

Zeitschrift: Schweizer Volkskunde : Korrespondenzblatt der Schweizerischen Gesellschaft für Volkskunde = Folklore suisse : bulletin de la Société suisse des traditions populaires = Folclore svizzero : bollettino della Società svizzera per le tradizioni popolari

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Volkskunde

Band: 95 (2005)

Artikel: Ein Fotoalbum als visuelle Spur einer Lebensgeschichte

Autor: Mathys, Nora

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1003963>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

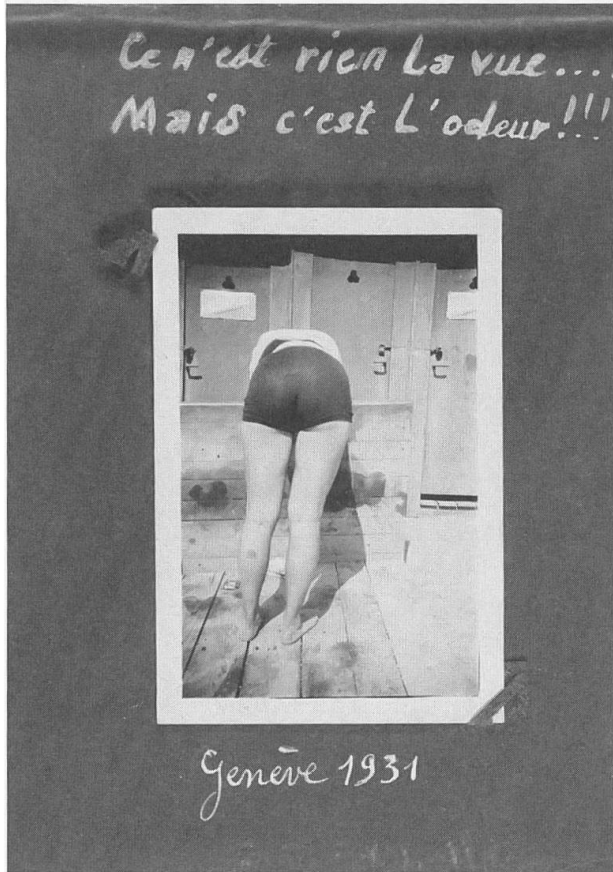
Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 08.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Ein Fotoalbum als visuelle Spur einer Lebensgeschichte



1 Loulous Album, erste Albumseite

Entdeckt man bei einem sonntäglichen Besuch des Flohmarkts ein Fotoalbum, so betrachtet man dieses neugierig und fragt gleich nach der Geschichte der Protagonisten. Ein privates Fotoalbum ist wie ein Tagebuch, eine Erzählung einer persönlichen Geschichte mit einem Anfang und einem Ende, aber mit vielen Lücken. Es ist diese persönliche Nahsicht, die durch die Fotos und die Präsentation in Form eines Buches hervorgerufen wird, die Interesse und Anteilnahme des Betrachters einfordert. Die wirklichkeitsnahe Abbildung von Menschen, die früher einmal gelebt haben, verstärkt zudem die Anteilnahme. Diese für uns bereits alltäglich gewordene Dokumentationspraxis des eigenen Lebens weckt das Interesse der Kulturwissenschaftlerin. Zugleich stellen sich ihr verschiedene Fragen: Wie wurde mit dem technischen Apparat vor und hinter der Kamera umgegangen? Wie wurden die Möglichkeiten desselben

genutzt und von wem? Was wurde wie festgehalten und was ausgeblendet? Wann und wo wurde fotografiert? Wie sind die Aufnahmen im Album vereint und bezeichnet worden? Gerade die historischen Alben schweigen sich aber über vieles aus, da ihre Produzenten und Besitzer uns nicht mehr Auskunft geben können. Was ist aus diesen Alben dennoch zu erfahren? Sind sie als Quellen einer Kulturgeschichte verwendbar?¹

Um diese Fragen beantworten zu können, sollten wir uns als erstes darüber klar werden, was private Fotografie ist und welches die spezifischen Eigenschaften des Mediums Fotografie sind. Mit dem Begriff «private Fotografie» umfassen wir einerseits das Objekt Fotografie, das heisst alle Fotos, die im Bereich des Privaten genutzt werden, gleich wer das Foto gemacht hat und wie umfassend sein Wissen und Können hinsichtlich der Fotografie ist. So

¹ Zur weiteren Lektüre zur Fotografie als Quelle einer Kulturgeschichte empfiehlt sich sehr die Einführung von Jens Jäger: *Photographie. Bilder der Neuzeit. Einführung in die Historische Bildforschung*, Tübingen 2000 (Historische Einführungen, 7).

