

Fenster und Spiegel : das Fotoarchiv Rietmann zwischen Norm und Individualität

Autor(en): **Weidenmann, Arman**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Neujahrsblatt / Historischer Verein des Kantons St. Gallen**

Band (Jahr): **159 (2019)**

PDF erstellt am: **31.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-946363>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Fenster und Spiegel

Das Fotoarchiv Rietmann zwischen Norm und Individualität

von Arman Weidenmann

Otto Rietmann war einer der ersten professionellen Fotografen in der Stadt St. Gallen. Seine Porträts von Rudolf Steiner und Henry Dunant gingen um die Welt. Das übrige Werk, an dem auch sein Sohn Oskar und seine Schwiegertochter Stanny mitarbeiteten, blieb dafür weitgehend unbekannt – zu Unrecht. Nun kann dieses fotografische Vermächtnis, das in der Kantonsbibliothek Vadiana aufbewahrt wird, wiederentdeckt werden. Und es lohnt sich, bieten die Bilder doch die Möglichkeit, einen reizvollen Blick in die Vergangenheit von St. Gallen und seiner Bewohner zu werfen.

«Es wird jederzeit mein Bestreben sein, nur gute und geschmackvolle Arbeiten aus meinem Atelier hervorgehen zu lassen (...).»

Mit dieser Annonce im Tagblatt der Stadt St. Gallen bewarb Otto Rietmann am 1. Dezember 1885 die Eröffnung seines «*Photographischen Ateliers zur Brühlallee an der Rorschacherstrasse 11*». Zu seinen Dienstleistungen gehörten

«Porträts in allen Grössen, Gruppen, Kinderaufnahmen, aber auch Reproduktionen von Gewerblichen Gegenständen und Aufnahmen ausser Haus»¹.

Damit beginnt die Geschichte des Fotoateliers Rietmann, die bis 1973 dauern sollte und zwei Generationen und drei Fotografen umfasst. Neben dem bereits erwähnten Gründer Otto Rietmann sind das sein Sohn Oskar und dessen Frau Constance, «Stanny» genannt. Letztere war Holländerin und hatte in ihrer Heimat eine fotografische Ausbildung erhalten. Zwischen 1918 und 1923 führte sie unter ihrem Mädchennamen Haak ein eigenes Fotostudio an der Büchelstrasse 14 in St. Gallen.

In den 88 Jahren, in denen die Rietmanns fotografierten, entstand ein Werk, welches aus rund 60 000 Fotografien in verschiedenen Techniken, hauptsächlich Negativen auf Basis von Gelatinetrockenplatten sowie flexiblen Zellulosenitrat- und Azetatnegativen besteht. Aber auch Abzüge in unterschiedlichen Techniken auf der Basis von Albumin und Gelatinesilber sind vorhanden. Ebenso gehörten aufwendige Nachbearbeitungen und Edeldruckverfahren in Kohle oder Bromöl zum professionellen Repertoire. Hinzu

kommen noch knapp 15 000 weitere Fotografien, die privat gemacht wurden und das Familienleben, die Verwandtschaft und den Freundeskreis dokumentieren.

Was ist nun das Einzigartige an diesem Bestand? Warum lohnt es sich, dieses Kleinod im Rahmen einer St. Galler Fotogeschichte näher zu betrachten? Die Angehörigen dieser Fotografenfamilie waren keine Pioniere, existierten bei Geschäftseröffnung doch bereits fünf andere Fotoateliers in der Stadt St. Gallen. Sie fielen auch nicht in Bezug auf Genres, Technik oder Ausführung ihrer Fotografien aus dem Rahmen dessen, was man von professionellen Fotografen zu dieser Zeit erwarten konnte.

