

In Worten erinnern, in Bildern sprechen: zum Unterschied zwischen visuellen und mündlichen Erinnerungspraktiken

Pohn-Lauggas, Maria

Veröffentlichungsversion / Published Version
Zeitschriftenartikel / journal article

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:
Verlag Barbara Budrich

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Pohn-Lauggas, M. (2016). In Worten erinnern, in Bildern sprechen: zum Unterschied zwischen visuellen und mündlichen Erinnerungspraktiken. *Zeitschrift für Qualitative Forschung*, 17(1-2), 59-80. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-52036-5>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-SA Lizenz (Namensnennung-Weitergabe unter gleichen Bedingungen) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-SA Licence (Attribution-ShareAlike). For more Information see: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Maria Pohn-Lauggas

In Worten erinnern, in Bildern sprechen

Zum Unterschied zwischen visuellen und mündlichen Erinnerungspraktiken

Remembering in Words, Speaking in Images

The difference between visual and verbal practices of remembering

Zusammenfassung:

Der Beitrag diskutiert anhand eines Fallbeispiels, in welcher Weise Photographien eine eigenständige Erinnerungspraktik ermöglichen, die sich von mündlichen Formen abhebt. Hierfür wird die biographische Fallrekonstruktion nach Rosenthal mit der Analyse von Bildern und Bildersammlungen nach Breckner verbunden. Im Anschluss an die Darstellung dieses methodischen Vorgehens und der Erhebungsgeschichte des Fallbeispiels wird der Frage nachgegangen, warum bestimmte biographische Themen, die in der mündlichen Erzählung in den Hintergrund rücken, mit Photographien darstellbar werden, und andererseits bestimmte dominante Erzählmomente keine Aufnahme in die visuelle Darstellung finden. Dabei wird gezeigt, dass die Rekonstruktion biographischer Strukturen wesentliche Beiträge zum Verstehen visueller Erinnerungspraktiken liefert, wie umgekehrt auch Photographien und die Art ihrer Präsentation zur Verdeutlichung biographischer Wendepunkte beitragen.

Schlagworte: biographische Fallrekonstruktion, mündliche und visuelle Erinnerungspraktiken

Abstract:

Based on a case study, the article discusses how photographs allow a self-contained practice of remembering that distinguishes itself from oral forms. In a first step, the method of biographical case reconstruction by Rosenthal is connected with Breckner's approach of reconstructing the meaning of images and their collection. Based on the history of data collection, the article explores the question why, on the one hand, certain biographical issues are shown by images but disappear in the verbal narration, and why, on the other hand, certain dominant narrative moments are not part of the visual presentation. It will be shown that the reconstruction of biographical structures provides significant contributions for the understanding of visual practices of remembering and how, vice versa, the way of its presentation clarifies biographical turning points.

Keywords: biographical case reconstruction, verbal and visual practices of remembering

1 Zwei empirische Ereignisse

Forscht man nach über 70 Jahren zu widerständigem Handeln gegen den Nationalsozialismus und fragt nach den Auswirkungen auf die familialen Strukturen und biographischen Verläufe der Nachkommen der Widerständigen, erhalten Fotografien eine einzigartige Bedeutung.¹ Angesichts der heute weitgehenden Abwesenheit dieser Generation aufgrund ihrer Ermordung durch Nationalsozialist/innen oder ihres Sterbens in den letzten Jahren verweisen gerade Fotografien auf familiäre historische Hinterlassenschaften (Hirsch/Spitzer 2005; Sontag 1978). Marianne Hirsch spricht in diesem Zusammenhang von Postmemory und charakterisiert damit eine Erfahrung, welche diejenigen machen, die mit dominanten Narrativen über die kollektiv-historischen und traumatisierenden Ereignisse der Shoah aufgewachsen sind, und deren eigene Geschichte davon maßgeblich beeinflusst ist. Sie charakterisiert Postmemory als „generational structure of transmission“ (Hirsch 2008, S. 114), die sich nicht aus der unmittelbaren leiblich-emotionalen Erfahrung speist, sondern sich in generationaler Distanz zur erlebten Vergangenheit der ersten Generation konstituiert, als „memory shot through with holes“ (Raczynow 1994, zit. n. Hirsch 2002, S. 23). Es ist eine Erinnerung der zweiten Generation, die sich auf eine von Tod, Verlust und Trauma gekennzeichnete Vergangenheit der Elterngeneration bezieht. Sie versucht das Unmögliche zu verstehen, bleibt dabei fragmentarisch und geht imaginativ vor (ebd., S. 22, vgl. auch Inowlocki 2003). Durch ihre indexikalische Verbindung zum ‚Gewesenen‘ (Barthes 2014) ermöglichen Fotografien eine spezifische Bezugnahme auf Vergangenheit, sodass sie ein Medium darstellen, das Memory und Postmemory miteinander verbindet.

Diese Überlegungen führten zu der Entscheidung, private Fotografien und damit in Verbindung stehende visuelle Erinnerungspraktiken in meine mehrgenerationale biographieanalytische Forschung einzubeziehen und danach zu fragen, in welcher Art und Weise die Familiengeschichte nicht nur mündlich, sondern auch visuell erinnert und tradiert wird.

Als ich eine meiner ersten Interviewpartnerinnen bitte, mir ihre Lebens- und Familiengeschichte zu erzählen, beginnt Emilia Sperling² (*1952) mit den Worten:

„Das ist ein bisschen schwierig, weil ich nicht wirklich weiß, wo ich anfang, vielleicht bei mir persönlich wie ich aufgewachsen bin, in Österreich, und zu dieser Zeit war das nicht so lustig, aus dem Widerstand, Großeltern zu haben, also es hat eigentlich auch niemand gewusst.“

Als ich sie im Anschluss an das biographisch-narrative Interview um Fotografien ihrer Familienmitglieder bitte, legt sie mir eine aus 40 Aufnahmen bestehende Bildersammlung vor. Darin ist kein Bild ihrer widerständigen Großeltern enthalten.

Diese zwei Praktiken stehen in Kontrast zueinander. Während Emilia in ihrer mündlich erzählten Lebens- und Familiengeschichte unmittelbar Bezug auf ihre Großeltern und die damit verbundene Familiengeschichte nimmt, erfahren ihre Großeltern keine bildliche Repräsentation in der Bildersammlung. Diesem Kontrast folgend, gehe ich in diesem Beitrag der Frage nach, warum die Geschichte der Großeltern in den mir gezeigten Fotografien nicht unmittelbar auftaucht und damit von Emilias visueller Erinnerungspraktik ausgeschlossen bleibt. Ich

werde aufzeigen, welche andere(n) Geschichte(n) anhand der Photographien thematisiert werden und in welchem Zusammenhang diese mit Emilias biographischer Erfahrungsaufschichtung stehen.

Die Analysen beruhen auf heterogenem und zu unterschiedlichen Zeitpunkten erhobenem Datenmaterial. Um meine Ergebnisse nachvollziehbar zu machen, werde ich deshalb den Prozess der Datenerhebung sowie Überlegungen zur Verwendung von Photographien im Rahmen biographisch-narrativer Interviews und den daraus resultierenden methodischen Konsequenzen für die Auswertung voranstellen.

2 Datenerhebung sowie Auswertung von Bildern und erzählter Lebens- und Familiengeschichte

2.1 Prozess der Datenerhebung

Im Anschluss an die biographisch-narrativen Interviews, in denen ich nach der Lebens- und Familiengeschichte frage (Loch/Rosenthal 2002), bitte ich meine Gesprächspartner/innen um Photographien, anhand derer sie ihre Familie darstellen möchten, und führe über diese Photographien ein weiteres Interview. Ausgehend davon, dass Photographien als Objekte auch in Praktiken eingebunden sind (Rose 2010, S. 17), und um eine möglichst offene Entfaltung der gegenwärtigen individuellen und familialen Konstruktion der visualisierten Familie und Familiengeschichte zu ermöglichen, überlasse ich es meinen Interviewpartner/innen, in welcher Art und Weise sie mir die Photographien zeigen wollen: in Form eines Albums, einzelner Photographien oder anderer Anordnungen. So zeigt mir etwa Emilia 40 lose Bilder, die sie in einem Stapel versammelt hat. Bei einem weiteren, den Photographien gewidmeten Treffen stelle ich während des Zeigens und Betrachtens erzählgenerierende Nachfragen. Diese Fragen richten sich an die Assoziationen, die den Interviewpartner/innen beim Betrachten in den Sinn kommen und versuchen weitere Erzählungen zu evozieren. Im Anschluss daran wird der Entstehungskontext erfragt, etwa wer fotografiert hat, Ort und Zeit der Aufnahmen. Bei älteren Bildern wird auch danach gefragt, in welcher Situation man das Foto (von wem) erhalten hat. Die Nachfragen folgen in ihrer Abfolge dem Verlauf der Bildinhalte, wie sie von den Interviewten verbalisiert werden. Dieser Verlauf muss nicht meiner Wahrnehmung als Forscherin entsprechen. Ist das Gespräch über die Photographien beendet, wird danach gefragt, wie es zur Auswahl der gezeigten Photographien gekommen ist und ob womöglich wichtige Photographien fehlen sowie aus welchen Gründen.

Da die Frage nach den Photographien im Rahmen eines biographisch-narrativen Interviews erfolgte, wird bei der Analyse von einem strukturellen Zusammenhang zwischen dem biographisch-narrativen Interview, der Auswahl der Photographien, ihrem Betrachten und dem Erzählen über sie ausgegangen. Der Datenerhebungsprozess ist darüber hinaus davon gerahmt, dass ich meine Gesprächspartner/innen als Nachkommen von Widerstandskämpfer/innen kontaktiert habe. Die Analyse kontrastiert die verschiedenen Materialien, nachdem sie getrennt voneinander untersucht wurden.