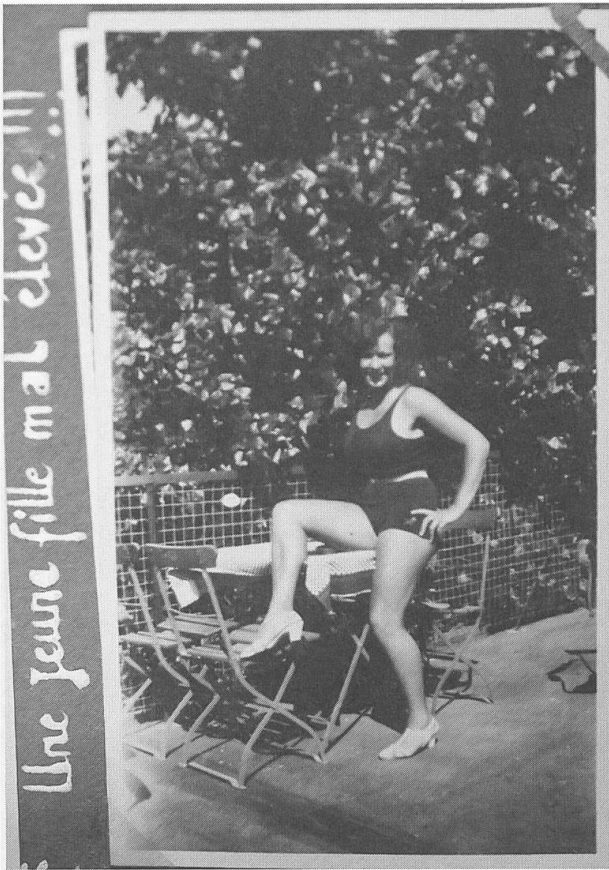
werden Fotos von professionellen Fotografen, die in Studios entstehen, ebenso in den Kreis der privaten Aufnahmen aufgenommen wie die Bilder ambitionierter Hobbyfotografen. Andererseits bezeichnet die private Fotografie auch die kulturelle Praxis des Fotografierens und Posierens fürs Private, sowie das Aussortieren, Ordnen und Beschriften der Fotos, ihr Zeigen und Kommentieren. «Private Fotografie» beschreibt also zugleich ein Objekt und einen Prozess, wobei die Einschränkung aufgrund des sozialen Ortes geschieht, nämlich dem Bereich des Privaten.

Weshalb feiert gerade die Fotografie einen so ausserordentlichen Erfolg nicht nur im öffentlichen, sondern auch im privaten Gebrauch? Dieser Effekt liegt darin begründet, dass die Fotos zwar mit einem Apparat (der Kamera) aufgenommen werden, aber wie mit dem «Stift der Natur»² gezeichnet sind. Dieser indexikalische Charakter der Fotos, der auf das einmal Dagewesene verweist, erweckt bei uns den Eindruck, dass mittels des Fotos die vergangene Zeit eingefroren werden kann. Der Blick auf das Foto gleicht dem Blick aus dem Fenster in eine vergangene Zeit oder auf einen fernen Ort. Er ist es, der uns berührt und verführt,³ und er will uns glauben lassen, dass wir durch die Fotos die Dinge so sehen, *wie sie wirklich waren*. Deshalb verwenden wir Fotos zur Dokumentation, als unbestechliche Zeugen, so zum Beispiel im Urlaub. Das Foto ruft uns zu: «Seht her, hier war ich!», und die in die Kamera lächelnde Person unterstreicht dies, indem sie von den Betrachtern, für die die Aufnahme gemacht worden war, wiedererkannt wird.

Die Fotografie wird also dazu verwendet, das eigene Leben durch die fotografische Dokumentation zu bewahren, so dass es kommuniziert, präsentiert und erinnert werden kann. Was fotografiert wird und wie dies geschieht, ist nun aber bestimmt nicht nur von individuellen Bedürfnissen, sondern in einem weiteren Sinn von gesellschaftlichen Konventionen und technischen Möglichkeiten. Diese zugrundeliegenden gesellschaftlichen Konventionen sind es, die uns als Kulturwissenschaftler interessieren: Wir sprechen von einer kulturellen und visuellen Praxis, die geprägt ist von der historischen Situation und daher ein Produkt der Zeit und ihrer Codes. Fotos sind somit konstruierte visuelle Repräsentationen und als solche zu analysieren. Unter diesen Vorannahmen können uns private Fotos als Produkt einer kulturellen Praxis Einblicke in die «ikonographische Welt» des Fotografen geben. Im Verlauf dieser Analyse müssen wir uns auch fragen, was für uns sichtbar gemacht wird und was unsichtbar bleibt, um den Strategien der Visualisierung des privaten Lebens auf die Schliche zu kommen. Eines muss aber dabei noch beachtet werden: Das Foto wird nicht nur von demjenigen gemacht, der auf den Auslöser drückt, sondern zu ungefähr gleichem Anteil auch von jenen, die vor der Kamera posieren. Beide denken dabei überdies auch an die möglichen späteren Betrachter. Daher kreuzen sich mehr-

² Wilhelm Henry Fox Talbot, einer der Erfinder der Fotografie, prägte diese Formulierung.

³ Roland Barthes hat diese Eigenschaft der Fotografie in seinem Buch «Die helle Kammer» (Frankfurt a. M. 1985 [1980]) sehr trefflich beschrieben.



