

---

**Erika Groth-Schmachtenberger (1906-1992):  
Augenblicke in Schwarzweiß**  
Porträtversuch einer großen bayerischen Fotografin anlässlich ihres 100. Geburtstages<sup>1</sup>

*von Dr. Achim Johann Weber*

„Zunächst fand ich folgendes: was die PHOTOGRAPHIE [Hervorhebungen nicht von mir] endlos reproduziert, hat nur einmal stattgefunden: sie wiederholt mechanisch, was sich existenziell nie mehr wird wiederholen können. In ihr weist das Ereignis niemals über sich selbst hinaus auf etwas anderes: sie führt immer wieder den Korpus, dessen ich bedarf, auf den Körper zurück, den ich sehe; sie ist das absolute BESONDERE, die unbeschränkte, blinde und gleichsam unbedarfte KONTINGENZ, sie ist das BESTIMMTE (eine bestimmte Photographie, nicht die Photographie), kurz, die TYCHE, die GELEGENHEIT, das ZUSAMMENTREFFEN, das WIRKLICHE in seinem unerschöpflichen Ausdruck.“<sup>2</sup>

Roland Barthes, 1980

## **I. Die Semiotik der Bilder**

Den Reflexionen des französischen Philosophen Roland Barthes (1915-1980) folgend, fand auch ich beim Studieren der Lichtbilder von Erika Schmachtenberger: Wenn man ihre Fotografien aufmerksam betrachtet, stellt sich einem oft die Frage, ob diese nun mehr über den Gegenstand selbst aussagen, den sie (wie in unserem Fall, Motive der Volkskultur) abbilden, oder vielleicht noch mehr über die Künstlerin, die sich im Moment der Aufnahme hinter der Linse des Apparates befunden hat. Eine markante Ausstellung im Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland in Bonn wandte sich vor wenigen Jahren genau dieser Forschungsproblematik zu.<sup>3</sup> Im Blickpunkt standen ausschließlich die Werke von namhaften deutschen Fotografinnen mit dem Schwerpunkt auf das kritische Jahrzehnt zwischen 1940 bis 1950. Die Herausforderung der Kuratoren war somit klar definiert. Durch das Medium der (histori-

schen) Wissenschaft sollten einzelne Aspekte von Leben und Werk zu „Gender Studies“ verbunden werden, gepaart mit der zeitgeschichtlichen Schwierigkeit, die beruflichen Aufgaben und künstlerischen Ergebnisse der „Fotofrauen“ im pejorativen Denken des Dritten Reiches abzubilden.

Daß auch Erika Schmachtenberger, die als zweite Tochter am 30. März 1906 in einem katholischen Lehrerhaushalt in Freising geboren wurde, als eine herausragende Person dieser Dekade durchaus eine Gratwanderung zwischen heroischen Propagandaufnahmen von Gebirgsjägern der Deutschen Wehrmacht und der anheimelnden bäuerlichen Idylle des Landvolkes vollzogen hat, sollte vorab unbestritten sein. Fragwürdiger ist da schon, daß manche Kritiker hierin lediglich eine Hybris naiver Parvenükunst sehen wollen, begünstigt durch die Zeitumstände einer verblendeten nationalistischen Diktatur. Dieser Auffassung entgegen spricht die Tatsache, daß sich bei Erika Groth-Schmachtenberger kaum eine völkische Arroganz und eine nationalsozialistische Programmatik ausmachen läßt. Denn es ist so, dass es dem unbefangenen Betrachter selbst nach einer eingängigeren Analyse nicht gänzlich gelingen mag, in der vorhandenen Werkauswahl eine spürbare und offensichtliche Nähe zur „volkstümlichen“ Voreingenommenheit des Nationalsozialismus nachzuweisen.

Gleichwohl gilt es dabei aber trotzdem zu bedenken, was die Projektmitarbeiterin Stephanie Jacobs in ihrem kritischen Beitrag zum Thema „Alltag und Propaganda“ im vorliegenden Bonner Ausstellungskatalog so treffend formuliert. Ihr Zitat spiegelt eine soziale Wirklichkeit wider, die ihren sichtbaren Niederschlag auch in den Fotografien von Erika Schmachtenberger findet:

„Bilder von der Gemeinschaft Gleichgesinnter – ob am Strand, bei der Schießübung, beim Musizieren, im Zeltlager, bei Sport oder Tanz – beschwören den Mythos der ‚Volksgemeinschaft‘ als verheißungsvolles Gegenbild zur Zerrissenheit des Weimarer ‚Systems‘.“<sup>4</sup>

So wird militärische Kameradschaft oder ein scheinbar arglos in Szene gesetztes Spiel im Bilderduktus der Zeit schnell zum elementaren Ausdruck einer menschenverachtenden Ideologie.

Die Fotografie war nun einmal ihr selbst gewählter Beruf, den sie sich

seit Kindheitstagen erträumt hatte, und weder Erika Schmachtenberger noch die meisten ihrer jungen Kolleginnen von damals, die in einer schwierigen Zeit für ihren Lebensunterhalt sorgen mußten, reflektierten stets im Voraus, ob es moralisch vielleicht angebrachter wäre, den Finger hier und da im letzten Moment doch nicht zum Auslöser zu führen. Es war die Not der anhaltenden schweren Wirtschaftskrise der ersten Jahrhunderthälfte, die solche Wertmaßstäbe in den Hintergrund drängte und mit dazu beitrug, dass die demagogischen Allmachtsphantasien des Dritten Reichs unterschwellig, ob man nun wollte oder nicht, auch zu Leitlinien des alltäglichen Tuns wurden.

Abgesehen von solch wenig erfreulichen und ethisch schwierigen Diskussionen sollen an dieser Stelle jedoch grundsätzlichere Entwicklungslinien in der Geschichte der Frauenfotografie aufgezeigt werden. Es ist notwendig, den Versuch zu unternehmen, die Bilder von Erika Groth-Schmachtenberger in den Kontext der Arbeiten ihrer Kolleginnen im gesamten 20. Jahrhundert einzuordnen. Tatsache ist dabei, daß die weibliche Fotografin bis in die späten 1920er Jahre hinein eine sehr seltene Erscheinung war. Diese Lage veränderte sich erst in der Folgezeit durch die so bezeichnete Erfindung des „Bildjournalismus“. Durch die plötzliche und rasante Verbreitung von Illustrierten aller Couleur entstand er damit beinahe über Nacht. So klappte fortan eine berufliche Lücke zwischen den traditionellen handwerklichen Fotograf(inn)en und den neuen, rasch reüssierenden Bildreportern, in deren Lager auch Erika Schmachtenberger wechselte. Dass die weibliche, emanzipierte Fotografin dabei vorerst einem bestimmten sozialen Typus entsprach, dürfte kaum verwunderlich sein, ist ein neues Berufsbild doch vorwiegend für eine potentielle Nachwuchsriege interessant. Aus diesem Grunde ist auch dem Saarbrücker Fotografiewissenschaftler Rolf Sachsse beizupflichten, wenn er hierzu feststellt:

„Bis in die 1930er Jahre hinein blieb die Fotografie ein Beruf für moderne, engagierte, intellektuell und künstlerisch interessierte Frauen, eben jene ‚höheren Töchter‘, die sich in Gesang, Musik, Tanz oder einer anderen künstlerischen Ausdrucksform zuwandten.“<sup>5</sup>

Mit dieser Aussage wird die Frage der Frauenfotografie eben auch zu einer sozialhistorischen Problemstellung erweitert, die genauso wenig

vergessen werden sollte, wie die Tatsache, daß künstlerische „Freiheit“ und Intellektualität den Reiz ideologischer Verführbarkeit nicht immer nur dämpft, sondern gelegentlich auch steigert.

Aufgrund des so genannten „Schriftleitergesetzes“, das am 4. Oktober 1933 vom neu bestellten Reichspropagandaminister vorgelegt, und zu Beginn des nächsten Jahres bereits in Kraft trat, wurde dann aus der Fotografin quasi über Nacht die Bildberichterstatterin Erika Schmachtenberger. Sie war dadurch zwangsweise Mitglied im Reichsverband der Deutschen Presse (RDP) und durfte ab 1935 aufgrund ihrer „arischen Abstammung“, ihrer beruflichen Ausbildung und weltanschaulichen Eignung als eine von insgesamt 444 ausgesuchten Journalist(inn)en ihre Tätigkeit weiterhin ausüben.<sup>6a</sup> Der dafür vorgeschriebene „Ariernachweis“ war wohl letzten Endes auch die Quelle dafür, dass sie zeitlebens so großen Wert auf die Genealogie ihrer Familie legte, die sich nach ihren eigenen Angaben offensichtlich bis ins Mittelalter zurückverfolgen läßt. Verbunden war mit der Tätigkeit als Bildberichterstatterin die persönliche Verpflichtung, sich der Propagandamaschinerie des Dritten Reiches dienstbar zu machen. Viele Reporter und Herausgeber, die sich Anfangs noch dagegen wehrten, oder in ihren Zeitschriften einen regimekritischen Ton anschlugen, wurden kurzerhand aus den Redaktionen und leitenden Positionen entfernt oder hatten ihren Beruf inzwischen freiwillig aufgegeben. Die Lücken, die sich dadurch in den Verlagen auftaten, wurden rasch mit neuen und hoffnungsvollen Aspiranten aufgefüllt, zu denen nicht zuletzt auch Erika Schmachtenberger selbst gehörte. Insofern war sie gewollt oder auch nur umständehalber zu einer politisch Agierenden im faschistischen Deutschland der beginnenden 1930er Jahre geworden. Es blieb die Wahl, der ästhetischen Bilderideologie des Regimes zu folgen oder die Flucht in eine zumindest vordergründig unpolitische Heimat- und Landschaftsfotografie zu ergreifen. Im Werk von Erika Groth-Schmachtenberger sind beide Seiten dieser Motivwahl zwar nicht gleichermaßen, aber doch in irgendeiner Form vertreten, wenngleich ihre Passion, dem Alltagsleben des Volkes, seinen Bauern und Handwerkern ein fotografisches Denkmal zu setzen, wohl stets der innere Antrieb ihres Handelns gewesen war. Aber auch solche, auf den ersten Blick gänzlich unschuldige Zeugnisse des ländlichen Lebens, förderten unter ihrer Oberfläche eine propagandistisch-ideologisch verbrämte volkskundliche

Linienführung zu Tage. Insbesondere Frauen in ländlichen Trachten fanden als populäres Bildmaterial in den gleichgeschalteten Medien des Dritten Reiches eine massenhafte Verbreitung. Die Art der Bildästhetik rekurrierte dabei zumeist auf nationalistische Vorbilder des 19. Jahrhunderts und auf eine diffuse leicht verständliche präfaschistische Typisierung und Idealisierung, deren Ikonographie in den Hinterstuben der antidemokratischen Kreise schon vor 1933 vorbereitet worden war.<sup>6b</sup> Dieser Bilderduktus kommt dann immer deutlicher im Verlauf der 1930er Jahre zum Vorschein. Gemeint ist damit beispielsweise, so der Tübinger Volkskundler Ulrich Hägele, die „Überhöhung des Ländlich-Weiblichen. Vor allem gegen Ende der 1930er Jahre und während des Krieges zählen junge Frauenportraits in Tracht und im ländlichen Umfeld quantitativ zu den häufigsten Motiven volkskundlicher Fotografie. Transportiert wurde dadurch eine reproduktive Funktion der Frau als Gebärmutter für immer neue Soldaten. Durch das weitgehende Fehlen der Männer wurde andererseits die kriegswichtige Rolle der Frau an der männerarmen Heimatfront hervorgehoben.“<sup>7</sup> Auch solche Bilder finden sich vielfach unter den frühen Aufnahmen von Erika Schmachtenberger.