2.2 Biographische Fallrekonstruktion auf Basis narrativer Interviews

Prinzipiell rekonstruiere ich zuerst die Familiengeschichte (u.a. anhand von Dokumenten) und führe eine Genogrammanalyse durch, die vor allem auf die Erfassung möglicher inter- und intragenerationaler Themen abzielt. Danach analysiere ich die Einzelbiographien anhand der erzählten Lebens- und Familiengeschichte nach dem rekonstruktiven und sequentiellen Verfahren der biographischen Methode, wie sie von Gabriele Rosenthal (1995) entwickelt wurde. Bei diesem methodischen Vorgehen wird die Gegenwartsperspektive vorerst getrennt von der Vergangenheitsperspektive rekonstruiert, um zu erfassen, mit welcher Perspektive die Biographin auf ihr gelebtes Leben blickt und die erzählten lebensgeschichtlichen Themen auswählt. Dies bedeutet keineswegs, dass alleine die Gegenwartsperspektive die Auswahl der Themen bestimmt, im Gegenteil: Sie steht in Wechselwirkung mit der Vergangenheit, da die Gegenwartsperspektive davon beeinflusst ist, wie etwas erlebt wurde. Unter Einbezug der historischen und gesellschaftlichen Strukturen und Diskurse ist das Ziel, die biographische Erfahrungsaufschichtung und die daraus resultierenden Handlungs- und Bearbeitungsstrukturen zu rekonstruieren (vgl. Pohn-Weidinger 2014).

2.3 Sequentielle Analyse der Bildersammlung und Segmentanalyse

Nach der Rekonstruktion einer Einzelbiographie wende ich mich der Analyse jener Fotografien zu, die mir von der Biographin oder dem Biographen gezeigt wurden. Der genaue Ablauf des Analyseprozesses orientiert sich an der jeweils vorliegenden Form, wie etwa einem Fotoalbum oder Collagen, und ist also von den jeweiligen Gebrauchsweisen abhängig. Im Fall von Emilia wurde in einem ersten Schritt die Ordnung der Bildersammlung beschrieben.³ Um die Sinn- und Bedeutungsbezüge zu erfassen, wurde die sequentielle Gestalt des Verlaufes, in dem die Bilder gezeigt wurden, anhand des abduktiven Verfahrens der Hypothesenbildung und -prüfung (Oevermann u.a. 1979) rekonstruiert. Der Abfolge der gezeigten Einzelbilder folgend wird generell gefragt, wie die Sammlung thematisch und bildlich gestaltet ist, mit welchen Bildern sie beginnt und endet, was an welcher Stelle sichtbar wird, welche Schwerpunkte gesetzt werden, wo Lücken auftauchen und thematische Felder ausgemacht werden können. In einem zweiten Schritt werden einzelne Bilder für die visuelle Segmentanalyse (Breckner 2010) ausgewählt,⁴ um zu rekonstruieren, welche sozialen Bezüge wie etwa Beziehungskonstellationen in Fotografien sichtbar werden.⁵

Um diese bildlichen Sichtbarkeiten möglichst ohne gegenwärtiges Wissen zu rekonstruieren, ist ein dekontextualisierendes Vorgehen wesentlich, was auch bedeutet, eine Fotografie unabhängig von der Rekonstruktion der Einzelbiographie zu analysieren;⁶ selbiges gilt auch für die Bildersammlung sowie für das Interview über die Fotografien.

Erst nach Abschluss der Bildanalyse ziehe ich das Interview über die Fotografien als Kontrast hinzu und erfasse, welche Erinnerung eine Fotografie auslöst, wie das Foto beschrieben wird, was im Betrachten von den Interviewpart-

ner/innen benannt wird und was nicht, obwohl es unmittelbar sichtbar wird. Nach diesem Schritt werden diese Ergebnisse mit der Rekonstruktion der Einzelbiographie in Beziehung gesetzt.

2.4 Kontrastierungen der Ergebnisse der Bildanalyse mit dem Interview über die Fotografie und der biographischen Fallrekonstruktion

In dieser Phase des Analyseprozesses werden die biographischen Handlungs- und Erlebensstrukturen und auch die Gegenwartsperspektive der Biographin oder des Biographen wieder relevant. Es wird danach gefragt, in welcher Weise die Gegenwartsperspektive die Auswahl, die Abfolge und das Betrachten der Fotografien und das Sprechen darüber strukturiert. Mit Wissen um die biographische Struktur soll geklärt werden, in welcher Weise diese die Auswahl beeinflussen und welches biographische Erleben der Auswahl der Fotografie zugrunde liegen kann. Wichtig ist hier einerseits, in den Blick zu nehmen, was die Fotografien über jene biographischen Konstruktionsprozesse hinaus sichtbar machen, die ausschließlich auf der Basis einer mündlich erzählten Lebens- und Familiengeschichte rekonstruiert werden konnten. Andererseits soll fallspezifisch der Frage nachgegangen werden, in welcher Weise die Fotografien selbst Trägerinnen biographischer Konstruktionsprozesse sind. Analyseanleitend sind dabei Fragen nach Differenzen und Ähnlichkeiten zwischen der biographischen Struktur, den Fotografien und dem Erzählen darüber.

3 Die Bildersammlung von Emilia Sperling: Praxis- und Zeitbezüge auf das Gewesene

Bei einem eigenen, nach dem biographisch-narrativen Interview stattfindenden Treffen legt Emilia mir das erste Foto auf den Tisch und kommentiert es, ich frage nach. Danach legt sie das nächste Bild auf das vorhergehende und der Ablauf des Kommentierens und Nachfragens wiederholt sich. Die Bilder hat sie vor dem Interview einer unsortierten Fotokiste entnommen, die ich nicht sehen konnte. Es handelt sich damit um eine im Forschungsprozess evozierte Bildersammlung, die spontaner zustande kam als dies üblicherweise bei Familienalben der Fall ist. Die unsortierte Fotokiste ist im Laufe der Jahre entstanden. Darin enthalten sind Fotografien, die sie von ihrer Mutter übernommen hat, und Fotografien ihrer eigenen familialen Zusammenhänge, die von ihrem Ex-Mann angefertigt wurden. Die Frage, ob eine Fotografie fehle, verneint sie. Das Interview über die Fotografien ist, wie bereits das vorangegangene biographische Gespräch, auch von meinem Forschungsinteresse strukturiert. Hinzu kommt, dass die Bildersammlung und das narrative Interview im Prozess des Betrachtens, Kommentierens und Erzählens von mehreren ineinandergreifenden Praxis- und Zeitbezügen (Gegenwartsperspektiven) strukturiert werden, wie später noch detaillierter ausgeführt wird. Gemeint sind damit Bezüge, die an bestimmte gesellschaftlich-historische,

diskursive, aber auch biographische Zusammenhänge gebunden sind und die im Vorfeld erfolgte Auswahl der Photographien, aber auch das Betrachten der Bilder sowie das Erzählen darüber durchziehen. Sie betreffen nicht zuletzt die Photographien selbst und müssen in die Rekonstruktion eingebunden werden.

3.1 Die Auswahl der Photographien

Die Auswahl der Photographien wird durch mehrere Einflüsse strukturiert. Zunächst sind der Forschungskontext und meine Aufforderungen zu nennen, Photographien zur Familie auszuwählen, wodurch die Auswahl thematisch gerahmt wird. Wie zu zeigen sein wird, bedeutet dies jedoch keineswegs, dass Emilia ‚nur‘ Familienfotographien ausgewählt hat. Zweitens wird die Auswahl der Photographien davon mitbestimmt, dass sie mir – in meiner Rolle als Forscherin – gezeigt werden: Die Frage, wie die Bilder präsentiert werden, wie man sich und seine Familie anhand welcher Photographien darstellt, stellt sich für Emilia nicht in Hinblick auf das Wissen, dass die eigenen Nachkommen diese Photographien betrachten werden, sondern in Hinblick auf mich als Forscherin. Dennoch kann davon ausgegangen werden, dass die Auswahl der Photographien nicht losgelöst von ihrem biographischen und familialen Narrationszusammenhang (Hirsch 2002) erfolgt ist, und auch in diesem Rahmen jene Momente der Weitergabe wirksam und aktualisiert werden, die sich innerhalb der Familie vollziehen würden. Es stellt sich die Frage, was über die Photographien in den Interaktionen zwischen Emilia und mir vermittelt werden soll. Die Photographien stehen für ‚etwas‘, das ich verstehen soll, sie sollen zeigen, „Es ist so gewesen“ (Barthes 2014, S. 87). Dies bedeutet, dass bestimmte Photographien mit bestimmten Darstellungen Emilias und ihrer Familie eher in die Sammlung aufgenommen werden als andere. Auf diese Weise werden thematische Felder von Sichtbarkeiten gebildet, die kontingenter und auch vielschichtiger sein können, als dies in lebensgeschichtlichen Narrationen der Fall ist. Darüber hinaus erfolgte die Herstellung der thematischen Felder über die Auswahl der Photographien im Fall von Emilia in zeitlicher Nähe zu ihrem Erinnerungsprozess und ihren biographischen Thematisierungen während des biographisch-narrativen Interviews, sodass von einer perspektivischen Verbindung zwischen der im biographisch-narrativen Interview wirkenden Gegenwartsperspektive (vgl. Rosenthal 1995, S. 70–85) und der Auswahl der Photographien ausgegangen werden kann. Darin liegt ein Unterschied zu Familienalben, die über einen längeren Zeitraum hinweg gestaltet werden, was auch bedeutet, dass sich die Perspektiven, Sinnhorizonte und Intentionen aufgrund neuer biographischer und familialer Erfahrungen verändern können, was wiederum die Auswahl der Photographien für das Album, ihre Anordnung oder mögliche Beschriftung beeinflusst (Breckner 2010, S. 179–236).