Die Integrität des Bestandes ist sicherlich ein Argument. Zu verdanken ist das glücklichen Umständen und Zufällen. Denn nicht selten wurden Fotobestände nach Geschäftsschliessungen aufgrund fehlenden Interesses oder aus Platzmangel liquidiert oder in alle Winde verstreut. Dazu kommt, dass neben den Fotografien auch die Auftrags- und Kundenbücher erhalten geblieben sind. Dadurch kann bei einem Grossteil der Fotos der Entstehungskontext rekonstruiert werden. Schliesslich sind auch zahlreiche biographische Dokumente erhalten geblieben, darunter Einzigartiges wie die handgeschriebene Kollektivbiographie der St. Galler Primarschulklasse 1–6f, die Oskar Rietmann zwischen 1898–1904 besucht hatte.² All dies wird heute in der Kantonsbibliothek Vadiana unter dem Namen «Fotoarchiv Rietmann» aufbewahrt. Ein Teil der Bilder wurde in mehreren Bearbeitungsphasen digitalisiert und erschlossen, so dass sie nun bequem über den Online-Katalog eingesehen werden können.³

1 Tagblatt der Stadt St. Gallen, Nr. 296, 01.12.1885, S. 2602.

2 Geschichte der St. Galler Primarschulklasse 1–6f, 1898–1904. Kantonsbibliothek Vadiana VS Q 25.

3 Mit dem Suchbegriff Rietmann und Atelier kommt man auf den gewünschten Bestand. Danach kann man das Suchresultat anhand des Vorschaubildes, der Entstehungszeit, des Genres und des Orts eingrenzen.

Traditionelle Fotografiegeschichte begnügt sich in der Regel damit, die Biographie des Fotografen zu rekonstruieren, eine Auswahl ikonographischer Aufnahmen kunsthistorisch zu erläutern oder aber die Fortschritte in der Fototechnik anhand der Bilder zu dokumentieren. Dieses Vorgehen vermag aber nur teilweise zu befriedigen, verharrt man damit doch in einer einseitigen Binnenperspektive. Fotografien, insbesondere diejenigen von professionellen Fotografen, entstehen nicht im luftleeren Raum. Sie müssen sowohl den Kundenbedürfnissen entsprechen als auch dem ästhetischen Empfinden des Urhebers Rechnung tragen. Oskar Rietmann formuliert das in einem Werbeprospekt folgendermassen:

«Photographieren Sie mich, wie ich bin: ehrlich, naiv vom Kunden ausgesprochen! Höchste künstlerische Forderung zugleich!»⁴

Damit wird bereits die Unterscheidung vorweggenommen, die Roland Barthes einige Jahre später macht:

«Ich habe bemerkt, dass ein Photo Gegenstand dreier Tätigkeiten (oder dreier Gefühlsregungen oder dreier Absichten) sein kann: tun, geschehen lassen, betrachten.»⁵

Ein nicht zu unterschätzender Aspekt der Fotografien ist ihre Medialität.⁶ Die Fotografie ist kein neutraler Träger oder Übermittler eines Bildes, sondern bereits Teil einer kulturellen Praxis, die sowohl Erscheinungsform als auch Rezeption der Bildinformation beeinflusst. Ob Fotograf, Bildsubjekt oder Betrachter, jeder hat einen bestimmten Umgang mit dem Bild. Dieser Umgang ist jedoch nicht statisch, sondern wandelt sich zeitlich und räumlich, je nachdem, welche gesellschaftliche, kulturelle und soziale Rolle der Fotografie als Aufzeichnungs- und Kommunikationsmittel zuerkannt wird. Daraus ergeben sich unterschiedliche Verwendungszusammenhänge und verschiedene Deutungsmuster. Bildtypen zu erfassen greift zu kurz. Denn letztlich geht es um die historische Bedingung und Bedeutung der Bilder und ihrer Wahrnehmung. Welchen visuellen Konditionierungszwängen unterliegen Fotografen und Bildbetrachter? Welchen Sichtbarkeitsregeln sind Bilder unterworfen? Um diese Frage klären zu können, muss ein repräsentatives Bildkorpus seriell-ikonographisch analysiert werden. Dadurch lassen sich qualitative und

quantitative Aussagen zu einem Werk machen. Es werden aber auch visuelle Diskurslinien und Sichtbarkeitsregeln erfassbar. Erst dann können folgende Fragen geklärt werden: Was zeigt das Bild (Sachverhalt)? Was wird als Wahrheit präsentiert (Subjektposition)? Und wie wird dies gezeigt? Letzteres ist abhängig von der Motivauswahl, der Kameraperspektive, den Darstellungskonventionen und dem fotografierten Anlass⁷.