Zukunftsentscheidend war jedoch, daß sie nach 1945 zu denjenigen Fotografinnen gehörte, die im Nachkriegsdeutschland einen Neuanfang als lokale Reporterin wagten und mit ihren Bildern den Aufstieg einer jungen Generation von politisch unabhängigen Medien beförderten. Die Tatsache, dass sie eine Frau und keine überzeugte Parteigängerin der Nationalsozialisten gewesen war, half ihr, die Entnazifizierung problemlos zu überstehen. So konnte sie bereits im Sommer 1945 wieder als Fotografin beruflich tätig werden. Viele amerikanische Soldaten der Besatzungsarmee in Ochsenfurt, wo sie damals Quartier bezogen hatte (ihr Münchner Wohnviertel zwischen Nymphenburg und Hirschgarten war im Krieg bombardiert worden), gehörten damals zu ihren Kunden.

Will man nun ein Urteil über die politischen Einflüsse auf die Bilder und die persönlichen Verstrickungen der Pressefotografen zwischen 1933 und 1945 fällen, so bleibt bei allen Karrieren im Dritten Reich immer eine letzte Frage unbeantwortet: Was hat derjenige, dessen Werk man betrachtet, wirklich gesehen und was nicht, was wollte er vielleicht nicht sehen oder was hat er bewußt abgelehnt? Winfried Ranke, der im Rahmen einer Ausstellung im Deutschen Historischen Museum in Berlin



Abb. 1: Ein „Zigeunerjunge“ in der Nähe von Belgrad, dem Verwaltungszentrum im noch existierenden Staatenbund Serbien-Montenegro. Die Fotografie datiert auf das Jahr 1935.<sup>9</sup>

1991 die Lebensgeschichte des Fotojournalisten Gerhard Gronefeld (\*1911 in Berlin, † 2000 in München) untersucht hat, der als einer der wenigen auserwählten Bildberichterstatter im Nationalsozialismus eine ähnliche Karriere wie Erika Schmachtenberger durchlaufen hatte, findet hier zu einer salomonischen Entscheidung:

„Für einen, der damals noch nicht geboren war, ist es schwierig, sich vorzustellen, daß die meisten Menschen in Berlin und Deutschland sich durch diese Vorgänge nicht in ihrer alltäglichen Geschäftigkeit und Zielstrebigkeit verunsichern ließen. Und es ist heute für einen alten Mann vielleicht ebenso schwer, sich genau (und schmerzlich?) daran zu erinnern, wie er all diese Vorgänge in seiner Nähe, seinem Tätigkeitsgebiet, zwar wahrgenommen, aber nicht eigentlich ernstgenommen hat. Wir Nachgeborenen sollten da besser vorsichtig sein!“<sup>8</sup>

Diese Aussagen sollen und können das Geschehen und Geschehene jedoch nicht naiv rechtfertigen. Die Bilder dieser Fotoreporter müssen heute einer kritisch angelegten Forschung über das Dritte Reich als illustrative Quellen dienen, um den Massen- und Rassenwahn im nationalsozialistischen Deutschland zu entlarven. Im Hinblick auf die besondere Tätigkeit von Erika Schmachtenberger trifft dieser Passus wohl genauso zu und die Frage nach der Mitschuld – und sei sie nur dadurch begründet, daß man mittels scheinbar harmlosen und heimseligen Bildern politisch fatale Botschaften transportiert – wird sich deshalb auch nie mehr ganz beantworten lassen. Aber angesichts des großen Umfangs ihres verstreuten Nachlasses dürfte eine vollständige ikonographische Prüfung derzeit kaum jemand in Angriff nehmen können. Alles Forschen in den Teilbeständen ihres Lebenswerkes bildete deswegen bisher immer nur Einzelaspekte ihres Schaffens ab.

## II. Dem Zufall auf der Spur

Zu Weihnachten 2004 hatte die Universitätsbibliothek Augsburg den Versuch unternommen, Fotografien passend zum jahreszeitlichen Brauchtum aus dem Bestand der hiesigen Groth-Schmachtenberger-Sammlung im Foyer der Eingangshalle auszustellen. (Wobei an dieser Stelle hinzugefügt werden sollte, daß sich Bräuche im Lebenslauf nicht unter den archivierten Bildern finden.) Bei den ausgestellten Objekten

handelte es sich um eine kleine Werkauswahl, die in dieser Form erstmals einem öffentlichen Publikum präsentiert wurde. Regional beziehen sich die Schwarzweißaufnahmen auf das Gebiet der bayerischen Alpen und auf das benachbarte Tirol. Es war ein Vorhaben, das gerade zu Beginn auch auf Skepsis stieß, da die Darstellung religiöser Frömmigkeit und christlichen Brauchtums bei dem vergleichsweise jungen (studentischen) Publikum vielleicht kein so großes Interesse mehr hervorrufen könnte. Umso überraschender war es jedoch, als uns Organisatoren der Zuspruch und das Interesse einer Vielzahl von Besuchern aller Altersklassen und sozialen Schichten übermittelt wurde. Diejenigen, welche die kleine Ausstellung besucht hatten und vor den wenigen, aber mit Bedacht ausgewählten Bildern nachdenklich verweilten, waren vor allem von der schlaglichtartig eingefangenen Emotionalität der ausgestellten Fotografien fasziniert. Besonders bei älteren Besuchern waren es wohl weniger das historische Wissen um längst überkommene Bräuche, als vielmehr Empfindungen und Erinnerungen an vergangene Kindheitstage, die mit einem Mal wieder zur Wirklichkeit wurden. Und so geht es vielen, die Bilder von Erika Groth-Schmachtenberger kennenlernen.

Ihr künstlerisches Werk gewinnt aus diesem Grunde seinen Reiz eben nicht primär aus kunsthistorisch interpretativen Gesichtspunkten, einer verklausulierten Symbolik oder gar einer avantgardistischen Ästhetik, sondern aus der momenthaften Wiedergabe einer zufälligen, nicht drapierten Wirklichkeit des Alltäglichen. Angesichts dessen fällt ihr volkskundliches Gesamtwerk insofern aus dem Rahmen des sonst üblichen nüchternen bildungsbürgerlichen Fotografierens mit dem Ziel, eine absterbende authentische Volkskultur zu bewahren, weil sie erstmals das „Medium der Bildreportage“ mit dem Anspruch einer lebendigen und kontinuierlichen Dokumentation von Bauernhäusern, Bräuchen, (Volks-)Festen sowie vom Leben und Arbeiten der ländlichen Bevölkerung kombinierte.<sup>10</sup> Immer wieder trifft man beim Stöbern in den unerschöpflichen Bildbeständen auf eine noch virulente Tradition, welche die Bilder um so wertvoller macht, lassen sich doch mit ihrer Hilfe seit langem vorhandene Lücken in der Überlieferung zwischen dem Gestern und Heute schließen. Gerade die Folklore um das historische Mittelalterfest der Landshuter Hochzeit (von 1475), das zu Beginn der Veranstaltungsgeschichte um die letzte Jahrhundertwende noch jährlich gefeiert wurde, lässt sich mit-



Abb. 2: Erika Groth-Schmachtenberger (am Steuer) zusammen mit Rhönradturnerinnen in ihrem Wagen bei Ochsenfurt 1947.

tels ihrer Aufnahmen von 1937 bis 1968 über mehr als 30 Jahre hinweg exemplarisch verfolgen.

Neben dem Bemühen, die Volkskultur als ein sich entwickelndes Ereignis darzustellen, zeigt sich immer wieder ihre Begabung, die Akteure derselben als unverwechselbare Vertreter einer lokalen Lebensart zu porträtieren. Das macht ihre Bilder rasch zu Bedeutungsträgern, was auch die Werbung erkannt hat. Der Bier trinkende Bauer aus Thaur in Tirol von

1939 paßt daher mit seinem Ausdruck des gemütlichen und lebensfrohen Einheimischen idealtypisch in das zeitgewollte Klischee der friedlichen alpenländischen (Ur-)Heimat, weshalb er wenig später an Bildrechten seiner Urheberin vorbei zur populären Werbeikone der italienischen Brauerei „Birra Moretti“ in Udine wurde.

Erika Schmachtenberger, deren Arbeiten eine für ihre Zeit außergewöhnliche Moderne verkörpern, zählte eben nicht zu einer Generation von Fotograf(inn)en, die ihre Bildszenen wie in einem Gemälde zurecht-rücken, die Realität artifiziell entstellen und die Aufnahme als das Ergebnis eines künstlerischen Arbeitsprozesses begreifen, um Erfolg zu haben. Im Gegensatz dazu war sie eher eine Fotografin der sich bietenden Gelegenheiten, die dem Zufall ihre individuelle und deshalb in der Tat einmalige Kunst zu verdanken hat. Der Preis dafür war ein Leben hinter dem Sucher ihrer Kamera. Unentwegt fiel ihr Blick durch die Linse eines ihrer Kameraobjektive, der Finger war ständig am Auslöser, denn jeden Augenblick konnte sich eine Szenerie auftun, die ihre Ausdruckskraft allein aus der Faszination des unwiederbringlichen Momentes im Hier und Jetzt schöpfte. Es war ein Leben auf der Lauer nach ihrem persönlichen Bild der Bilder. Und so manches Porträt in ihrer Sammlung dürfte dieses Prädikat auch zu Recht verdienen. Sie selbst beschreibt diesen inneren Drang schon in ihren Kindheitserinnerungen als eine Art von Sucht, die sie jede Minute zum Blick durch ihre Kamera zwingt. An einer Stelle heißt es:

„Das Knipsen interessierte mich zuerst einmal gar nicht so. Aber der Sucher! Mit ihm konnte ich ja eine ganze Landschaft einfangen, Bildausschnitte wählen, wie es mir gerade paßte.“<sup>11</sup>

Dass Menschen als Motive erst später hinzukamen, lag am Lauf der Dinge. Als damals 16-jähriges Mädchen hatte sie eben noch kein Interesse an der Porträtfotografie und an der Darstellung von lebendigen Szenen. Die Begeisterung an dieser Art der Bildkunst entwickelte sich erst allmählich. Und dennoch wird hier bereits jene Erfahrung deutlich, die irgendwann alle Fotografen machen, die sich mit Leib und Seele ihrem Metier verschreiben. Der Blick durch den Sucher verändert die Welt zwar nicht, aber man gleitet selbst in eine andere hinüber. Man sieht das Geschehen plötzlich durch eine Linse und glaubt sich selbst vom Gesehenen losge-

löst. Man ist gleichsam so wenig präsent, als blicke man mit einem Fernrohr von weit entfernt auf eine fremde Realität.

### III. Die Wirklichkeit der Fakten

Mit der Wahl Paul von Hindenburgs zum Reichspräsidenten zeichnete sich 1925 eine politische Wende in Deutschland ab. Erika war damals zwanzig Jahre alt und bekam von ihrem Vater, der selbst ein passionierter Amateur-Fotograf war, eine „Patent-Etui-Kamera“ von Jhagee geschenkt.<sup>12</sup> Diese verfügte bereits über einen sogenannten Planfilm und war deshalb etwas Besonderes, weil noch immer Apparate mit schweren Fotoplaten aus Glas als Bildträger üblich waren.<sup>13a</sup> Die Familie hielt sich während dieser Jahre zu Ausflügen und Bergwanderungen oft im Tannheimer Tal und in der idyllischen Umgebung des Vilsalpsees auf. Zudem wohnte sie ab 1917 in der Stadt Kempten im Allgäu, wo ihr Vater am dortigen Gymnasium und an der Realschule unterrichtete und die Anreise über die Landesgrenze ins nahe gelegene malerische Bergtal nach Tirol nicht weit war.