2 Ausschnitt der letzten Albumseite des ersten Teils

fache Blicke in einem Foto: Der Fotograf blickt durch die Kamera auf die Posierenden, in Gedanken schaut ihm dabei der Betrachter über die Schultern. Die Posierenden schauen den Fotografen durch die Kamera an und ihr Blick begegnet virtuell bereits demjenigen des späteren Betrachters. Der wiederum sieht vermeintlich mit dem Auge des Fotografen die Abgebildeten.

Loulous Album, 1929–1964

Nach diesen etwas theoretischen, aber notwendigen Überlegungen, um die Schwierigkeiten im Umgang mit Fotos deutlich zu machen, wenden wir uns nun einer konkreten über Fotos vermittelten Lebensgeschichte zu, die uns in der Form eines Albums präsentiert wird. Das Album ist mit der Sammlung Herzog ins Schweizerische Landesmuseum gekommen.⁴ Es ist das einzige überlieferte Album von Loulou – so bezeichnet sich die Hauptfigur des Albums selbst. Bei der

Analyse der visuellen Lebensgeschichte, die sich uns in Form des Fotoalbums präsentiert, gilt es zu beachten, dass uns die Fotos durch das Medium Album zugänglich werden; es sind demnach zwei Medien mit im Spiel. Das Anlegen eines Albums, d.h. das Auswählen, Anordnen und Beschriften der Bilder, ist ebenso eine kulturelle Praxis wie das Fotografieren selbst und unterliegt damit dem zeitlichen Stilwandel. Waren im 19. Jahrhundert Steckalben noch weit verbreitet, die ihren Besitzern durch die Einschiebeschlitz-Platzierung und Grösse der Fotos strikt vorgaben, so wurden ab den späten 1890er Jahren vorwiegend frei gestaltbare Alben verwendet.⁵ Es war nun möglich, durch freie Kombination der Bilder deren Geschichte unterschiedlich dicht zu erzählen: ein Foto, dem eine ganze Seite eingeräumt wird, erhält ein anderes Gewicht als jene, die Rand an Rand oder gar überlappend eingeklebt werden. Letztere hingegen verschmelzen zu einer Serie, einer Sequenz, die fast wie ein Film eine Episode erzählt, vor allem wenn sie mit kleinen Kommentaren versehen sind. Die Beschriftung der einzelnen Bilder zusammen mit den zum Teil mehrere Fotos umfassenden Titeln geben uns

⁴ Signatur: LM 75633. Alle verwendeten Abbildungen sind aus diesem Album.

⁵ Zum Album als Medium siehe Matthias Bickenbach: Das Dispositiv des Fotoalbums. Mutation kultureller Erinnerung. Nadar und das Pantheon, in: Jürgen Fohrmann/Andrea Schütte (Hg.): Medien der Präsenz. Museum, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert, Köln 2001, 87–128, und zur Geschichte des Fotoalbums Ellen Maas: Das Photoalbum. 1858–1918, München 1975.