Durch den spezifisch dualen Charakter des Fotoarchivs Rietmann, das professionelle und private Aufnahmen umfasst, kann die Durchgängigkeit solcher Sichtbarkeitsregeln überprüft werden. Werden bestimmte Bildmotive und Bildserien gleich, ähnlich oder abweichend fotografiert, je nachdem, ob es ein Auftragswerk oder ein Privatabzug ist? Lässt sich überhaupt eine solche Unterscheidung machen? Mit der titelgebenden photographischen Metapher vom «Fenster und vom Spiegel» sollen genau diese unterschiedlichen fotografischen Situationen angesprochen werden. Mit Fenster ist dabei die Ateliersituation der frühen Fotografie gemeint, in welcher der Fotograf in minutiöser Kleinstarbeit sein Motiv gestaltet und in die richtige Pose stellt. Demgegenüber ist mit Spiegel die Selbstinszenie-



Zwei Generationen Rietmann im Garten an der Rorschacherstrasse 11. Otto Rietmann, 6. August 1928, Gelatinetrockenplatte, 13x18 cm, VSRG 61563, KBV Fotoarchiv Rietmann.

4 Oskar und Constance Rietmann-Haak, Entwurfsexemplar eines Werbeprospekts, [vor 1938], S. 3. Kantonsbibliothek Vadana. Fotoarchiv Rietmann.

5 Barthes, Roland: Die helle Kammer: Bemerkung zur Photographie. 2. Aufl. Frankfurt am Main 2017, S. 17 (frz. Original, Paris 1980).

6 Jäger, Jens: Fotografie und Geschichte. Historische Einführungen Band 7. Hrsg. von Frank Bösch et al. Frankfurt am Main 2009, S. 10-15.

7 «Wir selbst sind ebenso sehr Bilddiskursen unterworfen; wir selbst haben Sehgewohnheiten, das heisst kulturell eingeübte, historisch spezifische Weisen des Sehens (...) Das, was das Bild zeigt, wird immer von uns wahrgenommen und von uns interpretiert, im Rahmen unseres Wissens und unserer Konventionen des Sehens.» Zitat Sarasin, Philipp. Bilder und Texte: ein Kommentar. In: Werkstatt Geschichte Nr. 47 (2008), S. 80. Siehe auch Bretscher, Silke: Bildsprache: Möglichkeiten und Grenzen einer visuellen Diskursanalyse. In: Bilder in historischer Diskursen. Hrsg. von Eder, Franz: Wiesbaden 2014, S. 63-83, hier 65-69.

rung des Fotografen als privater Knipser gemeint. Welche eigene Wirklichkeitserfahrung wird durch Schnappschüsse dokumentiert, welche stereotypischen Bildmotive sind erinnerungswürdig?⁸

Die Familie Rietmann⁹

Die erste Generation: Otto Rietmann (1856–1942)

Der am 6. August 1856 als zweitjüngstes Kind von sechs Geschwistern geborene Otto Rietmann wuchs in gutbürgerlichen Verhältnissen auf. Sein Vater und 14 weitere Generationen Rietmann waren angesehene Metzger an der Engulgasse in St. Gallen. Sie trugen massgeblich dazu bei, dass «*die St. Galler Bratwürste und Schübli*» als hiesige Spezialität bekannt wurden, wie es noch 1950 im Bürgerbuch der Stadt St. Gallen explizit hervorgehoben wurde.¹⁰ Äusserlich führte er ein beschauliches Leben. Aber als «*ausgesprochene Sucher- und Pioniernatur*» lehnte er sich bald gegen «*die Einseitigkeit der herrschenden materialistischen Lebensauffassung seiner Zeit*» auf. «*Eingefleischten Lebensgewohnheiten*» entflohen er, indem er seinem «*Körper durch Vegetarismus, Abstinenz und Naturheilmethoden*» eine andere Basis gab.¹¹ Damit stiess er bei seinen Eltern auf ein gewisses Verständnis. Zwar war ihnen sein Traumberuf Fotograf nicht zu vermitteln, aber sie zwangen ihn auch nicht, im väterlichen Geschäft zu arbeiten und damit der Familientradition zu folgen. Stattdessen begann er eine Konditorlehre, welche ihn in seinen Lehr- und Wanderjahren nach Frankreich führte.