Mit dem Abschluss ihrer Banklehre, die den kreativen Interessen der jungen Frau leider nur wenig entgegen kam, hatte die Familie 1926 in Tannheim ein kleines Sommerhaus gemietet. Dies sollte den Anfang ihrer fotografischen Karriere bedeuten. Im Jahr zuvor war ihr bei einem dortigen Aufenthalt bereits die schon damals legendäre Aufnahme des 90-jährigen Jägers und Tiroler Schützenkönigs Donatus Rief gelungen, die kurze Zeit später in einem Buch (dessen Titel sie in ihren Erinnerungen allerdings nicht erwähnt) veröffentlicht wurde. Damit hatte Erika Schmachtenberger erstmals und eindrucksvoll ihr Gespür bewiesen, im richtigen Moment den Auslöser einer Kamera zu betätigen. Nur so konnten anschließend in mehr als einem halben Jahrhundert fotografischer Tätigkeit Bilder entstehen, die einerseits ein rein dokumentarisches Interesse beweisen, und andererseits die Bedürfnisse einer heimatverbunden Zeitschriftenklientel befriedigten, die jedwede Auswahl von Heimatfilmklischees unreflektiert in Kauf nahmen. Der Bedarf an Motiven dieser Art stieg zu Beginn der 1930er Jahre ohnehin rasch an, forcierten doch viele Verlage mit einem Mal die Herausgabe von reich ausgestatteten heimat-tümlichen Bildbänden, die auflagenstark die Themen einer „rückwärts-



Abb. 3: Zwei Mädchen in der traditionellen Oberstdorfer Tracht. Die Aufnahme entstand vor Ort im Jahr 1935.<sup>13b</sup>

gewandten Blut- und Bodenideologie“ zur Vermittlung des deutschen Volkscharakters als Verkaufsschlager transportierten.

Der Fotograf Hans Retzlaff (1902-1965), ein fast unmittelbarer Berufskollege von Erika Schmachtenberger, der sich gerade in diesem Metier profilierte, hatte sich mit seinem Schaffen sogar *expressis verbis*, indem

er seine Briefe mit „Heil Hitler!“ unterzeichnete, in den Dienst der nationalen Sache gestellt. Was in diesem Zusammenhang und beim Vergleich der Arbeiten aus dieser Zeit vor allem auffällt, ist, daß seine Fotografien, die im Ludwig-Uhland-Institut für Empirische Kulturwissenschaft der Universität Tübingen aufbewahrt werden, in der Art des spontanen und gewollt natürlichen Blickwinkels sowie in der Motivwahl von denen Erika Schmachtenbergers augenscheinlich nicht zu unterscheiden sind.<sup>14</sup> Insofern läßt sich hier eine quasi innere Seelenverwandtschaft in der Einstellung und Ausübung des beruflichen Handwerks, das gerade in einem Umbruch hin zum Journalismus begriffen war, beider Bildkünstler konstatieren.

Auf diese Weise lebt ihr ganzes fotografisches Schaffen von der filmtechnischen Konservierung des singulären und unwiederbringlichen Ereignisses. So war die Bildstudie des alten Jägers in Tirol der Anfang ihres Lebenswerkes, das erst sechzig Jahre später, wenige Jahre vor ihrem Tod, seinen Abschluß finden sollte. Nach eigenen Angaben umfaßte ihr Bildarchiv zu Beginn der 1980er Jahre bereits mehr als 300.000 Negative (hinzu kommen noch einmal rund 60.000 Farbdias), die durch Verkäufe und Schenkungen zwischenzeitlich in den Besitz von mehr als vierzig Archiven und Institutionen im In- und Ausland gelangt sind. Die Teilbestände, die sich mittlerweile im Besitz von Privatsammlern befinden, lassen sich kaum mehr rekonstruieren und die meisten bleiben wohl auch in Zukunft der Öffentlichkeit verborgen. Was jedoch die bekannten Sammlungen der öffentlichen Einrichtungen betrifft, so besitzen derzeit neben der Universitätsbibliothek Augsburg im näheren Umkreis beispielsweise das Haus der Bayerischen Geschichte<sup>15</sup> (ebenfalls in Augsburg), das Schwäbische Volkskundemuseum Oberschönenfeld, das Bayerische Nationalmuseum (München) und das Institut für Volkskunde und Europäische Ethnologie der Ludwig-Maximilians-Universität in München (mit dem Interessenschwerpunkt Osteuropa) größere und kleinere Teilbestände aus der ursprünglichen Sammlung.

Was die umfangreichen Materialien der Universitätsbibliothek Augsburg anbelangt, so wurden sie 1986 durch die persönliche Vermittlung des inzwischen verstorbenen Lehrstuhlinhabers für das Fach Volkskunde, Professor Dr. Günther Kapfhammer, angekauft.<sup>16</sup> In dem Bestand sind insgesamt 6269 Schwarzweißfotografien aus den Jahren zwischen 1934 und

---

1985 verzeichnet. Die inhaltlichen Schwerpunkte bilden verschiedene volkskundliche, kultur- und kunsthistorische Themen sowie Trachten- (circa 600 Einzeldokumente), Porträt-, Sport-, Landschafts- und Städteaufnahmen aus dem Raum Altbayern, Bayerisch-Schwaben, Tirol, Italien, Osteuropa, Rumänien, Ungarn und insbesondere aus Spanien (etwa ein Drittel der Sammlung). Die sehr gut erhaltenen Originalaufnahmen werden derzeit noch in einzeln nummerierten Kartons und Papiermappen in einem verschlossenen Magazin aufbewahrt. Die qualitativ hochwertigen Fotografien weisen ausnahmslos einen sehr guten Erhaltungszustand auf. Durch eine grobe Vorsortierung konnte die Bilderfülle in mühsamer Kleinarbeit bis dato in mehr als 50 Einzelthemen vom regionalen ländlichen Brauchtum<sup>17</sup> (ebenfalls ein Drittel des Gesamtumfangs), von Aufnahmen von Sinti und Roma über sportliche Bewegungsstudien bis hin zu andalusischen Castagnettentänzerinnen ausdifferenziert werden. Seit September 2004 ist die Bibliothek nun darum bemüht, die Fotografien durch die Technik der Digitalisierung im Rahmen der Projektarbeit zur „Bayerischen Landesbibliothek Online“ (BLO) der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Eine steigende Zahl an Interessierten aus der Region und auswärtige Nachfragen (auch aus Übersee) hatten diesen Schritt gerechtfertigt.

An diese bisher schon geleistete Arbeit sollen nun auch die folgenden Überlegungen anknüpfen, um ein vorläufiges Resümee aus den Erkenntnissen zum vor Ort vorliegenden fotografischen Werk von Erika Groth-Schmachtenberger zu ziehen. Was dabei auffällt, ist vor allem, dass wissenschaftlich detaillierte Abhandlungen zu ihrer Person und ihrem Lebenswerk noch immer fehlen, obwohl doch Tausende von Bildern in vielen europäischen Archiven als unersetzliche und höchst geschätzte Zeitdokumente aufbewahrt und gehandelt werden. Die Disziplin der volkskundlichen Fotografieforschung hat hier in Zukunft noch einiges zu leisten. Im Folgenden soll daher in einem ersten Schritt der lokale Bildbestand einem breiten interessierten und fachlich versierten Publikum bekannt gemacht werden, verbunden mit der Anregung, daß auch andere verwandte Institutionen den eigenen Bestand sichten und zugänglich machen mögen, um so das Porträt und die Stationen einer legendären volkskundlichen Fotografin zu vervollständigen, die nicht zu Unrecht schon zu Lebzeiten von sich selbst behauptete:

---

„Jetzt bin ich ‚historisch‘ geworden.“<sup>18</sup>

#### IV. Lebensbilder im Negativ

Ihre berufliche Laufbahn begann Erika Schmachtenberger 1928 mit der Eröffnung ihres ersten eigenen Fotostudios in den Räumen des von den Eltern angemieteten Bauernhauses im österreichischen Tannheim. Treffend hieß ihr Geschäft damals „Fotohaus Erika“. Zu ihrem Angebot gehörten vor allem handgedruckte Postkarten, die lokale Landschaften zeigten, welche sie selbst mit einer Plattenkamera aufgenommen hatte. Es war von Beginn an ein durchaus einträgliches Geschäft, zumal die Ansichtskarten nach ihren eigenen Worten wie „warme Semmeln“ von den sogenannten „Sommerfrischlern“ gekauft wurden. Zudem hatte sie sich mittlerweile ein Netz von Annahmestellen auch in den benachbarten Ortschaften des Tannheimer Tales aufgebaut, wo die Feriengäste ihre privaten Filmaufnahmen zur Entwicklung abgeben konnten.

Doch der finanzielle Erfolg der autodidaktischen und tüchtigen Fotografin zog bald den Argwohn von Neidern auf sich. Ein geschäftlicher Konkurrent aus dem nahe gelegenen Reutte zeigte sie bei der örtlichen Gendarmerie wegen ihres nicht vorhandenen Meisterbriefes im Fotografenhandwerk (der in Österreich Pflicht war) an, und so war bereits im Sommer 1930 dem vielversprechenden Anfang mit der wirtschaftlichen Selbstständigkeit ein jähes Ende gesetzt. Diese Niederlage mußte sie seinerzeit hart getroffen haben, war doch für Erika Schmachtenberger gerade die berufliche Unabhängigkeit und die Idee der eigenen Entscheidungsfreiheit von Beginn ihrer Laufbahn an ein Leitfadengewesen, der ihr ganzes künstlerisches Werk bestimmte. Sie wollte in ihrem Leben immer tun und lassen, was und wann es ihr beliebte und nicht, was andere für sie als wichtig und richtig erachteten. Ganz gleich, ob es nun ihre Reisen nach Osteuropa und Spanien waren oder ihre vielen Reportagen zum Volksleben und seinen Ausprägungen, Gesichtern und Trachten, sie tat alles stets aus eigener Überzeugung und mit viel unbezahltem Engagement. Und vielleicht war es gerade diese Lebensmaxime, der wir heute ein solch reichhaltiges und wertvolles Werk an volkskundlich-ethnographischen Fotografien verdanken.

---

Nach dem zweijährigen Besuch der Bayerischen Lehranstalt für Lichtbildwesen in München wagte sie 1932 vor Ort in Schwabing einen Neuanfang als Porträtfotografin mit einem eigenen Atelier in der Destouchesstraße. Aber die Zeitumstände verhießen nichts Gutes, auch weil die Weltwirtschaftskrise, die im Oktober 1929 mit dem Schwarzen Donnerstag in den USA begonnen hatte, inzwischen mit verheerenden Folgen auch über Deutschland hereingebrochen war. Zudem hatten die politischen Gegenmaßnahmen der Reichsregierung unter Kanzler Heinrich Brüning, der einen strikten Sozialabbau forcierte, die Krise nur noch verstärkt und dafür gesorgt, daß im Februar 1932 der Stand der Arbeitslosigkeit auf das historische Höchstmaß von 16,3 Prozent angewachsen war. Die Weimarer Republik stand nun vor ihrem politischen Ende und keiner der „kleinen Leute“, die hauptsächlich zu ihren Kunden zählten, hatte mehr Geld für kostspielige Lichtbildaufnahmen übrig. Einzig Familienporträts aus dem Bekanntenkreis ihres Vaters verschafften ihr noch ein kärgliches Einkommen, das – wie sie selber sagte – gerade einmal für ein Überleben mit „Leberkäs und Semmel“ reichte.

Eine Zäsur mußte demnach gesetzt werden. Und so begann 1933 ihre Karriere als Bildberichterstatteerin bei verschiedenen neu entstandenen Illustrierten und Zeitschriften. Sie wird deshalb auch als eine Pionierin der Pressefotografie in Deutschland gewürdigt. Sie wohnte damals für zwei Jahre in einem Zimmer bei der jüdischen Familie Samuel in der Tengstraße. Es sollte im Hinblick auf das, was noch kommen sollte, eine historische Begegnung werden, denn fast 40 Jahre später traf sie den Sohn der Samuels ein zweites Mal in München wieder. Er hatte ins Exil gehen müssen und war inzwischen in New York zu Hause.