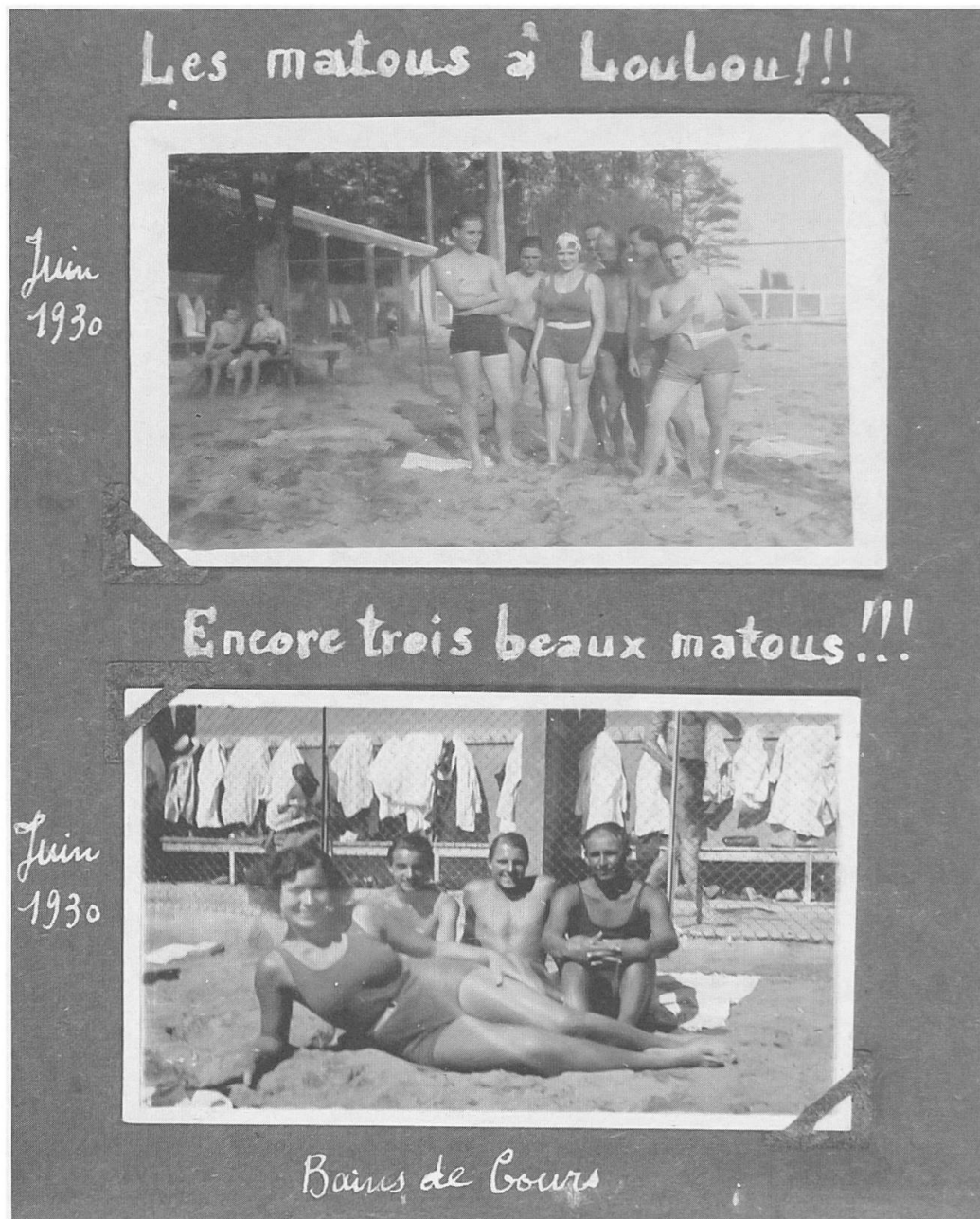


3 Loulou und ihre Freundin im Pelzmantel

Auskunft über Ort und Zeit der Aufnahme und zudem eine Lesehilfe zum Entziffern der Bildmitteilung. Die Freiheit der Gestaltung wird einzig durch die Grösse des Albums beschränkt, die auf einer Seite nur einer bestimmten Anzahl Bilder Raum bietet. Die Beschaffenheit des Albums, also seine Materialität, verrät uns einiges über die Wertschätzung der Fotos.

Loulous Album ist hinsichtlich der Beschriftungsweise und ihrer Entwicklung ein zeittypisches: Es beginnt mit genauen Datierungen und bewusst gesetzten Kommentaren. In der zweiten Albumhälfte fehlt beides, so dass die Fotos kontextlos dastehen. Der Umschlag des Albums ist aus rotem Leder und die Seiten sind aus dem damals üblichen schmucklosen grauen Karton ohne Vorgaben zur Platzierung der Bilder. Es ist von seiner Materialität her ein zu dieser Zeit weit verbreiteter Albumtyp, hebt sich aber durch seine Kleinheit (13x17 cm) und die rote Lederfassung des Umschlags etwas von der Masse ab. Die Gestaltungsfreiheit ist beschränkt, da maximal drei Bilder des Formats 6 auf 8,6 cm respektive ein Foto der Grösse 8,5 auf 13,2 cm auf eine Seite passen. Diese Kleinheit fördert aber umso mehr die Nahaht und verstärkt den intimen Charakter des Albums.

Das Album als Buch regt unsere Lesegewohnheit an, wir sehen es von links nach rechts durch und erwarten eine lineare Erzählung. Es können zwei Grundstrukturen der Anordnung unterschieden werden: die thematische und die chronologische. Oft ist eine Mischform anzutreffen, d.h. in einem chronologischen Album gibt es thematische Einschübe, wie umgekehrt chronologische Serien in thematisch angelegten Alben zu finden sind. Inhaltlich



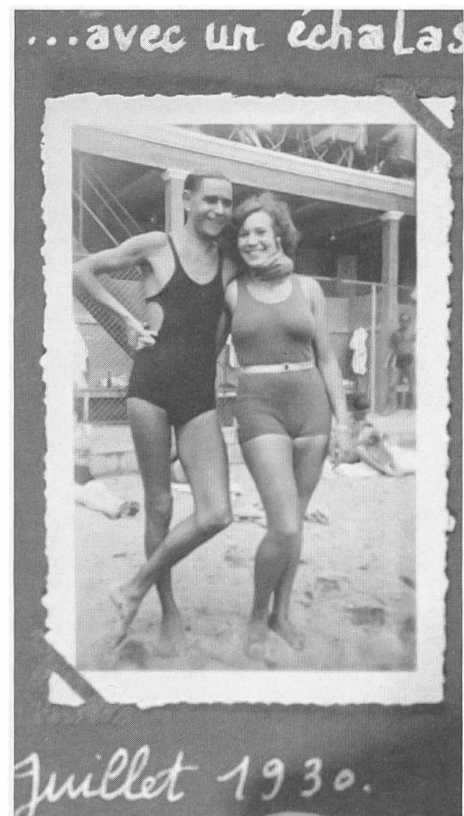
4 Loulous Album, Albumseite mit Gruppenbildern

lassen sich folgende sechs Albentypen im privaten Bereich unterscheiden:⁶ 1) autobiographisches Album, 2) Familien-, 3) Reise-, 4) Ereignisalbum, 5) thematisches und 6) gewidmetes Album. Diesen Typen ist eine je eigene Erzählstruktur und Auswahl an Bildern inne, so dass die Klassifizierung eines Albums einerseits eine Lesehilfe bietet und andererseits auf Abweichungen und Alternativnarrative aufmerksam macht.

