Man besaß meistens ein oder zwei Outfits, welche zu besonderen Gelegenheiten wie Feiertagen angezogen wurden, im Alltag jedoch trug man die Kleidung der *mestizos*, also den *huipil* oder Hemd und Hose aus Baumwolle. Die Feiertagsgarderobe entsprach europäischer Kleidung, die jedoch nicht mehr der neuesten Mode glich und eher in dunklen Farben gehalten war.⁴⁴

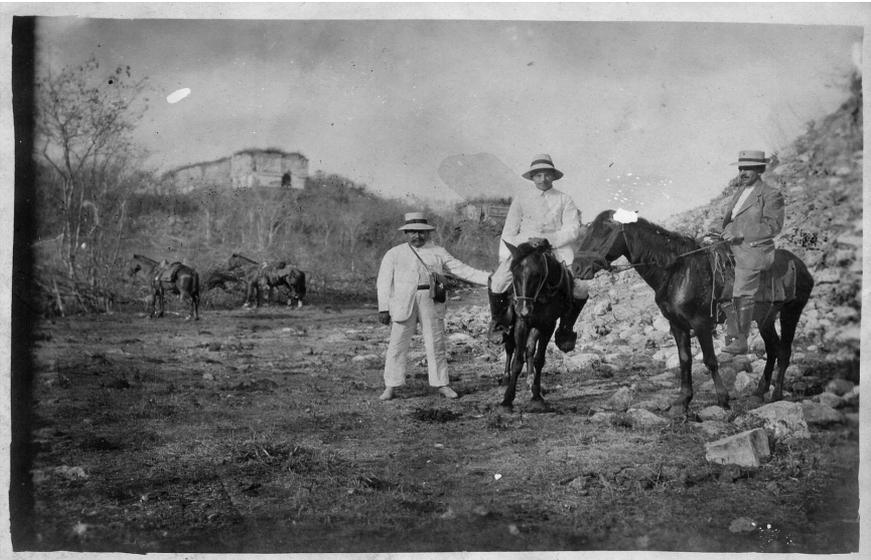


Abb. 4: *Gente de vestido* (Schirp-01-213a).

Quelle: Medienserver der Universitätsbibliothek Augsburg

Wie sich diese Kleidungstraditionen in den Fotografien von Schirp Laabs widerspiegeln, wird im Folgenden durch die Analyse zweier Fotografien gezeigt.

⁴⁴ Gabbert, 2004, S. 76; 111 und Hansen/Bastarrachea, 1984, S. 119f.

Die Darstellung des „Eigenen“ durch die Konstruktion des „Anderen“

Abbildung 5, *Henequen Pflanze*, entstand im Kontext einer Besichtigung von Ruinen, vermutlich in Acanceh,⁴⁵ eine Jahreszahl wird im Album nicht genannt. Zu sehen sind vier Personen, zwei Männer und zwei Frauen, im Hintergrund befinden sich ein Ruinenhügel, der Mast eines Windrades und die für die yukatekische Landschaft typischen Sisalpflanzen, die auch Pate für den Namen der Fotografie stehen: der Henequen.



Abb. 5: *Henequen Pflanze* (Schirp-01-116).

Quelle: Medienserver der Universitätsbibliothek Augsburg

Die Person links ist Wilhelm Schirp Laabs, er trägt einen dunklen Anzug, vermutlich aus Wolle, ein weißes hochgeschlossenes Hemd, eine Fliege sowie auf dem Kopf eine Melone. Er hält als einziger einige Gegenstände in seinen Händen und weist eine differenzierte Körperhaltung als die anderen drei

⁴⁵ Darauf lässt schließen, dass sich Henequen Pflanze im Album neben dem Bild mit der Beschriftung Hütte einer Indianer Familie in Acanceh, 2 Stunden von Mérida entfernt befindet. Es ist wahrscheinlich, dass diese beiden Fotografien im selben Kontext entstanden sind.

Personen auf: Mit seiner rechten Hand stützt er sich auf einen Spazierstock, seine Beine sind leicht angewinkelt und vermutlich ist sein Gesäß auf einem Stein platziert, was eine leicht nach vorn gebeugte Haltung zur Folge hat. Unter seinem linken Arm klemmt ein buch- oder taschenähnlicher Gegenstand, in seiner linken Hand hält er ein kleines Täschchen. Er wendet seinen Oberkörper leicht nach links zu den Personen, die neben ihm stehen. Dabei handelt es sich um zwei Frauen und einen Mann, die alle drei sehr gerade stehen. Die Frauen tragen das traditionelle yukatekische Kleid, den *huipil* und einen *rebozo* um den Hals und die Schultern. Neben ihnen steht ein Mann, ebenfalls in *mestizo* Kleidung: weiße Hose und eine bis zu den Schenkeln reichende weiße langärmelige Jacke, zudem trägt er einen weißen Schnauzbart, auf dem Kopf einen Strohhut und in seinem Nacken liegt ein Halstuch. Alle drei stehen in ihrer Körperhaltung leicht links und Schirp Laabs zugewandt, was beim Betrachter den Eindruck einer Gegenposition erzeugt, da die Körperhaltung der abgebildeten Personen leicht gegeneinander gerichtet ist. Alle vier schauen direkt in die Kamera.

Diese Fotografie zeigt – unter anderem anhand der Kleidung – die Unterschiede der Personen auf. Die Farben der Kleidung differieren, genauso wie die Materialien, aus denen sie gemacht sind: Schirp Laabs trägt einen dunklen Herrenanzug aus Wolle, die anderen *mestizo* Kleidung aus weißer Baumwolle. Auffällig ist außerdem die Melone, die Schirp Laabs auf dem Kopf trägt, sie unterscheidet sich äußerlich als auch in ihrer Symbolik von dem Strohhut des Mannes ganz in weiß. „[...]the bowler hat is a sign of modern times“ und zugleich in seiner Semantik bedeutend.⁴⁶

It [the bowler] is also the symbol of England, the country of its origin [in the 1850s], whose imperial power and influence in the nineteenth century would scatter the bowler over the Western world [...], in which it often signifies „British“. But above all the bowler signifies „modern“ or „middle-class“[...] leisure, urbanity, suburbanity, finance, respectability, [...] these constitute the fundamental semantics of the bowler [...].⁴⁷

⁴⁶ Robinson, Fred Miller: The man in the bowler hat: His history and iconography. Chapel Hill, 1993, S. 4f.

⁴⁷ Ebd., S. 5f.

Durch seine europäische bzw. englische Kopfbedeckung bringt Schirp Laabs seine Abgrenzung von den „Anderen“ zum Ausdruck und inszeniert sich selbst als respektierter sowie urbaner Europäer bei Freizeitaktivitäten.⁴⁸ Ebenso geschieht dies mit dem dunklen Herrenanzug den er trägt: Dieser war in der europäischen Mode im 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein elegantes und bürgerliches Kleidungsstück, das sich durch einen schlichten Schnitt, die Materialien (Wolle) und dunkle Farben auszeichnete⁴⁹ und dadurch Bürgerlichkeit und Eleganz verdeutlicht.

Die *mestizos* tragen die typische *mestizo* Kleidung; indem Schirp Laabs in der europäischen Kleidung neben ihnen steht, findet das im postkolonialen Kontext sogenannte *Othering*, statt, welches hier durch die getragene Kleidung vermittelt wird. *Othering* bedeutet, „the process by which imperial discourse creates its 'others' [and] the various ways in which colonial discourse produces its subjects.“⁵⁰ Ein wesentliches Merkmal ist, dass durch die Konstruktion des „Anderen“ das eigene „Selbst“ geschaffen wird, dadurch zum Ausdruck kommt und so essentiell für die Darstellung des „Eigenen“ ist.⁵¹ Die Konstruktion des „Anderen“ ist dabei immer durch Abgrenzung und mit einer Differenzierung verbunden, die das Nicht-sein zum Ausdruck bringt. Das meistens europäische „Selbst“ ist dabei immer positiv besetzt, das „Andere“ meist negativ.⁵² Das „Andere“ wird also als ein gegensätzliches Konstrukt des Westens betrachtet.⁵³

Schirp Laabs zeigt sich in *Henequen Pflanze* als eleganter Europäer und als Individuum mit den „Bürgerlichkeit“ symbolisierenden Attributen wie der Melone, dem Spazierstock und dem Täschchen in seiner linken Hand. Er nimmt eine herausgehobene Stellung ein und sticht durch sein Äußeres heraus, was ihn als besonders darstellt, während die „anderen“ in einer

48 Ebd.

49 Sprenger, Ruth: Die hohe Kunst der Herrenkleidermacher: Tradition und Selbstverständnis eines Meisterhandwerkes. Wien, Köln, Weimar, 2009, S. 17.

50 Ashcroft, Bill/Griffiths, Gareth/Tiffin, Helen: Post-colonial studies: The key concepts. London and New York, 2009, S. 171.

51 Hall, Stuart: Representation: Cultural representations and signifying practices. London, 1997, S. 237.

52 Hall, Stuart: Der Westen und der Rest: Diskurs und Macht. In Hall, Stuart (Hrsg.): Ideologie, Identität, Repräsentation. Hamburg, 2008, S. 138.

53 Do Mar Castro Varela, Maria/Dhawani, Nikita: Postkoloniale Theorie: Eine kritische Einführung. 2005, S. 37ff.

Gruppe sind und kein Raum für deren Individualität bleibt. In Verbindung mit dem Hintergrund, den für Yukatán typischen Henequen Pflanzen, wird die Andersartigkeit nochmals verdeutlicht, da der elegante Herrenanzug, der britische Wurzeln aufweist und mit Europa assoziiert wird,⁵⁴ nicht in Verbindung mit der mexikanischen Flora gebracht wird und in dieser Umgebung wie ein Fremdkörper wirkt, was die Individualität Schirp Laabs wiederum hervorhebt. Der Herrenanzug wirkt deplatziert in der Natur sowie gegensätzlich zur Kleidung der anderen Menschen auf dem Bild. Die „Anderen“, die *mestizos*, werden durch die Kleidung, als Gegenbild von Schirp-Laabs dargestellt und somit vom europäischen Ausgangspunkt aus konstruiert.

In den Fotografien von Schirp Laabs lassen sich neben der hier beschriebenen Vorstellung und Darstellung europäischer Dominanz auch exotisierende Themen finden. Sie können mit „Körper als Objekt“ zusammengefasst werden, dabei verführt das Verlangen von „Befriedigung von Neugier oder Lust“⁵⁵ den Fotografen zum Betätigen des Auslösers. Nach dem Leitsatz „*natives, nature, nudity*“⁵⁶ wird eine exemplarisch ausgewählte Fotografie analysiert und mit Bezügen zu Nacktheit und Naturverbundenheit diskutiert. Demnach steht im Folgenden weniger die getragene Kleidung sondern deren Fehlen im Fokus der Analyse.

Schematisierung und Typisierung: „*natives, nature, nudity*“

„Der Dreiklang *natives, nature, nudity* ist gewissermaßen ein Topos in der frühen Fotografie von Ureinwohnern, [...]“⁵⁷ Die vermeintliche „Naturverbundenheit“ der „Indianer“ wird in vielen Reiseberichten thematisiert und die gängigen Klischees über die „Wilden“ waren auch in Yukatán bekannt. Obwohl die Maya in zeitgenössischen Berichten als sehr „sauber“ beschrieben werden,⁵⁸ wurden sie gleichzeitig als „rückständig“ und „arm“ wahrgenommen.⁵⁹

54 Ebd.

55 Jäger, 2009, S. 157.

56 Derenthal, Ludger/Gadebusch, Raffael Dedo/Specht, Katrin (Hrsg.): Das koloniale Auge: Frühe Porträtfotografie in Indien. Leipzig, 2012, S. 16.

57 Derenthal, 2012, S. 16.

58 Siehe unter anderem Hesse-Wartegg, 1890, S. 403.

59 Zum Beispiel: „The Indian is a poor farmer, He has not moved with the times.“ Arnold, Channing/Frost, Frederick Tabor J.: The American Egypt. A Record of Travel in Yucatan. Verlagsort unbekannt, 1909, S. 323.

Die Fotografie *San Antonio Indio mit Säugling* (Abb. 6) steht exemplarisch für diesen Bildtypus und entstand bei einem Besuch von Schirp Laabs auf der dortigen Hacienda. Ein genaues Jahr der Aufnahme ist nicht überliefert. Der Reisende Ernst von Hesse-Wartegg gibt Auskunft, wie ein Besuch und ein Aufenthalt auf solch einer Hacienda am Ende des 19. Jahrhunderts von Statten ging. So waren Haciendas ein beliebtes Übernachtungsziel für Reisende, die sich beispielsweise archäologische Stätten ansahen: „Es ist hier selbstverständlich, dass der Reisende, [...] in der ersten besten Hacienda des Weges absteigt; [...] Das einzige Absteigequartier des Reisenden ist eine Hacienda, [...]“⁶⁰ Es wird also angenommen, dass sich Wilhelm Schirp Laabs ebenfalls auf Reisen befand, auf solch einer Hacienda weilte und diese ihm und seinen Begleitern als Unterkunft diente.



Abb. 6: San Antonio Indio mit Säugling (Schirp-01-108).
Quelle: Medienserver der Universitätsbibliothek Augsburg

⁶⁰ Hesse-Wartegg, 1890, S. 415; 420.

Auf Abb. 6 befinden sich drei Personen auf einem Platz vor einem Mayahaus, das ein Dach aus Palmenblättern hat. Eine Frau mit einem Kind auf ihrem Arm steht im Zentrum und ist dem Betrachter frontal zugewandt, ihr gegenüber und für den Betrachter nur von hinten sichtbar, steht ein Mann. Die Frau befindet sich direkt vor einer weißen Mauer, welche Teil des Hauses ist, dahinter sind Palmen zu sehen. Das Kind ist ca. eineinhalb Jahre alt, trägt ein weißes Kleid und ist barfuß. Es sitzt auf der linken Hüfte seiner Mutter und wird von ihr mit dem linken Arm festgehalten. Der Oberkörper der Frau ist nackt, ihre Beine sind mit einem wadenlangen Rock bekleidet und sie ist barfuß. Es scheint, als ob sie das Oberteil ihres *huipils* nach unten geschoben hat, um ihr Kind zu stillen, darauf verweist auch der Titel der Fotografie *Indio mit Säugling*. Mit ihrem rechten Arm zeigt die Frau nach links; von dieser Geste wird ihr Gesicht durch die Hand fast ganz verdeckt. Der der Frau gegenüberstehende Mann wendet dem Betrachter den Rücken sowie seine linke Seite zu, er ist mit einem hellen Herrenanzug bekleidet und trägt einen Panamahut sowie geschlossene Halbschuhe. Seine Arme sind angewinkelt und befinden sich vor seiner Brust. Er scheint etwas zu notieren, in seinen Händen hält er Gegenstände, die ein Notizbuch und ein Stift sein könnten. Die beiden Personen sehen sich gegenseitig an, es findet eine Interaktion statt. Der Mann scheint die Frau etwas zu fragen und sie scheint zu antworten, was ihren Zeigegestus erklären könnte. Durch die helle Wand, vor der sich die Frau befindet, ihren hellen Rock sowie das Verdecken ihres Gesichtes, hebt sich ihr dunkler unbekleideter Oberkörper optisch hervor. Es entsteht ein hell/dunkel und ein bekleidet/unbekleidet Kontrast zwischen dem Mann im hellen Anzug und der dunkelhäutigen halbnackten Frau. Die dunkel dargestellte Nacktheit bzw. der entblößte Oberkörper stehen im Zentrum des Bildes. Die Gesichter der fotografierten Personen können nicht erkannt werden, was an den schnappschussartigen Zügen des Bildes liegt. Der Auslöser wurde gerade dann betätigt, als die Frau mit ihrer Hand ihr Gesicht verdeckt und der ihr gegenüberstehende Mann der Kamera seinen Rücken zuwendet. Vermutlich war auch der Frau nicht bewusst, dass sie abgeblendet wird und der Fotograf löste die Kamera aus, als sie es durch ihre verdeckte Hand nicht sehen konnte.

Indio mit Säugling steht in einer anderen fotografischen Art als *Henequen Pflanze*. Die Einheimischen, d.h. die Frau mit dem entblößten Oberkörper, steht hier im Fokus und ist auch laut Beschriftung das eigentliche Ziel der Aufnahme, während *Henequen Pflanze* darauf hinweist, dass Gegenstände und nicht Personen das Hauptziel der Fotografie waren. *Indio mit Säugling* lässt auf ein spontanes Zücken der Kamera schließen während bei *Henequen Pflanze* die Fotografie geplant und für die abgelichteten Personen bewusst geschah. In Abb. 5 wurden die Personen nicht vom Fotografen arrangiert oder platziert, trotzdem können anhand der Auswahl des Bildzentrums und des Blickwinkels Inszenierungen festgestellt werden.

Die vermeintliche Naturverbundenheit der Maya wird unter anderem durch den vom Fotografen gewählten Bildausschnitt deutlich: In beiden Abbildungen sind Häuser, Maya und Besucher der Hacienda sowie im Hintergrund Palmen und Gebüsch zu sehen. Der Bildausschnitt wurde so gewählt, dass die Frau und das Kind in ihrer „natürlichen“ Umgebung, d.h. vor ihrem Wohnhaus mit landestypischer Flora abgebildet werden. Dieses Muster wurde in der frühen anthropologischen und kolonialen Fotografie angewandt. Die Einheimischen wurden vor ihrem Wohnraum abgelichtet, um ihre „Naturverbundenheit“ sichtbar zu machen. Dadurch wird beim Betrachter der Fotografie „das Klischee von Wilden im Einklang mit der Natur“ hervorgerufen.⁶¹ Auch bei dieser Fotografie von Schirp Laabs wurde der Bildausschnitt so gewählt, dass exotisierende Elemente im Hintergrund sichtbar sind. Das mit Palmenblättern bedeckte Dach sowie Palmenbäume im Hintergrund sind deutlich zu erkennen. Wäre der Fotograf weiter links gestanden, dann wäre das Haus nicht Teil der Fotografie. Die Frau würde somit in einen anderen Kontext gestellt werden. Da das aber nicht geschah, können auch diese schnapsschussartigen Aufnahmen als inszeniert betrachtet werden. Durch diese Inszenierung wird die „Naturverbundenheit“ und die „Andersartigkeit“ sichtbar, da der entblößte Oberkörper im direkten Vergleich mit dem bekleideten Mann steht, auch wenn dies vermutlich beim Fotografen unbewusst geschah.

⁶¹ Derenthal, 2012, S. 16.