Die Bildaufträge der großen und auflagestarken Zeitschriften, für die Erika Schmachtenberger jetzt arbeitete, wurden per Honorar abgerechnet, weshalb sie in der Wahl ihrer Mittel und Themen in erster Linie nur dem eigenen Ermessen folgen konnte. Sie mußte mit ihren Aufnahmen eben das Gefühl und den Zeitgeist der Menschen treffen. Und ihr feinsinniger Spürsinn leitete sie keineswegs fehl, so daß allmählich wirklich Geld in die leeren Taschen der darbenenden Fotografin kam. Zeitschriften, wie die vom damaligen Verlag Knorr & Hirth (seit Kriegsende besser als Süddeutscher Verlag bekannt) herausgegebene „Münchner Illustrierte Presse“ und die Rundfunk-Programmzeitschrift „Illustrierter Rund-

---

funk“, die „Berliner Illustrierte [sic!] Zeitung“ (zu Beginn der 1930er Jahre erreichte sie eine Auflagenhöhe von zwei Millionen Exemplaren) und später sogar die zeitweise bekannteste deutsche Wochenzeitung „Die Gartenlaube“ (sie wurde 1853 von Ernst Kreil in Leipzig gegründet, verzeichnete bereits 1875 eine Auflage von 400.000 Exemplaren und wurde schließlich 1943 eingestellt) zählten zu ihren ständigen Auftraggebern und Bildabnehmern. Im Nu waren deshalb die 1800 Deutschen Mark für einen offenen Zweisitzer Opel beisammen und die abenteuerfreudige Bildreporterin, die es nie lange an einem Fleck hielt, konnte mittels der neu gewonnenen Mobilität ihren Wirkungskreis erheblich ausdehnen. Zahlreiche Ausflüge in die nahen Alpen und weiter südlich bis in die Dolomiten ließen die Zeit wie im Flug vergehen. Spektakuläre Naturaufnahmen entstanden, wie die aus dem Jahr 1934 von jungen Steinadlern in ihrem Horst, zu dem Erika Schmachtenberger von Jägern im Tannheimer Tal abgeseilt worden war. Inmitten einer Steilwand über dem Schwarzwasserbach kamen so Tieraufnahmen von unschätzbarem Wert aus nächster Nähe zustande, die eine unwiederbringliche Fauna dokumentieren. Auch weil sie kein Risiko für grandiose Aufnahmen scheute, avancierte die junge Fotografin rasch zu einer geschätzten Bildberichterstatteerin. Zudem verfügte sie über das Talent, ihre Bilder durchweg mit treffenden und eingänglichen Kommentaren zu versehen.

Ein weiterer Höhepunkt in der Laufbahn von Erika Schmachtenberger war schließlich 1934 eine Seereise von Bremerhaven aus über den Atlantik nach New York und zurück mit den damals größten deutschen Passagierschiffen, der „Bremen“ (ein Schnelldampfer der Norddeutschen Lloyd) und ihrem Schwesterschiff der „Europa“ (nach seiner Jungfernfahrt 1930 bot der hochmoderne Luxusdampfer insgesamt 2242 Reisenden Platz). Im Auftrag der „Münchner Illustrierten“ hatte sie einen Bildbericht der exklusiven Überfahrt anzufertigen. Reportagen dieser Art waren gerade in den 1930er Jahren ein beliebtes Unterhaltungsthema. Zusammen mit ihrer Begleiterin, einem Mannequin namens Mali, erlebte sie während der wenigen Tage an Bord unbeschwerte Stunden.

Möglicherweise hatte sie es geahnt, als dann bald darauf Männer der Gestapo vor ihren Augen den Chefredakteur des „Illustrierten Rundfunk“ zum Verhör abführten, daß sich in Zukunft ein düsteres Gespenst der staatlichen Meinungsbildung über Deutschland legen würde. Immer

---

dunklere Schatten warf der Nationalsozialismus mit der Beseitigung unliebsamer Journalisten schon in den Anfangsjahren nach der Ernennung Adolf Hitlers am 30. Januar 1933 zum Reichskanzler über das Pressewesen voraus. Doch noch war die politische Lage in der Mitte Europas einigermaßen entspannt, und sie selbst konnte sich auf dem Gebiet der Sportfotografie einen neuen Namen machen. Die späteren Eiskunstlauf-Weltmeister und Goldmedaillengewinner bei der IV. Winterolympiade 1936 im kurz zuvor vereinigten Garmisch-Partenkirchen, Maxie Herber und Ernst Baier, waren in den Jahren zwischen 1933 und 1934 ein häufiges Bild-Motiv. Adolf Hitler hatte das deutsche Eislauf-Traumpaar, das später auch heiratete, persönlich zu ihrem Erfolg beglückwünscht. Mit diesen durchweg heroischen Bewegungsstudien in einer oft wechselnden Perspektive gelang Erika Schmachtenberger einmal mehr, was die Kenner ihrer Arbeit heute oftmals als eine quasi „Ästhetisierung des Dokumentarischen“ bezeichnen. Dass dies gerade unter dem Zeichen des Hakenkreuzes geschah, wird dabei jedoch leicht vergessen. Schließlich war die ganze sportliche Veranstaltung von der politischen Führung dazu auserwählt worden, unter dem Deckmantel der Völkerzusammenkunft geschickt von den Kriegsvorbereitungen der Wehrmacht abzulenken. Nachdem ihr erster Wagen nach einem Verkehrsunfall bei Germering auf der Heimfahrt in Richtung München ausgedient hatte, begann für Erika Schmachtenberger ein neuer Lebensabschnitt. Mit dem Kauf eines luxuriösen und großen Ford-Eifel Cabriolets 1936 konnten fortan längere Wegstrecken und Reisen ins Ausland bequem bewältigt werden. Das neue Automobil war noch dazu eine Sonderanfertigung, die sie bei einem Karosseriebauer in Augsburg in Auftrag gegeben hatte. Als Grundlage der extravaganten Fahrzeugkonstruktion diente ein vom Hersteller Ford geliefertes Chassis. Achtzehn Jahre lang hielt dieser Wagen und später, als er zu einem neuen Besitzer wechselte, sollte der Tachostand eine für den damaligen Stand der Technik schier unglaubliche Fahrleistung von 120.000 Kilometern aufweisen. Somit spiegelt sich hier einmal mehr, daß Erika Schmachtenberger die 1930er und frühen 1940er Jahre für ausgedehnte Streifzüge durch ganz Europa genutzt hatte. Stationen und Motive ihrer Reiserouten waren die Siedlungsgebiete der Donauschwaben in Ungarn (1935), die weiten Ebenen der einstigen „Schweinepusta“, der Batschka in Jugoslawien (1935), Momentaufnahmen von Arbeitslosen

---

und Clochards in den Hafengassen von Marseille (1936), Bauern auf Sizilien (1937), Land und Leute entlang des Wegs in die Ewige Stadt Rom (1939) sowie immer wieder die Menschen und das Brauchtum in Bayern und den heimischen Alpen. Ihre historischen Aufnahmen vom Pongauer Perchtenlaufen aus dieser Zeit sind heute unersetzliche Dokumente der regionalen Volkskultur. Dazu gelang ihr im selben Jahr auch eine verbotene Aufnahme von wartenden „Tüncherinnen“ auf dem Markt in Bukarest. (Das Fotografieren war damals in Rumänien unter Strafe gestellt.) Am Tag vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges fotografierte sie am 31. August 1939 noch Badegäste im Margarethenbad in Budapest. Die zeitungslisende Frau auf dem Bild scheint dabei in keiner Weise zu ahnen, welches Unheil bald über ihr Land hereinbrechen wird. Mit diesem Tag und der Rückkehr in die Heimat war der Osten Europas für sie verschlossen.

Nach einer Reihe von Propagandabildern, die sie im Auftrag des „Illustrierten Rundfunk“ von Mittenwalder Gebirgsjägern zwischen 1940 und 1941 während mehrerer militärischer Übungen angefertigt hatte, entdeckte sie nun ihre Leidenschaft für die Iberische Halbinsel. Gerade wenige Monate zuvor hatte General Franco in Spanien durch eine Militärrevolte, welche 1936 in Marokko ihren Ausgang nahm, die Bevölkerung mit einem verheerenden Bürgerkrieg überzogen, der den links orientierten Kräften eine blutige Niederlage bescherte und in die Infrastruktur des Landes tiefe Wunden riss. Vielleicht hatten ja gerade diese schrecklichen Ereignisse das ethnologische Interesse von Erika Schmachtenberger geweckt und dafür gesorgt, dass sie bis an ihr Lebensende die Begeisterung für die Kultur Spaniens, die südländische Lebensfreude und den Flamenco- und Castagnettentanz der Andalusierinnen niemals mehr verlor. Immer wieder wird sie noch in den späten 1950er Jahren dieses weite, unbewohnte Land besuchen, auf den Spuren der von Miguel de Cervantes 1605 zum Leben erweckten traurigen Gestalt des Don Quijote die kastilischen Hochebenen durchqueren und später an der mittelmeerischen Costa Brava das Haus und die Wirkungsstätte des gleichermaßen gefeierten wie exzentrischen Surrealisten Salvador Dalí (1904-1989) auf Zelluloid verewigen.

1941 also betrat sie zum ersten Mal spanischen Boden. Ihr Reiseziel war zunächst die berühmte Wallfahrt (in Spanien Romeria genannt) der Sevil-

---

laner zu dem Ort Santa Maria de Valme am 6. Oktober jeden Jahres. Doch auf dem Weg dorthin, inmitten der vom Bruderkrieg noch immer verwüsteten Städte, gelang Erika Schmachtenberger auf einem kleinen Bahnhof zwischen Madrid und Sevilla ihr wohl gefühlvollstes und aussagekräftigstes Kinderporträt überhaupt. Der Zufall spielte wie so oft in ihrem Leben, auch hier den Paten des Bildes. Ein kleiner Betteljunge in zerlumpten und verdreckten Kleidern mit einer Blechdose unter dem Arm streckt ihr mit dem Blick zur Seite gewandt seine Hand entgegen. Alles Leid und alle Armut, die ein Bürgerkrieg hervorbringt, scheinen sich in diesem Jungen wie in einem Brennglas zu vereinigen. Er wird durch seine Ikonographie des verlorenen Profils zum Spiegelbild der Grausamkeit des Menschen gegen sich selbst und damit zum späteren Titelfoto eines Caritasplakates.<sup>19</sup> Noch beim Schreiben ihrer Memoiren wühlte sie der Anblick dieses Kindes innerlich auf und lieferte ihr die Vorlage, über jene Art der „Besessenheit“ zu reflektieren, die den Fotografen zwingt, wie geisterhaft durch seine Kameralinse zu blicken, ohne daß ihm bewußt wird, wie schnell sich dabei alles Geschehen um ihn herum entfernt, als ob er nur mehr Beobachter, und nicht mehr Teilnehmer der Wirklichkeit ist. Sie selbst schreibt dazu:

„Noch heute grübele ich manchmal darüber nach, ob ich damals wohl noch soviel Zeit hatte, meinen Fotoapparat wegzulegen und dem Jungen ein paar Peseten in das schmutzige Händchen zu drücken. Hoffentlich tat ich das. Ich weiß es nicht mehr. Als Fotografin ist man in solchen Situationen oft so ‚besessen‘, daß man in der Eile vieles andere übersieht. Was wird wohl aus dem Jungen inzwischen geworden sein? Heute wäre er ungefähr 45 Jahre alt.“<sup>20a</sup>