3.2 Das Betrachten von Photographien und das Sprechen über sie

Auch das Betrachten und Kommentieren der Photographien ist von der Gegenwartsperspektive auf das eigene Leben mitstrukturiert. Das Betrachten ist in Zusammenhang mit der Aufnahme und der Ausarbeitung ein wesentliches Moment

jenes „fotographischen Akts“ (vgl. Breckner 2014, S. 147 in Anlehnung an Dubois 1998), in dessen Gesamtheit erst Sinnzusammenhänge hergestellt werden können. Herstellung, Entwicklung und Betrachtung vollziehen sich in unterschiedlichen (nahen oder auch voneinander entfernten) Zeitbezügen in spezifischen gesellschaftlich-historischen, diskursiven, familialen, generationalen und biographischen (narrativen) Zusammenhängen, die sich in unterschiedlichen Gegenwartsperspektiven äußern (Breckner 2013, S. 169). Etwa jene Gegenwartsperspektive, die zum Zeitpunkt der Aufnahme wiederum mit ihrem jeweiligen historisch-gesellschaftlichen und technischen Kontext existieren und mitstrukturieren, was sichtbar gemacht werden soll. Es handelt sich aus heutiger Sicht um eine Vergangenheitsperspektive, die zum damaligen Zeitpunkt wiederum von einer Gegenwartsperspektive beeinflusst wurde. Oder jene, die die Wahrnehmung der Biographin im Moment des Betrachtens dessen anleitet, was gewesen ist. Das sich im Betrachten vollziehende Sinnverstehen ist an Narrationszusammenhänge gebunden, die von historisch-gesellschaftlichen und diskursiven Erfahrungshorizonten durchdrungen sind und deren Wirkung im Moment des Zeigens und Betrachtens entfaltet wird.

Keineswegs bedeutet dies jedoch, dass im Betrachten zwangsläufig Erinnerungsprozesse ausgelöst werden, wie dies etwa in einem biographisch geführten und Erinnerungsprozesse unterstützenden Gespräch hinsichtlich eines Ereignisses passieren kann; denn „was ich sehe, ist keine Erinnerung, keine Phantasie, keine Wiederherstellung, [...] sondern das Wirkliche im vergangenen Zustand: das Vergangene und Wirkliche zugleich“ (Barthes 2014, S. 93). Darin liegt auch die Möglichkeit, dass Photographien sich den in Erinnerungen auftauchenden Bildern der Vergangenheit widersetzen, sodass man mit einer Vergangenheit konfrontiert wird, die man so nicht erinnert (vgl. Breckner 2013, S. 169), denn sie „erzeugen eine andere Art von Evidenz, die mehr in der Sichtbarkeit als in narrativen Prinzipien verankert ist. Sie zeigen und beweisen, dass dieses Leben stattgefunden hat, dass bestimmte soziale Beziehungen in bestimmten Situationen existiert haben“ (ebd., S. 177). Dies bedeutet, dass über Photographien vergangene Situationen zugänglich werden, welche nicht erinnert wurden. Darüber hinaus ermöglichen Photographien, eine emotionale Verbindung zu den Erlebniswelten der vorangegangenen Generation(en) herzustellen (Hirsch 2002, S. 23), insbesondere bei familialen Vergangenheiten mit erlittenen kollektiven Traumata, die in lückenhaften, verleugneten und verdrängten Erinnerungen ‚weiterleben‘ (Postmemory). Photographien können diese Lücken füllen; sie vollführen „die unerhörte Verschränkung von Wirklichkeit (»*Es-ist-so-gewesen*«) und Wahrheit (»*Das ist es!*«)“ (Barthes 2014, S. 124, Herv.i.O.). Letztendlich bleiben Photographien dennoch Projektionsflächen, gespeist von öffentlichen, generationalen und biographischen Strukturen und Bildern. Sie ermöglichen ‚nur‘ eine Annäherung, ein Erleben, das auch enttäuschen und frustrieren kann (Hirsch 2008, S. 122), etwa wenn ich nicht jene „Wahrheit“ und jenen „Beweis“ in den Bildern entdecken kann, die ich suche.

Dass sich die Bedeutungsdimensionen dessen, was sichtbar wird, entlang ihrer narrativen Einbettung entfalten, bedeutet jedoch keineswegs, dass erinnert wird oder über das Betrachtete erzählt werden muss. Auch ohne mündliche oder schriftliche Erzählung kann dem Bild Sinn verliehen werden. Die Sichtbarkeit kann eine erzählte Geschichte dann auch erweitern, oder sich ihr auch widersetzen.

Anhand von Emilias visueller und mündlicher Praktik kann gezeigt werden, in welcher Weise eine Fotografie eine andere Geschichte erzählt als die Sprecherin in ihren Kommentaren. Diese Kontraste liegen in dem Umstand der Bedeutungsmöglichkeiten von Photographien begründet, aber auch in der Gleichzeitig-

keit der An- und Abwesenheit des Referenten. Die Beziehung der Betrachterin zur Fotografie, zum Gezeigten, ist dabei wesentlich, da das Betrachten eben selbst biographische und familiale (narrative) Bezüge benötigt und an die sozialen Positionen der Betrachterin gebunden ist: Emilia betrachtet ihre Bildersammlung als Tochter und Urenkelin, als geschiedene Ehefrau oder als Mutter. Die Sinnbezüge dessen, was betrachtet und was darüber erzählt wird, sind auch von diesen Positionen strukturiert. Handelt es sich um Familienfotographien, so vollzieht sich im Betrachten das, was Hirsch auch als ‚familial look‘ bezeichnet:

“It is my argument that the family is in itself traversed and constituted by a series of ‚familial‘ looks that place different individuals into familial relation within a field of vision. When I visually engage with others familially, when I look my family’s albums, I enter a network of looks that dictate affiliative feelings, positive or negative feelings of recognition that can span miles and generations: I ‚recognize‘ my grand-grandmother because I am told that she is an ancestor, not because she is otherwise in any way similar or identifiable to me. [...] And when I look at her picture, I feel as though she also recognizes me. We share a familial visual field [...] desiring thus to bridge an unbridgeable distance and to undo the effects of death and separation.” (2002, S. 53f.)

Die ‚familial looks‘ strukturieren Familie nicht losgelöst von gesellschaftlichen Bedeutungszusammenhängen, sondern sind von einem ‚familial gaze‘ vermittelt, dessen Gegenstand die ideale Familie darstellt und als dessen Instrument das Familienalbum fungiert. Über die enge Verzahnung der sozialen Funktion von Fotografie mit der Ideologie der Familie, deren maßgebliche ‚Illusion‘ in ihrer Einheit besteht, verortet der ‚familial gaze‘ das Subjekt im Mythos der Familie: Es kann sich über das Bild als in die Familie eingebettet wahrnehmen (ebd., S. 5). Diese Blicke stellen Familie – neben anderen gesetzlichen und institutionellen Strukturen – als alltagsweltliche Formation her. Wenn auch durch den ‚familial gaze‘ vermittelt, weist der ‚familial look‘ jedoch durch seine subjektive Kontingenz auch darüber hinaus, es ist der Blick, den Familienmitglieder austauschen, er ist von Wünschen geprägt, aber auch von Mangel. Um das Spezifische in der Verschränkung von ‚familial look‘ und ‚familial gaze‘ erkennen zu können, muss man das Bild als in die Familiengeschichte eingebettet erforschen (vgl. ebd., S. 11) – nicht anders als die damit in Verbindung stehende Lebensgeschichte.

4 Biographische Strukturen

4.1 Eine familiengeschichtliche Skizze

Emilia ist die Enkeltochter von Erna und Johannes Hummel, die ab den 1930er Jahren in Österreich einen Bauernhof bewirtschafteten. Laut Gestapo-Akten traten sie im Dezember 1943 mit einer Widerstandsgruppe in Kontakt, versteckten Partisan/inn/en und sammelten nachrichtendienstliche Informationen. Bei ihrer Verhaftung im September 1944 waren ihre drei Kinder anwesend. Emilias Mutter als älteste Tochter war 15 Jahre alt, die Schwester 14 und der Bruder 12. Erna und Johannes Hummel wurden gemeinsam mit anderen Widerstandskämpfer/innen wegen ‚Vorbereitung zum Hochverrat‘ zum Tode verurteilt, im Dezember 1944 hingerichtet und in einem Massengrab verscharrt. Neben der Enteignung des

Besitzes und der Plünderung des Hofes durch ortsansässige Nationalsozialist/innen wurden die zwei Schwestern von ihrem Bruder getrennt und bei Familienmitgliedern untergebracht, die dem NS nahestanden. Der Bruder kam zur Familie mütterlicherseits, über die keine weiteren Hintergrundinformationen vorliegen. Nach 1945 erfolgte eine Restitution des geplünderten Besitzes, die Schwestern erhielten in Relation zum Bruder einen geringen Erbanteil. Die Schwestern wohnten ab ihrer Volljährigkeit in einem Haus in einer Stadt, das sie nach der gesetzlichen Erbanteileilung vom elterlichen Besitz gemeinsam vererbt bekommen hatten.

Emilia wurde 1954 in diesem Haus geboren. Zum Zeitpunkt ihrer Geburt lebten dort ihre Mutter und deren Schwester, ihr Vater und verschiedene Mieter/innen. Als Emilia 2 Jahre alt war, verunglückte ihr Vater tödlich. Wenige Jahre später zog ihre Tante weg und Emilia lebte mit ihrer Mutter alleine. Sie hatte weder Kontakt zur Familie ihres Vaters noch zur Familie des Bruders ihrer Mutter.