Bekleidungshistoriker wie Anne Hollander meinen, dass die Unterscheidung zwischen bekleidet und nackt in der „westlichen Welt“ schon immer sehr wichtig war, da Nacktheit immer mit Erotik assoziiert wird.⁶²

Sexual messages are always delivered by the image of an unclothed body; and even more intense ones must then necessarily be conveyed by a bare body shown in the company of a covered one, even in the most abstract arrangement. This is true simply because the dressed figure is usually perceived as aware of the undressed one or vice versa - or else the spectator is the voyeur, and that produces the eroticism by itself.⁶³

Der Blick des von Hollander genannten *spectators*, kann mit dem postkolonialen Konzept des *imperial gaze*⁶⁴ beschrieben werden.⁶⁵ Dieser geht mit dem *Othinging* einher und charakterisiert die kolonialistischen und machtausübenden Blicke und Sehgewohnheiten. Er stellt einen aktiven und konnotierten Blick von einem Subjekt auf ein untergebenes Objekt dar⁶⁶ und wird in diesem Fall durch das Auslösen der Kamera festgehalten.

Fotografieren heißt sich das fotografierte Objekt aneignen. Es heißt sich selbst in eine bestimmte Beziehung zur Welt setzen, die wie Erkenntnis - und deshalb wie Macht - anmutet. [...] dem Akt des Fotografierens [haftet] etwas Räuberisches an. Menschen fotografieren heißt ihnen Gewalt antun, indem man sie so sieht, wie sie selbst sich niemals sehen, indem man etwas von ihnen erfährt, was sie selbst nie erfahren; es verwandelt Menschen in Objekte, die man symbolisch besitzen kann.⁶⁷

Die Publizistin und Fototheoretikerin Susan Sontag bezieht die fotografische Machtausübung auf das Sehen. Im fotografischen Kolonialdiskurs werden die „Anderen“ von einem „Eigenen“ – europäischen – Standpunkt aus betrachtet. „The imperial gaze reflects the assumption that the white western subject

62 Hollander, Anne: Seeing through clothes. Berkeley, 1993, S. 83.

63 Ebd., S. 178.

64 Gaze (engl.) bedeutet blicken oder starren.

65 Lutz, Catherine/Collins, Jane: The Photograph as an Intersection of Gazes: The Example of National Geographic. In Castaing-Taylor, Lucien (Hrsg.): Visualizing theory. New York: Routledge, 1994, S. 364.

66 Kaplan, Ann E.: Looking for the other: Feminism, film, and the imperial gaze. New York, 1997, S. xviii.

67 Sontag, Susan: In Platos Höhle. In Stiegler, Bernd (Hrsg.): Texte zur Theorie der Fotografie. Stuttgart, 2012 (1977), S. 278; 290.

is central“,⁶⁸ Sehgewohnheiten, bzw. der mit Bedeutung aufgeladene Blick auf die „Anderen“ und die kolonialen Gewohnheiten die damit inhärent sind, kommen dadurch zum Ausdruck.⁶⁹ „The gaze of the colonialist thus refuses to acknowledge its own power and privilege: it unconsciously represses knowledge of power hierarchies and its need to dominate, to control“.⁷⁰ Der von weißen europäischen/„westlichen“ Männern ausgehende *imperial gaze*, sieht die Welt durch eine koloniale Brille: „They assume power lies with them, in their gaze“.⁷¹ Die abgelichteten „Anderen“ werden so zu Untergebenen und Objekten.⁷²

Wie bei dem *imperial gaze* ist laut Hollander bei Abbildungen von nackten Frauen das Verlangen des Mannes Hauptmotiv eines Bildes.⁷³ Dies muss in diesem Kontext relativiert werden, da davon ausgegangen wird, dass die Frau ihr Kind stillte und somit weniger Erotik sondern vielmehr Neugierde, Voyeurismus und das Festhalten der entblößten Brüste und des heruntergeschobenen Kleides Anlass zum Betätigen der Kamera gab. Zudem ist nach europäischen Maßstäben Nacktheit mit Scham verbunden.⁷⁴ Staunen über das „schamlose“ Zeigen der unbekleideten Brüste könnte ein weiteres Motiv für das Ablichten der Frau sein. Dadurch, dass die Frau den Blick des Fotografen nicht erwidert sondern ihr Gesicht verdeckt, ist ihr Blick ein passiver, im Gegensatz zum aktiven der Kamera. Sie sieht den Fotografen im Moment des Auslösens nicht und ist ihm somit ausgeliefert. Dadurch wird sie dem mit Neugier behafteten Blick des Fotografen ausgesetzt und zum Objekt degradiert.⁷⁵

Der *imperial gaze* ist in dieser Fotografie sehr deutlich zu erkennen: Die machtausübenden Blicke, die in der Aufnahme festgehalten werden, gehen von einem Europäer aus; die Frau wird, durch den im Zentrum stehenden

68 Kaplan, 1997, S. 78.

69 Ebd., S. 60.

70 Ebd., S. 79.

71 Ebd., S. 62.

72 Ebd., S. 59.

73 Hollander: 1993, S. 178.

74 Rouse, Elizabeth: Why do people wear clothes? In Barnard, Malcolm (Hrsg.): Fashion theory. London, 2007, S. 122f.

75 Jäger: 2009, S. 157 und Lutz/Collins: 1994, S. 364f.

entblößten Oberkörper, das mit Palmen bedeckte Dach, die Pflanzen im Hintergrund und den vollständig bekleideten Mann neben ihr, als „nackte Indianerin“ und somit als nacktes Objekt inszeniert. Durch die Entblößung der nach europäischen Maßstäben schambehafteten Körperzonen wird die Frau als „Andere“ stigmatisiert, was durch das *Othering* ein gegensätzliches positives Konstrukt hervorruft und ein „eigenes“ positives Selbstbild initiiert.

Resümee

Kleidung schützt, schmückt und bedeckt.⁷⁶ Die Ergebnisse dieses Aufsatzes jedoch zeigen, dass sie nicht nur dekorative und verhüllende Funktionen erfüllt, sondern auf Fotografien anhand der Gewänder auch abgelesen werden kann, wie bestehende Machtstrukturen und gesellschaftliche Anpassungsprozesse zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort verankert waren.

Beispielsweise kommt, wie in der Abbildung *Henequen Pflanze* gezeigt wurde, die Gegensätzlichkeit der Personen und der Kleidung zum Ausdruck. Die Melone und der dunkle Herrenanzug symbolisieren Urbanität und Freizeit und stehen in starkem Kontrast zur Umgebung, während sich die *mestizos* neben Schirp Laabs durch ihre luftige Kleidung in die mexikanische Flora einfügen. Auch das Fehlen von Kleidung spielt eine Rolle in der Inszenierung der „Anderen“. Durch den europäisch geprägten *imperial gaze*, wird Nacktheit als etwas schambehaftetes betrachtet. Durch neugierige und voyeuristische Blicke, die dieses nackte „Andere“ festhalten wollten, wurde ein Schnappschuss evoziert. In Abb. 5 wird der unbedeckte Oberkörper der abgebildeten Person zum einen in das Zentrum der Aufnahme gestellt, zum anderen durch hell/dunkel Kontraste hervorgehoben.

Diese hier ausgeführten Aspekte zur Sammlung Schirp Laabs zeigen nur einen kleinen Teil der Möglichkeiten, was aus der Sammlung für Kenntnisse gezogen werden können. Der Nachlass des Hobbyfotografen bietet viele Chancen, die Kulturgeschichte Yukatáns sowie des Fotografierens näher zu beleuchten. Für weiterführende Forschungen zu diesem Thema gilt es beispielsweise,

⁷⁶ Flugel, 1976.

Bezüge und Vergleiche mit anderen Bildserien, die in Yucatán, aber auch in Deutschland, entstanden sind, zu berücksichtigen. Dabei wären Vergleiche mit Fotosammlungen von deutschen Migranten⁷⁷ sinnvoll. Dadurch könnte auch ein grundsätzlicher Aspekt der Fotografiegeschichte, nämlich der Unterschied und Vergleich zwischen Amateur- und Berufsfotografie, weiter in den Blick genommen werden und die Fotografie im Kontext der Migration intensiver erforscht werden.



Bundesministerium
für Bildung
und Forschung

gefördert vom DAAD

Leonie Herrmann B.A., studierte an der Universität Augsburg Kunst- und Kulturgeschichte und schloss das Bachelorstudium mit der Arbeit *Visuelle Alterität – Die Rolle der Kleidung in der Inszenierung der „Anderen“. Eine Bildanalyse ausgewählter Fotografien der Fotosammlung Wilhelm Schirp Laabs (1886-1948)* im Januar 2015 ab. Seit dem Sommersemester 2015 befindet sie sich im Masterstudiengang Kunst- und Kulturgeschichte. Zudem ist sie am Lehrstuhl für Europäische Ethnologie/Volkskunde als wissenschaftliche Hilfskraft beschäftigt und Mitarbeiterin im DAAD geförderten Projekt PROALMEX zur Erschließung der Sammlung Schirp Laabs.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: *Gente de vestido* (Schirp-01-138). Quelle: Medienserver der Universitätsbibliothek Augsburg

Abb. 2: Frau in *huipil* (Schirp-01-159). Quelle: Medienserver der Universitätsbibliothek Augsburg

Abb. 3: *Mestizo* und *gente de vestido* (Schirp-01-109). Quelle: Medienserver der Universitätsbibliothek Augsburg

⁷⁷ Beispielsweise Hugo Brehme oder Guillermo Kahlo.

Abb. 4: *Gente de vestido* (Schirp-01-213a). Quelle: Medienserver der Universitätsbibliothek Augsburg

Abb. 5: *Henequen Pflanze* (Schirp-01-116). Quelle: Medienserver der Universitätsbibliothek Augsburg

Abb. 6: *San Antonio Indio mit Säugling* (Schirp-01-108). Quelle: Medienserver der Universitätsbibliothek Augsburg

Literatur

- Anawalt, Patricia Rieff: Weltgeschichte der Bekleidung. Bern, 2007.
- Arnold, Channing/Frost, Frederick Tabor J.: The American Egypt. A Record of Travel in Yucatan. Verlagsort unbekannt, 1909.
- Ashcroft, Bill/Griffiths, Gareth/Tiffin, Helen: Post-colonial studies: The key concepts. London and New York, 2009.
- Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. 15. Auflage. Frankfurt am Main, 2014 (1980).
- Bordieu, Pierre: Die gesellschaftliche Definition der Photographie. In Bordieu, Pierre (Hg.): Eine illegitime Kunst. Hamburg, 2014 (1965).
- Bulst, Neithard: Kleidung als sozialer Konfliktstoff: Probleme kleidergesetzlicher Normierung im sozialen Gefüge. In: Saeculum. Jahrbuch für Universalgeschichte, 1993, Nr. 44.
- Denninger, Fabia/Giese, Elke: Textil- und Modelexikon. München, 2007.
- Derenthal, Ludger/Gadebusch, Raffael Dedo/Specht, Katrin (Hrsg.): Das koloniale Auge: Frühe Porträtfotografie in Indien. Leipzig, 2012.
- Do Mar Castro Varela, María/Dhawan, Nikita: Postkoloniale Theorie: Eine kritische Einführung. Bielefeld 2005.
- Durán-Merk, Alma: How a German-Yucatecan Photographic Collection came to Augsburg. Introducing Wilhelm Shirp Laabs and his Photo Album. In: Augsburgger Volkskundliche Nachrichten 41 (2015). S.6-27.
- Durán-Merk, Alma: „In Our Sphere of Life“ German Speaking Immigrants in Yucatán and Their Descendants, 1876-1914. Madrid and Frankfurt am Main, 2015.
- Ebner, Claudia C.: Kleidung verändert: Mode im Kreislauf der Kultur. Bielefeld, 2007.
- Flugel, J. C.: The psychology of clothes. New York, 1976.
- Gabbert, Wolfgang: Becoming Maya: Ethnicity and Social Inequality in Yucatán since 1500. Tucson, 2004.
- Gabbert, Wolfgang: Social Categories, Ethnicity and the State in Yucatán, Mexico. Journal of Latin American Studies, 33 2001, Nr. 3.
- Hall, Stuart: Der Westen und der Rest: Diskurs und Macht. In Hall, Stuart (Hrsg.): Ideologie, Identität, Repräsentation. Hamburg, 2008.
- Hall, Stuart: Representation: Cultural representations and signifying practices. London, 1997.
- Haller, Dieter: dtv-Atlas Ethnologie. München, 2005.
- Hansen, Asael T./Bastarrachea, Juan: Mérida: Su transformación de capital colonial a naciente metrópoli en 1935. Mérida, 1984.
- Hansen, Asael T.: Change in the Class System of Mérida, Yucatán, 1875-1935. In: Moseley, Edward H./Terry, Edward Davis (Hrsg.): Yucatán, a world apart. Tuscaloosa, 1980.
- Hervik, Peter: Mayan people within and beyond boundaries: Social categories and lived

- identity in Yucatán. Amsterdam, 1999.
- Hesse-Wartegg, Ernst von: Mexico Land und Leute. Reisen auf neuen Wegen durch das Aztekenland. Wien, 1890.
- Hoffmann, Hans-Joachim: Kleidersprache: Eine Psychologie der Illusionen in Kleidung, Mode und Maskerade. Frankfurt am Main, 1985.
- Hollander, Anne: Seeing through clothes. Berkeley, 1993.
- Jäger, Jens: Fotografie und Geschichte. Frankfurt am Main, 2009.
- Kaplan, Ann E.: Looking for the other: Feminism, film, and the imperial gaze. New York, 1997.
- Krauss, Marita: Kleine Welten: Alltagsfotografie, die Anschaulichkeit einer privaten Praxis. In Paul, Gerhard (Hrsg.): Visual History. Göttingen, 2006.
- Lutz, Catherine/Collins, Jane: The Photograph as an Intersection of Gazes: The Example of National Geographic. In Castaing-Taylor, Lucien (Hrsg.): Visualizing theory. New York: Routledge, 1994
- Mathys, Nora: Seriell-vergleichende Fotoanalyse. In Bischoff, Christiane/Oehme-Jüngling, Karoline/Leimgruber, Walter (Hrsg.): Methoden der Kulturanthropologie. Göttingen, 2014.
- Robinson, Fred Miller: The man in the bowler hat: His history and iconography. Chapel Hill, 1993.
- Rouse, Elizabeth: Why do people wear clothes? In Barnard, Malcolm (Hrsg.): Fashion theory. London, 2007.
- Schnierer, Thomas: Modewandel und Gesellschaft: Die Dynamik von in und out. Opladen, 1995.
- Simmel, Georg: Philosophie der Mode. Moderne Zeitfragen, 1905.
- Sontag, Susan: In Platos Höhle. In Stiegler, Bernd (Hrsg.): Texte zur Theorie der Fotografie. Stuttgart, 2012 (1977).
- Sprenger, Ruth: Die hohe Kunst der Herrenkleidmacher: Tradition und Selbstverständnis eines Meisterhandwerkes. Wien, Köln, Weimar, 2009.
- Starl, Timm: Knipser: Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980. München, 1995.
- Willard, T. A.: The city of the sacred well. Verlagsort unbekannt, 1926.

Icons of Protest:

The Power of Photography in Social Movements of the 21st Century

von *Stephanie Stühler*

Abstract

During social protest events, photos of individuals are often chosen to represent a movement or simply to show humanity in times of chaos and violence. In the 21st century, technology is facilitating the speedy transmission of photographs via Internet and portable devices with cameras. But why do some photos go viral within seconds, get the public's attention, and become depicted as icons of protest by the media or the movement itself?

This article looks at social protests of the 21st century and their visual iconography in theory. Hereinafter it analyses a selected image of protest and its power in society and media.

Introduction

“Photography is the only ‘language’ understood in all parts of the world, and bridging all nations and cultures, it links the family of man. Independent of political influence – where people are free – it reflects truthfully life and events, allows us to share in the hopes and despair of others, and illuminates political and social conditions. We become the eye-witnesses of the humanity and inhumanity of mankind.”

- Helmut Gernsheim (Creative Photography, 1962)¹

Throughout the short history of photography, images always have been used for conveying a message and telling a story. Social movements especially have embraced this medium and its characteristics to channel their protests and to induce, prevent or reverse social change. Social movements are by definition “conscious, concerted, and sustained efforts by ordinary people

¹ Sontag, Susan: On Photography. New York: 1990, p. 192.

to change some aspect of their society by using extra-institutional means.”² Emerging social movements in the 1970s, e.g. peace, feminist, and ecological movements, effectively used visual communication to transport their message. Political participation in the form of protest is an inherent part of today’s democratic systems. Internet and the technology of the 21st century, such as portable devices equipped with cameras, facilitate the visibility of worldwide protests within real-time. The stream of pictures, shot by amateurs and professionals, is unlimited. But sometimes one photo is chosen by the media and/or the movements themselves to represent an event, thereby gaining an international degree of popularity. Almost every conflict of the last fifty years has its own defining image. These so called iconic photographs are the focus of this research article, which centres on the power of photography in social movements of the 21st century. Why are these very images chosen to represent an event or movement? Who chooses them? What is their message? What effect do they have on the viewer?

To better understand these dynamics the theoretical framework on visual communication and protest guiding this analysis will be briefly presented. Interdisciplinary approaches on the visual research of social movements are examined and will be used to explicate the symbolic significance and iconic characteristics of certain depictions in these movements. Afterwards the purpose those photographs fulfil and the specific functions of images in the context of conflict will also be discussed. These theoretical tools will then be applied in the analysis of one specific case.

Theorizing Photographs of Protest

For a better understanding of theories of photographs and social movements, some of the relevant research on those two fields has to be linked together. Therefore the genre itself and its development are approached, then special features of the visuals are discussed and lastly their function and impact explored. In the first part the visual media history of social movements and

² Goodwin, Jeff/Jasper, James M.: Editor’s Introduction, in: Goodwin, Jeff/Jasper, James M. (eds.): *The Social Movements Reader. Cases and Concepts*. Third Edition. Oxford: 2014, p. 3.

the impact of photography have to be explained as well as research that has been done in this particular field before images that became iconic and the reason for their popularity are discussed. Finally the outcome of photos taken during conflicts, their agency and function has to be considered.

Visual Research on Social Movements

Visual analysis of social movements is a rather novel research field and was inspired during the 1990s by the ‘pictorial turn’ in humanities and cultural studies, a term to define an era dominated by pictures due to the technical possibilities on a global scale.³ The exploration of the visual is still evolving and increasing as new forms of pictorial representation in social movements and conflict areas are used to spread messages. So far scholars have mostly focused on texts to consolidate their arguments. The research on visuals in social movements is, therefore, still in its infancy. However, images related to public uprising and protest have always been documented and represented in newspaper articles and books. Without the camera capturing these events, a global audience would have never acknowledged the existence of some protests and social movements. “In an era of information overload, the photograph provides a quick way of apprehending something and a compact form for memorizing it.”⁴ Social movements especially appropriate this function of photographs and use clothing, gestures, symbols, logos and performances to convey their statement and make themselves visible for a broader public. When analysing images of protest, different focal points can be determined. While historians examine the creation of visual memories, sociologists rather pay attention to the impact of images on the audience, political scientists on the internal dynamics that influence a collective identity and social change, and anthropologists reflect on the construction of meaning through photos in social movements.⁵ Nevertheless the research on visual aspects is interdisciplinary and is conducted in qualitative and quantitative case studies of certain events or images.