⁶ Walker und Moulton haben diese Typologisierung der Fotoalben vorgenommen, an die ich mich anlehne und die ich um das gewidmete Album ergänzt habe. Andrew L. Walker/Rosalind K. Moulton: Photo Albums. Images of Time and Reflections of Self, in: Qualitative Sociology (1989:12/2), 155–182. Zu weiteren Albentypen im öffentlichen Bereich siehe: Rudolf Herz: Gesammelte Fotografien und fotografierte Erinnerungen. Eine Geschichte des Fotoalbums an Beispielen aus dem Krupp-Archiv, in: Klaus Tenfelde (Hg.): Bilder von Krupp. Fotografie und Geschichte im Industriezeitalter, München 1994, 241–267.

Visuelle Spuren von Loulous Lebensgeschichte

Das Album von Loulou ist von seinem Typus her ein autobiographisches Album. Loulou ist durch das gesamte Album hinweg die zentrale Person; nur sechs Aufnahmen zeigen andere Personen: ein Porträt eines Mannes, mehrere Aufnahmen ihrer Freundinnen und ein Bild ihres Pudels. Loulou kommt daher für die meisten Fotos als Fotografin nicht in Frage. Bei einzelnen Fotos, die im Zusammenhang einer Serie stehen, kann anhand der abgebildeten Personen auf den bzw. die jeweilige Fotografin geschlossen werden. Bei vielen Aufnahmen jedoch bleibt der Fotograf der grosse Unbekannte. Die den Bildern beigefügten Kommentare lassen aber mit Sicherheit darauf schliessen, dass Loulou selbst die Fotos für das Album zusammengestellt und beschriftet hat. Der Zweck des Albums ist die Dokumentation der Person und ihrer Entwicklung auf dem Hintergrund ihrer Beziehungen. Die Fotos geben abgesehen von Loulous Porträts (22 Aufnahmen) ausnahmslos Beziehungen zu Personen beziehungsweise ihrem Pudel wieder. Die Bildfolge setzt lebenszeitlich ein, als Loulou eine junge Erwachsene ist, die sich selbst nicht mehr im Rahmen der Familie verortet, sondern im Umkreis ihrer Freunde. Das Album folgt dem zeitlichen Ablauf nur in seiner Zweiteilung: Der erste Teil zeigt drei Jahre aus der Jugendzeit, die nicht chronologisch vorgeführt werden; der zweite Teil setzt 28 Jahre später ein und weist einzelne kleine Fotoserien aus einem ungefähr fünf Jahre umfassenden Lebensabschnitt auf. Insgesamt werden 72 Fotos präsentiert, wovon rund zwei Drittel der Aufnahmen in die erste dokumentierte Zeitspanne fallen und ein Drittel in die zweite.⁷ Dem Album mass Loulou offensichtlich in der Frühphase deutlich mehr Gewicht zu als im Alter. Dies zeigt sich in der Dichte der Fotos und in ihrer Beschriftung. Die frühen Fotos sind oft mit zweideutigen, teils ironischen Kommentaren versehen und durchgehend mit Ort und Datum gekennzeichnet. Der zweite Teil hingegen enthält höchstens einmal eine Jahresangabe.



5 *Besitzergreifende Umarmung*

Loulou, die Königin des *Bains de Cours* – Jugendjahre 1929–1931

In der ersten Hälfte der visuellen Lebensgeschichte präsentiert sich Loulou mit verschiedenen zumeist gleichaltrigen und selten älteren Personen beider Geschlechter in einem Freiluftbad⁸. Ein Leben ausserhalb des Bades scheint

⁷ 49 Aufnahmen stammen aus dem Zeitraum 1929–1931 und 23 Aufnahmen aus der Zeit nach 1954.

⁸ Es können drei Seebäder ausgemacht werden: Das *Bains de Cours* in Lausanne, in dem der Löwenanteil der Bilder aufgenommen wurde, ein nicht näher identifiziertes Bad in Genf, das sie 1931 in Begleitung zweier Männer besuchte, die auch auf Fotos aus Lausanne anzutreffen sind, und das Seebad in Montreux, das sie als «Paradies» bezeichnet und mit einer Frau und einem Mann 1930 besuchte.



6 Dekorative Pose

Attraktivität Loulous. Die Jugendfotos scheinen den Zweck zu haben, auf spielerische Art und Weise Loulou als «kleines Luder» beziehungsweise als «femme fatale» darzustellen und ihren Erfolg sichtbar zu machen. Der Spruch zum letzten Foto (Abb. 2) des ersten Teils fasst diese Beobachtung zusammen, wenn sie sich als «jeune fille mal élevée!!!» tituliert und in kecker Pose auf einem Tisch sitzend präsentiert.