Im südfranzösischen Albi konnte sich Otto Rietmann zwischen 1879–1881 doch noch beim Maler L. Aillau zum Fotografen ausbilden lassen. Dieser attestierte seinem Schüler:

*«In der Folge brachte er es dann in diesem Metier zu sehr schönen Erfolgen, ganz abgesehen davon, dass auch seine angeborene künstlerische Ader hier ein geeignetes Tätigkeitsfeld fand».*¹²

Die Fotografie war eben erst ihrer experimentellen Gründerphase entwachsen, als ein eigentlicher Boom begann. Die Belichtungszeiten waren während der vergangenen



Otto Rietmann

ST GALLEN
11. Rorschacherstr. 11.

Otto Rietmann um 1885, Albuminabzug, Cabinet 15x10 cm auf Untersatzkarton, KBV Fotoarchiv Rietmann.

Jahrzehnte von Minuten auf Sekunden geschrumpft, und die Industrie belieferte den Markt in grossem Stil mit vorfabrizierten Fotoplatten in standardisierten Formaten.¹³ Damit wurde die Fotografie für die breite Öffentlichkeit erschwinglich und interessant. Wer es sich leisten konnte, liess sich und seine Familie porträtieren, auch in St. Gallen. In diese prosperierende Zeit fällt die Geschäftseröffnung des mittlerweile 29-jährigen Otto Rietmann. Rastlos macht er Aufnahme um Aufnahme und dies trotz der zunehmen-

8 Sontag, Susan: Über Fotografie. 21. Auflage. München 2013 [englische Originalausgabe 1977], S. 31–36.

9 Lebenszeugnisse von Fotografen sind rar. Meist beschränkt man sich aus Mangel an Quellen auf die Nennung des Geburts- und Todesjahres oder die Zeit der Aktivität des Fotoateliers. Bei den Rietmanns ist die Situation eine andere. Neben selbstverfassten Lebenserinnerungen gibt es auch einige Zeugnisse aus ihrem anthroposophischen Freundeskreis. Dies schlägt sich auf den Sprachduktus nieder, der durchsetzt ist mit symbolhaften Wortwendungen.

10 Bürgerbuch der Stadt St. Gallen. St. Gallen 1950, S. 591. Im Bürgerbuch des Jahres 1886. S. 271 wird hingegen erwähnt, dass «*in 400 Jahren von 63 verheirateten Männern 45 das Metzgerhandwerk*» betrieben.

11 Kn.: Zum Andenken an Otto Rietmann. In: St. Galler Tagblatt, 27.10.1942. Hinter den Initialen Kn verbirgt sich wohl Walter Knöpfli (1893–1985), der ihn als Leiter des Ekkehard-Zweig beerben sollte. Hierzu Peter Bleicker: Ekkehard-Zweig St. Gallen: Aus dem Leben 1906–1996. St. Gallen 1995, S. 10 und VSRN 42067, Porträt Walter Knöpfli von Oscar und Constance Rietmann-Haak, St. Gallen 1940.

12 Arbeitszeugnis L. Aillau, KBV Fotoarchiv Rietmann. Zitat aus: Zum Andenken.

13 Zur Erfindung des Formats Carte de visite (6x9 cm) siehe Freud, Giselle: Photographie et Société. Paris 1974. S. 60–69.



Verlobungsporträt Otto Rietmann und Lina Güpfer. Otto Rietmann, September 1888, Knieb[ild], Cab[inet] 12 x 16,5cm, VSRG 50651 KBV Fotoarchiv Rietmann.

den Konkurrenz in der Stadt.¹⁴ Sind es im ersten Monat nach Betriebsstart 139 Aufträge, was einem Durchschnitt von vier Kunden pro Tag entspricht, Sonntage mitgezählt, so steigerte sich die Zahl im Verlauf der Zeit auf bis zu 1665 nummerierte Fotografien im Jahr 1892.¹⁵ In diese betrieb-same Zeit fällt die Bekanntschaft mit der Toggenburgerin Caroline Güpfer, Lina genannt, die Otto Rietmann 1889 heiratete.