Nach dem Gymnasium verließ Emilia ihre Herkunftsstadt, um für das Lehramt in zwei Sprachen zu studieren. Während des Studiums lernte sie ihren späteren Ehemann kennen. Sie zogen nach Wien und bekamen zwei Kinder. Im Jahr 2011 ließen sie sich scheiden.

4.2 Verlust und Zuwendung zur Familiengeschichte als biographisches Thema

Emilia präsentiert ihre Biographie erstens als eine Geschichte, die im Schatten der Vergangenheit der Großeltern steht. Zweitens thematisiert sie die Frage, was sie darüber weiß, was sie überhaupt wissen möchte⁷ und wie die Vergangenheit auf ihr Leben wirkt. Die Dominanz der Familiengeschichte äußert sich darin, dass sie andere lebensgeschichtliche Erlebnisse erzählerisch nicht ausbaut und auf Nachfragen zu anderen Lebensbereichen immer wieder auf die Familiengeschichte zurückkommt.

Konkret bedeutet dies, dass Emilia mit ihrer Familie in einem Umfeld aufgewachsen ist, das die widerständige Familienvergangenheit tabuisierte. In öffentlichen Lebenskontexten galt ein diskursives Sprechverbot über diese Vergangenheit – mehr noch, Widerstand gegen den NS wurde als Verrat verhandelt. Erst in den letzten Jahren öffnete sich dieser Diskurs in Richtung einer Anerkennung von Widerstand. Dennoch ist ein Sprechen darüber noch immer nicht in allen gesellschaftlichen Bereichen anerkannt (vgl. etwa Geldmacher 2009). Das diskursive Sprechverbot wirkte auch innerfamiliär und verunmöglichte es, dass Emilias Mutter die traumatisierende Erfahrung der Verhaftung und Hinrichtung der eigenen Eltern durch die Nationalsozialist/innen bearbeiten und darüber trauern konnte.⁸ Emilia erlebte eine Mutter, die auf die Unmöglichkeit zu trauern mit einer Idealisierung des Großvaters als Held reagierte.

Auf Basis der Rekonstruktion der erlebten Lebensgeschichte kann die Zuwendung zur und Aneignung der unklaren und fragmentierten Familiengeschichte über verschiedene biographische Handlungsentscheidungen als eine zentrale Struktur in Emilias Biographie benannt werden. Als bedeutende Entscheidung ist das Verlassen des Herkunftsortes anzusehen, welche es ermöglichte, andere Formen des Umgangs mit der Vergangenheit zu erproben, z.B. Kontakt zu anderen Nachkommen von Widerstandskämpfer/innen aufzunehmen. In ihrem Herkunftsort hatten Emilia und ihre Familie zuvor vollständig isoliert von anderen

Familien mit ähnlicher Geschichte gelebt. Diejenigen, die dort geblieben sind, tun dies bis zum Zeitpunkt der Erzählung Emilias. Andere Entscheidungen galten dem Ausheben von Dokumenten, der Mitwirkung an der Veröffentlichung der Familiengeschichte, aber auch der Weitergabe der (teilweise unklaren) Geschichte an ihre Kinder.

Emilia begegnet damit zwei Erlebensstrukturen, die in Wechselwirkung zueinander stehen: der intergenerationalen Tradierung von Traumatisierungserfahrung und den in familialen und öffentlichen Lebensbereichen wirkenden Redeverboten, die ein unsicheres Wissen über die Handlungen der Großeltern, aber auch über deren Motivation widerständig zu sein, evoziert haben. Damit in Verbindung steht die Frage, ob ihre Handlungen und Entscheidungen als ‚heldenhaft‘ einzustufen sind.

Wesentlich ist darüber hinaus, dass Emilia ein familiales Gefüge erlebte, dessen Spaltung mit der Hinrichtung der Großeltern begann und bis in die Urenkelgeneration tradiert wird. Die Spaltung manifestiert sich in der Frage, ob die Großeltern gegenüber ihren Kindern unverantwortlich handelten und sich aufgrund ihres Widerstands in die Situation begaben, diese ‚verlassen‘ zu müssen.

Idealisierte Emilias Mutter deren Großvater als Held und schwieg über die Großmutter, präsentiert ihre Tante (die Schwester ihrer Mutter)⁹ ihn als einen Tyrannen, der die unpolitische und liebevolle Großmutter zum Widerstand zwang. Diese unterschiedlichen Sichtweisen sind zum einen bedingt durch die von Geschlechterverhältnissen durchdrungene Nichtsichtbarkeit politisch-aktiver Handlungen von Frauen, zum anderen verweist das Schweigen und die Entpolitisierung auf den gegen die Mutter gerichteten Vorwurf, nicht im Sinne der Fürsorge für die Kinder gehandelt zu haben, und stellt eine Reaktion auf die erlebte Traumatisierung dar. Durchdrungen von Verdrängungsdiskursen (Marchart 2005, S. 29) bedeutet dies, dass die Verantwortung für den Tod der Eltern und im weiteren der Großeltern nicht den Nationalsozialist/innen gegeben wird, sondern innerfamilial sinngemäß so verhandelt wird: Hätte der Vater bzw. Großvater anders gehandelt, wäre ‚es‘ womöglich nicht passiert und sie alle hätten ein besseres Leben gehabt. Die Spaltung in der Familie äußert sich auch dahingehend, dass Emilia niemals Kontakt zu ihrem Onkel (dem Bruder der Mutter) hatte und auch den großelterlichen Bauernhof nie besuchte.

Die Erfahrung von Emilias Mutter, nicht trauern zu können und den erlebten Verlust tabuisieren zu müssen, wirkt sich in der Beziehung zu ihrer Tochter dahingehend aus, dass Emilia von ihrer Mutter den Auftrag erhielt, loyal zu sein und sie nicht zu verlassen, um die verleugnete Verlusterfahrung zu kompensieren (vgl. zu solchen Mechanismen Boszormenyi-Nagy/Spark 2013, S. 66–85). Diese von einem Loyalitätsgebot und Loslösungsverbot geprägte Strukturierung der Mutter-Tochter-Beziehung wurde durch den Unfalltod von Emilias Vater verschärft. Den mütterlichen Umgang mit dem Tod erfuhr Emilia nun unmittelbar. Im Rahmen des familialen Themas, nicht trauern zu können, begegnete die Mutter dem Tod ihres Mannes mit emotionaler Kälte, die sich etwa darin äußerte, dass sie Emilia vermittelte, dass es ohnehin zu einer Trennung gekommen wäre, wenn er nicht gestorben wäre. Aufgrund der Kontaktlosigkeit zur Familie ihres Vaters war sie vollständig und ausschließlich auf die Erzählungen ihrer Mutter angewiesen.

Als ihr Vater starb, wurde Emilia als zu bemitleidendes Kind stigmatisiert, gleichzeitig wurde aber ihre Trauer sowohl von ihrer Mutter als auch vom sozialen Umfeld nicht ernst genommen: „Mir haben immer alle Leute gesagt ‚dir gehts

ja gut‘ und ‚gut, dass sie nix mitkriegt.‘“ Dadurch erlebte Emilia eine große Diskrepanz zwischen ihrer eigenen Gefühlswelt und dem, wie sie von außen wahrgenommen wurde. Dies mündete in einer Leidkonkurrenz zu ihrer Mutter, die ihr immer wieder auch vermittelte, dass sie mehr unter der Geschichte ihrer Eltern litt als Emilia unter dem Verlust ihres Vaters: „Also der Tenor war schon, ich hab das alles durchgemacht, dir geht es ja gut du hast ja keine Probleme.“

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass der Verlust der Großeltern angesichts gesellschaftlich durchdrungener familialer und individueller Verleugnungsstrukturen zu einer Spaltung in der Herkunftsfamilie führte. Durch den Tod ihres Vaters erlebte Emilia ein weiteres Zerfallen ihrer Familie. Durchdrungen ist dieser Prozess von der Unmöglichkeit zu trauern und von einer Leidkonkurrenz zwischen Emilia und ihrer Mutter. Emotionale Kälte gegenüber dem verstorbenen Vater und verachtendes Sprechen prägten Emilias Aufwachsen. Sie lernte, den Verlust ihres Vaters nicht zu thematisieren. Diese hier kurz skizzierten Strukturen liegen der präsentierten Familiengeschichte zugrunde, die im Interview insgesamt dominant bleibt.

5 Die bildliche Darstellung des Verlusts einer Kindheit

Ich möchte im Folgenden auf die Ergebnisse der Kontrastierung der Bildersammlung mit dem narrativen Interview und der biographischen Fallrekonstruktion eingehen. Ich werde mich dabei allerdings auf die ersten Photographien beschränken, da bereits diese wenigen Photographien ein thematisches Feld eröffnen, das die weitere Abfolge der Bilder strukturiert. Die erste Photographie zeigt ein Mädchen und eine ältere Frau im Sonntagsgewand an einem begrünten Platz. Das Mädchen spielt, die Frau sitzt auf einer Holzbank und blickt in die Kamera. Das Bild zeigt eine lebendige, nicht unmittelbar interaktive, doch fast idyllische Situation einer Generationsbeziehung oder eines generationalen Nebeneinanders: eine Großmutter mit ihrer Enkeltochter. Betrachtet man nur das Bild, so ist dies der Beginn des thematischen Feldes einer schönen Kindheit.