Loulou und der Rest des Lebens

Der zweite Teil des Albums ist eine lose Aneinanderreihung von Serien und Einzelbildern, die erkennbar 1959 – also 28 Jahre später – einsetzt und als spätestes datiertes Foto ein Porträt ihres Pudels von 1964 aufweist. Die Aufnahmen sind weder chronologisch eingeordnet noch irgendwie kommentiert. Das Album erzählt uns hier keine Geschichte mehr, sondern präsentiert uns eher einzelne Fetzen aus einem Leben. So ist der kleine Ausflug in die Berge, den sie 1959 mit einer Freundin unternimmt, in sieben Bildern festgehalten. Ein einzelnes Foto zeigt Loulou in einer grösseren Stadt spazierend, ein anderes dokumentiert das fröhliche Beisammensein dreier Paare in einem Restaurant. Daneben finden sich weitere sieben Fotos, die Loulou in unterschiedlichen Gärten zu verschiedenen Jahreszeiten zeigen – zweimal mit der gleichen Freundin, mit der sie den Ausflug in die Berge gemacht hatte. Diese Fotos scheinen aufgenommen worden zu sein, um das neue Kleid beziehungsweise den neuen Pelzmantel vorzuführen (Abb. 3). Das einzige Bild, das Loulou zweimal in das Album eingeklebt hat, zeigt sie mit ihrem Pudel, wie sie in einer offenen flachen Landschaft aus dem kleinen Deux-Chevaux-Cabriolet nach hinten zur fotografierenden Person blickt. Es schliesst eigentlich das Album ab, wenn da nicht noch die beiden

zu dieser Zeit für sie nicht dokumentationswürdig gewesen zu sein – zumindest bleibt dieses im Album unsichtbar. Die Ordnung der Bilder ist durchdacht und die Fotos sind durchgehend datiert, lokalisiert und kommentiert. Sie begann 1931 mit dem Einordnen und Beschriften der Fotos, denn die Jahre purzeln in diesem Albumabschnitt durcheinander.

Loulou beginnt ihr Album mit einem Bild (Abb. 1) aus dem Jahr 1931, das sie im Badeanzug von hinten zeigt, wie sie sich vorneüber beugt. Der Kommentar zu diesem Foto ist typisch für die Beschriftung ihrer Jugendfotos. Die stets von drei Ausrufezeichen begleiteten Aussprüche fallen zumeist ironisch aus und betonen damit ihr selbstbewusstes Auftreten. Die Kommentare sind weitgehend zweideutig, unterstreichen eine sexualisierte Deutung des Bildes und damit auch die

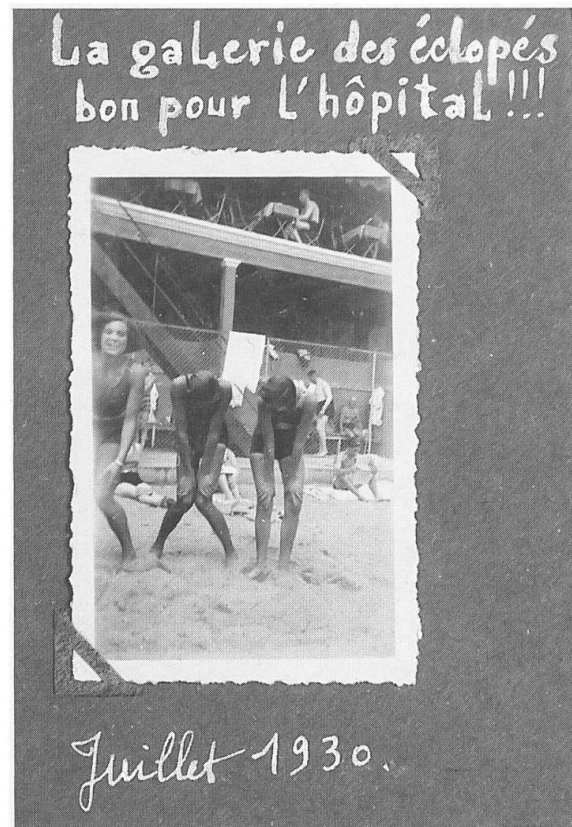
geschenkten Fotos wären: Das eine zeigt in Farbe Loulou wiederum im Badeanzug vor einem Holzzaun. Das Bild ist in Herzform ausgeschnitten und bildet den Mittelpunkt einer Zeichnung. Unterhalb des Fotos ist mit einem schwarzen Filzstift ein Wimpel mit dem Text «La fée blanche LF.» gezeichnet. Das andere ist ein professionell aufgenommenes romantisches Foto einer jungen Frau mit einem Kleinkind, wobei die Abgebildete mit Sicherheit nicht Loulou ist.