Neben unternehmerischem Geschick war die Pflege eines Netzwerks ein wesentlicher Erfolgsfaktor für den Jungunternehmer Otto Rietmann. Dies entsprach seinem Cha-

rakter, widmete er sich doch gerne «froher Geselligkeit». Bereits 1884 wurde er Mitglied im Stadtsängerverein Frohsinn und sang jeweils an den Palmsonntag-Konzerten mit. In den Jahren 1897 bis 1904 war er im Vorstand des «Vergnügungskomitees» und damit mitverantwortlich für die jährlich stattfindenden Ausflüge. Diese dokumentierte Otto Rietmann mit seiner Kamera.¹⁶ Offenbar sprach sich das herum, denn 1897 wurde er auch «Hofphotograph und Kunstwart der Gesellschaft Donnerstagia».¹⁷ Auch war er Gründungsmitglied des Schweizerischen Photographen Verbandes (SPhV), von dem er später mit der Ehrenmitgliedschaft ausgezeichnet wurde.

Anthroposophie

Bereits in jungen Jahren hatte sich Otto Rietmann die Frage nach dem Sinn des Lebens gestellt. Antworten fand er zunächst innerhalb der Familie, in der Freimaurerei. Die «Idee der wiederholten Erdenleben des Menschengesistes» brachte ihn in Kontakt mit den Lehren der Theosophie.¹⁸ Er entschloss sich, eine kleine theosophische Arbeitsgruppe zu gründen, die er selbst leitete und in welcher die ihn bedrängenden Fragen diskutiert wurden. Über den 1903 beigetretenen Hugo Schuster wurde der Kontakt zu Rudolf Steiner hergestellt, dem Generalsekretär der deutschen Sektion der Theosophischen Gesellschaft. Schuster drängte Otto Rietmann dazu, Rudolf Steiner möglichst rasch zu einem Vortrag nach St. Gallen einzuladen, was auch gelang. Steiner hielt am 7. und 8. September 1905 zwei Referate.¹⁹

Für Otto Rietmann war die Begegnung mit Steiner ein Schlüsselerlebnis. Steiner hingegen erinnerte sich mit gemischten Gefühlen an seinen ersten Auftritt in St. Gallen. So schreibt er in einem Brief an Marie von Sievers:

In St. Gallen ist es, denk ich, trotz der bedenklichen Wahl des Themas gegangen. Nur hatten die Leute diesmal den Saal «Volksküche» genommen, wo letzthin die Besprechung im engern Kreise war. Dahin kommt aber

14 In einem Jahrzehnt verdoppelte sich die Anzahl Fotografien in der Stadt St. Gallen von drei auf sieben. Siehe Adressbuch der Stadt St. Gallen 1880 und 1891.

15 Auftragsbuch 1 und 2. KBV, Fotoarchiv Rietmann.

16 So entstanden interessante Fotoserien über eine Rheinfahrt nach Köln im Sommer 1906 und eine Italienreise im April 1910. Siehe auch Stadtsängerverein Sankt Gallen: Erinnerungsschrift zum 300. Gründungstag: 1620, 1896, 1921. St. Gallen 1921, S 33–44.

17 Bei der Donnerstagia oder Donnerstagsgesellschaft handelte es sich um eine bürgerliche Privatgesellschaft, die im Herbst 1860 in St. Gallen gegründet wurde. Zweck der Gesellschaft war nach Art. 1 der Vereinsstatuten: «Regelmässig wöchentliche Zusammenkunft von befreundeten Männern zum Zwecke geselliger Unterhaltung mit möglicher Berücksichtigung alljährlicher Frühlings- und Herbstspaziergängen». Neben den

wöchentlichen Treffen, den Reisen und Ausflügen war die «Donnerstagsgesellschaft» auch karitativ tätig. A[ugust] Grob: Fünfzig Jahre Donnerstagia 1860–1910: eine kleine Jubiläumsgabe. St. Gallen 1910, S. 14.