Als Emilia diese Photographie als erste vor sich hinlegt, benennt sie die ältere Frau als ihre Urgroßmutter mütterlicherseits und das Mädchen als sie selbst. Sie meint, dass dieser Garten ein „wunderwunderschöner“ Ort gewesen sei, um dann darauf zu sprechen zu kommen, dass das Haus nun verkauft sei und es diese Idylle nicht mehr gebe. Diese Aussa-



Abb. 1: Erstes Foto der für das Foto-Interview zusammengestellten Bildersammlung

gen eröffnen das thematische Feld der Trauer um eine schöne Kindheit und verweisen auf die Gegenwartsperspektive, mit der Emilia die Bilder auswählte. Mit dem gegenwärtigen Wissen um den gewaltsamen Tod der Großeltern könnte diese Fotografie auch der Inbegriff ihrer Abwesenheit sein. Zwar bezieht sich Emilia selbst in ihrem Erzählen über die Fotografie nicht darauf, sondern auf den im Bild sichtbar werdenden, aber heute nicht mehr existierenden Ort, dennoch ermöglicht ihr das Benennen der älteren Frau als ihre Urgroßmutter¹⁰ und des Mädchens als sie selbst, die in der Fotografie auch sichtbar werdende unterbrochene Generationenfolge wahrzunehmen.



Abb. 2: Zweites Foto der Bildersammlung

Das zweite Bild zeigt einen Mann auf einem Dreirad sitzend; er hält eine Puppe im Arm und eine kleine Schaufel in der Hand. Neben ihm steht ein Mädchen, das eine Hand auf seinen Schenkel gelegt hat und leicht den Kopf hebt, um ihn anzusehen. Hinter den beiden sind eine Frau und ein kleiner Bub teilweise verdeckt abgelichtet. Die Personen im Vorder- und Hintergrund ergeben eine Einheit. Indem der Mann auf einem Spielzeug sitzt, die Puppe mit einer umsorgenden Geste hält und das kleine Mädchen ansieht, wird er Teil ihrer kindlichen Lebenswelt. Die Blickbeziehung zwischen dem Mann und dem Mädchen sticht ins Auge: Sie lässt eine zärtliche und liebevolle Zugewandtheit erahnen.

Emilia benennt den Mann als ihren Vater und das Mädchen als sie selbst: „Ich finde es ja süß, wie ich mich da ur aufrege, weil er auf dem Dreirad sitzt.“ Ihr Gesichtsausdruck ist nicht eindeutig, die Augen sind im Anblicken ihres Vaters zusammengekniffen, aber nichts deutet darauf hin, dass sie sich ärgert. Emilias

Erinnerungen an ihren Vater fallen in den vorsprachlichen Bereich. Im Betrachten der Fotografie entwickelt sie eine Phantasie über eine Interaktion zwischen sich und ihrem Vater. Sie fügt dem Sichtbaren etwas hinzu, das einen Kontrast bildet. Etwas, das aber gleichzeitig auch sichtbar ist. Es gab eine Beziehung zu ihrem Vater, sie hatte ihn erlebt, auch wenn sie sich nicht daran erinnern kann. Auch stellt sie im Betrachten eine emotionale Verbindung zu ihm her. In der Evidenz des Bildes und im erzählenden Betrachten wird sie zu seiner Tochter.

Auffallend ist, dass sie die Interaktion ‚negativ‘ definiert, im Sinne, dass er etwas getan hatte, was sie aufregt, aber sie evaluiert es als „süß“. Mit der Beschreibung des Aufregens fügt sie dem Bild etwas hinzu, mit der Beschreibung „süß“ greift sie die bildlich sichtbar werdende Zugewandtheit auf.

Das von ihrer Mutter negativ vermittelte Bild ihres Vaters gab Emilia keine Möglichkeit, sich positiv auf ihren Vater zu beziehen. Alles, was ihn betrifft, ist mit Unsicherheit verbunden. Sie hat kein gesichertes Bild von sich und ihrem Vater. In der Artikulation dessen, was sie in diesem Bild sieht, bringt sie sowohl die-

se Unsicherheit wie auch die negativen Erzählungen über ihren Vater zum Ausdruck. Die Mächtigkeit der Vermittlung ihrer Mutter im familialen Narrationszusammenhang durchdringt die Artikulation der Betrachtung, und gleichzeitig ermöglicht das Bild eine andere artikuliert Zuwendung zu ihrem Vater als im biographisch-narrativen Interview. Dort erwähnt sie ausschließlich die negative Sprechweise ihrer Mutter. Gleichzeitig widersetzt sich die in der Fotografie sichtbar werdende Situation dem narrativ gestalteten Bild, das Emilia im Betrachten entwickelt. Es erzählt etwas Anderes – es erzählt von einer freundlichen Zuwendung zwischen Vater und Tochter.

Der Anflug eines Lächelns ihres Vaters findet sich auch auf Bild 3. Er sitzt auf einem Stuhl und blickt als einziger nicht in die Kamera. Neben ihm stehen zwei weitere Erwachsene, ein kleines Mädchen mit Ball und Emilia auf einem Stuhl, sodass sie sich nahezu in Augenhöhe ihres Vaters befindet. Sie wird von hinten von einer Frau leicht gehalten. Die Positionierung der Personen lässt auf verwandtschaftliche und familiäre Beziehungen schließen. Umso überraschter ist man zu erfahren, wer die Personen sind: Die Frau hinter Emilia ist ihre Tante, doch die andere Frau, den Mann und das Mädchen mit dem Ball kennt sie nicht. Zu dieser Fotografie konnte ich keine Nachfrage stellen, da Emilia mit einer schnellen Handbewegung das nächste Foto auf den Tisch legte. Dass sie die Beziehungen, die den Hintergrund dieser Fotografie bilden, im Interview nicht erwähnt, stärkt die These, dass es ihr im Moment des Zeigens vor allem darum ging, ihren Vater sichtbar zu machen und über ihn zu sprechen.

Alle drei Fotografien sind Alltagsaufnahmen und verweisen als Einzelbilder auf eine vergangene Praxis, familiäre Normalität herzustellen. Betrachtet man nur die Abfolge der Bilder ohne die Aussagen und ohne das Wissen um die Verstorbenen, formiert sich das thematische Feld einer ‚schönen Kindheit‘. Integriert man in das Betrachten das Wissen um die ermordeten Großeltern und den verunglückten Vater, bringen die Bilder jene Gleichzeitigkeit von Leben und Tod manifest zum Ausdruck, wie sie Roland Barthes so eindrucksvoll beschreibt (vgl. Barthes 2014, S. 106). Das Betrachten wird davon begleitet. Die Veränderung der Kindheit, der von Emilia erlebte biographische Bruch insbesondere durch den Tod des Vaters, liegt nicht unmittelbar in den Bildern. Erst das gegenwärtige Wissen lässt die Veränderung erahnen, und Emilia verstärkt diese Bedeutungsdimension etwa über Erzählungen zum Verkauf des Gartens. Indem die Fotografien Situationen vor dem biographischen Bruch abbilden und eine liebevolle Beziehung zu ihrem Vater und ein Eingebettetsein in einen familialen Alltag darstellen, weisen sie über Emilias biographische Erzählung hinaus. Für Emilia könnte dies im Be-



Abb. 3: Drittes Foto der Bildersammlung

trachten ein wertvoller Aspekt sein, zumal die Erlebnisse mit ihrem Vater in den vorsprachlichen Bereich fallen und die Photographien ihre Beziehung evident machen. Im Sprechen über die Photographien greift sie diesen Aspekt jedoch nicht auf, was nicht bedeutet, dass sie dies nicht wahrnimmt. Sich selbst in einer zugewandten Beziehung zu ihrem Vater wahrzunehmen und darüber zu erzählen, entspricht nicht ihrer biographischen Erfahrung, die maßgeblich davon geprägt ist, dass ihre Mutter nur Negatives über ihren Vater vermittelte.

In der darauf folgenden Photographie wird der Bruch in der Kindheit dann auch bildlich zum Ausdruck gebracht. Es handelt sich um eine Photographie, die in besonderer Weise eine Spannung enthält, die sich erst langsam im Betrachten erschließt.



Abb. 4: Viertes Foto der Bildersammlung

Auf den ersten Blick und ohne den Kontext des Bildes zu kennen sieht man ein fröhliches und ausgelassenes Kind, das lachend auf die Kamera zuläuft. Die formelle und feierliche Kleidung würde eher ein inszeniertes Foto erwarten lassen und nicht eine Alltagssituation. Die Fröhlichkeit steht im ersten Betrachten im Vordergrund, die Situation selbst und der Ort treten dadurch in den Hintergrund. Das Bild fügt sich in einer ersten Lesart in das thematische Feld einer glücklichen Kindheit ein. Nimmt man in einem weiteren Schritt bewusst wahr, was neben dem Kind noch zu sehen ist – ein Zaun, die Fenster und die Mauern einer Kirche –, so tritt die gezeigte Fröhlichkeit in den Kontext einer Kirche als Ort ein, an dem gefeiert, aber auch getrauert wird. Man ist sich nicht sicher, wie die Bezüge zwischen der Fröhlichkeit und dem Ort zu verstehen sind. Dies macht die Spannung im Bild aus. Anders als in den vorangegangenen Photographien ist nur eine einzelne Person zu sehen.