³ Mitchell, W. J. T.: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: 1994, p. 15.

⁴ Sontag, Susan: *Regarding the Pain of Others*. New York: 2003, p. 22.

⁵ Mattoni, Alice/Teune, Simon: *Visions of protests. A media-historic perspective in social movements*. In: *Sociology Compass*, 8 (6), 2014, p. 876.

A general insight in visual research can be gained when looking at the media history of protest photos. The possibility to print images innovated political communication from the 19th Century onwards, allowing for movements to distribute leaflets and pamphlets in high quantities and thereby also to reach illiterate people. Later, the genre of social photography also depicted the working class and their living conditions, which ignited the rise of communist and socialist movements in Europe and the United States. Photographic coverage of conflicts and other news events became more and more popular; the number of photojournalists and photo magazines increased. Photography became not only a form of preservation and conservation of memories about historic events, but was also strategically used for propaganda purposes – that is as means of mobilization – hence framed by the group itself or by others.

In the era of television and video, moving images changed the settings of protest groups again, and led to a split between mainstream, commercial and alternative media.⁶ On these grounds research can either focus on public mass media and their presentation of social movements, or on the self-expression of protesters through posters, stickers, and leaflets. However, it has been found that both sides employ the same photos but frame them differently.⁷ This is because of the “intrinsic qualities of the photographic medium, including its indexicality, reproducibility and memorability, that rendered these photographs as easily recognisable symbols of the struggles they stood for.”⁸ The processing of information and news can be controlled by choosing a certain perspective, or frame, that is presented to the audience. Therefore, framing, and especially visual framing, is a process of promoting a certain aspect of a specific visual in order to emphasize it, or to influence the interpretation of the viewer. The awareness that photographs and images, which can be better remembered than written text, contain more information and raise greater attention, makes visual framing an important tool for today’s social movements. The process of covering an image with different ascriptions

⁶ Mattoni, Alice/Teune, Simon: 2014, p. 879.

⁷ On the mutualism of press and protesters, see: Schwartz, Dona: Pictures at a demonstration. In: *Visual Studies*, 17 (1), 2002, pp. 27-36.

⁸ Memou, Antigoni: Photography and social movements. From the globalisation of the movement (1968) to the movement against globalisation (2001). Manchester: 2013, p. 1.

of meaning without changing the central content is called ‘framing’. Thereby certain aspects of the perceived reality are chosen and highlighted to develop a certain perception of the actual situation. Visual Framing begins with the choice of events to cover, the selection of what pictures to take, how to take them (angle, perspective, cropping), followed by the selection of photos for publication. It then continues with decisions about which images to publish, what size to make them, and where to position them on the page or in the online article or platform.

Yet another innovation was triggered with the advent of computer-mediated communication. Activists discovered with the use of the Internet a new form of bringing their images and information to a broader audience without commercial mass media as an intermediary.⁹ Social media platforms enabled activists to anonymously share photos and videos within seconds after recording them with their smartphones or other devices with cameras. The power of images shared in the online environment is essential in the recruitment of new members for the movements.¹⁰ The setting of social media platforms, like Facebook or Twitter, “allows movement sympathizers to be part of new political networks without requiring movements to develop a separate communication infrastructure.”¹¹ The production and circulation of visual material in these networks has a long-lasting impact and “can create a memory from one generation of activists to another.”¹² Virality, or a virtual collective consciousness in activism networks catalysed by social media, therefore, represent the spontaneity, homogeneity and synchronicity of events online and on the ground and symbolize an internal knowledge shared by a plurality of people.¹³ To reach their goal the photographs or messages of social movements in platforms and social media need to be timely, acute,

⁹ Mattoni, Alice/Teune, Simon: 2014, p. 883.

¹⁰ On the online recruitment of social movements, see: Gaby, Sarah/Caren, Neal: Occupy Online. How Cute Old Men and Malcolm X Recruited 400,000 US Users to OWS on Facebook. In: *Social Movement Studies*, 11 (3-4), 2012, pp. 367-374.

¹¹ Gaby, Sarah/Caren, Neal: 2012, p. 373.

¹² Mattoni, Alice/Teune, Simon: 2014, p. 885.

¹³ Marzouki, Yousri/Oullier, Oliver: Revolutionizing Revolutions: Virtual Collective Consciousness and the Arab Spring, 2012, in: <http://www.huffingtonpost.com/yousri-marzouki/revolutionizing-revolution_b_1679181.html>, (retrieved on 02.06.15).

rapid, domain-specific, and purpose-oriented.¹⁴ The different channels of distribution and the respective connotation and ideological meaning ascribed by the press, activists or other groups need to be taken into account for future research on contemporary social movements and their visuals.

Three areas in general: visual expressions, visual representations, and visuals and their visibility for social movements have to be taken under consideration in order to proceed to an analysis of material.¹⁵

The first research field is examining how social movements express themselves visually in form of posters, murals, graffiti, stickers, logos, and in their members' performances in front of professional and amateur photographs. Therefore, they "use and re-interpret a pre-existing imaginary to voice critique and to form a collective actor."¹⁶ Images of mushroom clouds are used by anti-nuclear movements, and photos of dead foetuses by anti-abortion-activists to shock and recruit more people. The way activists dress also plays a role as they are identified by their group as members and by police and bystanders as supporters, which might change the way they are treated. Antifascists movements for example have a certain dress code composed of black hooded sweaters and scarfs, which shows their confrontational intentions to other (mainly fascists) movements and the police.

The way social movements are presented is the second research area of interest. Representation in the news is generally categorizing protesters as rioter, picket or performer.¹⁷ The public image is thereby shaped by the media portrayal and not necessarily by the situation on the ground. Real time uploads of images by the protesters themselves gave movements in respect thereof a qualitative boost, helping them to create their own visual narratives.

The third area of research focuses on the visibility of social movements in societies as "[p]rotesters who articulate their goals without using imagery that is familiar, expected and compatible with the mainstream experience are likely

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Doerr, Nicole/Mattoni, Alice/Teune, Simon: Towards a visual analysis of social movements, conflicts and political mobilization. In: Social Movements, Conflict and Change, Vol. 35, 2013, p. xii.

¹⁶ Ibid.: p. xiii.

¹⁷ Ibid.: p. xiv.

to be marginalized.”¹⁸ This is especially important in authoritarian regimes where activists count on the support of international societies and worldwide news coverage. All three areas help to better understand the importance of visuals in social movements and the difficulties that arise from it.

Iconic Characteristics of Photographs

A lone man holding a plastic bag blocking a column of tanks on a street near the Tiananmen Square and the photograph of this moment, in 1989, became symbolic of the protest and democratic movement in China. The photo of the person referred to as Tank Man is considered one of the most iconic photographs in modern times. What made this image stand out and how are iconic photographs created?

We generally define photojournalistic icons as

“(...) photographic images appearing in print, electronic or digital media that are widely recognized and remembered, are understood to be representations of historically significant events, activate strong emotional identification or response, and are produced across a range of media, genres, or topics.”¹⁹

These icons do not just influence the events within which they originate but also evoke larger notions of culture, values, hierarchies, and changes in society.²⁰ In this process the meaning of the photograph can be changed as the photograph is turned from a “piece [...] of evidence”²¹ in history to a construction of reality, a myth.²² The icon as myth is understood as a semiological system, a schema of signs, symbols, and speech, where a signifier and a signified ‘create’ a sign, a token for something else.²³ In the example of the Tank Man photograph, the man and the tank are signifiers, the insurgency of civil society

¹⁸ *Ibid.*: p. xv.

¹⁹ Hariman, Robert/Lucites, John Louis: *No Caption Needed. Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*. Chicago: 2007, p. 27.

²⁰ Bennett, W. Lance/Lawrence, Regina G.: *News Icons and the Mainstreaming of Social Change*. In: *Journal of Communication*, 45 (3), 1995, p. 23.; also: Hubbert, Jennifer: *Appropriating Iconicity. Why Tank Man Still Matters*. In: *Visual Anthropology Review*, 30 (2), 2014, p. 115.

²¹ Sontag, Susan: 1990, p. 166.

²² Barthes, Roland: *A Barthes Reader*. London: 1982, pp. 93-149.

²³ *Ibid.*: p. 95ff.

is the signified and together they form a sign for “human rights and [...] an idealized representation of political practice that configures Western-style democracy as the antithesis of communist oppression.”²⁴ This imagination made the Tank Man a worldwide icon of protest. In its universality it offered a common ground for the viewer and thereby achieved global recognition.²⁵ The photo gained credence as social object and was reproduced countless times. For the visual interpretation of iconic photographs, such as technique, composition, and perspective, one has to distinguish between iconography and iconology.²⁶ While iconography purely means the formal description of the pictured objects, iconology is understood as an interpretation of the intrinsic meaning, which “reveal[s] the basic attitude of a nation, a period, a class, a religious or philosophical persuasion – unconsciously qualified by one personality and condensed into one work.”²⁷



Figure 1: Tank Man, China 1989.

Published by Associated Press, photographed by Jeff Widener

24 Hubbert, Jennifer: 2014, p. 117.

25 Gosh, Bishnupriya: *Global Icons. Apertures to the Popular*. Durham: 2011, p. 43.

26 Philipps, Axel: Visual protest material as empirical data. In: *Visual Communication*, 11 (1), 2011, p. 8; and Hartinger, Walter: *Volkskundlicher Umgang mit Bildquellen*, in: Göttisch, Silke/Lehmann, Albrecht (Hrsg.): *Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie*. Berlin: 2001, p. 87ff.

27 Panofsky, Erwin: *Studies in Iconology. Humanistic Themes In the Art of Renaissance*. Oxford: 1972, p. 7.

Six elements are obligatory for a photograph to be considered as a global icon: (1) importance of the pictured event, (2) metonymy, (3) celebrity, (4) prominence of display, (5) frequency of use, and (6) primordality.²⁸ The first characteristic, the importance of the event depicted, is crucial as this adds to the interest of the audience and of the number of photographers on the ground; this can also induce some kind of reaction leading to further retransmission.

At the same time, the photograph has to represent not just a moment but in its metonymically function it must describe a greater event or issue, like the Tank Man who exemplifies the struggle for democracy in China. Thirdly, the press often accredits celebrity status to the image as they inform the audience about the picture's importance and significance, which then becomes kind of self-fulfilling prophecy for the photograph and its reception. The news magazine 'Life', with its strong emphasis on photojournalism, chose the Tank Man image for its selection of 100 photographs that changed the world, thus assigning value to it for the following decades.²⁹ Prominence of display and frequency in use by publications, offline and online, attract the attention of the audience and made them recognizable, even if they are modified and set in other contexts. Like the Tank Man photograph, which is said to have been on the front pages of all European newspapers³⁰ and can even be recognized in different settings like murals and graffiti all around the world.³¹

The last feature, the primordial theme, is characterizing photographs as "embedded in a specific visual and literary culture."³² In more specific terms, this means that the viewer is associating the image with a previous theme or memory. In the case of the Tank Man photograph, this can be the association with the story of David versus Goliath, or human versus machine, and this ambiguity is used by the media and the social movements themselves to frame the representation according to their will, which will be discussed in the next part.

28 Perlmutter, David D./Wagner, Gretchen L.: The anatomy of a photojournalistic icon. Marginalization of dissent in the selection and framing of 'a death in Genoa'. In: *Visual Communication*, 3 (1), 2004, p. 98.

29 The Digital Journalist: Tiananmen Square 1989, 2003, in: <<http://digitaljournalist.org/issue0309/lm25.html>>, (retrieved on 21.02.2015).

30 Witty, Patrick: Behind the Scenes. Tank Man of Tiananmen, 2009, in: <<http://lens.blogs.nytimes.com/2009/06/03/behind-the-scenes-tank-man-of-tiananmen/>>, (retrieved on 21.02.2015).

31 Hubbert, Jennifer: 2014, p. 117.

32 Perlmutter, David D./Wagner, Gretchen L.: 2004, p. 101.



Figure 2: “tankman” A. Signl, in Cologne

<<http://captainborderline.org/asignl-gallery/tankman-asignl-from-human-rights/>>
(retrieved on 11.08.2015).

Functions of Images of Conflict

For photographs it is not only important who takes them, in which context, when and where but also consequentially who has the power and control over their means of dissemination and image production.³³ Mass media, state authorities and social movements can have different intentions when circulating photographs of protest. These actors can legitimize or delegitimize groups and thereby change politics and the way they operate.³⁴ The purpose of a public release on that account depends on the group that decides to publish the photograph. In a protest or social movement, police and other official authorities can disclose photographs to the public as evidence, or to justify the exercise of the state’s authority. The press publishes photographs of social movements because “protests present dramatic visuals that easily fit the key

33 Memou, Antigoni: 2013, p. 2.

34 Corrigan-Brown, Catherine: The Power of Pictures. Images of Politics and Protest. In: *American Behavioral Scientist*, 56 (2), 2012, p. 132.

news value of conflict.”³⁵, other possible elements for a press publication that entail a key news value are recentness, adjacency, importance, prominence, drama, curiosity, sex, emotions, and progress.³⁶ Activists, on the other hand, desire media coverage to reach a wider audience and inform it about social ills. For that reason the relationship between media and social movements is symbiotic as both are keen on the coverage of the event. Protest groups might even engage in violent acts to create news value for the press. In doing so these events are often framed by the media as “‘police versus protesters’ rather than as markers of social issues in need of public attention”³⁷, a frame also considered as protest paradigm by scholars, as most often the violent aspect of the story is picked up and becomes more salient. The recognition of violence at protests, even if these are isolated incidents, is favoured by journalists because of its news value but discredits the movement, as those events are generally perceived as negative and violent.³⁸ This is because the audience increasingly relies on images and nonverbal statements of expression when judging news events. Accompanying articles and texts are more likely to be observed in cases of agonistic photographs, when it is a matter of impending or manifest victimization.³⁹ These images have the power to become symbols for injustice, hence can mobilize resources that formerly were not linked to them. The era of computer-mediated social networks facilitates such connections built on emotions, which have been raised by the photographs.⁴⁰ For that reason, photographs of social movements can have external effects, “like mobilizing attention for a problem, and internal effects, like creating and sustaining collective identity.”⁴¹ Visual togetherness or collectivity is also expressed through clothing, bodily gestures, symbols, logos and posters of activists and their supporters. Images, therefore, are the key to better

35 Arpan, Laura M./Baker, Kaysee/Lee, Youngwon/Jung, Taejin/Lorusso, Lori/Smith, Jason: News Coverage of Social Protests and the Effects of Photographs and Prior Attitudes. In: *Mass Communication & Society*, 9 (1), 2006, p. 1.

36 For more information: Warren, Carl: *Modern News Reporting*. New York: 1934, p. 39.

37 *Ibid.*: p. 2.

38 *Ibid.*: p. 4.

39 *Ibidem*.

40 Doerr, Nicole/Mattoni, Alice/Teune, Simon: Visuals in Social Movements, in: Della Porta, Donatella/Diani, Mario (eds.): *The Oxford Handbook for Social Movements* (Forthcoming). Online available, 2014: <<https://mtholyoke.academia.edu/NicoleDoerr/Papers>>, (retrieved on 21.02.2015), p. 11.

41 *Ibidem*.

understanding social movements and their issues of visibility, representation, and mediatisation. The question of authenticity in the context of photographs of conflict situations is subordinate to the message that is conveyed, or more precisely, if there is a clear reference and real people are affected by inequitable actions, the symbolic surplus of the image is more valuable for the audience as it allows more various connotations and interpretations than the informative background. The enduring images of social movements and all other iconic photographs are not “those that illustrate historically specific information about people, places and things, but rather those that most readily present themselves as symbols of cultural and national myth.”⁴²

Analysis of Social Movement Visuals: ‘Da Man Wit the Chips’ during the Ferguson protests (2014)

Due to the fact that the essay focuses on events and protests of the 21st Century, the rise of the Internet, and especially social media platforms, play an important role in the circulation of images and their ascribed meanings. The image ‘Da Man Wit the Chips’ analysed here quickly became an icon, a representation of something greater and was manifold appropriated and reproduced. It was taken by a regional newspaper photojournalist who depicted a man throwing a gas canister, which became known as ‘Da Man Wit the Chips’ in social media platforms. It was chosen for a detail analysis here because it allows a diverse insight into visuals and social movements and further deepens our comprehension of global icons of the 21st Century and their functions in social conflicts.

The death of several Afro-Americans at the hands of police forces without consequences for the executing officers in 2013 and 2014 in the United States has led to a growing social movement. In Ferguson, Missouri young unarmed Michael Brown was shot by a white police officer in August 2014, provoking unrest in the city and raising the question about still existing racial inequality in the United States. It was reported that Michael Brown was seemingly executed

⁴² Griffin, Michael: *The Great War Photographs. Constructing Myths of History and Photojournalism*. In: Brennen, Bonnie/Hardt, Hanno (eds.): *Picturing the Past. Media, History, and Photography*. Urbana: 1999, p. 123.

while he was holding his hands up in a gesture of surrender.⁴³ The majority-black population in Ferguson accused the majority-white city government and police of discrimination and racism, which led to peaceful protests, followed by civil disorder in the form of looting and vandalism.

Four days after the shooting photographer Robert Cohen, from the local newspaper St. Louis Dispatch, captured a powerful moment in a frame that would become iconic for the unrest and anger of the black population in Ferguson. It shows an African-American man with dreadlocks, jeans and a t-shirt with a stars and stripes print, throwing a tear gas canister in the streets of Ferguson at night. Behind him two other men are cheering. The man in the foreground is launching the tear gas cylinder in his right hand towards someone or something the viewer cannot see in the photograph. In his left hand he is holding a bag of chips. The image is very dark, except for the light smoke of the tear gas canister, and the man's face is not recognizable.



Figure 3: Photo of 'Da Man Wit the Chips' in Ferguson 2014
Photographed by Robert Cohen for the St. Louis Dispatch newspaper
<http://www.stltoday.com/news/multimedia/special/ferguson-in-pictures/html_24b2b105-90e3-5ef0-9c65-769e848c0d31.html> (retrieved on 04.03.2015).

43 Bonilla, Yarimar/Rosa, Jonathan: #Ferguson. Digital protest, hashtag ethnography, and the racial politics of social media in the United States. In: *American Ethnologist*, 42 (1), 2015, p. 4.