Die in diesem Album visualisierte Lebensgeschichte entspricht nicht dem für die 1950er und 1960er Jahre üblichen weiblichen Lebensweg, zu dem eine Familie mit Ehemann und Kindern gehört. Loulou scheint nicht geheiratet zu haben, da sie auf keinem der späteren Fotos einen Ehering trägt und da der zweite Teil lediglich zwei Fotos von zudem unterschiedlichen Männern enthält. Kinder fehlen in dem Album ebenso. Ihr Pudel hingegen begegnet uns regelmässig

wieder, so dass davon ausgegangen werden kann, dass sie die ihr wichtigen Personen beziehungsweise Tiere durchaus fotografisch dokumentierte. Im Vergleich zum ersten Teil jedoch stehen die Beziehungen, die sie gepflegt hatte, im zweiten Teil des Albums weniger im Vordergrund, sind aber immer noch sehr präsent. Die unglaubliche Dichte an Fotos im Bad in der ersten Albumhälfte ist aussergewöhnlich, obwohl in den 1930er Jahren durch den weit verbreiteten Körperkult und Hygienediskurs das Bad ein beliebter Ort zum Fotografieren war und in vielen Alben anzutreffen ist. Bemerkenswert ist auch die Monotonie des Sujets: Es werden stets junge Erwachsene in unterschiedlichen Formationen im Bad vorgeführt.

Die Betrachtung des Albums hat uns gezeigt, dass die visuellen Spuren zu Lebensgeschichten lückenhaft sind und dass die Fotos, sobald sie nicht mehr mit Kommentaren versehen sind, in ihrer Interpretation relativ offen bleiben müssen. Der Versuch, die Lebensgeschichte Loulous in einem Zug zu erzählen, muss nach den kleinen Einblicken in ihre visuelle Lebensgeschichte unvollständig und undeutlich bleiben. Was lässt sich aber weiter aus diesem und anderen historischen Alben herauslesen?

Ein Vergleich des Albums mit anderen Alben aus dieser Zeit fördert die zeittypische Umgangsweise mit Fotos und Alben zutage und über die Abweichungen auch die möglichen Alternativen. Meine Forschungsarbeit ist auf dieser Ebene aber noch nicht ausgereift, so dass ich auf diesen Aspekt hier nicht eingehen kann. Was ich aber noch ausblickend einführen möchte, ist mein Arbeitsfokus auf die Darstellung von ausserfamiliären Beziehungen in der privaten Fotografie. Es geht dabei darum, Orte und Zeiten sowie



7 Klamaukdarstellung

Blicke, Gesten und Posen der Freundschaftsdarstellungen auszumachen. Dies soll nun abschliessend in Bezug auf Loulous Album geschehen, wobei darauf verwiesen sei, dass es sich um erste Einschätzungen handelt.

Quersicht auf die Fotos: ausserfamiliäre Beziehungen

Loulous Album eignet sich für eine solche Quersicht, da es sehr viele Darstellungen von ausserfamiliären Beziehungen beinhaltet. Es ist diesbezüglich aber kein durchschnittliches Album, denn in diesem Beispiel bilden die Beziehungen zu den anderen die Hintergrundfolie für die Selbstdarstellung der Hauptperson. Sie braucht sie, um sich gesellschaftlich und vor allem in der Gruppe zu verorten und abzuheben zugleich. Besonders deutlich wird dies auf einigen Fotos mit anderen Personen: Häufig bildet Loulou den Mittelpunkt der Inszenierung oder sie zieht durch einen ironischen Kommentar die Aufmerksamkeit auf sich, indem sie wie bei Abb. 4 die jungen Männer als «ihre Kater» oder in einem anderen Foto sich als Königin und ihre Freundin als Hofdame bezeichnet.

Ihr soziales Umfeld kommt in drei verschiedenen Räumen zur Abbildung: in den Jugendjahren im Bad, danach entweder im Restaurant oder in der Natur – in den Bergen oder in Parks. Es sind dies alles öffentliche Räume. Die Freundschaften im Alter sind im Zusammenhang mit einer bestimmten Gelegenheit (Fest respektive Ausflug) fotografiert worden, die als «typische» Fotografieregelegenheiten bezeichnet werden können. Die Jugendfreundschaften hingegen weisen keinen direkten Anlass auf. Den «Photo Ops», wie Holert⁹ die Fotogelegenheiten für die Politik bezeichnet, werde ich weiter nachspüren, um Orte und Zeiten von Freundschaftsinszenierungen festzumachen.

Die Blicke in Loulous Fotos sind nahezu durchgehend auf die fotografierenden Personen gerichtet. In ihren Aufnahmen werden die Beziehungen im Gegensatz zu vielen Bildern aus anderen Alben nie über Blicke hergestellt, sondern ausschliesslich über Gesten und Posen. Das Gestenrepertoire ist zudem ein sehr eingeschränktes: Die einzige Geste, die in Loulous Album zur Anwendung kommt, ist die Umarmung, die in Intensität und Gegenseitigkeit stark variiert. Sie ist sowohl bei gemischt-geschlechtlichen als auch bei Darstellungen von Frauenfreundschaften anzutreffen. Ein Foto zeigt Loulou mit einer anderen Frau: Beide umfassen sich an der Schulter und wahren mit ihren Körpern einen Abstand zueinander. In Abb. 5 hingegen nimmt der Mann durch das Festhalten von Loulous Hand an seiner rechten Seite sowie durch das Halten von Loulous Hals und Kinn eine dominante Geste ein. Diese wird durch seine leicht zu Loulou hin schiefe Haltung verstärkt, so dass sie trotz ihrem Lächeln einen etwas gezwungenen Eindruck hinterlässt.