Als Emilia diese Photographie zeigt, prüft sie die Angabe auf der Rückseite

und meint, dass sie da schon über zwei Jahre alt und seit mehreren Monaten Halbwaise gewesen sei. Danach verweist sie auf die am linken Arm fixierte Trauererschleife, die kaum zu erkennen ist. Indem sie ihre veränderte soziale Position nach dem Tod des Vaters benennt und das Symbol für trauernde Menschen hervorhebt, knüpft sie über die Photographie an zwei biographisch bedeutsame Erfahrungen an: an ihr Erleben als sozial stigmatisiertes vaterloses Kind und den Verlust des Vaters als Bezugsperson. Sie fügt dies dem Bild beschreibend hinzu, indem sie die Trauerbinde hervorhebt. Ihre Aussagen treten in Kontrast zu der Inszenierung eines fröhlichen Kindes, und die Kirche tritt als Ort des Trauerns und nicht des Feierns stärker in den Vordergrund. Emilia kehrt mit ihren Aussagen das im Hintergrund Bleibende, das nur angedeutete innere Leiden, das in Kontrast zur sichtbaren Ausgelassenheit steht, nach außen. Sie thematisiert in der erzählenden Betrachtung, was sie im biographisch-narrativen Interview, unabhängig von der Photographie, bereits betonte: dass ihr nach dem Tod des Vaters

immer gesagt worden sei, dass es ihr gut gehe, da sie als Kind die Dimension des Geschehenen nicht begreifen würde. Beim Betrachten dieser Photographie fällt möglicherweise die Erinnerung an ihr Erleben, als Kind in ihrer Trauer nicht anerkannt worden zu sein, mit der bildlichen Darstellung zusammen.¹¹ Kennt man den biographischen Hintergrund, so wechselt man im Betrachten des Bildes ständig zwischen dem Lachen des Kindes und der Infragestellung dieses Lachens.

Indem Emilia dieses Foto nach den familialen Photographien zu ihrer Kindheit positioniert, visualisiert sie den biographischen Bruch: Sie war alleine und der bis dahin existierende familiäre Zusammenhang existierte nicht mehr. Das thematische Feld des Verlustes einer schönen Kindheit wird nun auch bildlich dargestellt und nicht mehr ‚nur‘ sprachlich artikuliert.

Präsentierte sie zu Beginn die Photographien in chronologischer Reihe, so unterbricht sie an dieser Stelle die Chronologie und kehrt in der Bildersammlung nicht mehr dahin zurück. Die einzelnen Photographien folgen dennoch weiterhin der thematischen Strukturierung durch ‚Verlust‘, welcher auf unterschiedliche Art und Weise visualisiert wird. Dem vierten Bild, das Emilia als lachendes Kind zeigt, folgen zum einen Photographien, die sichtbar machen, dass Emilia ihren eigenen Kindern eine schöne Kindheit im Rahmen einer existierenden Familie ermöglicht hatte – etwa indem sie Photographien von Festen und Familienzusammenkünften, vorwiegend mit der Familie des Ehemannes vorlegte. Zum anderen zeigen die Photographien familiäre Zusammenhänge, die in dieser Weise nicht mehr existieren – entweder aufgrund von Todesfällen oder aufgrund ihrer Scheidung. Familie zeigt sich über die Photographien als fragiles Gefüge, das immer wieder aufs Neue hergestellt werden muss. Eine Szene taucht an 24. Stelle jedoch unvermittelt und nicht erwartbar auf: Die Beerdigung ihres Vaters. In der Chronologie der ersten Bilder wäre diese Aufnahme zwischen Bild 3 und Bild 4 zu erwarten gewesen.



Abb. 5: 24. Foto der Bildersammlung

Auf dieser Photographie ist der Trauerzug bei der Beerdigung des Vaters zu sehen. Es ist ein professionell hergestelltes Bild, das als Postkarte vervielfältigt wurde.

Emilia ist an der Hand ihrer Mutter zu sehen. Dass die Fotografie zu einem späteren Zeitpunkt in die Bildersammlung eingebaut wurde und nicht entsprechend der Chronologie zu Beginn, verweist zum einen darauf, dass die Bildersammlung weniger chronologischen als thematischen Strukturen folgt. Wie bereits beschrieben, folgt sie zu Beginn der Struktur einer schönen Kindheit, die sich zum thematischen Feld des Verlustes einer schönen Kindheit erweitert und als fragile Wiederherstellung von Kindheit und Familie fortgeführt wird. Die Begräbnisfotografie durchbricht thematisch dieses spätere Feld. Dass es nicht zu Beginn der Bildersammlung eingeordnet ist, verweist möglicherweise darauf, dass jene Strukturen zum Tragen kommen, die auch in biographischen Erzählungen wirksam werden können: Besonders belastende Aspekte biographischer Ereignisse sind nicht in einem unmittelbar kausalen und chronologischen Zusammenhang erzählbar, und um sie erzählbar zu machen, werden sie getrennt voneinander, d.h. fragmentiert wiedergegeben, insbesondere dann, wenn es sich um sozial tabuisierte Erfahrungen handelt (Rosenthal 1995, S. 87ff.). Möglicherweise ist es Emilia nicht möglich, den Tod ihres Vaters über das Beerdigungsfoto in Zusammenhang mit dem Thema des Verlustes von Kindheit zu zeigen. Deshalb zeigt sie ihn dort, wo es für sie weniger emotional bedrohlich ist – nach einer Fotografie, auf der sie im Kreis in der von ihr gegründeten Familie zu sehen ist.

Wie die biographische Fallrekonstruktion zeigt, erlernte Emilia keinen bearbeitenden Umgang mit Verlust, vielmehr wurde die Trauer tabuisiert. Dies äußert sich in der erzählten Lebensgeschichte dahingehend, dass sie die Trauer um ihren Vater nicht anspricht. Indem sie diese Fotografie in die Bildersammlung integriert, verweist sie aber zeigend auf jenes Ereignis, das nicht Teil ihrer (erzählten) Geschichte ist.¹² Als sie die Fotografie betrachtet, meint sie: „Ähh, das ist a schiaches¹³ Bild vom Begräbnis von meinem Vater (2), wo man mich da sieht, das kleine Kind da vorn (7) und wo sie mir eine weiße Strumpfhose angezogen haben (2), was ich irgendwie so schlimm finde, weil damals hat es schon anders farbige auch gegeben ((seufzt)).“ Was genau sie schlimm fand, ist nicht rekonstruierbar. Es ist zu vermuten, dass sie mit „andersfarbig“ dunkle Strumpfhosen meint. Im Kontext von Verlust und den normierten Kleidervorstellungen für Trauernde könnte dies auf ihre Erfahrungen verweisen, in ihrer Trauer als Kind nicht anerkannt worden zu sein, was in der nicht entsprechend dunklen Kleidung zum Ausdruck gebracht wurde.

Ich möchte an dieser Stelle schließen und auf die Ausgangsfrage dieses Beitrages zurückkommen sowie dem Fehlen eines Bildes der Großeltern nachgehen. Dieses Fehlen fällt umso mehr auf, wenn man weiß, dass eine Fotografie existiert. Denn in Anschluss an das biographisch-narrative Interview, während der Erstellung eines Genogramms zu einem Zeitpunkt, als Emilia mein Interesse an den Fotografien noch nicht kannte,¹⁴ stand sie auf, ging ins Treppenhaus und holte das dort an der Wand hängende Hochzeitsporträt der Großeltern. Sie zeigte es mir kurz und legte es dann auf den Tisch, ohne es näher zu kommentieren. Diese Fotografie war wenige Jahre zuvor in einem Artikel über Emilias Großvater veröffentlicht worden.¹⁵

6 Die Bildersammlung ohne Hochzeitsporträt

Als Emilia mir zu einem späteren Zeitpunkt die Bildersammlung zeigt, bin ich also überrascht, dass diese Photographie nicht Teil davon ist. Ich hatte die Dominanz der Familiengeschichte im biographisch-narrativen Interview noch im Ohr und hatte deshalb vor allem mit dieser Photographie gerechnet. Zudem zeigte die spätere Analyse, dass Emilias biographischer Verlauf eine Zuwendung zur Familiengeschichte aufweist und diese Zuwendung ihren visuellen Ausdruck im Zeigen eben dieser Photographie hätte finden können, als „Sinnbild“ für die Geschichte. Denn es ist das einzige existierende Foto ihrer Großeltern. Warum fehlte diese erwartbare Photographie?

Im Folgenden möchte ich diese Frage anhand von drei Aspekten diskutieren und argumentieren, dass der Einbezug biographischer Strukturen maßgeblich zum Verständnis von Emilias visueller Praxis beiträgt, und das Wissen darum es ermöglicht, ‚hinter‘ die Bildersammlung zu blicken (vgl. Hirsch 2002, S. 11). Ich verwende bewusst den Begriff der Diskussion, da die folgenden Überlegungen keineswegs abschließenden Charakter haben, sondern vielmehr auf empirischer Basis das Verhältnis von visuellen und mündlichen Erinnerungspraktiken näher beschreiben sollen.

6.1 Die visuelle Herstellung von familialen Zusammenhängen

Die wesentliche Funktion dieser Bildersammlung besteht darin, Familie herzustellen. Es ist der schon angesprochene ‚familial look‘, mit dem sich Emilia in Beziehung zu ihrem Vater oder auch zu ihrer Urgroßmutter setzen kann und mit dem sie sich selbst als Teil dieser Familienvergangenheit positioniert. Sie verortet sich dabei als Urenkelin und als Tochter, mit späteren Photographien auch als Mutter und Ehefrau. Doch sie positioniert sich nicht als Enkelin. Diese Position hält sie nur in der biographischen Erzählung inne, sie erzählt als Enkelin. Es handelt sich dabei erstens um eine Position, die über intergenerationale Vermittlung von Familiengeschichte und Verlust innerfamiliär zugewiesen wurde, und zweitens um eine Position, die sie im Rahmen des Interviews zugewiesen bekam, als ich sie als Enkelin von Widerstandskämpfer/inn/en um ein Interview bat.

Um nachzuvollziehen, warum sie die Hochzeitsphotographie nicht in die Bildersammlung integriert und keine unmittelbare bildliche Entsprechung der Vergangenheit der Großeltern erfolgt, möchte ich zwei weitere Betrachtungsweisen hinzuziehen – erstens die Wirkung intergenerationaler Strukturen und zweitens die Orte visueller Praxis.