After being posted on Twitter by the newspaper editor, the audience named the photograph ‘Da Man Wit the Chips’, copied it, thus making it one of the most iconic photographs of the unrest in Ferguson. If only looking at the image one could assume the man, later identified as Edward Crawford,⁴⁴ was throwing the tear gas canister to heat up the protest; in fact he was throwing it back at the police who fired it towards the mostly peaceful demonstrators. The state-sanctioned violence together with a militarization of local police departments increased the growing anger of the population. The media spotlight was therefore pointed at Ferguson and “[d]uring the initial week of protests, over 3.6 million posts appeared on Twitter documenting and reflecting on the emerging details surrounding Michael Brown’s death; by the end of the month, ‘#Ferguson’ had appeared more than eight million times on the Twitter platform.”⁴⁵ Importance of the event thus can be accredited. The black population in America extensively used Twitter during the unrest as communication channel, as a collective identity can be created on this platform, which is different from the stereotyped image of marginalized populations in mainstream media. This impression is intensified in the photograph, which is not showing mourning about a dead teenager but anger, patriotism and weirdness.⁴⁶ Most of the individuals that become the face of a protest become accidentally involved because they are curious and want to see what is happening on the ground; the photograph of the man with the chips might be an exception to this. At least this is how media portrays the individuals, they are framed as peaceful and not conflict-oriented randomly involved persons and even Edward Crawford in Ferguson is said to have protected bystanders by throwing away the flaming tear gas canister. In that sense they are presented as non-threatening to society while police and governmental forces are the ones who are accused of violence and brutality by the media. Therefore visual proof is the only possibility for outsiders to understand the situation on the

44 Moran, Lee: Subject of iconic Ferguson, Mo., photo talks about anger and excitement that led him to throw tear gas canister, 2014, in: <<http://www.nydailynews.com/news/national/subject-iconic-ferguson-mo-photo-speaks-article-1.1915753>>, (retrieved on 05.03.2015).

45 Bonilla, Yarimar/Rosa, Jonathan: 2015, p. 4-5.

46 Jeanfaivre, Gary: 3 Things that turned this photograph into a Ferguson icon, 2014, in: <<http://www.fastcompany.com/3034842/innovation-agents/3-things-that-turned-this-photograph-into-a-ferguson-icon>>, (retrieved on 05.03.2015).

ground. Visuals and the accompanying texts and captions help to interpret the activities, for example when it is communicated that Edward Crawford just acted to protect the bystanders from the tear gas. In juxtaposition to what the image actually depicts, a man throwing tear gas, the brutality of police is expressed as they initially aimed the canister of tear gas at the protestors. It is a defence mechanism to protect oneself and the bystanders from the police's use of force. The symbolic print of the t-shirt, the Stars and Stripes banner, a worldwide recognizable sign of Americanism, can be understood not only as a cultural attachment to the homeland but also as the wish for a united country without racial discrimination and the possibility for every citizen to fulfil his dreams regardless of skin colour, religion, ethnicity, and gender. Spreading of the photograph was enhanced because of the 'weirdness factor' as Edward Crawford was holding a bag of chips in the other hand when throwing the flaming tear gas canister. While social media users try to recreate images with new backgrounds or captions to make them a popular and funny meme this photo already had the potential to become hyped without any modification. Even the potato chips bear a meaning as the brand advertises its St. Louis products as 'the flavour of America's heartland'.⁴⁷ Importance, metonymy, celebrity, prominence of display, frequency of use, and a primordial theme are detectable characteristics in the photograph of 'Da Man Wit the Chips'. The slang terms of the caption are also used to portray a specific group or membership and identity of an American subculture. The photograph itself contains many intrinsic symbols that make it iconic. The dreadlocks of the man are a hairstyle of many groups of African origin, the t-shirt shows the patriotism and love for the United States, the flame of the tear gas canister symbolizes the fury and protest of the population and the brutality of police and, finally, the bag of chips unleashes a portion of humour which make the image work so well on social media. Those imageries transformed the photograph into art and a recognizable symbol of the movement in Ferguson.

⁴⁷ Jeanfaivre, Gary 2014.

Conclusion

It is evident that iconic photographs of 21st Century protests are mediated images, either still or moving ones. Amateurs or professionals took them as evidence of the situation on the ground in different parts of the world. Most protagonists in the visuals are individuals hitherto unknown to the public, interest for them usually only arises after the images are published. The confrontational clash of state authorities and citizens seems to be the overall theme of iconic images of protest. Juxtapositions of armed forces and less equipped protestors unite viewers of these visuals in shock and good will. To this effect, “[t]hey reiterate. They simplify. They agitate. They create the illusion of consensus.”⁴⁸ They unite not only those involved in social movements but also those who are more privileged and do not so through experiences as the ones in the shown photographs, or do not need to demonstrate for social change. Dissemination of these photographs happens mainly online in social media platforms like Twitter and Facebook but traditional media channels mark them as iconic, an invocation that became a self-fulfilling prophecy for the visuals discussed in this paper.

As it was shown in this essay of visuals and social movements of the 21st Century, coverage of protest is needed to legitimize the movement’s existence and gain public attention and acceptance.⁴⁹ New technologies like portable devices with cameras and Internet facilitate and speed up dissemination and give access to environments, which cannot be covered by journalists. Thus, amateurs as well as professionals, take photographs that could become iconic with their smartphones or high-resolution cameras. The images chosen to represent a certain movement always contain a recognition value for the viewer and depict a conflict or contrast between a perpetrator and a victim. Because of this the “centrality of photographic images within these contemporary social and political struggles raises questions about photography’s ability to shape or change public opinion, generate public discussion and stimulate acts of

⁴⁸ Sontag, Susan: 2003, p. 3.

⁴⁹ Pedersen Dahlen, Øystein: Global Protest in Online News. In: Fahlenbrach, Kathrin/Sivertsen, Erling/Werenskjold, Rolf (eds.): Media and Revolt. Strategies and Performances from the 1960s to the Present. New York: 2014, p. 319.

solidarity action across the world.”⁵⁰The global transmission of protest pictures not only makes the events visible in society but also defines the meaning of the situation in which they were taken and discloses greater effects. Social media especially provides new perspectives on the issues of iconic protest visuals as the meaning of the context can be changed and transformed into new connotations and/or lead to reinterpretations in online platforms. The role of images and videos in social movements, and especially the power of visuals in digital activism, therefore needs further research and consideration. Analysis of images of protest certainly enriches the interdisciplinary study on social movements and can provide comprehensions on the movements, the media, the audience and the linkages between them.

Stephanie Stühler M. A., studied Social Sciences (B.A.), International Relations (M.A.) and is currently doing a Master programme in Interdisciplinary European Studies at the University of Augsburg. This article grew out of a seminar on “Photography as Social Object“ (Lecturer: Dr. Alma Durán-Merk) at the Department of European Ethnology.

Sources

Literature

- Arpan, Laura M./Baker, Kaysee/Lee, Youngwon/Jung, Taejin/Lorusso, Lori/Smith, Jason: News Coverage of Social Protests and the Effects of Photographs and Prior Attitudes. In: *Mass Communication & Society*, 9 (1), 2006, pp. 1-20.
- Barthes, Roland: *A Barthes Reader*. London: 1982.
- Bennett, W. Lance/Lawrence, Regina G.: News Icons and the Mainstreaming of Social Change. In: *Journal of Communication*, 45 (3), 1995, pp. 20-39.
- Bonilla, Yarimar/Rosa, Jonathan: #Ferguson. Digital protest, hashtag ethnography, and the racial politics of social media in the United States. In: *American Ethnologist*, 42 (1), 2015, pp. 4-17.
- Corrigall-Brown, Catherine: The Power of Pictures. Images of Politics and Protest. In: *American Behavioral Scientist*, 56 (2), 2012, pp. 131-134.
- Doerr, Nicole/Mattoni, Alice/Teune, Simon: Towards a visual analysis of social movements, conflicts and political mobilization. In: *Social Movements, Conflict and Change*, Vol. 35, 2013, pp. xi-xxvi.
- Gaby, Sarah/Caren, Neal: Occupy Online. How Cute Old Men and Malcolm X Recruited 400,000 US Users to OWS on Facebook. In: *Social Movement Studies*, 11 (3-4), 2012, pp. 367-374.
- Goodwin, Jeff/Jasper, James M.: Editor's Introduction, in: Goodwin, Jeff/Jasper, James M. (eds.): *The Social Movements Reader. Cases and Concepts*. Third Edition. Oxford: 2014, pp. 2-11.
- Gosh, Bishnupriya: *Global Icons. Apertures to the Popular*. Durham: 2011.
- Griffin, Michael: *The Great War Photographs. Constructing Myths of History and Photojournalism*.

⁵⁰ Memou, Antigoni: 2013, p. 167.

- In: Brennen, Bonnie/Hardt, Hanno (eds.): *Picturing the Past. Media, History, and Photography*. Urbana: 1999, pp. 122-157.
- Hariman, Robert/Lucaites, John Louis: *No Caption Needed. Iconic Photographs, Public Culture, and Liberal Democracy*. Chicago: 2007.
- Hartinger, Walter: *Volkskundlicher Umgang mit Bildquellen*, in: Götsch, Silke/Lehmann, Albrecht (Hrsg.): *Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie*. Berlin: 2001, pp. 79-98.
- Hubbert, Jennifer: *Appropriating Iconicity. Why Tank Man Still Matters*. In: *Visual Anthropology Review*, 30 (2), 2014, pp. 114-126.
- Mattoni, Alice/Teune, Simon: *Visions of protests. A media-historic perspective in social movements*. In: *Sociology Compass*, 8 (6), 2014, pp. 876-887.
- Memou, Antigoni: *Photography and social movements. From the globalisation of the movement (1968) to the movement against globalisation (2001)*. Manchester: 2013.
- Mitchell, W. J. T.: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: 1994.
- Panofsky, Erwin: *Studies in Iconology. Humanistic Themes In the Art of Renaissance*. Oxford: 1972.
- Pedersen Dahlen, Øystein: *Global Protest in Online News*, in: Fahlenbrach, Kathrin/Sivertsen, Erling/Werenskjöld, Rolf (eds.): *Media and Revolt. Strategies and Performances from the 1960s to the Present*. New York: 2014, pp. 319-335.
- Perlmutter, David D./Wagner, Gretchen L.: *The anatomy of a photojournalistic icon. Marginalization of dissent in the selection and framing of 'a death in Genoa'*. In: *Visual Communication*, 3 (1), 2004, pp. 91-108.
- Philipps, Axel: *Visual protest material as empirical data*. In: *Visual Communication*, 11 (1), 2011, pp. 3-21.
- Schwartz, Dona: *Pictures at a demonstration*. In: *Visual Studies*, 17 (1), 2002, pp. 27-36.
- Sontag, Susan: *Regarding the Pain of Others*. New York: 2003.
- Sontag, Susan: *On Photography*. New York: 1990.
- Warren, Carl: *Modern News Reporting*. New York. 1934.

Electronic sources/World Wide Web

- Doerr, Nicole/Mattoni, Alice/Teune, Simon: *Visuals in Social Movements*, in: Della Porta, Donatella/Diani, Mario (eds.): *The Oxford Handbook for Social Movements (Forthcoming)*. Online available, 2014: <<https://mtholyoke.academia.edu/NicoleDoerr/Papers>>, (retrieved on 21.02.2015).
- Jeanfaivre, Gary: *3 Things that turned this photograph into a Ferguson icon*, 2014, in: <<http://www.fastcompany.com/3034842/innovation-agents/3-things-that-turned-this-photograph-into-a-ferguson-icon>>, (retrieved on 05.03.2015).
- Marzouki, Yousri/Oullier, Oliver: *Revolutionizing Revolutions: Virtual Collective Consciousness and the Arab Spring*, 2012, in: <http://www.huffingtonpost.com/yousri-marzouki/revolutionizing-revolution_b_1679181.html>, (retrieved on 02.06.15).
- Moran, Lee: *Subject of iconic Ferguson, Mo., photo talks about anger and excitement that led him to throw tear gas canister*, 2014, in: <<http://www.nydailynews.com/news/national/subject-iconic-ferguson-mo-photo-speaks-article-1.1915753>>, (retrieved on 05.03.2015).
- The Digital Journalist: *Tiananmen Square 1989*, 2003, in: <<http://digitaljournalist.org/issue0309/lm25.html>>, (retrieved on 21.02.2015).
- Witty, Patrick: *Behind the Scenes. Tank Man of Tiananmen*, 2009, in: <<http://lens.blogs.nytimes.com/2009/06/03/behind-the-scenes-tank-man-of-tiananmen/>>, (retrieved on 21.02.2015).

Lost Places-Fotografie

Geschichte, Aspekte und Deutung eines fotografischen Genres

von *Sophie Lichtenstern*

Überall auf der Welt gibt es derzeit junge Menschen, die in verlassene Gebäude einsteigen. Sie wollen sich dort einfach nur aufhalten. Das ist in den meisten Fällen illegal, obwohl sie meist nichts zerstören. Sie machen Fotos, schauen sich um [...]. Das ist alles. Nur: Warum machen sie das? Es lässt sich nicht einmal sagen, ob es sich bei Urban Exploration um eine Art Sport, um Hobbyforschung, Architektorexpeditionen oder Action-Kunst handelt.¹

So beschreibt Felix Stephan in seinem Artikel „Fenster zur ungeschönten Wahrheit“ die Bewegung des *Urban Exploring* und die von den Anhängern dieser Praxis produzierten Fotografien, um die es im Folgenden hauptsächlich gehen soll. Diese hier angesprochene Lost Places-Fotografie² betrifft verschiedenste wissenschaftliche Disziplinen und Fachrichtungen. Um sie in ihrem gesamten Facettenreichtum umfassend verstehen und erklären zu können, bedarf es Fach-, Methoden- und Theoriewissen aus den Bereichen der Geschichte, Ethnologie, Archäologie, Kunstwissenschaft, Geographie und Psychologie.

In dieser Arbeit wird eine teils (kunst-)geschichtliche, aber vor allem ethnologische Herangehensweise verfolgt, die allerdings ebenso die bisherigen Forschungsergebnisse anderer Disziplinen – wie z.B. der Geografie oder Verhaltenspsychologie – berücksichtigt und dazu kurz vorstellt. Dies hat nicht zuletzt damit zu tun, dass die (ethnologische) Forschung auf dem Bereich der

1 Stephan, Felix: Fenster zur ungeschönten Vergangenheit (2012). <<http://www.sueddeutsche.de/kultur/urban-explorer-steigen-in-verlassene-gebäude-ein-fenster-zur-ungeschoenten-vergangenheit-1.1355456>> [Stand: 22.02.2015].

2 In dieser Arbeit wird von Lost Places-Fotografie im Sinne von Fotografien von verlassenen Gebäuden oder Orten (Innen- und Außenaufnahmen) gesprochen. Eine genauere Definition folgt im Abschnitt Definitionsversuche und Einordnung. Diese Bezeichnung wird in der Arbeit verwendet, weil sie – im Gegensatz zu dem, ebenfalls für das Genre verwendeten, Begriff „Ruin Porn“ – keine negative Konnotation besitzt und das Genre deshalb wertfrei und dennoch treffend beschreibt. Der Begriff „Lost Place“ ist ein Scheinanglizismus (Dombrow, Charlie: Shooting Lost Places. Fotografie an verlassenen und mystischen Orten. Haar 2014, S. 114f.), der vor allem im deutschen Sprachraum verwendet wird und vom Fotograf Marc Mielzarzewicz durch die Benennung seiner Bildbände zu verlassenen Orten geprägt wurde (Ebd., S.185). Die ebenbürtige Bezeichnung im Englischen wäre „Abandoned Places Photography“ (Ebd., S. 114f.)

Lost Places-Fotografie noch in ihren Anfängen und somit recht überschaubar ist. Vor allem die Wissenschaftler im Fachbereich der Geographie³ oder der Soziologie haben in den vergangenen Jahren Forschungsarbeiten über die Ruinen- bzw. Lost Places-Fotografie publiziert, meist aber mit einem besonderen Interesse für ihr Zusammenspiel mit der Bewegung der *Urban Exploration*⁴, also dem gezielten Einsteigen in verfallene und verlassene Gebäude im urbanen Kontext.⁵ Viele dieser sogenannten *Urbexer*⁶ dokumentieren ihr ‚Hobby‘, indem sie während ihren Erkundungstouren Fotos von den Gebäuden und Innenräumen machen und sie später meist auch veröffentlichen.⁷ Die geographische Forschung beschäftigt sich jedoch hauptsächlich mit der Bewegung an sich und interessiert sich beispielsweise für ihren Zusammenhang mit der Stadtgeographie und der Psychogeographie.⁸ Der zentrale Aspekt, der in dieser Arbeit geklärt werden soll, ist der einer Einordnung und Erklärung der Faszination der Lost Places-Fotografie.

Dafür wird im ersten Teil eine Definition diskutiert und eine historische Einordnung des Genres im Kontext der Ruine als Ort menschlicher Faszination und ihrer Rezeption in der Kunst geleistet. Eine Darstellung der Eigenschaften der Lost Places-Fotografie und ihrer Wechselwirkungen zum *Urban Exploring* wird weiterhin thematisiert. Die Berücksichtigung der Verbreitung der Lost Places-Fotografie, ebenso wie ihrer Rezeption nicht nur in der *Community* der *Urbexer*, sondern auch in der Öffentlichkeit, runden den Überblick im zweiten Teil ab. Am Ende der Arbeit wird – um eine Konkretisierung der zuvor erarbeiteten Punkte ebenso wie einen konkreten Werkbezug und eine Grundlage zu Detailanalyse zu gewährleisten – eine exemplarische Analyse einer Lost Places-Fotografie durchgeführt. Anhand dieses Beispiels sollen die Merkmale der Lost Places-Fotografie nochmals

3 Mott, Carrie/Roberts, Susan M.: Not Everyone Has (the) Balls. Urban Exploration and the Persistence of Masculinist Geography. In: *Antipode* 46 (2014), S. 229–245, S. 229f.

4 Mott, Carrie/Roberts, Susan M.: Not Everyone Has (the) Balls. S. 229f.

5 Genaue Definition siehe Abschnitt Wechselwirkungen mit dem Urban Exploring.

6 Der Begriff *Urbexer* ist eine Zusammenführung aus ‚Urban‘ und ‚Explorer‘ und beschreibt diejenigen Menschen, die dieses ‚Hobby‘ ausüben.

7 In welcher Form diese Veröffentlichungen stattfinden wird in den Abschnitten Lost Places-Fotografie und Verbreitung und Zirkulation genauer geklärt.

8 Bradley L. Garrett: *Urban Explorers: Quests for Myth, Mystery and Meaning*. <<https://vimeo.com/5366045>> [Stand: 22.02.2015].

herausgestellt und ihre Bedeutung für den Betrachter, ihre Wirkung und ihre kulturellen und sozialen Implikationen untersucht werden. Dazu wird die exemplarische Fotografie nach Walter Hartinger⁹ beschrieben und gedeutet, wobei auch die biografischen Gegebenheiten des Fotografen miteinbezogen werden. An der Erarbeitung und Berücksichtigung verschiedener Theorien und Forschungsergebnisse wird die These bewiesen, dass die Lost Places-Fotografie als Unterkategorie der Architekturfotografie mit Bezügen zur Industrie- und Landschaftsfotografie gesehen werden kann; durch ihren starken Bezug zur Subkultur der *Urban Exploration* und der Theorie des kollektiven Gedächtnisses aber auch interessante, für die wissenschaftliche Forschung auf unterschiedlichen Fachgebieten nicht unwichtige, soziale und kulturelle Implikationen besitzt.