18 So schrieb Johann Ulrich Rietmann (1841–1914), der älteste Bruder des Fotografen, 1871 eine Broschüre mit dem Titel: Freimaurerische Lebensregeln. Einige Jahre später, Johann Ulrich arbeitete als Magnetopath in Zürich, gibt er ein schmales Heft mit dem Titel: Was bringt die Lehre vom Geist den Menschen? Zürich, 1899, heraus.

19 Debus, Michael: Schuster Hugo (1876–1925). In: Plato, Bodo von (Hg.), Anthroposophie im 20. Jahrhundert. Ein Kulturimpuls in biografischen Portraits. Dornach 2003, S. 739–742, hier S. 739. Steiner sprach dabei über «Gegenwartsaufgaben – die Botschaft der Theosophie» und «Über unser Planetensystem».

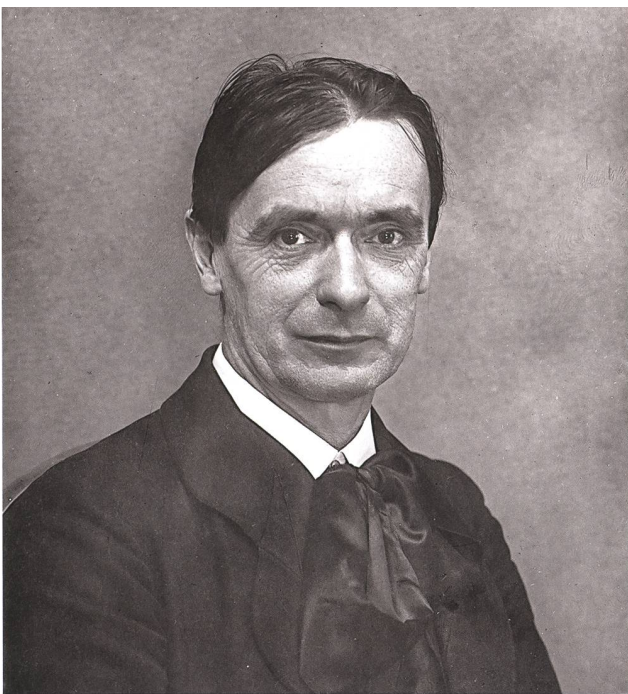


Abbildung 4: Porträt Rudolf Steiner Otto Rietmann 1. April 1919, Diapositiv 13 x 18 cm, VSRG 60451, KBV Fotoarchiv Rietmann.



Erstes Goetheanum von Südwesten. Otto Rietmann, September 1920, Farbrasterplatte 12,5 x 18 cm, KBV Fotoarchiv Rietmann.

ein ganz anderes Publikum. Man sollte aber doch darauf sehen, das einmal herangezogene Publikum zu erhalten. Rietmann ist nun einmal ein Zauderer. Bei Oberholzer konnte ich nicht wohnen (...). So lud mich Rietmann zu sich. Wenn doch die Menschen – sie meinen es doch gut – einen nicht in ein unheizbares Zimmer einlogierten! Man kann sich doch unmöglich so der Gefahr des Erkältens aussetzen, wenn man jeden Tag zu sprechen hat.²⁰

Dies hielt Steiner jedoch nicht davon ab, immer wieder nach St. Gallen zu kommen – insgesamt 23 Mal zwischen 1908 und 1923. Dabei wird er meistens von Otto Rietmann empfangen. Letzterer, er ist mittlerweile 49 Jahre alt, hat neben Familie und Beruf dadurch eine neue Lebensaufgabe gefunden. Am 6. Januar 1906, nur wenige Monate nach der ersten Begegnung mit Steiner, wird der Ekkehard-Zweig St. Gallen als «integrierender Zweig der Deutschen Sektion der Theosophischen Gesellschaft» gegründet. Erster Zweigleiter wird Otto Rietmann.²¹ Eine Position, die er bis

zu seinem Lebensende 1942 ohne Unterbruch behalten sollte.²² Nun reisten seine Frau Lina und er jeweils zu den Vortragszyklen Steiners nach Dornach, Stuttgart, Paris und München, wohl meistens mit einer Kamera im Gepäck. 1907 entsteht in München ein berühmtes Doppelporträt von Steiner und Annie Besant. Aber auch Steiner wird über die Jahre hinweg immer wieder fotografiert.²³