6.2 Die Wirkung intergenerationaler Strukturen

Gleichzeitig mit der Herstellung familialer Zusammenhänge wird über die Anordnung der Photographien die Geschichte des Verlustes einer Kindheit mit einem Vater sichtbar gemacht, ja erzählt. Es entfaltet sich ein thematisches Feld unter Ausblendung der widerständigen Geschichte der Großeltern. Bezieht man das Wissen aus der biographischen Fallrekonstruktion ein, das Wissen um Emilias

Erleben des Verlustes ihres Vaters im Rahmen einer Leidkonkurrenz mit ihrer Mutter, so kann die These formuliert werden, dass bei einer Integration der Hochzeitsfotographie eine Darstellung des Verlustes des Vaters nicht hätte erfolgen können: Er wäre, wie in der biographischen Erzählung, in den Hintergrund gerückt. Die Einzelbilder erzählen in ihrer sequentiellen Anordnung eine eigene Geschichte. In Verbindung zueinander visualisieren sie verschiedene biographische Themen auf verschiedenen Ebenen und vor allem mit unterschiedlichen Zeitbezüge. Sie zeigen für sich, dass relevante Beziehungen in der Vergangenheit existiert haben – insbesondere die Sichtbarkeit der Beziehung zu ihrem Vater weist über Emilias biographisches Erzählen hinaus: Sie kann sich nicht an ihn erinnern und kann deshalb ihr Erleben mit ihrem Vater nicht sprachlich fassen. Die Fotografien widersetzen sich der unsicheren und fast negativen Sprechweise über ihren Vater und sie selbst. Sie zeigen eine andere Evidenz von einer zugewandten Vater-Tochter Beziehung. Doch erst in ihrer spezifischen Anordnung, über die visuelle Praxis einer Bildersammlung – das ist wichtig zu betonen – entfalten sie die Bedeutung einer verlorenen Kindheit und damit jener Erfahrung, die Emilia in der biographischen Erzählung nicht ausbaut. Um die Bezüge zwischen den Fotografien zu verstehen, benötigt man jedoch das Wissen um die biographische Bedeutung des Verlustes des Vaters in Emilias Lebensgeschichte.

Zudem bedingt möglicherweise die Interpretationsoffenheit der Bilder, dass die Themen ‚Familiärer Zusammenhang‘ und ‚Verlust der Kindheit und des Vaters‘ in der Bildersammlung und den Einzelbildern, aber nicht in der biographischen Erzählung auftauchen. Sie ermöglicht eine implizite Thematisierung, ohne es ansprechen zu müssen. Biographische belastende Themen können damit flüchtiger, vorsichtiger und unbestimmter aufgegriffen werden als dies in einer von Kohärenz- und Konsistenzstrukturen durchzogenen erzählten Lebensgeschichte möglich ist (Schäfer/Völter 2005, S. 169; Pohn-Weidinger/Lauggas 2012). Biographisch belastende Themen beruhen auf Erlebnissen, die meist nur fragmentiert im Erinnerungsprozess verbalisiert werden können und müssen in einer biographischen Erzählung mit einer erheblichen Erzählleistung integriert werden oder bleiben vollständig ausgespart. Vor dem Hintergrund von Emilias Leidkonkurrenz mit ihrer Mutter verschwindet die für sie leidvolle Erfahrung des Verlustes ihres Vaters aus der biographischen Erzählung. Etwas, das einem nicht zugestanden wurde, kann nur schwer in eine erzählte Lebensgeschichte integriert werden – nicht darüber zu erzählen entspricht eher dem Erleben. Es zu erwähnen würde bedeuten, es in einen narrativen Gesamtzusammenhang bringen zu müssen. Ansonsten bleibt es fragmentiert und damit möglicherweise nicht verständlich. Fotografien zu zeigen, sie zu betrachten, sie zu kommentieren kann in einem Rahmen stattfinden, der nicht von Kohärenz und Konsistenz geprägt ist. Fotografien können sich „unter Umständen einer kohärenten Geschichte stärker widersetzen als das Vorstellig-Werden von Erinnerungen an eigen- und fremderlebte Vergangenheiten in narrativen Prozessen“ (Breckner 2013, S. 169f.).¹⁶ Darin liegt ihre Qualität für die Darstellung belastender biographischer Themen. Diese müssen anhand der Fotografien nicht erzählt werden, und dennoch können im Betrachten der Fotografien und ihrer Abfolge ihre Bedeutungsdimensionen erfasst und verstanden werden – wie jene Bedeutung des Verlustes, die sich in Bild 4 erfassen lässt. Die darauf auch sichtbar werdende, ja widersprüchliche Fröhlichkeit muss nicht erklärt werden, sie kann neben der Bedeutung des Verlustes stehen bleiben. In der biographischen Erzählung hat wiederum der Verlust des Vaters vor der Mächtigkeit der Familiengeschichte als Widerstandsgeschichte und der unbear-

beiteten Trauer keinen Platz. Die Abwesenheit der Großeltern in der Bildersammlung und die Abwesenheit des Vaters in der biographischen Erzählung sind trotz ihres Kontrastes Aspekte eines biographischen Zusammenhangs, die in unterschiedlichen Praktiken zum Ausdruck kommen. Das Hochzeitsfoto gehört zur erzählten Geschichte, nicht zu der gezeigten. Indem sie das Hochzeitsfoto der Großeltern aus der für das Interview zusammengestellten Fotosammlung ausschließt, kann sie den von mir vorgegebenen Rahmen verändern oder anders definieren. Es gelingt ihr mit dem Interview und der Fotosammlung, ihre Familiengeschichte *und* ihre eigene Lebensgeschichte parallel zu erzählen.

6.3 Zwei Orte

Die zweite noch anzuführende Betrachtungsweise bezieht sich auf den Umstand, dass das Hochzeitsfoto einen anderen Ort als die anderen Photographien hat. Es hat auch eine andere Materialität. Es ist ungefähr 15x8 cm groß und mit einem Passepartout gerahmt, an der Wand fixiert und sichtbar für jene, die in den ersten Stock von Emalias Haus gehen. Das Bild hängt am Ende des Treppenaufgangs vor ihrem Schlafzimmer. Emilia geht jeden Tag daran vorbei, sie kann es betrachten oder nicht betrachten. Es ist integrativer Bestandteil ihrer Alltagswelt und liegt in keiner Fotokiste, aus der es erst hervor geholt werden müsste. In dieser Platzierung ist die Aufnahme bildlicher Ausdruck der Wirkmächtigkeit der Familiengeschichte in Emalias Leben. Sie ist aber auch Teil einer anderen visuellen Praxis, die vermutlich auch mit dem Umstand in Verbindung steht, dass Emilia vor wenigen Jahren ihrer Veröffentlichung im Rahmen eines Artikels in einer Publikation über den Widerstand gegen den Nationalsozialismus zugestimmt hat. Das Bild wurde so zum Bestandteil einer Ikonographie in der öffentlichen Erinnerung an den österreichischen Widerstand. Dieser Transfer in die Öffentlichkeit entspricht ihrer Zuwendung zur Familiengeschichte und ihrem Bedürfnis, die Geschichte weiterzugeben, sie zu erinnern und sie darüber in ihr Leben zu integrieren. Sie tut dies über Veröffentlichungen, im Gespräch mit mir und mit ihrer Zustimmung, ihre Geschichte zu beforschen. Gleichzeitig verstärkt die öffentliche Anerkennung auch die Möglichkeit, die Familiengeschichte überhaupt anzuerkennen – etwas, das im privaten Kontext aufgrund der intergenerationalen Dynamik nicht möglich war. In der erzählten Geschichte und in der schriftlichen Darstellung ist das Hochzeitsfoto integraler Bestandteil, denn in beiden Medien geht es um die Familiengeschichte im Widerstandskontext. Eine Geschichte, die gesellschaftlich mittlerweile nicht mehr nur tabuisiert wird, sondern Interesse findet, nach der auch aktiv gefragt wird, wie ich es als Forscherin tue. Der Verlust des Vaters hat darin keinen Platz. Für die Thematisierung dieses Verlustes wählt Emilia eine andere visuelle Darstellung an einem anderen Ort, in der Bildersammlung anlässlich meiner Frage nach Photographien zu ihrer Familie.

7 Abschließende Bilder

In meiner Darstellung der biographischen Strukturen, ihrer Bedeutung für die Auswahl und Komposition der Bildersammlung und derjenigen bildlichen Aspekte, die über die biographische Erzählung hinausweisen, blieb die Bedeutung des ersten Bildes unterbelichtet, was ich in diesem letzten Abschnitt nachholen möchte. Denn diese erste Fotografie verweist wie keine andere auf die durch die Hinrichtung der Großeltern entstandene generationale Lücke. Als ich Emilia gebeten hatte, mir ihre Familie anhand von Fotografien darzustellen, hatte ich sie auch damit konfrontiert, ihren zerstörten Familienzusammenhang darzustellen. Indem sie dieses Bild an den Beginn setzt und die Hochzeitsfotographie ausschließt, wählt sie für die Darstellung dieser Zerstörung den konsequentesten Weg: die Sichtbarkeit der leiblichen Auslöschung ihrer Großeltern. Gleichzeitig verweist sie mit der Person ihrer Urgroßmutter auf die Generation davor und schließt damit visuell an die Geschichte vor ihren Großeltern an. Auch dieses Anschließen weist über die biographische Erzählung hinaus, in der aufgrund von fehlendem überliefertem Wissen kaum etwas über die Generationen davor erzählt werden kann. So erzählt Emilia auch auf Nachfragen zu dem ersten Bild nichts darüber, es entzieht sich ihrem Wissen. Hirsch spricht in einem solchen Zusammenhang von „leftovers“ und meint damit die „fragmentary sources and building blocks, shot through with holes, of the work of postmemory. They affirm the past’s existence and, in their flat two-dimensionality, they signal its unbridgeable distance“ (2002, S. 23). Emilias erstes Bild repräsentiert etwas, was ‚gewesen ist‘, gleichzeitig verdeutlicht es, was abwesend ist, und bringt damit besagten Abstand prägnant zum Ausdruck.