Lost Places-Fotografie – Trend oder Genre?

Die Frage, ob die Faszination für verfallene Gebäude und Ruinen eine ‚moderne‘ ist, oder die Beschäftigung mit dieser Thematik nur durch das im 19. Jahrhundert neu hinzugekommene Medium der Fotografie einen erneuten Aufschwung bekam, wird im Folgenden genauer erläutert. Was steckt hinter der Lost Places-Fotografie als Trend – oder kann man doch sagen, dass sie ein eigenes Sub-Genre der Fotografie darstellt?

Definitionsversuche und Einordnung

Lost Places-Fotografien¹⁰ bilden Gebäude, Innenräume oder Details von verlassenem, verfallenen, meist postindustriellen Umgebungen ab.¹¹

9 Der Volkskundler Walter Hartinger entwirft in seinem 2001 erschienenen Essay „Volkskundlicher Umgang mit Bildquellen“ die Analysemethoden für Bildquellen aus ethnologischer Sicht und liefert ein Verfahren zu „vorkonografischen Analyse“, welches in dieser Arbeit verwendet werden soll.. Hartinger, Walter: Volkskundlicher Umgang mit Bildquellen. In: Silke Götsch-Elten u. a. (Hg.): Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der europäischen Ethnologie. Berlin 2007, S. 79–98.

10 Diese Bezeichnung wird in der Arbeit verwendet, weil sie – im Gegensatz zu dem, ebenfalls für das Genre verwendeten, Begriff „Ruin Porn“ - keine negative Konnotation besitzt und das Genre deshalb wertfrei und dennoch treffend beschreibt. Der Begriff „Lost Place“ ist ein Scheinanglizismus (Dombrow, Charlie: Shooting Lost Places. Fotografie an verlassenem und mystischen Orten. Haar 2014, S. 114f.), der vor allem im deutschen Sprachraum verwendet wird und vom Fotograf Marc Mielzarjewicz durch die Benennung seiner Bildbände zu verlassenem Orten geprägt wurde (Ebd., S.185). Die ebenbürtige Bezeichnung im Englischen wäre „Abandoned Places Photography“ (Ebd., S. 114f.).

11 Jaffe, Eric: 6 Scientific Reasons You Can't Stop Looking At Ruin Porn (2014). <<http://www.fastcodesign.com/3033210/evidence/6-scientific-reasons-you-cant-stop-looking-at-ruin-porn>> [Stand: 02.03.2015].

Fast nie sind auf den Bildern Menschen abgebildet, man sieht lediglich die dem Verfall preisgegebenen Häuser, Fabriken oder andere Orte in Außen- oder Innenaufnahmen, teilweise auch Stilleben von Gegenständen, die sich in diesen Komplexen befinden. Diese Art von Fotografien vereint Gestaltungsprinzipien und Elemente der Architektur¹², Industrie-, Landschafts- und Stilleben-Fotografie und besitzt dadurch einen großen Motivreichtum.

Die Motive der Architekturfotografie reichen von den neuesten Bauwerken bis zu archäologischen Ausgrabungsstätten und umfassen Innen- und Außenaufnahmen. Die Landschaftsfotografie befasst sich mit Industriekomplexen, Stadtlandschaften, aber auch den traditionelleren Landschaftsbildern.¹³

An diesen Motiven bedient sich die Lost Places-Fotografie ebenso wie an den Gestaltungsmitteln aus der Stilleben-Fotografie wie beispielsweise kunstvollen Kompositionen und einer Fokussierung auf Form und Ästhetik.¹⁴ Auch ein Zusammenhang mit der Disaster-Fotografie kann hergestellt werden, denn oft zeigen Lost Places-Fotografien die Folgen einer Katastrophe.¹⁵

Die Kulissen verfallender Gebäude werden auch gerne als Setting für verschiedene kommerzielle Arten der Fotografie genutzt.¹⁶ Sie bilden beispielsweise „reizvolle Hintergründe für Porträts, Plattencover und Aktaufnahmen,¹⁷ oder werden für Werbezwecke in der Automobilindustrie oder für Modeaufnahmen verwendet. Die eben besprochene Vielfalt und die noch zu klärende Faszinationskraft der Lost Places-Fotografie, ebenso wie ihre Geschichte sprechen für ihr Potential, als eigenes Genre der Architekturfotografie bezeichnet zu werden. Die dafür ausschlaggebenden Faktoren werden im Folgenden aus verschiedenen Perspektiven erläutert.

12 Jaffe, Eric: 6 Scientific Reasons. S. 15.

13 Langford, Michael/Hermstein, Rudolf: Die große Fotozyklopädie. München 1983, S. 309.

14 Hacking, Juliet (Hg.): Fotografie. Die ganze Geschichte. Köln 2012, S. 518f.

15 Hier sind vor allem Fotos von Industrieruinen gemeint, die den Zerfall einer gesamten Industrielandschaft bzw. Stadtlandschaft dokumentieren. Damit zeigen sie die katastrophalen Folgen für die Menschen auf, die aufgrund der Deindustrialisierung ihre Arbeit verloren haben. Des Weiteren gibt es unzählige Fotografien von den verlassenen Städten Tschernobyl bzw. Prypjat, die die direkten Folgen einer nuklearen Katastrophe abbilden. (Beispiele: Behind Closed Doors Urbex: Category archives. <<http://www.bcd-urbex.com/category/chernobyl-pripyat/>> [Stand: 09.06.2015]).

16 Stephan (2012) spricht von der Nutzung der Industrieruinen als Kulisse für Bandfotos. (Stephan 2012).

17 Dombrow 2014, S. 130.

Geschichtlicher Hintergrund

Die Geschichte der Menschheit ist geprägt von Zerstörung und Verfall. Nicht nur Kriege oder wirtschaftliche Krisen zwangen Menschen schon immer, ihre gewohnte und auch bewohnte Umgebung zu verlassen und sie ihrem Schicksal auszuliefern. Eine genauso lange Geschichte wie die des Verfalls dürfte die der menschlichen Faszination für ebendiesen darstellen.¹⁸ Heute sind Ruinen „sowohl Orte der Kontemplation als auch des knallharten Tourismusgeschäfts.“¹⁹

Die Ruine als Symbol in der (Kunst-)Geschichte

Schon seit dem 15. bzw. 16. Jahrhundert werden Ruinen in den bildenden Künsten dargestellt.²⁰ Den Anfang der umfassenden Beschäftigung mit der Ruine als wissenschaftliches oder künstlerisches Thema machten die Humanisten in der Renaissance, als sie die Ruinen Roms wiederentdeckten.²¹ Die Antike wurde historisch thematisiert und reflektiert. Zeichnerische Rekonstruktionen der Ruinen und ihre Ansichten wurden produziert und – meist als Stichvorlagen – weiterverbreitet.²² Andreas Schmidt, der sich in einem Aufsatz mit der Symbolik der Ruine beschäftigt, merkt dazu an, dass „[in] den Darstellungen dieser Zeit [...] die Ruinen Roms in ihrem damaligen Zustand, von Natur überwuchert, nur noch knapp aus der Erde hervorgehoben, dargestellt“²³ wurden.

Das Ruinenmotiv wurde häufig als Idylle dargestellt, der archäologische bzw. dokumentarische Blick stand dabei der eigenen Imagination entgegen. So kam es nicht selten vor, dass die Künstler in ihren Stichen oder Gemälden die verfallenen Gebäude nicht genau natur- und detailgetreu abbildeten, die Komposition oder Perspektive geringfügig veränderten oder in sogenannten

18 Furger, Alex R.: Ruinenschicksale. Naturgewalt und Menschenwerk. Basel 2011, S. 229.

19 Furger: Ruinenschicksale. S. 230.

20 Furger: Ruinenschicksale. S. 230.

21 Schmidt, Andreas: Die Ruine. In: Rolf Wilhelm Brednich (Hg.): Symbole. Zur Bedeutung der Zeichen in der Kultur : 30. Deutscher Volkskundekongreß in Karlsruhe vom 25. bis 29. September 1995. Münster 1997, S. 496–505, S. 496f.

22 Schmidt: Die Ruine. S. 496f.

23 Schmidt: Die Ruine. S. 497.

,Capricci' neu zusammenstellten.²⁴ Die im 17. Jahrhundert vorherrschende Faszination für die Antike wandelte sich in eine im 18. Jahrhundert aufkommende Ruinen-Faszination. Nun wurden Ruinen nicht nur in realen oder imaginären Facetten abgebildet, es wurden sogar künstliche Ruinen gebaut.²⁵ Furger²⁶ schreibt hierzu:

[Die] bedeutendste Welle der Ruinendarstellung, einen eigentlichen Ruinenkult, brachte die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, die Zeit der Empfindsamkeit und der Vorromantik, als die Verstandeskultur der Aufklärung die Erschütterungen durch übermächtige Naturkräfte – [wie das] Erdbeben von Lissabon 1755 [...] – zu spüren bekommt, sich der Erkenntnis der allgegenwärtigen Natur [...] nicht verschließen kann und auch schon die kommenden politischen Umbrüche zu ahnen beginnt.²⁷



Abbildung 1 Matthew Christopher: o.T. (Serie: Randall Park Mall, North Randall OH, Demolished 2014–2015), May 2014 <<http://www.abandonedamerica.us/photo23305456.html>> [Stand: 16.09.2015].

24 Schmidt: Die Ruine. S. 497f.

25 Schmidt: Die Ruine. S. 498f.

26 Alex R. Furger setzt sich in seinem Buch „Ruinechicksale“ „nicht [nur mit] den ästhetischen Aspekten des architektonischen Verfalls, sondern ganz pragmatisch den tatsächlichen Befunden sowie den daraus resultierenden komplexen Interpretationen [auseinander].“ (Obmann, Jürgen: Rezension zu Alex R. Furger [Ruinechicksale]. Naturgewalt und Menschenwerk. (Schwabe Verlag, Basel 2011). 319 S., 322 Abb. ISBN 978-3-7965-2748-7. In: Bayerische Vorgeschichtsblätter 78 (2013), S. 31–32). Er thematisiert dabei aber auch die Geschichte der Ruinenromantik bzw. des Ruinenkults.

27 Furger 2011, S. 230f.

Schon im besagten 18. Jahrhundert schreibt der französische Schriftsteller, Kunstkritiker und Philosoph Denis Diderot²⁸ über die Faszination an der ästhetischen Ausstrahlung von Ruinen:

Ich glaube, dass grossartige Ruinen mehr bewirken als wohlerhaltene ganze Denkmäler. [...] [M]ein Herz ist bewegt, meine Einbildungskraft hat mehr Spielraum als sonst.²⁹

Die Ruinendarstellungen in dieser und der folgenden Zeit reichen von verklärten, symbolisch aufgeladenen, romantischen Bildern wie im Orientalismus³⁰ bis hin zu wissenschaftlich exakten Abbildungen und Rekonstruktionen.³¹ Nach und nach gingen die Darstellungstraditionen der Ruine auch auf die Gestaltung von Gebrauchsgütern wie Porzellan oder Elemente der Innenausstattung und in die angewandte Kunst allgemein über; eine Art ‚Ruinen-Kitsch‘ entstand.³² Gipfelnd in der Errichtung von ‚künstlichen‘ Ruinen in Eremitagen oder öffentlichen Einrichtungen ab dem späten 18. Jahrhundert kann man, wie Furger anmerkt, sogar von Ruinen-Tourismus sprechen.³³

Der Ruine als Symbol werden laut Schmidt folgende symbolischen Verdichtungen zugewiesen: Glanz und Herrlichkeit des Gebäudes, die Vergänglichkeit, das Verhältnis zwischen Gott und Mensch und die Verfallmetaphorik.³⁴ Das Motiv der Ruine soll des Weiteren eine Stimmung erzeugen oder als Repräsentations- oder Kontemplationssymbol dienen.³⁵

28 o.A.: Denis Diderot - Biography. <<http://www.egs.edu/library/denis-diderot/biography/>> [Stand: 10.06.2015].

29 Diderot, zitiert nach Furger 2011, S. 232.

30 Teil des allgemeinen Exotismus (die Themen des Orientalismus stammen aus dem Vorderen Orient, Ägypten und Nordafrika) in der europäischen Kunst. Der Orientalismus ist thematisch weit gefächert (von Alltagsdarstellungen über religiöse Motive bis hin zu Landschafts- und Architekturdarstellung; des Weiteren waren Themen wie Sklavenmarkt und Harem beliebt; Tanz-, Fest- oder Musikmotive boten einen Vorwand für Bilder von Sinnlichkeit und sexueller Freizügigkeit) und hatte seinen Höhepunkt im Kontext der im 19. Jahrhundert stattfindenden kolonialen Expansion und des Zeitalters der Weltausstellungen. (Orientalismus. In: Harald Olbrich (Hg.): Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, Bd. 5. Leipzig 1993, S. 304–305).

31 Furger, S. 232f.

32 Furger, S. 234f.

33 Furger, S. 223–238.

34 Schmidt 1997, S. 496.

35 Schmidt 1997, S. 498f.

So, wie die Ruinen früher schon faszinierten und in der Kunst abgebildet wurden, so gingen sie später auch in die Motivwahl einer neuen Bildtechnik ein: der Fotografie.

Moderne und industrielle Landschaften in der Fotografie

Die Geschichte der Fotografie beginnt im frühen 19. Jahrhundert mit den ersten Fotografien von Joseph Nicéphore Niépce und Louis Jacques Mandé Daguerre.³⁶ Das erste Foto, 1826 entstanden, ist eine Landschafts- bzw. Architekturaufnahme: Der Blick aus Niépces Arbeitszimmer,³⁷ welcher nicht zuletzt aufgrund der damals noch extrem langen Belichtungszeiten von mehreren Stunden gewählt wurde.

Diese Motive waren statisch, standen unmittelbar zur Verfügung und kosteten nichts. Zudem waren sie beseelt vom Gebrauch durch Menschen. Auch nachdem man die Belichtungszeiten so weit verkürzen konnte, dass sogar Porträtaufnahmen möglich wurden (um 1840), blieben Architektur und Stillleben beliebte Genres der Fotografie.³⁸

Diese Bemerkung zur Beliebtheit der Motive Architektur und Landschaft gilt auch noch für das 20. und 21. Jahrhundert, denn hier entstanden, laut den Herausgebern einer Enzyklopädie zur Fotografie, Anne H. Hoy und Legh Bendavid-Val im Bereich der Architekturfotografie „einige der beeindruckendsten Kunstfotografien“.³⁹ Zu diesen zählen vermutlich auch die seriellen Typologien von den Fotografen Bernd und Hilla Becher, „die in den frühen Fünfzigerjahren eine vom Untergang bedrohte Industriearchitektur im Siegerland und Rheinland systematisch zu dokumentierten begannen.“⁴⁰ Es ging ihnen hierbei um eine Spurensicherung und Dokumentation der Orte.⁴¹ Sie nahmen den Blickwinkel eines Archäologen ein und produzierten

36 Butt, Salim: Geschichte der Fotografie (2014). <http://www.planet-wissen.de/kultur_medien/fotografie/geschichte_der_fotografie/> [Stand: 09.03.2015].

37 Butt: Geschichte der Fotografie.

38 Hoy, Anne H./Bendavid-Val, Legh: Enzyklopädie der Fotografie. Die Geschichte – die Technik – die Kunst – die Zukunft. Hamburg 2006, S. 25.

39 Hoy: Enzyklopädie der Fotografie. S. 25.

40 Gaßner, Hubertus/Roettig, Petra (Hg.): Lost places - Orte der Photographie. [... anlässlich der Ausstellung „Lost Places - Orte der Photographie“, Hamburger Kunsthalle, 8. Juni bis 23. September 2012]. Heidelberg, Berlin 2012, S. 11f.

41 Gaßner: Lost places. S. 12.

nicht nur Serien von verschiedenen Bauwerken, um ihre Unterschiede und Gemeinsamkeiten herauszustellen, sondern erfassten ebenso Daten zu Größe, Bauzeit und Material.⁴² „Im postindustriellen Zeitalter wecken diese Bilder eine nostalgische Sehnsucht nach dem 19. Jahrhundert.“⁴³ An dieser Wirkungsästhetik orientieren sich später auch die Motive der Lost Places-Fotografie. Die Industriefotografie entstand schon nach dem ersten Weltkrieg mit „dem Aufkommen der Maschinenästhetik“⁴⁴ und veränderte sich in den vergangenen dreißig Jahren hin zu einer Dokumentation der Einschreibung der Industrie in die Landschaft.⁴⁵ All diese fotografiehistorischen Entwicklungen beeinflussen später auch die Entstehung und die Merkmale der Lost Places-Fotografie. Ein wichtiger historischer Wendepunkt für ihre Entwicklung bzw. breitenöffentliche Ausbreitung ist die Geschichte Detroits⁴⁶ in den letzten 20 Jahren. Von der einst so reichen ‚Motorcity‘ ist seit dem wirtschaftlichen Niedergang⁴⁷ kaum etwas übrig: ca. 85 Prozent der Gebäude sind verfallen.⁴⁸ Mit dem zunehmenden Verfall der Stadt entstanden auch immer mehr Fotos von den Zuständen vor Ort. Die drastische Entwicklung der Deindustrialisierung steht auch in engem Zusammenhang mit dem Aufkommen der Bewegung der *Urban Exploration*, die nun genauer beleuchtet wird.

Wechselwirkungen mit dem *Urban Exploring*

Urban Exploring bzw. *Urban Exploration*, abgekürzt auch *Urbex* oder *UE*,⁴⁹ ist – wie schon im einleitenden Zitat erwähnt – schwer zu definieren. Denn diese subkulturelle Bewegung⁵⁰ ist durchaus nicht aus einer sich in ihren

42 Hacking 2012, S. 402f.

43 Hacking 2012, S. 402f.

44 Hacking 2012, S. 402f.

45 Hacking 2012, S. 514f.

46 Detroit ist hier als Extrembeispiel einer in postindustrieller Zeit verfallener Stadt genannt und steht stellvertretend für andere Städte oder Gebiete, in denen dieselbe Entwicklung stattfand. (Strangleman, Tim: „Smokestack Nostalgia,“ „Ruin Porn“ or Working-Class Obituary: The Role and Meaning of Deindustrial Representation. In: *International Labor and Working Class History* 84 (2013), S. 23–37, S. 26.)

47 „Früher war Detroit Boomtown, heute Ground Zero der amerikanischen Krise“ (Baum, Antonia: *Komm in die totesagte Stadt* (2014). <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/komm-in-die-totesagte-stadt-visite-in-detroit-12978398.html>> [Stand: 13.03.2015]).

48 Baum 2014.

49 Mott/ Roberts 2014, S. 229f.

50 Mott und Roberts vergleichen die Entwicklung der UE mit den Anfängen anderen Subkulturen in Jugendszenen wie z.B. Skateboarding, Graffiti, Raves usw.; Mott/ Roberts 2014, S. 229f.