Der Ekkehard-Zweig wurde damit der eigentliche Nukleus der 1922 gegründeten Anthroposophischen Gesellschaft der Schweiz. Auch in diesem Vorstand nahm Otto Rietmann Einsitz. Weitere Verpflichtungen aus dem anthroposophischen Umfeld wurden an ihn herangetragen. So wurde er Verwaltungsrat der Internationalen Laboratorien AG (ab 1928 Weleda AG) und 1925 durch Rudolf Steiner persönlich in die Leitung der «Administration des Goetheanum-Baues» berufen, nachdem der erste Bau durch ein Feuer zerstört worden war.²⁴ Zuvor hatte Otto Rietmann den Bau des ersten Goetheanums (zwischen 1914 und 1920) in hunderten von Fotografien dokumentiert²⁵.

20 Brief von Rudolf Steiner an Marie von Sievers, 14. November 1905 in: Rudolf Steiner, Marie Steiner-von Sievers: Briefwechsel und Dokumente 1901-1925. 2. völlig überarbeitete und erweiterte Auflage. Dornach 2002. GA 262, S. 119f.

21 Bleicker, Peter: Das irisch-esoterische Christentum in Bezug auf das Geistgeschehen in Sankt Gallen. Typoskript o.J. S. 27-40, zur Zweiggründung ebd., S. 20-24, Zitat S. 24, und Morel, Joseph: Rietmann, Otto. In: Bodo von Plato (Hg.) Anthroposophie im 20. Jahrhundert: ein Kulturimpuls in biografischen Portraits. Dornach 2003, S. 657-658, hier S. 658.

22 Morel (wie Anm. 21), S. 658. Ab den 1920er-Jahren übernimmt Walter Knopfli zusehends die administrativen Arbeiten im Ekkehard-Zweig. Nominell bleibt aber Otto Rietmann Zweigleiter. Bleicker: Aus dem Leben (wie Anm. 13), S. 7-10.

23 Zu einer berühmten Porträtserie, welche im Oktober 1916 entstand, siehe Bind, Ruedi: Acht Porträtfotos Rudolf Steiners. In: Der Europäer Jg. 20, Nr. 12, Oktober 2016, S. 11-14.

24 Kugler, Walter: Die Weleda. Eine konzentrierte Aktion für die Gesundung des Menschen und des sozialen Organismus, Beiträge zur Rudolf Steiner Gesamtausgabe, Heft 118/119, Dornach 1997, S. 160f. und Ders. Beiträge zur Rudolf Steiner Gesamtausgabe: Veröffentlichungen aus dem Archiv der Rudolf Steiner-Nachlassverwaltung. Heft Nr. 98. Dornach 1987, S. 42.

25 Steiner [von Sievers], Marie: In Memoriam Otto Rietmann. In: Das Goetheanum. Dornach 1942, S. 183. Gemäss testamentarischer Verfügung von Oskar Rietmann sind diese Bilder heute im Archiv der anthroposophischen Gesellschaft in Dornach.

**Die zweite Generation:
Oskar und Constance Rietmann-Haak**

Oskar Rietmann, das einzige Kind von Otto Rietmann und seiner Frau Caroline, kam am 5. April 1891 zur Welt. Schon früh war er ein beliebtes Sujet für Porträt- und Gruppenaufnahmen. Dabei wurden, dem Geschmack der Zeit entsprechend, neben Fotografien mit Erinnerungscharakter auch allegorische und historische Szenen nachgestellt und mit verschiedenen Accessoires aufwendig inszeniert.²⁶ Dies hielt ihn nicht davon ab, nach der Primarschule und vier Jahren als «externer Schüler der Handelsabteilung im Institut Dr. Schmidt auf dem Rosenberg» ebenfalls Fotograf zu werden. Bei seinem Vater lernte er die Grundlagen und stieg nach einem einjährigen Volontariat in München ins väterliche Geschäft ein.²⁷ Im Rückblick beschreibt Oskar Rietmann seine Berufswahl folgendermassen:



Oskar Rietmann mit Fotoapparat. Otto Rietmann, 1897, Gelatintrockenplatte 12 x 16,5 cm, VSRG 50984, KBV Fotoarchiv Rietmann.