Inzwischen boten sich Erika Schmachtenberger neue berufliche Perspektiven, weshalb sie 1941 ihre Stellung als freie Mitarbeiterin kündigte und bei der Tobis-Filmgesellschaft in Berlin ein Engagement als Presse- und Standfotografin annahm. Diese Entscheidung war gerade noch rechtzeitig gefallen, nachdem kurz darauf alle Unterhaltungszeitschriften als kriegsunwichtig eingestellt wurden und so auch ihre früheren Arbeitgeber ihren Platz räumen mußten. Neben der „Ufa“, der Universum-Film AG, war die Tobis das größte Filmunternehmen in Deutschland. Ihre Standfotos wurden hier vorwiegend für Kinoplakate gebraucht. Inzwischen legendäre Filme wie „Kohlhiesls Töchter“ oder der „Meineidbau-

---

er“ entstanden in jenen Jahren zwischen 1942 und 1944. Die berühmten Darsteller und „Sternchen“ der Zeit trugen Namen wie Ilse Exl, Heli Finkenzeller, Elise Aulinger, Günther Lüders, Erik Ode oder der unverwechselbare Charlie Rivel, der Sohn eines spanischen Artisten, in seiner Rolle als Clown und „Akrobat - schööön!“. Sie alle hatte Erika Schmachtenberger hautnah vor der Linse. Und in diese Zeit fällt nun auch das dunkelste Kapitel im Lebenslauf von Erika Schmachtenberger. Zwischen 1940 und 1942 drehte Berta Helene Amalie oder kurz „Leni“ Riefenstahl (1902-2003), die aufgrund ihrer idealisierten ästhetischen Körperdarstellungen von Adolf Hitler persönlich protegiert wurde, in dem kleinen Dorf Krün bei Mittenwald das Liebesmelodram „Tiefeland“, dessen Handlung<sup>20b</sup> – eine unglückliche Buhlschaft zweier Männer aus unterschiedlichen sozialen Schichten um eine schöne „Zigeunertänzerin“ – eigentlich in den spanischen Pyrenäen spielt.<sup>21a</sup> (Wegen des Krieges mußte auf den Originalschauplatz freilich verzichtet werden.) In ihrem zweiten Spielfilm führte Leni Riefenstahl nicht nur die Regie, sondern fungierte auch als Produzentin, Drehbuchautorin und Hauptdarstellerin zugleich. Um die Kulisse des Drehbuches jedoch möglichst wahrheitsgetreu wiederzugeben, wurden von der gleichnamigen Leni Riefenstahl Film GmbH kurzerhand Sinti und Roma als Komparsen aus dem nahe gelegenen NS-Zigeunerzwangslager Maxglan bei Salzburg für den Film verpflichtet. Finanziert wurde das Unternehmen auf das persönliche Geheiß Adolf Hitlers hin vom Reichswirtschaftsministerium. Kurz darauf wurden die sogenannten Kleindarsteller dann vom selben menschenverachtenden Regime, das sie eben noch für propagandistische Zwecke mißbraucht hatte, in das Vernichtungslager Auschwitz deportiert und dem Völkermord anheim gestellt.<sup>21b</sup> Im Herbst des Jahres 1941 hatte Erika Schmachtenberger passend zum Film wohl 50 noch erhaltene Standfotos angefertigt, auf denen die mitwirkenden Statisten ebenfalls zu sehen sind. Überlebende des Holocaust haben auf diesen Aufnahmen inzwischen Angehörige ihrer ermordeten Familien wiedererkannt. Inwiefern Erika Schmachtenberger durch ihr Mitwirken hier ein moralischer Vorwurf gemacht werden kann oder was sie am Ende über das Schicksal der auf den Fotos Abgebildeten wußte oder auch bewußt verdrängte, soll hier nicht entschieden werden. Was zweifelsohne bleibt, sind Bildzeugnisse aus der bislang finstersten Ära der deutschen Filmgeschichte und die kri-

---

tische Aussage einer wissenschaftlichen Autorin, die zwar nicht in diesem, aber doch in einem anderen Erkenntniszusammenhang über die Arbeit von Erika Schmachtenberger in den Jahren des Dritten Reiches feststellt:

„Ihre Fotografien sind zwar ein Produkt ihrer Zeit und bilden typische Themen der nationalsozialistischen Propaganda ab. Aber sie sind frei von fotografischen Gestaltungsmitteln, die zu einer Überhöhung und Glorifizierung der Frau auf dem Land führen. Weiterhin fehlt ihren Aufnahmen das Pathos der nationalsozialistischen Ideologie, mit der die NS-Propaganda arbeitete.“<sup>22</sup>

Es ist eben immer schwierig, ein Werk in toto zu beurteilen, von dem man doch nur einzelne Teile kennt.

Die unmenschlichen Greuel des deutschen Vernichtungskrieges waren jedoch an den abgelegenen Schauplätzen der Tobis-Produktionen ansonsten kaum sichtbar und damit aus dem Leben der Filmschaffenden verbannt. Nachdem allerdings im Frühjahr 1943 die gezielten Luftangriffe auch auf München begonnen hatten, und Erika Schmachtenberger die schreckliche Vergeltung durch die alliierten Bomber am eigenen Leibe zu spüren bekam, bot sich ihr das Städtchen Ochsenfurt als sicheres Exil an. Verwandte suchten dort dringend einen Nachmieter für die leerstehende Dachwohnung ihres Hauses direkt an der Alten Mainbrücke. Die Idylle währte aber nur kurze Zeit. Schon mit dem Kriegsende im Mai 1945 mußte sie ihre Bleibe mitsamt dem darin untergebrachten Fotoarchiv erneut räumen, diente das Haus doch mit einem Mal den amerikanischen Befreiern als militärisch wichtiger Brückenkopf. Ihre Sammlung konnte sie in letzter Sekunde noch in einem historischen Weinkeller im zwei Kilometer entfernt gelegenen Frickenhausen unterbringen, während sie und ihre beiden Eltern im alten Hinterhaus Quartier bezogen. Dort war eine Seifensiederei untergebracht und dementsprechend abstoßend waren auch die üblen Gerüche, die es in jenen Tagen zu ertragen galt. Zuvor hatte die Familie am 16. März, ihre Eltern waren noch rechtzeitig aus Würzburg zu ihr nach Ochsenfurt geflohen, die vollständige Zerstörung ihrer früheren Heimat miterleben müssen. Die nächtliche Feuersbrunst, welche an jenem Datum den Himmel über der historischen Mainmetropole am Fuße der Marienburg glutrot färbte, war noch in einer Entfer-

---

nung von zwölf Kilometern zu sehen. Schreckliche Szenen spielten sich während dieser Stunden in Würzburg ab, das vollständig niederbrannte und Tausenden von Menschen den Tod brachte.

Als Königlicher Reallehrer hatte sich ihr Vater auf den Unterricht der sogenannten Neusprachen, zu denen neben anderen Fächern auch Englisch zählte, spezialisiert. Es sollte für ihn eine Wahl bedeuten, die der Familie gerade bei Kriegsende gute Dienste leistete, indem eine problemlose Verständigung mit den amerikanischen Soldaten gegenseitige Vorurteile erst gar nicht entstehen liess. Die Sympathien, die dadurch auf beiden Seiten der Besatzer und der Besiegten entstanden, machten Erika Schmachtenberger die Fotografenarbeit und den Wiedereinstieg ins Berufsleben der Nachkriegszeit um vieles leichter. Und schon kurz nach dem Ende der Hitler-Diktatur begann sie damit, die Spuren des Krieges und den deutschen Wiederaufbau zu dokumentieren. Die ausgebombten und von verheerenden Großbränden zerstörten Städte Würzburg und München standen fortan im Zentrum ihrer fotografischen Tätigkeit. Mit den Bildern, die damals inmitten der Ruinenlandschaften und Schutthalten entstanden, leistete sie bis heute eine wertvolle Erinnerungsarbeit, die einen wichtigen Teil der jeweiligen Stadtgeschichte prägt.<sup>23</sup> 1947, ihre neue Unterkunft war jetzt wieder die frühere Dachwohnung am Münchner Romanplatz, folgt sie der Einladung des Journalistenverbandes, dem sie erst kürzlich beigetreten war, zum ersten Presseball ins noch renovierungsbedürftige Regina-Palast-Hotel. Der Zufall wollte es, das neben ihr am Tisch ein stattlicher und elegant gekleideter Mann Platz nahm, der als Ingenieur für eine deutsche Elektrofirma arbeitete, und nach einem siebenjährigen Aufenthalt gerade aus Indien zurückgekehrt war. Der schlanke Herr im Smoking mit Namen Hans Groth sollte ihr späterer Ehemann werden, den sie schon im Herbst des darauffolgenden Jahres in der weithin bekannten, als Kleinod des süddeutschen Barock geltenden Wieskirche bei Steingaden im oberbayerischen Pfaffenwinkel heiratete. Und in der Wahl dieses malerischen Ortes bewies Erika Schmachtenberger einmal mehr ihr Gespür für die Schönheit landschaftlicher Besonderheiten. So erstreckt sich doch von hier aus ein herrlicher Blick weit über die sanften Hügel des Allgäu hinweg bis in die entfernten bayerischen Alpen.

---

Seit 1950 belieferte sie nun auch die Seite „Bayerische Heimat“ des Münchner Merkur regelmäßig mit Bildmaterial. Neben anderen rückten jetzt verstärkt kunsthistorische Themen in den Mittelpunkt ihrer Tätigkeit. Abgesehen von den gefühlvollen und unerreichten mittelalterlichen Schnitzwerken Tilmann Riemenschneiders (diese wurden nach ihrer vorherigen Auslagerung 1946 ins Mainfränkische Museum in die Festung Marienberg zurückgebracht), hatte sie bereits 1942 im von Paul Ludwig Troost neu erbauten „Haus der Deutschen Kunst“ in München die VI. Große Deutsche Kunstausstellung mit 680 vertretenen Künstlern aus den Bereichen Skulptur und Malerei in weiten Teilen dokumentiert. Die durch den Reichspropagandaminister Joseph Goebbels am 4. Juli eröffnete Verkaufsausstellung galt als die wichtigste kulturelle Veranstaltung im Dritten Reich. Sie war nichts anderes als Ausdruck der nationalsozialistischen Ideologie im Medium der Kunst. (Inwiefern es sich hier von Seiten Erika Schmachtenbergers um eine wertfreie Darstellung oder aber um persönliche künstlerische Affinitäten handelte, läßt sich heute kaum mehr nachvollziehen.) Später waren es dagegen überwiegend historische Kunstwerke, Kleinkunst, aber auch Denkmäler, sakrale Bauten und Themen aus der religiösen (Volks-)Kunst, die sich unter ihren zahlreichen Fotoserien finden. Genannt seien hier als Beispiele nur die Rokokoausstellung in der Münchner Residenz (1958) und die Ausstellung „Christliche Kunst“, die anlässlich des Eucharistischen Weltkongresses 1960 ebenfalls in München stattfand.

In ihrer neuen und bisher ungewohnten Rolle als Haus- und Ehefrau unternahm sie mit ihrem Mann bald weite Streifzüge durch Europa, so ihre Hochzeitsreise nach Spanien (1951), daneben Fahrten nach Italien (1956) und Sizilien (1963). In ihren späteren Erinnerungen berichtet sie darüber hinaus auch von einer Busreise durch Skandinavien im Jahr 1965. Faszinierende Zeitdokumente und historisch einzigartige Bildererien entstanden während dieser Jahre: Aufnahmen vom ausgelassenen Feiern der einheimischen Bevölkerung beim Frühlingsfest in Murcia (1952), von den farbenfrohen andalusischen Trachten bei der Feria (dem Volksfest nach Ostern) in Sevilla (1952), von Büsserprozessionen während der Santa Semana (der Karwoche) in Tarragona (1952), von in Hügel gegrabenen Erdwohnungen bei Epila in der Region Aragón (ebenfalls 1952), von der historischen Felsenstadt Cuenca an den steilen Abhängen

---

des Júcar Flusses (1959) und der Mispel-Ernte (eine bei uns nur selten nachgefragte braungrüne Apfelfrucht) in den reichen Obstplantagen um Valencia.