Ansichten übereinstimmenden Gemeinschaft zusammengesetzt⁵¹ und wird von verschiedenen Mitgliedern der Gruppierung demzufolge recht unterschiedlich definiert. Der Begriff stammt aus den 1990er Jahren und wurde vom berühmten *Urbexer* Jim Chapman geprägt.⁵² Troy Paiva fasst nach der Feststellung, dass *Urban Exploration* für unterschiedliche Menschen unterschiedliche Dinge bedeuten kann,⁵³ *UE* als „exploration of TOADS (Temporary, Obsolete, Abandoned and Derelict Spaces)“⁵⁴ zusammen. Bradley Garrett⁵⁵ versteht unter der Bewegung

[a] recreational [...] trespass into derelict industrial sites, closed mental hospitals, abandoned military installations, sewer and drain networks, transportation and utility tunnels, shuttered businesses, foreclosed estates, mines, constructions sites, cranes, bridges and bunkers, among other places.⁵⁶

Diese Definitionsversuche veranschaulichen die große Anzahl und Vielfalt der zu entdeckenden Orte und Gebäude. Diese scheinbar grenzenlose Existenz verlassener Gebäude bringt die Mitglieder der Bewegung immer wieder dazu, immer weiter nach potenziellen Expeditionsorten zu suchen.⁵⁷ Die Motivationen der *Urbexer* sind ohnehin zahlreich⁵⁸ und erstrecken sich von Nervenkitzel und Reiz des Verbotenen über Forscherdrang⁵⁹ bis hin zu einer Flucht aus den Rahmenbedingungen moderner Städte.⁶⁰

51 Garrett, Bradley L.: *Explore everything. Place-hacking the city*. London 2014, S. 2.

52 Garret 2014, S. 2.

53 „Urbex means different things to different people“ (Troy Paiva, zit. nach Mott/Roberts 2014, S. 229.)

54 Mott/ Roberts 2014, S. 229f.

55 Garrett, nicht nur Wissenschaftler, sondern selbst Angehöriger der Urbex-Bewegung sowie Fotograf (Garrett, Bradley L.: CV. <<http://www.bradleygarrett.com/cv/>> [Stand: 10.06.2015]), der in der Anthropologie, ebenso wie in der Geschichte, Archäologie und Geografie beheimatet ist und sich auf interdisziplinäre Weise mit der Bewegung des Urbex beschäftigt, hat zu diesem Thema – unter anderem – eine Monografie mit dem Titel „Explore everything: place-hacking the city“ erarbeitet. (o.A.: Dr Bradley L Garrett. <<http://www.geog.ox.ac.uk/staff/bgarrret.html>> [Stand: 10.06.2015]. u. Garrett, Bradley L.: *Explore everything. Place-hacking the city*. London 2014).

56 Garrett 2014: *Undertaking recreational trespass*, S. 1.

57 Die meisten Urbexer schwören auf das Internet als Informationsquelle für die Suche nach potenziellen Lost Places. Aber auch im Netzwerk und Austausch mit anderen Mitgliedern der Bewegung gelangen sie an die gewünschten Informationen über Standorte und Adressen (Dombrow 2014, S. 172; 177; 185).

58 Dombrow 2014, S. 2f.

59 Dombrow 2014, S. 12.

60 Garrett 2014, S. 2; Genauere Ausführungen hierzu siehe Punkt 2.3.1.

Die Geschichte der *Urban Exploration* ist noch nicht lang: erste Erzählungen von urbanen Expeditionen in den Pariser Katakomben datieren um 1793,⁶¹ – die Bewegung als Hobby oder Subkultur entstand in größerem Ausmaß allerdings erst in den 1990er und 2000er Jahren⁶², vor allem aufgrund der Tatsache, dass die flächendeckende Verbreitung des Internets eine schnelle und einfache Verbindung und den Austausch zwischen den jeweiligen Gruppen in verschiedenen Regionen oder Ländern ermöglichte.⁶³ Generell kann man sagen, dass die Praxis des *Urban Exploring* überall auf der Welt ausgeübt wird,⁶⁴ die Anzahl der *Urbexer* weltweit allerdings nur vage geschätzt werden kann⁶⁵ und dass sich jährlich immer mehr Menschen dafür begeistern.⁶⁶ Weil das Betreten eines auffälligen und einsturzgefährdeten Gebäudes durchaus einige Risiken mit sich bringt, gehen *Urban Explorer* meist in Gruppen auf ihre Ausflüge.⁶⁷ Die Anhänger dieses Spezialgebietes verfolgen einen einheitlichen Codex: „Verändere nichts, nimm nichts mit, mache nur Fotos und lass nichts zurück außer deiner Fußspuren“⁶⁸ oder in der englischen Version „taking only pictures and leaving only footprints.“⁶⁹ Diese Richtlinien entspringen aus dem Bedürfnis der meisten *Urbexer*, die Ruine oder das verfallene Gebäude nicht zu verändern und somit als historischen Ort zu erhalten. Sie stellen sich damit in Kontrast zu anderen Gruppen, die zu Vandalismus tendieren, die Orte als Sportplatz – u.a. für Paintball, Golf etc.–, zur Ausübung esoterischer Praktiken oder ähnlichem nutzen.⁷⁰ Des Weiteren halten sich viele *Urbexer* an eine Art Schweigegeübde bezüglich der genauen Adressen der verfallenen Gebäude: auch in diesem Fall, um die Zerstörung oder Beschädigung der Ruine durch Brandstifter, Vandalen oder Diebe zu verhindern.⁷¹

61 Garrett 2014, S. 4.

62 Mott/Roberts 2014, S. 229f. und Garrett 2014, S. 4.

63 Garrett 2014, S. 4.

64 Mott/Roberts, S. 229f.

65 Die einzigen Bezugswerte bieten Foren, bei denen man sich registrieren muss. Das größte UE Web-Forum (United Kingdom) „28 Days Later“ besitzt beispielsweise circa 10.000 registrierte User; Garrett (2014, S. 2f.) schätzt die Anzahl der aktiven Urban Explorer in Großbritannien auf 3000.

66 Garrett 2014, S. 2f.

67 Dombrow 2014, S. 36–40.

68 Dombrow 2014, S. 34.

69 Garrett 2014, S. 2f.

70 Dombrow 2014, S. 23–31.

71 Dombrow 2014, S. 35.

Zu erklären ist das Phänomen *Urban Exploration* ebenso schwierig, wie es zu definieren ist. Einige Wissenschaftler verschiedener Fachrichtungen haben sich an unterschiedlichen Erklärungen und Interpretationen dieser Praxis versucht und sind – teilweise auch aufgrund verschiedener Herangehensweisen – auf ebenso unterschiedliche Ansätze einer Erklärung dieser Faszination gekommen.

Aspekte der Faszination am *Urban Exploring*

Warum nun sind viele Menschen so begeistert vom Einsteigen in verfallene und verlassene Gebäude? Es ist ein Zusammenspiel aus verschiedensten Faktoren, von denen für den jeweiligen *Urbexer* wohl einige weniger, andere mehr Bedeutung besitzen. Viele berufen sich auf ihre Erinnerungen an eine Kindheit, in der der Reiz des Unbekannten zu Entdeckungstouren verleitet und darauf, dass beim Wiederholen dieser Erfahrungen lang vergessene, eventuell unbewusste Erinnerungen wieder aufkommen.⁷² Das verlassene Gebäude wird also als eine Art Spielplatz gesehen, Tim Edensor⁷³ spricht dazu von einem „kinaesthetic pleasure“ und davon, dass in den Ruinen die Fantasie stimuliert wird.⁷⁴ Ein wichtiger Faktor ist auch der Nervenkitzel, die Gefahr, das ‚sich beweisen‘, das Risiko bzw. Abenteuer,⁷⁵ das das Einsteigen in verlassene, oft auch abgesperrte Gebäude bedeuten kann, und das dadurch freigesetzte Adrenalin.⁷⁶ Hierbei spielt meist auch die „credibility“⁷⁷ in der Community und die Gruppendynamik eine wichtige Rolle. Für viele *Urbexer* ist diese Praxis aber auch einfach ein Ausgleich, eine Art Erholung, der sie in ihrer Freizeit als Hobby nachgehen und dabei ihre Freiheit ausleben. Ein Grund für die Beschäftigung mit Ruinen kann aber auch eine Spurensuche

72 Dombrow 2014, S. 170; Stephan 2012; Edensor, Tim: Social Practices, Sensual Excess, and Aesthetic Transgression in Industrial Ruins. In: Karen A. Franck u. a. (Hg.): Loose space. Possibility and diversity in urban life. London, New York 2007, S. 234–252, S. 243 u. 250; Chapman, Jeff: Access all areas. A user's guide to the art of urban exploration. Toronto 2005, S. 3.

73 Tim Edensor von der Manchester Metropolitan University beschäftigt sich aus der Perspektive der Geografie u. a. mit Industrieruinen und urbanen Kulturen. (o.A.: Tim Edensor. <<http://www.sste.mmu.ac.uk/staff/staffbiog/default.asp?StaffID=356>> [Stand: 10.06.2015]).

74 Edensor 2007, S. 243.

75 Edensor 2007, S. 185.

76 Edensor 2007, S. 177.

77 Mott/Roberts 2014, S. 231f.

biografischer Art sein.⁷⁸ Des Weiteren spielen psychologische Faktoren eine große Rolle. Ruinen besitzen eine alternative Ästhetik,⁷⁹ sie sprechen alle Sinne an: visuell, auditiv, haptisch⁸⁰ und olfaktorisch⁸¹ kann man sie wahrnehmen und sich von ihrer Andersartigkeit überzeugen. Hierbei ist oft die Erkundung der Materialität, also der Objekte, Artefakte, Oberflächen und Strukturen von Bedeutung.⁸²

Urban Exploration kann laut Garrett gelesen werden als „reactionary practice working to take back from exclusionary private and government forces, to redemocratise spaces urban inhabitants have lost control over.“⁸³ Er spielt damit auf eine immer stärker zunehmende *securitization* und *sanitization* des alltäglichen Lebens an.⁸⁴ „Urban Exploration [is] a practice that speaks directly to past and present debates around space, place, subversion, surveillance, community and urban life within geography.“⁸⁵ Damit ist gemeint, dass öffentliche Plätze heute hochfunktionalisiert sind, weswegen sich einige Menschen als Reaktion auf die zunehmende Überwachung und Kontrolle des öffentlichen Raums zurückziehen und (zumindest zeitweise) aus der überfunktionalisierten Stadt flüchten.⁸⁶ Ein weiterer Grund für die Ausübung der *Urban Exploration* ist die unvermittelte Geschichtsempfindung, das „Nich-kuratiert-sein“ und die Möglichkeit, ungefilterte Erfahrungen mit der Geschichte des Gebäudes zu machen.⁸⁷

Ein *Urban Explorer* sucht, so Edensor, eine Möglichkeit „to create a relationship with the past, to produce a history that’s not been museumized or curated by experts.“⁸⁸ Was die Mitglieder der Bewegung der *UE* noch zur Erkundung verfallener Gebäude bewegen könnte, ist die Tatsache, dass „die Welt im

78 Gaßner/Roettig (Hg.) 2012, S. 11.

79 Edensor 2007, S. 245.

80 Mithilfe des Tastsinns

81 Mithilfe des Geruchssinns

82 Edensor 2007, S. 244.

83 Garrett 2014, Undertaking recreational trespass, S. 4.

84 Garrett 2014, S. 3.

85 Garrett 2014, S. 2.

86 Stephan 2012.

87 Chapman 2005, S. 3; Stephan 2012.

88 Tim Edensor, zitiert nach Greco, Joann: The Psychology of Ruin Porn (2012). <<http://www.citylab.com/design/2012/01/psychology-ruin-porn/886/>> [Stand: 24.02.2015].

Kasten“ ist.⁸⁹ Verlassene Gebäude sind oft „off the map“, also noch unentdeckt und deswegen so reizvoll und spannend.⁹⁰ Doch warum fotografieren nahezu alle Anhänger dieser urbanen Erkundungstouren? Eine mögliche These ist die durch den Kodex beschränkte Interaktionsfähigkeit der *Urbexer* mit der Ruine und eine daraus resultierende Verwendung der Fotografie, um mit der Ruine in Interaktion zu treten bzw. um die erlebte visuelle Erfahrung festhalten und weitergeben zu können.

Fotografie der Ästhetik des Verfalls vs. als Dokumentation

Die Fotografien des Sub-Genres Lost-Places werden vor allem von den Angehörigen der *Urbex*-Bewegung produziert.⁹¹ Allerdings kann man sagen, dass hierbei einige der Fotografen hauptsächlich am ästhetischen Wert des Endresultates und dessen Verbreitung⁹² interessiert sind, während andere die Fotos lediglich als Dokumentation ihrer *Urbex*-Ausflüge⁹³ bzw. als eine Art der Konservierung des verlassenen Ortes im Bild sehen. Andere Fotografen gehören der Bewegung nicht an und besuchen diese Orte nur, um Fotos anzufertigen. Manche andere *Urban Explorer* sind an einer visuellen Erinnerung oder Dokumentation gar nicht interessiert, sondern üben ihr ‚Hobby‘ eher aufgrund des Erfahrungsgewinns aus. Dazu merkt Len Albright⁹⁴ an: „Explorers move away from the porn metaphor, because it’s all theirs to experience – not to watch.“⁹⁵ Diese verschiedenen Extrem-Typen treffen jedoch vermutlich nicht immer hundertprozentig zu, oftmals sind die Grenzen fließend oder die Beweggründe der *Urbex*-Fotografen vermischen oder ändern sich. Die Hauptbeweggründe fasst Garrett folgendermaßen zusammen: “[...] Urban Explorers, despite their disparate backgrounds, beliefs, goals and motivations, all want a past they can touch, a present they can feel and a future they can write themselves into.“⁹⁶ Sich in die Zukunft einschreiben – dieses Ziel können

⁸⁹ Stephan 2012.

⁹⁰ Stephan 2012.

⁹¹ Strangleman 2013, S. 24; Edensor 2007, S. 239.

⁹² Stangleman 2014, S. 24.

⁹³ Mott/Roberts 2014, S. 231f.

⁹⁴ Len Albright ist Sozialwissenschaftler, der (nach Greco 2012) an einigen Expeditionen von Urbexern in Chicago, Cleveland, Philadelphia und Pittsburgh teilnahm.

⁹⁵ Len Albright, zitiert nach Greco 2012.

⁹⁶ Garrett 2014; Undertaking recreational trespass, S. 10.

die *Urbexer* vor allem durch die Weitergabe ihrer auf den Touren geschossenen Fotografien erreichen.

Verbreitung und Zirkulation

Die öffentliche Verbreitung verläuft hauptsächlich durch zwei verschiedenen Varianten. Erstens publizieren einige Fotografen oder Forscher⁹⁷ Bildbände, auch ‚Coffee-Table Books‘⁹⁸ genannt, die die Ruinen-Fotografien eines oder mehrerer Fotografen in großem Format mit wenig Text oder Erläuterungen zeigen.⁹⁹

Trying to summarize these publications is quieted difficult because they are so varied and designed for different audiences. Some are academic, other are intended as local, regional or even industrial history, while others are clearly fine art books that happen to draw on industrial subjects.¹⁰⁰

Zweitens stellt eine Vielzahl der *Urbexer* ihre Fotografien für andere Mitglieder der Bewegung oder auch für Interessierte online zur Verfügung¹⁰¹: ob über Foren¹⁰², Web-Blogs, Social-Media-Plattformen wie Facebook¹⁰³ und Flickr¹⁰⁴ oder auf privaten Websites.¹⁰⁵ Die Verbreitung dieser Fotos im Internet sorgt für eine große Reichweite und eine einfache und schnelle Möglichkeit für die *Urbexer* oder Interessierte, sich über die Fotografien auszutauschen. Wie Garrett bemerkt, geht es allerdings manchen *Urbexern* oft nur um Publicity und

97 Hierzu kann man sagen, dass die Mehrheit der Bildbände von einzelnen oder Fotografen-Gruppen herausgegeben wird; der Fall, dass ein Ausstellungskatalog oder ähnliches mit wissenschaftlichen Beiträgen herausgegeben wird, ist eher seltener.

98 A large, expensive book with a lot of pictures, intended to be looked at rather than read. (Cambridge University Press: coffee-table book (2015). <<http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/coffee-table-book>> [Stand: 09.06.2015]).

99 Strangeman 2013, S. 25f.

100 Ebd., S. 26f.

101 Mott/Roberts, S. 229f.

102 Das bekannteste und größte internationale Forum rund um Urban Exploration ist die „Urban Exploration Resource“ <<http://www.uer.ca/>>. (18.000 Registrierte User, Garrett 2014 Undertaking recreational trespass, S 2f.)

103 Hier existieren verschiedenste (oftmals ‚geschlossene‘) Gruppen zu Urban Exploration, beispielsweise <<https://www.facebook.com/groups/urbanexploring/>> [Stand: 11.03.2015] mit über 11.000 Mitgliedern.

104 Verschiedene Fotokünstler veröffentlichen ihre Bilder auf eigenen Flickr-Accounts; es gibt aber auch Gruppen zum Thema Urban Exploring, z.B. https://www.flickr.com/groups/urban_explorers/pool/; <<https://www.flickr.com/groups/abandoneddarkcreepy/>>.

105 Dombrow 2014, S. 244f.

die Darstellung ihres Erfolges im Internet.¹⁰⁶ Auch einzelne Ausstellungen¹⁰⁷ beschäftigen sich mit der Fotografie verlassener Orte und thematisieren nicht nur theoretische und reflexive Aspekte, sondern erarbeiten eine Auswahl an Fotografien und geben Erläuterungen für die Besucher. Damit wird die Lost Places-Fotografie in den wissenschaftlichen und öffentlichen Diskurs eingebracht.¹⁰⁸ Durch die Auswahl einzelner, meist bekannter zeitgenössischer Fotografen¹⁰⁹ für eine Ausstellung in einer etablierten Kunst-Institution ist allerdings eine Trennung der Lost-Places-Fotografen in die, die dem ‚Kanon‘ entsprechen, und die, die diese Art der Fotografie nur als ‚Hobby‘ bzw. semiprofessionell betreiben, die unvermeidbare Folge.

Zielgruppen, Rezeption und Kritik

Rezipiert wird „Ruin Porn“ vor allem in den Online-Medien, also auf Seiten sozialer Netzwerke, Blogs oder Foren.¹¹⁰ Populärmedien wie Zeitungen oder Film beschäftigen sich ebenso mit dem Thema.¹¹¹ Strangleman¹¹² bemerkt zu den Zielgruppen:

Clearly the fact that so many publications of various kinds and of different markets have appeared [...] tells us something. We can infer that there is an audience for this type of publications, and that this audience is varied in nature – former workers and their families, those interested in community and industry history, academics and art collectors.¹¹³

106 „But the game is often about publicity sharing stories of success online“ (Garrett 2014; Undertaking recreational trespass, S. 8).