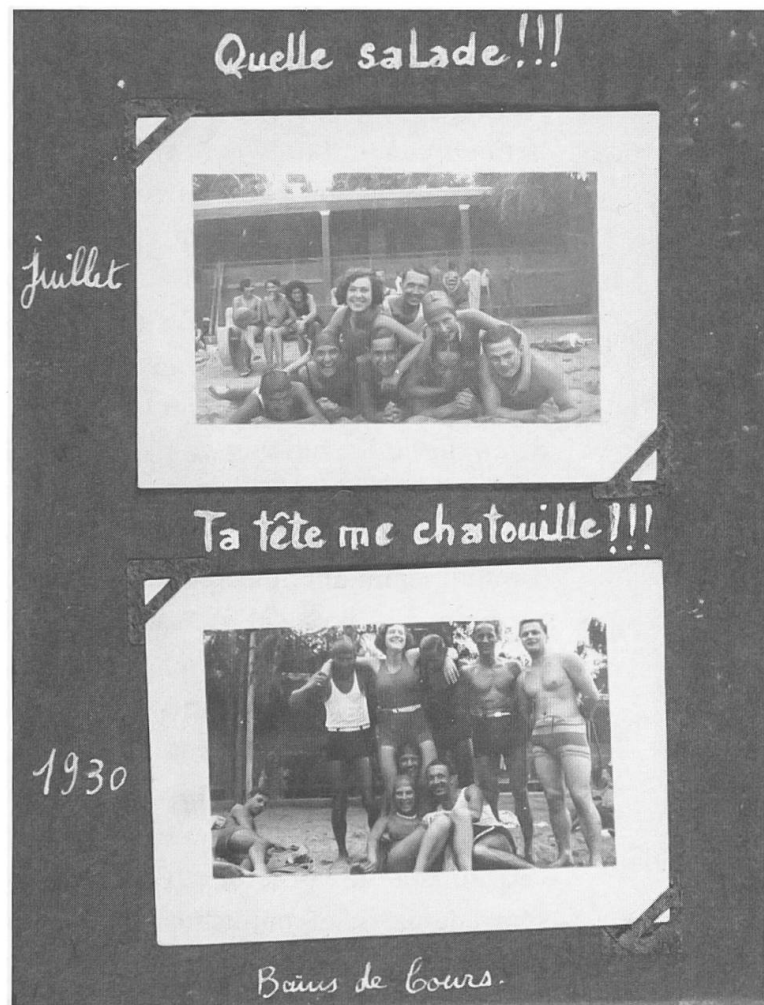
Auf einigen Bildern nehmen die Abgebildeten die gleichen Posen ein und demonstrieren so ihre Gemeinschaft. Dabei variiert die Pose von geschlechts-

⁹ Tom Holert: Photo Op. Geschichte als Bildproduktion, in: Fotogeschichte (2005:95/25), 45–56.

typischen Haltungen bis hin zu Albereien. Die dekorativen Gesten werden von den Frauen vor allem bei Darstellungen von Frauenfreundschaften eingenommen, sind aber auch in Inszenierungen von gemischt-geschlechtlichen Freundschaften zu finden (Abb. 6). Da das Album keine Darstellung einer Männerfreundschaft beinhaltet, muss deren Körpersprache hier unberücksichtigt bleiben. Abb. 7 gibt eine klamaukartige Szene wieder, deren Aussage mit dem Kommentar verdoppelt wird. Das gemeinsame Posieren wird dabei richtiggehend zum Ritual erhoben. Gemischt-geschlechtliche Darstellungen erlauben auch Fotoposen, in denen die Abgebildeten aufeinanderliegen (Abb. 8). Solch intensiver Körperkontakt ist nur in Gruppenfotos vorzufinden, da die

Berührungen im Gegensatz zu Zweier- oder Dreier-Darstellungen nicht sexuell konnotiert werden. Eindeutig sind in einer Gruppe die Darstellungen ausgelassener und der Körperkontakt stärker. Die Gruppengröße spielt vor allem bei gemischt-geschlechtlichen Freundschaften eine wichtige Rolle. In Loulous Album zeigt sich ausserdem eine Zäsur zwischen den ausgelassenen Darstellungen der Jugendfreundschaften und den Altersfreundschaften. Freundschaften werden im Alter auch mittels Einzelporträts der Freunde sichtbar, was bei den Jugendbildern nicht der Fall war.

Dieser kleine Beitrag versuchte an einem ausgewählten Beispiel zu zeigen, wo die Möglichkeiten, aber auch die Grenzen der Analyse von anonymen privaten Fotoalben liegen. Der Text sollte zudem einen kleinen Einblick in die laufende Forschung am Seminar für Kulturwissenschaft und Europäische Ethnologie in Basel geben. Den hier aufgeworfenen Fragen und den mit ihnen verbundenen methodischen Zugangsmöglichkeiten zu den Fotoalben gehe ich in meinem Dissertationsprojekt weiter nach, das ein Teil des vom Nationalfonds geförderten Grundlagenprojekts «Private Fotografie als visuelles Gedächtnis der Lebensgeschichte» ist.



8 Albumseite mit Gruppenfotos