Daneben rückten auch die nahen Alpen und insbesondere der Isarwinkel vor den Toren der jetzigen Wahlheimat München wieder verstärkt in den Blickpunkt ihres Kameraobjektivs. Land und Leute entlang und auf der Isar (gemeint sind mit dem letzteren Ausdruck natürlich die Teilnehmer der zahlreichen Vergnügungsfloßfahrten stromabwärts zwischen Wolfshausen und der Lände in Thalkirchen) waren seit 1968 ihr neues und ehrgeiziges Bildprojekt. Ein Buch über ihren „geliebten“ Fluß sollte aus dieser dokumentarischen Fotoarbeit entstehen, das schließlich auch 1970 im Pannonia Verlag in Freilassing erschienen ist.<sup>24</sup> Den Begleittext zu dem reich ausgestatteten, wohl aber inhaltlich (was die historischen Fakten betrifft) hier und da fehlerhaften Bildband, hatte Erica Schwarz verfaßt.<sup>25</sup>

Vom Anfang bis zum Ende beschreibt das Buch die Landschaft, die Mäander, die Geschichte und Geschichten entlang der Isar. Knapp 300 Kilometer schlängelt sie sich teils im natürlichen Bett, teils in Kanäle und Stauseen gezwängt, durch Tirol und Bayern, und Erika Groth-Schmachtenberger kannte dennoch beinahe jeden einzelnen Meter von ihr. Alles und jede Naturschönheit sowie Sehenswürdigkeit entlang ihres grandiosen Verlaufs hat sie in dem Buch fotografisch für immer festgehalten, ausgehend vom Quellgebiet im schroffen Karwendelgebirge, wo die Isar auf 1910 Meter Meereshöhe als Lafatscherbach entspringt, bis hin zu ihrer Mündung in die Donau bei Isarmünd nahe dem niederbayerischen Degendorf. Für sie ist es der wohl „bayerische“ aller Flüsse, an dem auch ihre eigene Wiege in der alten Domstadt Freising stand. Und in jedem der Bilder ist diese tiefe emotionale Bindung zu ihrem Heimatfluß zu spüren. Die Ankunft mit der Kamera nach einer langen Reise an der Isarmündung gleicht gar einer persönlichen Liebeserklärung an ihren Fluß:

„Die letzten 200 Meter rannte ich durch die dichten Büsche und das dornige Gestrüpp, und dann sah ich sie vor mir, ‚meine‘ Isar, die ich nun von ihrem Geburtsort bis hierher verfolgt hatte. 283 Kilometer lang hatte ich sie immer wieder fotografiert, und meine Begeisterung und Liebe zu diesem Fluß waren immer wieder gewachsen. [...] und viele Jahrzehnte meines Lebens hatten sich an den Ufern dieses Flusses in München abgespielt.“<sup>26</sup>

---

In München waren mittlerweile die XX. Olympischen Sommerspiele 1972 zu Ende gegangen. Die internationale sportliche Begeisterung im Zeichen der fünf Ringe, dem Symbol für die fünf Kontinente, alle Freude und die Friedensidee dieser Veranstaltung waren jedoch von einem schrecklichen Attentat auf die israelischen Athleten am 5. September jäh zerstört worden. In der Geschichte dieser Veranstaltung hinterließen die Ereignisse, die mehrere Tote forderten, ein schreckliches Kapitel. Was jedoch im positiven Sinne erhalten blieb, sind die architektonischen Wahrzeichen dieser Olympiade, die mit ihrem modernen Baustil ein neues Jahrzehnt des gesellschaftlichen Aufbruchs begründeten. Insbesondere das aus Hunderten von einzelnen Glassegmenten zusammengesetzte Zelt Dach des Münchner Leichtathletikstadions wurde als die Manifestation einer richtungsweisenden, schwerelosen und globalen Architektur gefeiert. Erika Groth-Schmachtenberger hatte freilich wiederum die historische Gelegenheit, den kompletten Bau dieser gewaltigen Anlage vom Beginn der Arbeiten 1970 bis zu ihrer Fertigstellung mit der Eröffnung der Olympischen Spiele in Bildserien festzuhalten.

Möglicherweise waren es aber gerade die schillernden Eindrücke dieser Tage, die Erika Groth-Schmachtenberger dann plötzlich daran erinnern, daß sich seit den beschaulichen Nachkriegsjahren nicht nur die Fassaden, sondern auch die Welt zusammen mit ihnen erheblich verändert hatte. Und dies, trotz aller faszinierenden Farbenpracht, nicht nur zum Wohl des Individuums. Ein intensiver Prozess des Nachdenkens und der Selbstreflexion beginnt sich daraufhin in ihrem Werk abzuzeichnen. Sichtlich enttäuscht kommentiert sie im späteren Rückblick dann die Entscheidung, ihrem geliebten Wohnsitz in Nymphenburg den Rücken zu kehren:

„Aber die Zeit des Individualismus war weniger geworden. Es war für die Kamera langweiliger geworden.“<sup>27</sup>

1974 siedelte das Ehepaar schließlich in eine Mietwohnung auf einer Anhöhe am Rande des oberbayerischen Marktes Murnau über, wo insbesondere sie die neu gewonnene Stille und Freiheit als eine Zeit der persönlichen Erholung empfand. In den nächsten zwölf Jahre erlebte die trotz allem pausenlos in Arbeit versunkene Geschäftsfrau und Fotografin hier im Einklang mit der wunderschönen Natur des Staffelsees und des Murn-



*Abb. 4: Das Wohnhaus von Salvador Dali. Die Wirkungsstätte des heute bekanntesten spanischen Malers liegt an der Mittelmeerbucht von Port-Lligat bei Cadaqués. Die Aufnahme entstand an der Costa Brava 1957.*

auer Mooses einen intensiven Frieden, den sie vorher nicht gekannt hatte. Die ganzen Jahre über war sie niemals richtig zur Ruhe gekommen. Die vielen Reisen, all die damit verbundenen Strapazen und Umzüge, hatten an ihr gezehrt und auch in ihrer Psyche erkennbare Spuren hinterlassen. Von ihrem Fenster aus zog sie der unverbaute Blick über die weite grüne Ebene des Tales hin zum Ester- und Wettersteingebirge sowie auf die Berge ums Ettaler Mandl (1633 m) ständig in seinen Bann. Schon seit ihrer Kindheit hatte Erika Schmachtenberger die Schönheit einer unberührten Landschaft eine innere Befriedigung und ein erhebendes Gefühl vermittelt. Nicht umsonst war die Naturfotografie immer ihr Steckpferd gewesen. So schildert sie zum Abschluß ihrer Selbstbiographie die

---

bewegenden Erlebnisse beim weiten Blick durch die Fenster ihres neuen Heims:

„Es gibt Wetterstimmungen, Wolkenstimmungen, die einen immer wieder ans Fenster eilen und zum Fotoapparat greifen lassen: Wolkenstürme, Gewitterbänke, Föhnfedern, Erscheinungen vom frühen Morgen bis zum späten Abend.“<sup>28</sup>

Der Herbst des Jahres 1986 brachte für Erika Schmachtenberger schließlich eine Wende in ihrem Leben. Bereits seit der 1981 von ihr bebilderten Ausstellung „Südosteuropäische Trachten“ im kurz zuvor eröffneten Freilichtmuseum an der Glentleiten war sie mit Nachdruck dabei gewesen, ihr umfängliches Fotoarchiv durch Übereignungen, Schenkungen und Verkäufe aufzulösen. Am 21. Oktober 1986 verstarb schließlich ihr geliebter Mann. Er war nur zwei Jahre älter als sie gewesen. Seine feierliche Beisetzung erfolgte zunächst auf dem örtlichen Friedhof in Murnau, von dem aus er dann später in das Familiengrab der Schmachtenberger im unterfränkischen Markt Randersacker umgebettet wurde. Dort war auch die Heimat ihres Vaters gewesen, der aus einer alten ansässigen Weinbauernfamilie stammte. Im Vorwort zu ihren Memoiren aus „Meine liebsten Fotos“ verweist Heinz Otremba hier besonders auf die Genealogie des Elternhauses, die sich bis ins Jahr 1311 zurückverfolgen läßt.

Der Plan, der in den 1980er Jahren vom Stadtarchiv München konzipiert wurde, ein eigenes umfassendes Fotoarchiv unter ihrem Namen einzurichten, war allerdings schon von Beginn an zum Scheitern verurteilt, weil inzwischen bereits zu viele Institutionen am Fundus der Bildreporterin teilhatten.<sup>29</sup> Für sie selbst war es ein bitterer Wermutstropfen auf ihre späten Tage gewesen, die ihr Bundespräsident Richard von Weizsäcker schließlich durch die Verleihung des Bundesverdienstkreuzes Erster Klasse 1987 für ihr fotografisches Lebenswerk nachträglich versüßen konnte. Die dazugehörige Lobrede hielt der damalige Staatssekretär im Wissenschaftsministerium Dr. Thomas Goppel. Ihr ganzes Lebenswerk zerstreute sich nun wie einzelne Häppchen auf einem riesigen Partytablett und jeder versuchte, die besten Stücke davon zu bekommen.

Aber auch diese hohe nationale Auszeichnung vermochte es nicht zu verhindern, dass Erika Groth-Schmachtenberger im Laufe des Jahres 1988 ihre Dunkelkammertätigkeit für immer beendete und sich fortan aus-

---

schließlich um die geordnete Auflösung ihres noch vorhandenen Nachlasses bemühte, dessen unzählige Negative und Abzüge inzwischen Schränke über Schränke füllten. Viele Beschriftungen und Kommentare auf den Rückseiten der Bilder waren noch zu erledigen und es bereitete ihr sichtliche Genugtuung, der Nachwelt nicht nur ihre Fotografien, sondern auch ihre Erfahrungen und Gefühle zu hinterlassen, die sie in oft poetischen Worten auf den Rückseiten zu den entsprechenden Bildern formulierte. Insgeheim wußte sie wohl schon um den unschätzbaren kulturellen Wert, der in ihren historischen Aufnahmen noch unentdeckt schlummerte. Gerade ein Jahr nachdem sie diesen Entschluß gefasst hatte, war ihr neues Zuhause bereits das Würzburger Altenstift „Zum Heiligen Geist“, das direkt am Main liegt, von wo aus sie einen wunderschönen Ausblick auf die Festung Marienberg hatte. Während der ganzen Zeit, die sie in der Obhut und Sorge ihrer letzten Lebensstation verbrachte, zeigte sie weder geistige noch körperliche Schwächen. Das beweisen auch die zahlreichen Diavorträge, mit denen sie ihr Publikum noch immer begeisterte. Bis zu ihrem Tode waren ihr scharfsinniger Verstand und die Erinnerung an ihre vielen Reisen stets präsent und lebendig geblieben.

Fernab vom öffentlichen Interesse an ihrer Person konnte sie in der Heimat ihrer Eltern auch selbstkritisch auf die vielen zurückliegenden Jahre eines erfüllten Fotografenlebens mit Erfolgen, hohen Auszeichnungen und ebenso einschneidenden Rückschlägen zurückblicken. Im stolzen Alter von 86 Jahren verstarb sie schließlich am 13. März 1992 nach einem schweren Sturz und einem anschließenden Hospitalaufenthalt in Würzburg. Ihre sterblichen Überreste wurden neben ihrem Mann auf dem Friedhof in Randersacker beigesetzt. In dem Familiengrab, das nach wie vor von ihren Verwandten gepflegt wird, liegen zudem ihr Vater, Philipp Schmachtenberger (1874-1962), ihre Mutter Fany (1878-1970), die aus Würzburg stammte, und ihre ältere Schwester Hilde (1901-1980), die von Beruf Apothekerin war, begraben.