107 Eine Ausstellung mit dem Titel „Lost Places. Orte der Photographie“ wurde vom 8. Juni bis 23. September 2012 in der Hamburger Kunsthalle gezeigt (Gaßner/Roettig (Hg.) 2012; des Weiteren wurden in Bochum auf der „UrbEXPO 2013 – Lost Places“ Fotografien verschiedener Urbex-Fotografen gezeigt. („Lost Places“: Ausstellung zeigt vergessene Orte. <<http://www.rp-online.de/kultur/kunst/lost-places-ausstellung-zeigt-vergessene-orte-bid-1.3621710>> [Stand: 16.09.2015]).

108 Gaßner/Roettig (Hg.) 2012.

109 Bezogen auf die Ausstellung „Lost Places. Orte der Photographie“ in der Hamburger Kunsthalle; u.a. Jeff Wall und Joel Sternfeld.

110 Siehe Abschnitt Verbreitung und Zirkulation bzw. Literatur- und Quellenverzeichnis.

111 Mott/ Roberts 2013, S. 228f. Hier auf Urban Exploration bezogen.

112 Strangleman – Soziologieprofessor an der University of Kent – forscht zu den Themen Deindustrialisierung und Soziologie der Nostalgie und beschäftigt sich in einem Artikel u.a. mit der Lost Places-Fotografie. (o.A.: Professor Tim Strangleman (2015). <<http://www.kent.ac.uk/sspsr/staff/academic/s/strangleman-tim.html>> [Stand: 17.06.2015]; Strangleman, Tim: „Smokestack Nostalgia“, „Ruin Porn“ or Working-Class Obituary: The Role and Meaning of Deindustrial Representation. In: International Labor and Working Class History 84 (2013), S. 23–37).

113 Strangleman 2013, S. 27f.

Die Mitglieder der *UE*-Bewegung sowie die daraus entstehenden Fotos ernten aber auch durchaus Kritik. So spricht Greco von einer Objektivierung der verfallenen Gebäude als „pretty stage sets filled with juxtapositions, fading colors and dramatic light.“¹¹⁴ Die wissenschaftliche Rezeption setzt sich aus verschiedenen Herangehensweisen zusammen, wie Carrie Mott und Susan Roberts im Zusammenhang mit *UE* erläutern:

Urban exploration has been approached in a variety of ways, highlighting variously: the experiential, psychogeographical, and sensorial experiences of the explorer-subject; the embodied nature of urban exploration and its meanings; practices of documentation and representation; and the political significance of the practice.¹¹⁵

Diese Aspekte treffen auch auf die Lost Places-Fotografie zu, auch wenn viele Autoren sie nicht eigens thematisieren, sondern eher an der Bewegung des *Urbex* selbst interessiert sind. Man kann sagen, dass der Aspekt der Fotografie noch weniger untersucht ist als die Praxis an sich. Einzelne Studien, wie die von Holly Prescott¹¹⁶ untersuchen die Wirkung der *UE*-Fotografie aus einer feministischen Sichtweise. Auch Mott und Roberts beschäftigen sich mit Gender-Aspekten, wenn sie in ihrem Aufsatz feststellen, dass die Bewegung des *Urban Exploring* hauptsächlich von leistungsfähigen, gut gebauten, weißen und heterosexuellen Männern ausgeübt wird. Die Subkultur schreibt der Männlichkeit, physikalischen Stärke und Furchtlosigkeit eine hohe Bedeutung zu, ebenso wie sie Unprivilegierte' ausschließt.¹¹⁷ Strangleman fasst in seinem Aufsatz kritische Stimmen aus den Reihen von Industriehistorikern zusammen, die die *Urbex*-Fotografie als Voyeurismus und Fetischismus kritisieren und beanstanden, dass Wissenschaftler, die sich mit dem Thema befassen, die Ruinen ästhetisieren und keinerlei Reflexion oder Thematisierung der Industriegeschichte bzw. keine Berücksichtigung der Geschichten bzw.

114 Greco 2012.

115 Mott/Roberts 2013, S. 230.

116 Prescott, Holly: Reclaiming Ruins. Childbirth, Ruination and Urban Exploration Photography of the Ruined Maternity Ward. In: *Women's Studies Quarterly* 39 (2011), S. 113–132.

117 Mott/ Roberts 2013, S. 234–238.

Gefühle ehemaliger Arbeiter stattfindet.¹¹⁸ Auch würden sich die Urbexer nach der Ansicht Paul Clemens‘ nicht für die sozialen und ökonomischen Probleme, die sich in den erkundeten Ruinen manifestieren, interessieren. Auf diese Problematik spielt auch der Begriff des „Porn“ an, so schlussfolgern Mott und Roberts, denn

[t]he label ‚porn‘[...] does raise issues of the consumption of these photographs and of the images‘ deferral of deeper questions concerning exactly how and why it is that Detroit has so many ruins in the first places, seminal to the way that consumers of porn do not generally concern themselves with questions of its production.¹¹⁹

Des Weiteren sehen die beiden Wissenschaftlerinnen *Urbex* als eine masculinized Subkultur, an der fast ausschließlich Männer beteiligt sind, die diese Tatsache auch in keiner Weise reflektieren, sondern sich beispielsweise in ihren Internetauftritten einer teils sexistischen Sprachwahl bedienen.¹²⁰

Die einzelnen Zielgruppen sind zahlreich und ihre Rezeption kontrovers – die Lost Places-Fotografie birgt unterschiedlichste Potentiale für Fallstudien oder Forschungen zu einzelnen Aspekten.

Faktoren der Anziehungskraft von Lost Places-Fotografien

Die Gründe für den Reiz an Lost Places-Fotografien decken sich vielfach mit denen der Faszination am *Urbex*. Dennoch lassen sich Unterschiede zwischen denjenigen, die die Fotos selbst produzieren, und denjenigen, die diese Fotos lediglich konsumieren, feststellen. Deswegen wird nun auf die Aspekte eingegangen, die für Betrachter dieser Fotografien anziehend wirken.

Eine Gemeinsamkeit haben all diese Bilder verlassener Orte an sich: Sie regen die Einbildungskraft des Betrachters an und verleiten ihn zum Nachdenken über die Geschichten, die dem abgebildeten Ort innewohnen und über das

118 Strangleman 2013, S. 24–26; Die Bemerkung steht nur im Zusammenhang mit der Fotografie von Industrieruinen, kann aber auch auf die anderer verfallener Gebäude übertragen werden, denn die meisten verfallenen Orte dienten einmal in irgendeiner Weise als Arbeits- und/ oder Lebensraum für Menschen.

119 Mott/Roberts 2014, S. 231; Hier kann die auf Detroit bezogene Aussage auch auf andere Ruinen-Orte übertragen werden.

120 Mott/Roberts 2014, S. 234–239.

Leben und die Erinnerungen seiner einstigen Bewohner.¹²¹ Der Fotograf David Pinzer meint, „Lost Places sind regelrechte Zeitkapseln mit Spuren voriger Bewohner und voller Geschichte und Geschichten, eingebildeter und tatsächlicher.“¹²² Außerdem enthalten die Fotografien immer den Anklang eines „Memento Mori“,¹²³ spielen also auf die Vergänglichkeit¹²⁴ des menschlichen Lebens und eben auch der vom Menschen geschaffenen Gebäude und Dinge an. Diese „Menschenwelt außer Betrieb“,¹²⁵ wie David Pinzer sie nennt, entwirft eine Gegenwelt zu dem, was die meisten Menschen tagtäglich umgibt¹²⁶ und regt sie zur Reflexion über ihr Dasein an. Andererseits hat diese Art der Fotografie auch immer etwas voyeuristisches an sich, da „man [...] Einsichten in private Leben“¹²⁷ erhält.

Auch verhaltenspsychologische Erklärungen wurden auf „Ruin Porn“ bezogen, wie beispielsweise die Konzepte des *Hedonic Reversal* (Freude an Dingen, die man eigentlich, der Logik folgend, nicht tun sollte), *The Tragedy Paradox* (Tragische Unterhaltung lässt uns über unser eigenes Leben reflektieren und macht uns folglich glücklich), *Bad is stronger than good* (Der Mensch reagiert stärker auf schlechte als auf gute Ereignisse), *The Benign-Violates Theory* (Verharmlosung von Gewalt und Sicherheit durch psychologische und räumliche, soziale, zeitliche und mentale Distanz), *Schadenfreude* (Freude über Unglücke, die anderen Menschen wiederfahren) und *Fear of Boredom* (in der digitalen, schnellen Welt, kann man sich jederzeit ablenken, der Mensch ist nicht gern mit seinen Gedanken allein und tut lieber irgendetwas, als sich zu langweilen).¹²⁸

121 Dombrow 2014, S. 82 „Ruinen sind konservierte Geschichte. Spiegel der Vergänglichkeit. Steingewordenes Schicksal.“

122 Dombrow 2014, S. 172.

123 Dombrow 2014, S. 172.

124 Dombrow 2014, S. 82.

125 Dombrow 2014, S. 172.

126 Dombrow 2014, S. 172.

127 Dombrow 2014, S. 172.

128 Jaffe 2014.

Soziale und kulturelle Bedeutung der Lost Places-Fotografie

Strangleman misst den Fotografien verlassener Gebäude eine kulturelle Funktion erstens bezüglich einer nostalgischen Betrachtung und zweitens als Teil eines Trauerprozesses zu.¹²⁹ Nostalgie definiert er als „usually a pejorative term which describes an uncritical or over-sentimental view of the past.“¹³⁰ Nach Fred Davis¹³¹ gibt es drei Stadien der Nostalgie: die einfache Nostalgie im Sinne von „Früher war alles besser,“ eine Art reflexive Nostalgie im Sinne von „War die Vergangenheit wirklich so?“ und eine interpretative Nostalgie im Sinne von „Warum bin ich nostalgisch? Was bedeutet das?“¹³² Auch wird zwischen reflexiver und erholsamer Nostalgie unterschieden.¹³³ Die häufigen Publikationen im Coffee-Table Book-Sektor sieht Strangleman als

part of a mourning process, the lamentation for a previous culture or set of identities based around industrial work; they then become a post-industrial necrology. [...] This is important as [...] the removal and destruction of industrial sites can be rapid.¹³⁴

Bilder bzw. Fotografien sind demzufolge einer der wenigen Wege, um eine Verbindung zu etwas erst kürzlich Verlorenem herzustellen. Dass die Beschäftigung (im Rahmen der Fotografie) mit Ruinen industrieller Bauten folglich etwas Willkommenes ist, da sie eine Form der Erinnerung und kollektiven Wertschätzung darstellt, stellt Strangleman in Anbetracht der kritischen Stimmen fest.¹³⁵ Eine Art Nachruf oder auch *obituary* ist allerdings immer selektiv und genau diese Selektivität trifft auch auf die Fotografie der *Urbexer* zu. „The urban explorers focus on aesthetics and the beauty of ruins, while acting as a selective obituary, equally ignores the people who once populated them.“¹³⁶

129 Strangleman 2013, S. 27–29.

130 Strangleman 2013, S. 28.

131 Der Soziologe Fred Davis verfasste ein richtungsweisendes Buch über die sozialen Positionen der Nostalgie. (Davis, Fred: *Yearning for yesterday. A sociology of nostalgia.* New York, NY 1979).

132 Strangleman 2013, S. 28.

133 Strangleman 2013, S. 28.

134 Strangleman 2013, S. 28f.

135 Siehe Abschnitt Zielgruppen, Rezeption und Kritik und vgl. Strangleman 2013, S. 29.

136 Strangleman 2013, S. 29.

Die Fotografien erst recht kurzfristig geschlossener und infolge dessen verfallener, öffentlicher Gebäude oder Arbeitsplätze können für die Erforschung der dort situierten Lebensrealitäten und biografischen Ereignissen ein wichtiges Hilfsmittel darstellen. Ein Beispiel für eine gelungene Studie liefert Holly Prescott.¹³⁷ Sie stellt einen Zusammenhang zwischen der Wahrnehmung einer Ruine und der Erfahrung einer Geburt unter Schmerzmitteln her. Laut einer Studie von Lynch ist die Ruine als etwas aus weiter Vergangenheit und etwas weit entferntes von unserem soziohistorischen und biografischen Hintergrund gekennzeichnet. Diese Charakterisierung der Ruine überträgt Prescott auf die der Erinnerung bzw. Erzählung einer Geburt, bei der die Mutter ‚betäubt‘ wurde.

Später verbindet sie diese Gemeinsamkeit der Ruine und der medikalisierten Geburt zu einer Fallstudie, die die *Urban Exploration*-Fotografie thematisiert. Dabei geht es hauptsächlich um die Rezeption der Fotografie einer Geburtsstation in einer verlassenen, verfallenen Geburtsklinik in Großbritannien. Die Mütter, die diese Fotografie in einem sozialen Netzwerk sehen, tauschen sich über ihre Erinnerungen an ihre eigene Entbindung dort aus und können sich, so die These Prescotts, ihrer Erinnerungen wieder annehmen und sie gegebenenfalls vervollständigen, und wenn nicht, so doch über ihre Entbindung nachdenken und sie reflektieren. Die Geburt würde durch die Beschäftigung mit der *UE*-Fotografie und den Austausch in Foren und Social-Media nicht mehr von den sozio-kulturellen und politischen Faktoren getrennt betrachtet und könne von den Frauen wieder zurück in einen politischen, sozialen, kulturellen und vor allem biografischen Zusammenhang gebracht werden. Die Betrachtung der Lost Places-Fotografien gibt so, nach den Ausführungen von Holly Prescott, die Möglichkeit eine (wenn auch unbewusst) verdrängte oder fehlende Erinnerung wiederherzustellen.¹³⁸ Demnach besitzt die Lost Places-Fotografie also die Fähigkeit, wissenschaftliche Forschungen rund um Erinnerungen zu Orten und biografischen Ereignissen, die mit bestimmten Orten verbunden sind, zu begleiten. Dabei können die Fotografien zur Erhebung von Daten, z.B. in Rahmen von Interviews oder in Form von Kommentaren in sozialen Netzwerken,¹³⁹ erhoben und analysiert werden.

¹³⁷ Prescott 2011.

¹³⁸ Prescott 2011, S. 113–130.

¹³⁹ Letztere Methode wählte Prescott.

Im zurückliegenden Abschnitt konnte letztlich gezeigt werden, dass die Lost Places-Fotografie ein eigenes Sub-Genre der Architekturfotografie darstellt, sie auf verschiedene Art und Weise verbreitet, rezipiert und unter anderem auch kritisiert wird und aufgrund verschiedenster Aspekte auf Produzenten wie auch Konsumenten eine besondere Anziehungskraft auswirkt.

Exemplarische Fotoanalyse: Matthew Christopher's Abandoned America

Im abschließenden Teil der Arbeit soll nun Quellenarbeit in Form einer exemplarischen Bildanalyse geleistet werden. Dazu wurde eine Fotografie ausgewählt, um trotz der Kürze der Arbeit die Interpretationen, Zusammenhänge und Hintergründe der Lost-Places Fotografie beispielhaft veranschaulichen zu können.¹⁴⁰ Die ausgewählte Fotografie stammt vom amerikanischen Fotografen Matthew Christopher, der seit circa zehn Jahren Bilder des Verfalls verschiedenster Gebäude und Orte in Amerika macht und auf seiner Internetseite und auch auf Facebook¹⁴¹ veröffentlicht.¹⁴²

Die zu der Serie „Randall Park Mall“¹⁴³ gehörende Fotografie ohne Titel von Matthew Christopher, 2014 aufgenommen, ist eine querformatige Farbfotografie und zeigt ein verlassenes und teils verfallenes Einkaufszentrum in North Randall, Ohio.¹⁴⁴

Fotografiert aus dem ersten Stockwerk blickt der Betrachter in das Erdgeschoss, wo sich eine Art Innenhof befindet, der durch Treppen- und Rampenanlagen mit dem oberen Geschoss verbunden ist. Getragen wird der große Bau von Pfeilern, die nach oben hin in geometrisch geformten Elementen auslaufen und durch die vermutlich Tageslicht durch ein Dachfenster hineinfällt.

¹⁴⁰ Eine wirklich exemplarische Fotografie für ein ganzes Genre kann es kaum geben. Die folgende wurde vor allem aufgrund der vielen und teilweise aufschlussreichen Kommentare von Usern auf der entsprechenden Online-Plattform ausgewählt. Andere, vielfältige Beispiele finden sich in den in den vorhergehenden Ausführungen schon genannten Online-Ressourcen und in den zahlreich erschienenen Bildbänden.

¹⁴¹ Dort hat seine Seite über 160.000 „Gefällt mir“-Angaben. [Stand: 15.03.2015]; Abandoned America. <https://www.facebook.com/abandonedamerica.us/likes?ref=page_internal> [Stand: 09.06.2015].

¹⁴² Greco 2012 und Christopher, Matthew: Confessions of a "Ruin Pornographer" (2012). <<http://hiddencityphila.org/2012/03/confessions-of-ruin-pornographer/>> [Stand: 15.03.2015].

¹⁴³ Die anderen Fotografien der Serie zeigen die Mall teilweise von außen, meist aber deren Innenraum oder einzelne Details des übrig geliebten Inventars bzw. seines Verfalls.

¹⁴⁴ Christopher, Matthew: Business and Industry. <<http://www.abandonedamerica.us/business-and-industry>> [Stand: 09.06.2015].

Die Gestaltung des Innenraumes der Mall ist fast durchgehend in Weiß-, Grau- und Beigetönen gehalten, lediglich die Geländer an den Treppen und solche als Abgrenzung sind schwarz-braun. Der Raum erstreckt sich weit nach hinten, mittig im Bild zentriert steht ein kreisrunder Brunnen, der mit blauer Folie ausgekleidet und in den eine Art Sprinkleranlage eingebaut ist. Die Ausstattung des Einkaufszentrums ist recht üblich durch aneinandergereihte, meist mit Glasfronten versehene Geschäftsräume gekennzeichnet. Auch einige Schilder, beispielsweise mit der Aufschrift „Coffee B[?]“ und „Sensation“ lassen sich erkennen. Im Vordergrund bzw. dem vorderen Teil des Innenhofs steht eine Verkaufstheke oder ähnliches, die jedoch zerstört und zerbrochen ist und verstreut auf dem Boden liegt. Auch einzelne andere Überbleibsel aus der einstigen Nutzung sind über den Raum verteilt: Einrichtungsgegenstände wie Blumentöpfe, Sitzbänke und ein Drucker, der ebenfalls demoliert ist. Ein links im Bild angeschnittener Teil eines Stützpfeilers ist ebenfalls beschädigt worden. Über dem gekachelten Fußboden im Erdgeschoss sind Teppiche bzw. Folien angebracht, auf denen Farbe verteilt wurde, vor allem blaue, lila und gelbe Spuren lassen sich erkennen. Das Bild besitzt eine starke vertikale (Farbakzente der zerstörten Verkaufstheke und des Brunnens) und annähernd horizontale (zweites Stockwerk mit Geländer) Kompositionslinie. Links unten auf der Fotografie wurde eine Art Signatur des Fotografen angebracht: Ein mit einem Bildbearbeitungsprogramm hinzugefügter Schriftzug, der auf sein Projekt „Abandoned America“ hinweist.