Anmerkungen

- 1 Der Beitrag basiert auf Forschungsergebnissen des Projektes „Widerstand gegen den Nationalsozialismus und seine intergenerationale Tradierung in österreichischen Familien“, gefördert vom Austrian Science Fund (FWF): T 603-G22.
- 2 Name wurde anonymisiert.
- 3 Ich orientiere mich hierbei an den Fragen, die Roswitha Breckner in Bezug auf die Beschreibung eines Fotoalbums formuliert hat (2010, S. 180).
- 4 Diese Auswahl für die Segmentanalyse erfolgt auf Basis der thematischen Relevanzen eines Falls.
- 5 In der Segmentanalyse werden in einem ersten Schritt verschiedene Bildelemente als bedeutungs- und sinnstiftend identifiziert. Danach werden sie einzeln und in Bezug zueinander, d.h. in ihrem unmittelbaren bildlichen Zusammenhang interpretiert. Von Interesse sind in meiner Forschung die Handlungs- und Interaktionsbezüge, die in der Aufnahme sichtbar wurden. Zur theoretisch-methodologischen Begründung und genauen Durchführung der Segmentanalyse siehe Breckner 2010.
- 6 Dies geschieht in Interpretationsgruppen, deren Teilnehmer/innen die Biographie nicht kennen. An dieser Stelle möchte ich jenen danken, die mich dabei unterstützt haben: Allen Teilnehmenden der von Roswitha Breckner und mir geleiteten Forschungswerkstatt am Institut für Soziologie der Universität Wien und insbesondere Catalina Körner und Elisabeth Mayer.
- 7 So ist Emilias Wissen etwa hinsichtlich der konkreten Aktivitäten ihrer Großeltern im Widerstand lückenhaft. Damit in Verbindung steht jedoch nicht nur, was konkret gewusst werden kann (etwa aufgrund von Dokumenten, familialen Erzählungen), sondern

- vor allem die schmerzhafteste Frage, wieviel man zu wissen erträgt oder was man sich vorstellen möchte, etwa die Todesumstände der Großeltern, ihre Beweggründe für den Widerstand. Zu Phantasien und Erzähl- und Wissenslücken nachfolgender Generationen vgl. Rosenthal 1997.
- 8 Neben den psychischen Strukturen einer Traumatisierung und der gesellschaftlichen Verunmöglichung, den elterlichen Verlust zu bearbeiten, kommen weitere hier nicht ausführbare Rahmenbedingungen hinzu, die die Last unter dem Schweigen über die widerständige Vergangenheit verschärften: etwa der Umstand, dass Emilias Mutter und Tante in die Obhut von nationalsozialistisch eingestellten Familienmitgliedern kamen und sie auch innerfamiliär die Widerständigkeit der Eltern verleugnen mussten.
 - 9 Mit ihr wurde ebenfalls ein biographisch-narratives Interview geführt.
 - 10 Die Fotografie eröffnet auch eine Beziehungskonstellation zur Urgroßmutter, der an dieser Stelle nicht weiter nachgegangen werden kann. Dies verweist jedoch auf die Vielschichtigkeit dessen, was in einer Fotografie sichtbar werden kann und über das Erzählen und Kommentieren hinausweist.
 - 11 Sie kann sich aufgrund ihres Alters nicht an die in der Fotografie sichtbare Situation erinnern, aber die fehlende Anerkennung ihrer Trauer begleitete sie ihre gesamte Kindheit, sodass sie mit der Fotografie diese Erinnerung daran aktivieren kann.
 - 12 Zu grundlegenden Überlegungen zur Relevanz von Bildern in biographischen Konstruktionsprozessen vgl. Breckner 2013, insb. S. 164ff.
 - 13 „Schiach“ hat im österreichischen Sprachgebrauch mehrere Bedeutungen. In diesem Zitat bedeutet es hässlich und nicht schön.
 - 14 Ich bitte meine Interviewpartner/innen immer erst in Anschluss an das biographische Interview um Fotografien, um ihnen die Möglichkeit zu geben, ein Vertrauensverhältnis zu mir aufzubauen, auf dessen Basis sie entscheiden können, ob sie mir auch visuelle Einblicke geben möchten.
 - 15 Ich verzichte aus Gründen der Anonymität auf eine Reproduktion.
 - 16 Der Frage, wie die Fotografie Autobiographie und Erinnerung seit 1900 verändert hat, geht Kentaro Kawashima (2011) entlang von Proust, Benjamin, Brinkmann, Barthes und Sebald nach.

Literatur

- Barthes, R. (1985/2014): *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a.M.
- Boszormenyi-Nagy, I./Spark, G. M. (2013): *Unsichtbare Bindungen. Die Dynamik familiärer Systeme*. Stuttgart.
- Breckner, R. (2010): *Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien*. Bielefeld.
- Breckner, R. (2013): *Bild und Biographie. Ein Kaleidoskop von Selbstbildern?* In: Heinze, C./Hornung, A. (Hrsg.): *Medialisierungsformen des (Auto)Biographischen*. Konstanz, S. 159–180.
- Breckner, R. (2014): *Offenheit – Kontingenz – Grenze? Interpretation einer Porträtfotographie*. In: Müller, M. R./Raab, J./Soeffner, H.-G. (Hrsg.): *Grenzen der Bildinterpretation, Wissen, Kommunikation und Gesellschaft*. Wiesbaden, S. 123–153, DOI 10.1007/978-3-658-03996-1_7.
- Dubois, P. (1998): *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Amsterdam/Dresden.
- Geldmacher, T. (2009): *Täter oder Opfer, Widerstandskämpfer oder Feiglinge? Österreichs Wehrmachtsdeserteure und die Zweite Republik*. In: *Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Jahrbuch 2009*, Wien, S. 37–59.
- Hirsch, M. (2002): *Family frames. Photography, narrative and postmemory*. Cambridge u.a.

- Hirsch, M. (2008): The Generation of Postmemory. In: *Poetics Today*, 29 Jg., H. 1, S. 103–128, DOI 10.1215/03335372-2007-019.
- Hirsch, M./Spitzer, L. (2005): Erinnerungspunkte. Shoahfotografien in zeitgenössischen Erzählungen. In: *Fotogeschichte. Beiträge zu Geschichte und Ästhetik von Fotografie*, 25. Jg., H. 95, S. 29–44.
- Inowlocki, L. (2003): Fotos ohne Namen, Geschichte ohne Ort. Fragmentarische Tradierung und „Erinnerungsarbeit“ in Familien ehemaliger jüdischer Displaced Persons. In: Cyprian, G./Heimbach-Steins, M. (Hrsg.): *Familienbilder. Interdisziplinäre Sondierungen*. Op-laden, S. 155–170.
- Kawashima, K. (2011): *Autobiographie und Photographie nach 1900*. Proust, Benjamin, Brinkmann, Barthes, Sebald. Bielefeld.
- Loch, U./Rosenthal, G. (2002): Das narrative Interview. In: Schaeffer, D./Müller-Mundt, G. (Hrsg.): *Qualitative Gesundheits- und Pflegeforschung*. Bern, S. 221–232.
- Marchart, Oliver (2005): Das historisch-politische Gedächtnis. Für eine politische Theorie kollektiver Erinnerung. In: Gerbel, Christian/Lechner, Manfred/Lorenz, Dagmar C. G./Marchart, Oliver/Öhner, Vräath/Steiner, Ines/Strutz, Andrea/Uhl, Heidemarie (Hrsg.): *Transformationen gesellschaftlicher Erinnerung. Studien zur ‚Gedächtnisgeschichte‘ der Zweiten Republik*. Wien, S. 21–49.
- Oevermann, U./Allert, T./Konau, E. (1979): Die Methodologie einer ‚objektiven Hermeneutik‘ und ihre allgemeine forschungslogische Bedeutung in den Sozialwissenschaften. In: Soeffner, H.-G. (Hrsg.): *Interpretative Verfahren in den Sozial- und Textwissenschaften*. Stuttgart, S. 352–434.
- Pohn-Weidinger, M. (2014): *Heroisierte Opfer. Bearbeitungs- und Handlungsstrategien von „Trümmerfrauen“* in Wien. 2. Auflage. Wiesbaden.
- Pohn-Weidinger, M./Lauggas, I. (2012): Kohärente Erinnerung? Thesen zu Diskurs und Alltagsverstand in narrativen Quellen. In: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, 2. Jg, H. 1, S. 190–207.
- Raczymow, H. (1994): Memory Shot Through with Holes. In: *Yale French Studies*, H. 85, S. 98–106.
- Rose, G. (2010): *Doing Family Photography. The Domestic, The Public and The Politics of Sentiment*. Surrey.
- Rosenthal, G. (1995): *Erlebte und erzählte Lebensgeschichte. Gestalt und Struktur biographischer Selbstbeschreibungen*. Frankfurt a.M.
- Rosenthal, G. (Hrsg.) (1997): *Der Holocaust im Leben von drei Generationen. Familien von Überlebenden der Shoah und von Nazi-Tätern*. Gießen.
- Schäfer, T./Völter, B. (2005): Subjekt-Positionen. Michel Foucault und die Biographieforschung. In: Völter, B./Dausien, B./Lutz, H./Rosenthal, G. (Hrsg.): *Biographieforschung im Diskurs*. Wiesbaden, S. 161–185.
- Sontag, S. (1978): *Über Fotografie*. Frankfurt a.M.