## V. Fotografiegeschichte und Volkskunde

Wenn der Volkskundler Albert Bichler 1988 in einem Zeitschriftenartikel davon spricht, dass die fotografischen Aufnahmen von Erika Groth-

---

Schmachtenberger dem Betrachter immer wieder „unscheinbare und deshalb unentdeckte Schönheiten unserer Heimat“ vorführen, so hat er damit sicherlich recht. Er macht aber zugleich auch auf die Praxis aufmerksam, daß selbst Ethnologen als Kenner der Materie oft erst dann von der Faszination, den Geheimnissen, der Ausdruckskraft und Ästhetik der eigenen und fremden Alltagskultur ergriffen werden, wenn sie die „Objektivationen“ ihrer wissenschaftlichen Existenzberechtigung auf einem Foto sehen.<sup>30</sup> Gemeint ist damit die Alltäglichkeit des Volkslebens in all seinem Detailreichtum. Die Fotografie gleicht in dieser Form einer zweidimensionalen Versteinerung der vergänglichen Wirklichkeit. Sie kann kulturelle Einzelheiten, momenthafte Emotionen, Affekte und Bewegungen im Bild konservieren, die dem teilnehmenden Beobachter trotz aller Aufmerksamkeit fast immer ungewollt entgehen oder – im kulturgeschichtlichen Sinne – durch Schriftlichkeit und Mündlichkeit gar nicht erst erhalten werden können. Etwas komplizierter formuliert heißt dieser empirische Sachverhalt dann in der Wissenschaft:

„Dieses Prinzip des ‚erstarrten Augenblicks‘ verleiht jedem Foto eine immanent empirische und historische Qualität.“<sup>31</sup>

Es soll aber nun keineswegs die These vertreten werden, dass die volkskundliche Fotografie dem Medium der Schrift bei der Dokumentation von Kultur in irgendeiner Form den Rang streitig machen könnte, ganz im Gegenteil soll lediglich gezeigt werden, dass beide Möglichkeiten der Wissenstradierung gleichberechtigt ihren Platz in der ethnologischen (Feld-)Forschung einnehmen. Erzählungen lassen sich nun einmal nicht fotografieren und visuelle Erfahrungen schlecht in Worte fassen. Gerade wenn es darum geht, das Leben in einer Kultur als ein Ereignis des Sehens zu begreifen und so gut wie möglich intersubjektiv zu vermitteln, ist die bildliche Zusammenstellung von Menschen beim Trachtentanz, bei der Arbeit auf dem Feld oder beim Betteln des Lebensnotwendigen, viel plastischer, authentischer und virulenter, so dass sich solche Szenen eindringlicher ins Verständnis transportieren lassen und sich oft tief in das Gedächtnis des Betrachters graben, ohne es auch nur im Ansatz zu wollen, mit dem Ergebnis, dass bei mehreren Rezipienten eine größere Übereinstimmung in der individuellen Interpretation der Bildaussage erreicht wird.



Abb. 5: Porträt des Münchner Humoristen „Weiß Ferdl“ in der Dachauer Tracht um 1932.<sup>34</sup>

Fotografien sind insofern direkt, während der Text die Wirklichkeit eben nur aus zweiter Hand, also über den Umweg der Schrift indirekt vermittelt. Die Beschreibung der Lebenswelt und Lebensweise von Menschen mittels Buchstaben ist hierbei im Nachteil, muss sie doch erst das Bild in vorerst neutrale Worte und damit in einen objektiven Sinn transformie-

---

ren. Die Abweichungen sind dabei genauso groß, wenn nicht sogar verfälschender, wie die Übersetzung eines Textes von einer in die andere Sprache. Oftmals liegen große Bedeutungsunterschiede zwischen den verschiedensprachigen Titeln des gleichen Buches.

Was letzten Endes in diesem Kontext zur Diskussion steht, ist die Frage nach der Etablierung der Ethnofotografie im Kanon der Europäischen Ethnologie und Volkskunde. Dass diese Diskussion nicht neu ist, ist unbestritten, dass sie aber mit der Gründung der Kommission für Fotografie in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde (dgv) auf dem Volkskundekongress 2001 in Jena eine neue Qualität erlangt hat, soll hier einmal mehr deutlich zum Ausdruck gebracht werden.<sup>32</sup> Grundlegende Beiträge aus dem Kreis der etablierten Volkskunde zu der ihr eigenen Disziplin der Ethnofotografie, die schon im 19. Jahrhundert eine beachtliche Vorgeschichte hat, gibt es leider noch zu wenige. Insbesondere im Standardlehrwerk für Studierende der Europäischen Ethnologie, das mit seinen einzelnen Beiträgen den derzeit gültigen Kanon des Faches widerspiegelt, wurde in der aktuellen Neuauflage aus dem Jahr 2001 dieses Forschungsfeld noch nicht gesondert dargestellt.<sup>33</sup> Noch immer hat es keinen rechten Ort zwischen den kultur-, geschichts-, medien- und gesellschaftswissenschaftlichen Disziplinen. Nicht nur Nachwuchswissenschaftler könnten hier jedoch ein reiches Material und interessante Fragestellungen vorfinden.

Die dargelegten Fakten ergeben deshalb umso mehr eine unbefriedigende Situation, weil gerade die Europäische Ethnologie mit diesem Anspruch ihre universitäre Zukunftsfähigkeit auch durch die Erschließung bisher unentdeckter und authentischer Materialien des sozialen Wandels der Alltagskultur im unmittelbaren Medium des fotografischen Bildes sichern könnte. Und dennoch kann dieses Defizit auch die seltene Chance bedeuten, in Zukunft am Aufbau einer eigenständigen ethnofotografischen Forschungsrichtung mitzuwirken und ihre Entwicklung durch das fachspezifische Herangehen mitzubestimmen. So heißt es, eigene Wege zu gehen, wo noch keine breiten Straßen vorhanden sind. In dieser Hinsicht ist vor allem eine junge Generation von Volkskundlern gefordert, die vielleicht schon von Haus aus durch den früh erlernten Umgang mit den Möglichkeiten des Computers eine größere Affinität zum Medium der Fotografie besitzen oder aber gerade im Antitrend das Interesse an

---

historischen Aufnahmen wieder entdecken wollen. Es wäre nicht das erste Mal, dass in unserer Zeit, in der digitale Bilder den belichteten Rollfilm beinahe ersetzt haben, die bereits zur Geschichte gewordene Objektivierung (die materielle Kultur also) eine neue subjektive Faszination entwickelt und erst durch die wiedergewonnene Attraktivität des Historischen in der Wissenschaft hoffähig gemacht wird.

Und der reichhaltige Bilderschatz von Erika Groth-Schmachtenberger, der zum großen Teil bedauerlicherweise noch immer in angestaubten Kartons in den Magazinen von Museen und Archiven schlummert, kann hier zum Meilenstein einer sich gerade etablierenden volkskundlichen Forschungsrichtung und zur Quelle der materiellen und ideellen Volkskultur werden. Noch in Jahrzehnten können Wissenschaftler, Brauchforscher und Heimatpfleger von dem schier unerschöpfbaren Material profitieren. Welches Potential hierin bisweilen verborgen liegt, zeigt nicht zuletzt das aktuelle Digitalisierungs- und Ausstellungsprojekt zur Brauchforschung, das die Universitätsbibliothek Augsburg zusammen mit den Lehrenden und Studierenden des Faches Volkskunde und dem Fachbereich Gestaltung der Fachhochschule Augsburg mit großer Begeisterung und mit viel ehrenamtlichem Engagement in Angriff genommen hat.<sup>35</sup> Die Realisierung der Fotopräsentation noch im Jahr 2006 wird dem Bemühen um die Aufarbeitung des Lebenswerkes von Erika Groth-Schmachtenberger weiteren Auftrieb verleihen.

### Anmerkungen:

1 Ein besonderer Dank gilt meinen beiden Gewährspersonen, Frau Dr. Marion Hruschka (Leiterin des Marktarchives in Murnau) und Herrn Rechtsanwalt Winfried Henneberger aus Würzburg (Nachlaßverwalter von Erika Groth-Schmachtenberger), die mit ihren Recherchen und biographischen Hinweisen entscheidend dazu mitbeitrugen, viele bisher noch leere Stellen im Lebenslauf der Fotografin zu füllen. Zudem wird im Marktarchiv Murnau eine Sammlung verschiedenster Zeitungsartikel aus der lokalen Presse zur künstlerischen Arbeit von Erika Groth-Schmachtenberger aufbewahrt und ständig erweitert.

2 Roland Barthes, *Die helle Kammer*, Bemerkungen zur Photographie, Übersetzt v. Dietrich Leube, Frankfurt am Main 1985 [Erstausgabe Paris 1980], S. 12.

3 Vgl. Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Hg.), *frauenobjektiv*, Fotografinnen 1940 bis 1950, Begleitbuch zur Ausstellung im Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 18. Mai bis 29. Juli 2001.

- 
- 4 Stephanie Jacobs, *Zwischen Alltag und Propaganda*; in: wie Anm. 3, S. 26-38, hier S. 28.
- 5 Rolf Sachsse, *Im Schatten der Männer – Deutsche Fotografinnen 1940 bis 1950*; in: wie Anm. 3, S. 13-25, hier S. 15.
- 6a Vgl. Winfried Ranke, *Deutsche Geschichte kurz belichtet*, Photoreportagen von Gerhard Gronefeld 1937-1965, Berlin (Deutsches Historisches Museum) 1991, S. 23.
- 6b Vgl. u. a. Gerhard Paul, *Aufstand der Bilder*, Die NS-Propaganda vor 1933, Bonn 1990. („Die Fotografie empfahl sich der NS-Propaganda, da ihr im Gegensatz zum geschriebenen und gesprochenen Wort ein höheres Maß an Konkretheit und Sinnlichkeit zuerkannt wurde und ihre Agitationsmöglichkeiten beim Publikum noch wenig durchschaut waren [S. 146].“)
- 7 Ulrich Hägele, *Volkskundliche Fotografie 1914 bis 1945*; in: Österreichische Zeitschrift f. Volkskunde, Bd. LV/104, Wien 2001, S. 263-312, hier S. 279.
- 8 Winfried Ranke, a. a. O., S. 20.
- 9 Alle hier abgedruckten Fotografien befinden sich als Originale im lokalen Bildbestand der Universitätsbibliothek Augsburg. (Viele der archivierten Aufnahmen fallen durch einen ausgeprägten untersichtigen Blickwinkel auf, der durch die Körpergröße von Erika Groth-Schmachtenberger mit nur 1,45 Metern bedingt ist.)
- 10 Vgl. Martin Ortmeier, *Eine Alltagsszene aus Vilshofen in Erika Groth-Schmachtenbergers photographischem Nachlass*; in: Vilshofener Jahrbuch, Hrsg. vom Kultur- und Geschichtsverein Vilshofen, Bd. 11, 2003, S. 103.
- 11 Erika Groth-Schmachtenberger, *Meine liebsten Fotos*, Erinnerungen einer Bildberichterin aus sechs Jahrzehnten, Würzburg 1984, S. 9.
- 12 Die Firma „Jhagee“ wurde am 13. Mai 1912 von dem Kaufmann Johan Steenberg als Industrie- und Handelsgesellschaft m.b.H. in Dresden gegründet. Kein Jahrhundert später, 1996, endet dann die Geschichte eines der bekanntesten deutschen Kamerawerke wieder. Heute gelten die hochwertigen Fotoapparate der Marke Jhagee als wertvolle und beliebte Sammlerobjekte.
- 13a Plan- oder Blattfilme fanden in Großformatkameras ihren Einsatz, wo höchste Bildschärfe und Bildqualität gefragt waren. Der Vorteil bestand darin, daß die wesentlich unhandlicheren Glasplatten ab 1869 mehr und mehr durch diese Schichtträger aus Zelluloid ersetzt werden konnten. Später wurde dann aus dem flexiblen Planfilm der noch heute gebräuchliche Rollfilm für Kleinbildkameras entwickelt.
- 13b Die Frage, inwiefern „unschuldige“ Porträts (im zeitgeschichtlichen Kontext als „Volksgesichter“ bezeichnet) und Trachtenmotive als Medien der nationalsozialistischen Propaganda funktionierten, hat auch eine jüngst erschienene Aufsatzsammlung als Problemstellung aufgegriffen und erörtert. (Vgl. Falk Blask/ Jane Redlin [Hgg.], *Lichtbild - Abbild - Vorbild*, Zur Praxis volks- und völkerkundlicher Fotografie, Berliner Blätter, ethnografische und ethnologische Beiträge, Heft 38/ 2005.)
- 14 Vgl. Ulrich Hägele/ Gudrun M. König (Hgg.), *Völkische Posen, volkskundliche Dokumente*, Hans Retzlaffs Fotografien 1930 bis 1945, Marburg 1999.