Einflussfaktor Fotograf

Matthew Christopher has had an interest in abandoned sites since he was a child, but started documenting them a decade ago while researching the decline of the state hospital system. His website, abandonedamerica.us, has gained international attention and is considered one of the leading collections of images of abandoned spaces on the internet.¹⁴⁵

Man kann bei Matthew Christopher von einem persönlichen Bezug zu den Motiven seiner Fotografien sprechen, da er sich für die Thematik aus einem ökonomischen, landesgeschichtlichen und gesellschaftlichen Hintergrund

¹⁴⁵ Christopher 2012 und Greco 2012.

heraus interessiert und mit seinen Fotografien das Ziel verfolgt, auf den Verfall hinzuweisen, auch, um dadurch eventuell für einen möglichen Erhalt bzw. eine Renovierung oder Restaurierung der verfallenen Gebäude zu sorgen.¹⁴⁶ Er ist – um nach Pierre Bourdieu zu gehen – ein Subjekt in einem speziellen sozialen Milieu, das nach bestimmten Handlungsmustern und Regeln handelt und seine Motive nur auswählt, da sie für ihn (und andere Mitglieder seiner sozialen Gruppe) eine bestimmte Funktion erfüllen.¹⁴⁷ In diesem Beispiel ist die Funktion der Veröffentlichung einerseits eine Dokumentation und andererseits ein Aufmerksam machen auf die Zustände und gleichzeitig ein Aufruf zur Reflexion über Gründe und Folgen des Verfalls. Im besten Falle gibt die Publikation von Fotografien verlassener Bauten einen Anstoß für die Eigentümer der Gebäude bzw. den Staat, gezielte Maßnahmen für die Rettung oder Wiederherstellung verfallener Gebäude zu unternehmen.¹⁴⁸

Deutungsansatz in Bezug zum kollektiven und kulturellen Gedächtnis

Zur Deutung sollen die Kommentare zu der Fotografie-Serie „Randall Park Mall“ auf der Internetseite bzw. der Social-Media-Plattform Facebook verwendet werden. Einteilen kann man sie in solche zur „Schönheit“ oder Ästhetik der Bilder bzw. Bewunderungen zur Motivwahl: „Wow“; „*These all were amazing!! I loved them.*“, in solche zu politischen bzw. wirtschaftlichen Faktoren, meist mit Wünschen zu Wiederverwendung des Gebäudes bzw. der Gegenstände darin: „*what a waste...*“ | „*surprised they don't remove and re-use perfectly fine escalators*“ | „*There is so much here that could be re-purposed before it is torn down. Such a shame to fill a landfill with it.*“ | „*How is there no salvage company coming in. Look at those lights!*“, und in solche, die auf autobiografische Erinnerungen zu dem Einkaufszentrum eingehen: „[...] *Used to go here back in the 70's to go shopping and buy back to school clothes.*“ | „*I used to shop here with my Dad and my Step-Mom when I was a kid. I loved this place.*“ („ | „*My first job was at Rainbow inside Randall Park Mall.*“ | „*Freaky! I remember sitting on the corner of this fountain the last time I was at the mall.*“ | „*So very sad. I grew up going in there.. it*

146 Christopher 2012 und <<http://www.abandonedamerica.us/about.html>>

147 Bourdieu 1999.

148 Christopher 2012 und <<http://www.abandonedamerica.us/about.html>>

*was such a nice mall when I was a kid. I remember running up and down those ramps.*¹⁴⁹

Folgender Kommentar fällt eher in die Kategorie einer nostalgischen Betrachtung: *„Amazing. This is like some sort of visual metaphor for the loss of my teenage years, but I’m too lazy to develop that thought any further...“*. Bei dieser Äußerung könnte man von einer von der Fotografie evozierten „reflexiven Nostalgie“¹⁵⁰ sprechen. In den Kommentaren wird klar, dass diese Fotografien die Menschen zu unterschiedlichen Reaktionen bewegen. Sie erinnern sich an eigene Erlebnisse in dem Shopping-Center oder beziehen Stellung und geben ihre Meinung zum Verfall des Gebäudes kund. Matthew Christopher hat damit sein Ziel erreicht, die Spuren des Verfalls in Amerika nicht nur zu dokumentieren und zu veröffentlichen, sondern auch das öffentliche Interesse auf das Thema zu lenken. Somit haben diese Lost Places-Fotografien eine politische und medienwirksame Durchschlagskraft und das Potential, Geschichte auf individuelle Weise erlebbar zu machen. Durch ihre Veröffentlichung und Betrachtung wird die mit den Fotografien zusammenhängende, gegenwärtige politische oder wirtschaftliche Situation des eigenen Landes reflektiert und über diese diskutiert.

Die soeben gewonnenen Beobachtungen stehen im Zusammenhang mit den Theorien des kollektiven Gedächtnisses. Nach Maurice Halbwachs ist jeder Erinnerungsvorgang ein sozialer Prozess; alle Wahrnehmungen oder Empfindungen nehmen Bezug auf die gesellschaftlich vorgegebenen Rahmenstrukturen des Verstehens und Ausdrückens.¹⁵¹ „Jede Erinnerung gehört damit zugleich zwei Bereichen zu: demjenigen des individuellen Erlebens und demjenigen seiner sozialen Bedeutung.“¹⁵² Jan Assman führt diese Theorien weiter und bezieht die Bedeutung neuer elektronischer Speichermedien mit ein, die in ihrer Bedeutung an die der Erfindung des Buchdruckes herankommen.¹⁵³

149 <<http://www.abandonedamerica.us/randall-park-mall>> (Kommentare unter den einzelnen Bildern) und <<https://www.facebook.com/abandonedamerica.us/photos/pb.51371492319.-2207520000.1426331343./10152977491712320/?type=1&theater>>.

150 Nach der Kategorisierung Fred Davis, siehe 3.4.

151 Pethes 2008, S. 53.

152 Pethes 2008, S. 55.

153 Pethes 2008, S. 59f.

Ein kulturelles Gedächtnis entsteht

immer da, wo bestimmte Ereignisse von einer Gemeinschaft als dauerhaft bewahrenswert eingestuft und entsprechende Verfahren zu ihre Sicherung festgelegt werden. Die Einspeisung in schriftliche, bildliche oder digital codierte Archive ist dabei bereits als Spätphase der Etablierung eines kulturellen Gedächtnisses zu betrachten.¹⁵⁴

Geht man nach den Kommentaren der Nutzer ist ihre Gesellschaftsform eine – nach Assman – ‚heiße‘. In dieser werden Erinnerungen mobilisiert, um das gegenwärtige Selbstbild einer Gruppe zu formen und den Einfluss der Vergangenheit auf die Gegenwart zu betonen.

Nahezu alle Lost Places-Fotografien und auch die Analyisierte von Matthew Christopher beschäftigen sich mit der Vergangenheit, der Gegenwart und deren gegenseitige Einflussnahme aufeinander. Das Foto der „Randall Park Mall“ kann als eine Auseinandersetzung mit wirtschaftlichen und politischen Vorgängen bzw. der Zeitgeschichte Amerikas gesehen werden – die ausgewählte Fotografie entspricht also einer postindustriellen Verarbeitung von Vorgängen der Deindustrialisierung und ihren Folgen. Die Lost Places-Fotografie bietet als Genre unterschiedliche Herangehensweisen und deckt viele Themengebiete ab. Ein verfallener Ort oder ein Gebäude kann beispielsweise als Teil einer biografischen Erinnerung, aber auch als ein wichtiger Faktor in gesellschaftlichen Diskussionen auftreten. Das Genre besitzt eine schier unendliche Vielfalt an Motiven, die in der Arbeit nur ansatzweise besprochen werden konnten.

Zusammenfassung und Fazit

In der Arbeit konnte das Themengebiet der Lost Places-Fotografie vorgestellt, in einen historischen Kontext situiert und in Zusammenhang zur Subkultur der *Urban Exploration* gestellt werden. Die Merkmale dieser Bewegung und der von ihren Mitgliedern hervorgebrachten Fotos wurden herausgearbeitet und ihre Faszination zu erklären versucht.

¹⁵⁴ Pethes 2008, S. 64f.

Hierzu wurden wissenschaftliche Theorien und Forschungsergebnisse diskutiert, bevor eine exemplarische Fotografie analysiert und in ihren Eigenschaften ebenfalls auf theoretische Ansätze bezogen wurde. Ihre Bedeutung für die individuelle Biografie der Fotografen oder Betrachter bzw. für die Formung eines kulturellen Gedächtnisses wurde dargestellt.

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Lost Places-Fotografie als Genre der Architekturfotografie beschrieben werden kann, das Wechselwirkungen zur Landschafts- und Industriefotografie aufweist und sich auf historische Entwicklungen der Kunst- und Geistesgeschichte und der Geschichte der Fotografie bezieht. Durch die Beschäftigung mit verfallenen Gebäuden im Rahmen der Bewegung des *Urban Exploring*, innerhalb der die Mitglieder allerdings an sich selbst den Anspruch stellen, diese Räume nicht zu verändern oder zu zerstören, sondern als historischen Ort zu erhalten, entsteht u.a. eine fehlende Interaktionsfähigkeit mit der „Ruine“. Durch das Fotografieren und die anschließende Verbreitung der Bilder und den Austausch innerhalb der Bewegung oder durch das Teilen mit einer Öffentlichkeit wird diese fehlende Interaktion zumindest teilweise wiedererlangt. Das Festhalten von kürzlich verfallenen Gebäuden auf Fotos und die Veröffentlichung solcher Bilder stellt außerdem eine postindustrielle Verarbeitung im Sinne einer nostalgischen Betrachtung von ‚modernen‘ (Industrie-) Ruinen dar. Dies impliziert eine politische und soziale Signifikanz der Lost Places-Fotografien für die Gesellschaft, die dadurch einerseits an historische Vorgänge und Begebenheiten erinnert wird und andererseits versucht, diese Erinnerungen festzuhalten und über deren Folgen nachzudenken oder zu diskutieren. Abschließend lässt sich nochmals auf die Verwendungsmöglichkeiten der Lost Places-Fotografien zur Erhebung von Daten für wissenschaftliche Arbeiten im Bereich der Geschichte oder Ethnologie bzw. Kulturwissenschaft hinweisen: Diese Bilder stimulieren und provozieren¹⁵⁵ und eignen sich deshalb für Interviews bzw. Methoden der Oral History. Die Themenbereiche reichen von Industrie- und Arbeitsgeschichte über lokal- und landesgeschichtliche Aspekte bis hin zur Biografie-Forschung.¹⁵⁶

155 Stangleman 2014, S. 33f.

156 Immer dann, wenn Orte oder Gebäude für die Biografie und die Erinnerung einer Person an ein bestimmtes Ereignis (Bsp. Geburt) oder einen Lebensabschnitt (Bsp. Fabrikgebäude) von Bedeutung sind oder waren und Fotografien existieren, die diese Orte in verfallenem Zustand abbilden.

Sophie Lichtenstern, studiert seit dem Wintersemester 2012/2013 an der Universität Augsburg im B.A. Kunst- und Kulturgeschichte. Diese Arbeit entstand im Rahmen des Hauptseminars „The Pictures of Others“: Photography as Social Object“ im Wintersemester 2014/2015 bei Frau Dr. Alma Durán-Merk.

Literatur- / Quellenverzeichnis

Forschungsliteratur:

- Bourdieu, Pierre: The social definition of photography. In: Jessica Evans (Hg.): Visual culture. The reader. London 1999, S. 162–180.
- Chapman, Jeff: Access all areas. A user's guide to the art of urban exploration. Toronto 2005.
- Davis, Fred: Yearning for yesterday. A sociology of nostalgia. New York, NY 1979.
- Dombrow, Charlie: Shooting Lost Places. Fotografie an verlassenen und mystischen Orten. Haar 2014.
- Edensor, Tim: Social Practices, Sensual Excess, and Aesthetic Transgression in Industrial Ruins. In: Karen A. Franck u. a. (Hg.): Loose space. Possibility and diversity in urban life. London, New York 2007, S. 234–252.
- Evans, Jessica (Hg.): Visual culture. The reader. London 1999.
- Furjer, Alex R.: Ruinenschicksale. Naturgewalt und Menschenwerk. Basel 2011.
- Garrett, Bradley L.: Explore everything. Place-hacking the city. London 2014.
- Garrett, Bradley L.: Undertaking recreational trespass: urban exploration and infiltration. In: Transactions of the Institute of British Geographers 39 (2014), S. 1–13.
- Gaßner, Hubertus/Roettig, Petra (Hg.): Lost places - Orte der Photographie. [... anlässlich der Ausstellung "Lost Places – Orte der Photographie", Hamburger Kunsthalle, 8. Juni bis 23. September 2012]. Heidelberg, Berlin 2012.
- Hacking, Juliet (Hg.): Fotografie. Die ganze Geschichte. Köln 2012.
- Hartinger, Walter: Volkskundlicher Umgang mit Bildquellen. In: Silke Götsch-Elten u. a. (Hg.): Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der europäischen Ethnologie. Berlin 2007, S. 79–98.
- Hoy, Anne H./Bendavid-Val, Legh: Enzyklopädie der Fotografie. Die Geschichte – die Technik – die Kunst – die Zukunft. Hamburg 2006.
- Langford, Michael/Hermstein, Rudolf: Die große Fotoenzyklopädie. München 1983.
- Mott, Carrie/Roberts, Susan M.: Not Everyone Has (the) Balls. Urban Exploration and the Persistence of Masculinist Geography. In: Antipode 46 (2014), S. 229–245.
- Orientalismus. In: Harald Olbrich (Hg.): Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, Bd. 5. Leipzig 1993, S. 304–305.
- Pethes, Nicolas: Kulturwissenschaftliche Gedächtnistheorien zur Einführung. Hamburg 2008.
- Prescott, Holly: Reclaiming Ruins. Childbirth, Ruination and Urban Exploration Photography of the Ruined Maternity Ward. In: Women's Studies Quarterly 39 (2011), S. 113–132.
- Schmidt, Andreas: Die Ruine. In: Rolf Wilhelm Brednich (Hg.): Symbole. Zur Bedeutung der Zeichen in der Kultur : 30. Deutscher Volkskundekongress in Karlsruhe vom 25. bis 29. September 1995. Münster 1997, S. 496–505.
- Strangleman, Tim: "Smokestack Nostalgia," "Ruin Porn" or Working-Class Obituary: The Role and Meaning of Deindustrial Representation. In: International Labor and Working Class History 84 (2013), S. 23–37.

Internetquellen:

- Baum, Antonia: Komm in die totesagte Stadt (2014). <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/komm-in-die-totesagte-stadt-visite-in-detroit-12978398.html>> [Stand: 13.03.2015].
- Behind Closed Doors Urbex: Category archives. <<http://www.bcd-urbex.com/category/chernobyl-pripyat/>> [Stand: 09.06.2015].
- Butt, Salim: Geschichte der Fotografie (2014). <http://www.planet-wissen.de/kultur_medien/fotografie/geschichte_der_fotografie/> [Stand: 09.03.2015].
- Cambridge University Press: coffee-table book (2015). <<http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/coffee-table-book>> [Stand: 09.06.2015].
- Garrett, Bradley L.: CV. <<http://www.bradleygarrett.com/cv/>> [Stand: 10.06.2015].
- Garrett, Bradley L.: Urban Explorers: Quests for Myth, Mystery and Meaning. <<https://vimeo.com/5366045>> [Stand: 22.02.2015].
- Christopher, Matthew: Business and Industry. <<http://www.abandonedamerica.us/business-and-industry/>> [Stand: 09.06.2015].
- Christopher, Matthew: Confessions of a "Ruin Pornographer" (2012). <<http://hiddencityphila.org/2012/03/confessions-of-ruin-pornographer/>> [Stand: 15.03.2015].
- Greco, Joann: The Psychology of Ruin Porn (2012). <<http://www.citylab.com/design/2012/01/psychology-ruin-porn/886/>> [Stand: 24.02.2015].
- Jaffe, Eric: 6 Scientific Reasons You Can't Stop Looking At Ruin Porn (2014). <<http://www.fastcodesign.com/3033210/evidence/6-scientific-reasons-you-cant-stop-looking-at-ruin-porn>> [Stand: 02.03.2015].
- Stephan, Felix: Fenster zur ungeschönten Vergangenheit (2012). <<http://www.sueddeutsche.de/kultur/urban-explorer-steigen-in-verlassene-gebaeude-ein-fenster-zur-ungeschoenten-vergangenheit-1.1355456>> [Stand: 22.02.2015].
- o.A.: Abandoned America. <https://www.facebook.com/abandonedamerica.us/likes?ref=page_internal> [Stand: 09.06.2015].
- o.A.: Abandoned Dark Creepy. <<https://www.flickr.com/groups/abandoneddarkcreepy/>> [Stand: 09.06.2015].
- o.A.: Denis Diderot - Biography. <<http://www.egs.edu/library/denis-diderot/biography/>> [Stand: 10.06.2015].
- o.A.: Dr Bradley L Garrett. <<http://www.geog.ox.ac.uk/staff/bgarrett.html>> [Stand: 10.06.2015].
- o.A.: Dr Tim Edensor. <<http://www.sste.mmu.ac.uk/staff/staffbiog/default.asp?StaffID=356>> [Stand: 10.06.2015].
- o.A.: "Lost Places": Ausstellung zeigt vergessene Orte. <<http://www.rp-online.de/kultur/kunst/lost-places-ausstellung-zeigt-vergessene-orte-bid-1.3621710>>.
- o.A.: Urban Exploration Resource. <<http://www.uer.ca/>, 09.06.2015>.
- o.A.: urban explorers. <https://www.flickr.com/groups/urban_explorers/pool/> [Stand: 10.06.2015].
- o.A.: Urban Exploring. <<https://www.facebook.com/groups/urbanexploring/>> [Stand: 09.06.2015].
- o.A.: Professor Tim Strangleman (2015). <<http://www.kent.ac.uk/sspsr/staff/academic/s/strangleman-tim.html>> [Stand: 17.06.2015].
- Obmann, Jürgen: Rezension zu Alex R. Furger [Ruinenschicksale]. Naturgewalt und Menschenwerk. (Schwabe Verlag, Basel 2011). 319 S., 322 Abb. ISBN 978-3-7965-2748-7. In: Bayerische Vorgeschichtsblätter 78 (2013), S. 31–32; Abgerufen auf <http://www.academia.edu/5704769/Rezension_vom_Alex_R._Furger_Ruinenschicksale_-_Naturgewalt_und_Menschenwerk_Basel_2011_in_Bayerische_Vorgeschichtsbl%C3%A4tter_78_2013_309_f>

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1 Matthew Christopher: o.T. (Serie: Randall Park Mall, North Randall OH, Demolished 2014–2015), May 2014 <<http://www.abandonedamerica.us/photo23305456.html>> [Stand: 16.09.2015].

ISSN: 0948-4299