- 
- 15 Seit 2005 sind zahlreiche Fotografien zum Thema „Ländliches Brauchtum“ in digitalisierter Form den Internetnutzern online (unter der Adresse: [www.hdbg.de](http://www.hdbg.de)) zugänglich. (Quelle: Bayerische Staatszeitung, Nr. 18 vom 6. Mai 2005, S. 21.)
- 16 Vgl. die Begleitschrift zur Ausstellung „... es weihnachtet sehr ...“, Weihnachtliches Brauchtum in Bildern von Erika Groth-Schmachtenberger, die im Dezember 2004 im Foyer der Universitätsbibliothek Augsburg zu sehen war.
- 17 Ein jüngst erschienener Artikel von Hans Kratzer kann hier sogar mit einer unterhaltsamen Anekdote während des Perchtenlaufens in Sankt Johann im Salzburger Land aufwarten, die sich im Februar 1939 zugetragen hatte. Während nämlich Erika Schmachtenberger den Maskenumzug fotografierte, hatte man wohl ihren und den Mantel eines anderen Schaulustigen zusammengenäht. (Vgl. H. Kratzer, *Die Chronistin mit der Leica*, Ein Leben lang hat Erika Groth-Schmachtenberger Land und Leute in Bayern dokumentiert; in: Süddeutsche Zeitung [SZ], Ressort „Bayern“ vom 30.03.2006.)
- 18 Erika Groth-Schmachtenberger, wie Anm. 11, S. 116.
- 19 Ein Abzug der Fotografie aus dem Jahr 1941 befindet sich heute in der Erika Groth-Schmachtenberger-Sammlung der Universitätsbibliothek Augsburg.
- 20a Erika Groth-Schmachtenberger, wie Anm. 11, S. 54.
- 20b Als Vorbild des Films diente die gleichnamige Oper „Tiefland“ von dem deutschstämmigen Komponisten Eugen d’Albert (\*1864 in Glasgow, † 1932 in Riga), die 1903 in Prag uraufgeführt wurde.
- 21a Vgl. Reimar Gilenbach/ Otto Rosenberg, *Riefenstahls Liste*. Zum Gedenken an die ermordeten Komparsen; in: Berliner Zeitung (Magazin) vom 17.02.2001. Der Film „Tiefland“ wurde allerdings erst 1953 fertiggestellt, kam dann ein Jahr später in die Kinos und wurde schließlich sogar auf den Filmfestspielen in Cannes gezeigt. Seither sind verschiedene Video- und DVD-Fassungen dieses „umstrittenen und zugleich faszinierenden Meisterwerkes“ von Leni Riefenstahl im Handel erhältlich. Die jüngste Ausgabe wurde von „Arthaus“ im Jahr 2004 auf den Markt gebracht.
- 21b Gegen den Vorwurf der Mitwisserschaft an den NS-Verbrechen war Leni Riefenstahl bereits 1949 gerichtlich vorgegangen. In den 80er Jahren klagte sie deswegen erneut gegen die kritische Filmemacherin Nina Gladitz.
- 22 Petra Strauß, *„Mädchen und junge Frauen, die ihr Festtagsgewand mir zu Liebe angelegt hatten.“*, Eine Fotoserie von der Fotografin und Bildberichterstatterin Erika Groth-Schmachtenberger (1906-1992); in: Hermann Heidrich (Hg.), *Frauenwelten: Arbeit, Leben, Politik auf dem Land*, Bad Windsheim (Vgl. Fränkisches Freilandmuseum, Bad Windsheim) 1999, S. 313-320, hier S. 315.
- 23 Vgl. Hans Hörmann, *Wiederaufbau – der Vergangenheit verpflichtet*; in: Bayerland, 54. Jg., 1952, S. 4-10. (Die Bilder zum Aufsatz stammen teilweise von Erika Groth-Schmachtenberger.)
- 24 Vgl. Erika Groth-Schmachtenberger/ Erica Schwarz, *Die Isar*, Vom Karwendel bis zur Donau, Freilassing 1970.

---

25 Dies stellt zumindest Hans Roth in seiner Rezension zum Erscheinen des Buches fest (erschienen in der Zeitschrift *Schönere Heimat, Erbe und Gegenwart*, Hrsg. vom Bayerischen Landesverein f. Heimatpflege e.V., 59. Jg., 1970, Heft 4, S. 623).

26 Erika Groth-Schmachtenberger, wie Anm. 11, S. 105.

27 Erika Groth-Schmachtenberger, *Etwas über meine Arbeit*, 1986, S. 2. (Es handelt sich hier um einen von ihr persönlich kommentierten und maschinenschriftlich verfaßten Lebenslauf, der im Marktarchiv Murnau am Staffelsee aufbewahrt wird.)

28 Erika Groth-Schmachtenberger, wie Anm. 11, S. 110.

29 Vgl. Nina Gockerell, *Erika Groth-Schmachtenberger 30.3.1906 – 13.3.1992*; in: Bayerische Blätter f. Volkskunde, Bd. 19, 1992, S. 29-30.

30 Albert Bichler, *Erika Groth-Schmachtenberger – Ein Leben für die Fotografie*; in: Bayerland, Älteste bayerische Zeitschrift f. Kultur und Tradition, Zeitgeschehen, Wirtschaft und Technik, [...], 90. Jg., Nr. 2, S. 60/61, hier S. 60.

31 Thomas Overdick, *Ethnofotografie*, Versuch einer Repositionierung volkswissenschaftlicher Fotografie; in: Irene Ziehe/Ulrich Hägele (Hgg.), *Fotografien vom Alltag – Fotografieren als Alltag*, Tagung der Kommission Fotografie der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde und der Sektion Geschichte und Archive der Deutschen Gesellschaft für Photographie im Museum Europäischer Kulturen – Staatliche Museen zu Berlin vom 15. bis 17. November 2002, Münster 2004, S. 17-25, hier S. 22.

32 Vgl. Silke Göttsch/ Christel Köhle-Hezinger (Hgg.), *Komplexe Welt*, Kulturelle Ordnungssysteme als Orientierung, 33. Kongress der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde in Jena 2001, Münster usw. 2003.

33 Vgl. Rolf W. Brednich, *Grundriß der Volkskunde*, Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie, Berlin, 3. Aufl. 2001.

34 Der bayerische Volksschauspieler, mit bürgerlichem Namen Ferdinand Weisheitinger (\*1883 in Altötting, † 1949 in München), wurde vor allem durch seine Kabarettauftritte in dem Münchner Szenelokal des „Platzl“ berühmt. Seine Hymne auf die lokale Trambahn „Ein Wagen von der Linie 8“ avancierte rasch zum unvergänglichen Gassenhauer. Den Höhepunkt seiner nationalen Popularität erreichte er in den 1930er Jahren durch verschiedene Auftritte in Heimatfilmen. In heutigen Biographien wird vor allem seine Beziehung zu den Parteigrößen der Münchner NSDAP kritisch hervorgehoben, die nicht zuletzt seinen künstlerischen Erfolg mit beförderten.

35 Vgl. Eva Maria Knab, *Von Fotos, die an Fäden hängen*, Gemeinschaftsprojekt für spannende Schau über Brauchtums-Fotografie in der Uni-Bibliothek; in: Augsburgener Allgemeine Zeitung (AZ), Ressort „Campus Augsburg“ vom 09. Mai 2006.

## Weitere Literaturhinweise und Tondokumente:

BICHLER, Albert: *Wie's in Bayern der Brauch ist*. Mit Bildern von Erika Groth-Schmachtenberger. Pfaffenhofen (Ludwig Vlg.) 1984.

---

BICHLER, Albert: *Heimatbilder*. Erinnerungen an das alte Dorfleben. Mit Bildern von Erika Groth-Schmachtenberger. Pfaffenhofen (Ludwig Vlg.), 2. Aufl. 1987.

GROTH-SCHMACHTENBERGER, Erika: *Unterfranken vor fünf Jahrzehnten*. Ein fotografisches Bilderbuch. Würzburg (Echter Vlg.) 1985.

GROTH-SCHMACHTENBERGER, Erika/ KLEINER, Alfons: *Bergbauern*. Bilder aus vergangener Zeit. Pfaffenhofen (W. Ludwig Vlg.) 1991.

ORTMEIER, Martin: *Erika Groth-Schmachtenbergers photographischer Nachlaß ist verstreut in vielen Archiven*. In: Passauer Kunstblätter, Halbjahresschrift des Kunstvereins Passau, 28. Jg., Heft 2, 2001, S. 12-13.

ORTMEIER, Martin: *Schee is gwen, owa hirt*. Alte Bilder aus dem Bayerischen Wald. Amberg (Buch und Kunstverlag Oberpfalz) 2003.

OTREMBIA, Heinz: *Sie dokumentierte Zeitgeschichte*. Erika Groth-Schmachtenberger zum Gedächtnis. In: Fränkischer Hauskalender und Caritaskalender, Caritasverband der Diözese Würzburg, Jg. 1993, S. 44-45.

RAAB, Rosemarie/ LUSECK, Bernd/ LANG, Ernst. *Zeitzeugen - Geschichte und Geschichten im Spiegel der Erinnerung*. Gesprächspartner: Dr. Kaspar Seibold, Dr. Helmut Klein und Erika Groth-Schmachtenberger. Ein Interview des Bayerischen Rundfunks, Redaktion Oberbayern, Erstsendedatum: 18.03.1986 in Bayern 2 Radio. (In dem Gespräch schildert Erika Groth-Schmachtenberger insbesondere ihre Vorliebe für die Schwarzweiß-Fotografie, die in der Klarheit ihrer Aussagekraft, bedingt durch die Reduktion auf Licht und Schatten, dem Farbbild ihrer Ansicht nach weit überlegen ist. Auch macht sie noch einmal das Grundprinzip ihrer volkswissenschaftlich-dokumentarischen und künstlerischen Maxime deutlich, indem sie feststellt: „Das Bild soll so sein, wie es in der Natur ist.“)

ROTH, Hans. *Zur Erinnerung an die Fotografin Erika Groth-Schmachtenberger (1906-1992)*. In: *Schönere Heimat, Erbe und Auftrag*, Bayerischer Landesverein für Heimatpflege e.V., 81. Jg., Heft 1, 1992, S. 122-123.

WEBER, Achim Johann. *Bild und Abbild*. Volkswissenschaftlich-anthropologische Studien zum Kulturobjekt des Spiegels. Frankfurt am Main usw. 2005. (Das Buchcover zeigt eine [Trachten-]Modelfotografie von Erika Groth-Schmachtenberger aus dem Jahr 1950.)

Dr. Achim Johann Weber ist Lehrbeauftragter für das Fach Europäische Ethnologie/ Volkskunde an der Universität Augsburg.