«Mein Beruf ist mir immer noch Herzenssache. (...) Der Beruf hat das Schöne, dass er an viele Lebensgebiete, besonders an das künstlerische heranführt. Es ist ein Arbeiten mit den Wundern des Lichtes und der Schatten.»²⁸

Stolz war er auf seine handwerklichen Fähigkeiten, ob als Buchbinder, Schreiner oder Gärtner. All das hatte er im Landerziehungsheim Hof Oberkirch bei Kaltbrunn gelernt, wo er während der Lehrzeit einige Monate zugebracht hatte.²⁹

Wie für viele seines Jahrgangs war der Militärdienst für Oskar Rietmann eine langdauernde und prägende Erfahrung. 1911 ausgehoben, leistete er in beiden Weltkriegen Aktivdienst, bis er 1951 aus der Wehrpflicht entlassen wurde. Als Angehöriger des St. Galler Füsilier Bataillons 81 war er im Thurgau, im Tessin und im Münstertal stationiert. Als ausgebildeter Fotograf hatte er jeweils eine Kamera dabei und hielt seinen Alltag und seine Kameraden in diversen Bildserien fest. Wie seine Eltern war Oskar Rietmann Zeit seines Lebens Vegetarier und Abstinenzler. Daran änderte auch der Militärdienst nichts:

«Alle Dienste leistete ich ohne Fleischnahrung, Alkohol oder Rauchen bei ausgezeichnetem Gesundheitszustand. Rietmann, gescht mer dini Worscht? händs emal gescht.»³⁰

Die Begeisterung für die Anthroposophie wurde ebenfalls von den Eltern auf den Sohn übertragen. So bezeichnete Oskar Rietmann die persönlichen Begegnungen mit Rudolf Steiner in seinem Elternhaus als das «grösste Glück, das mir das Schicksal geschenkt hat.»³¹ Seit 1913 Zweigmitglied und nach dem Tod seines Vaters auch im Vorstand, konnte er sich in der Anthroposophie verlieren, was für Aussenstehende zuweilen «mönchisch» anmutete. Stundenlang retuschierte er Porträtfotografien von Rudolf Steiner, half aktiv bei Konstruktionsdetails des Ersten Goetheanums mit, beobachtete Sonnenflecken sowie das Wachsen und Welken der Pflanzen.³² Dass dadurch der finanzielle Erfolg des Fotoateliers nicht in Mitleidenschaft gezogen wurde, war seiner Ehefrau Constance Rietmann-Haak zu verdanken, die auch Anthroposophin war. Dokument und berührendes Zeugnis einer tiefen Verbundenheit der Ehepartner ist ein handgeschriebener und mit etlichen Aquarellen ver-

26 Oscar Rietmann als Postillon 1903, VSRG 51004 und als Kaminfeger 1894, VSRG 50938f.

27 Geschichte (wie Anm. 2), S. 323. Siehe auch Killer, Peter: Biographische Notizen zu den in diesem Heft vertretenen Photographen, in: Schweizer Photographen um 1900 (Du, Oktober 1974). Zürich 1974, S.86-96, hier S. 90.

28 Geschichte (wie Anm. 2), S. 323f.

29 Der Gründer und Schulleiter des Hofes Oberkirch war Hermann Tobler, der mit Adeline Pauline Rietmann, einer Cousine von Oskar, verheiratet war. Im Stil eines englischen Internats wurde neben der schulischen Erziehung grössten Wert auf Handarbeit und körperliche Fitness gelegt. Geschichte, S. 324. Siehe auch die Fotografien Oskar Rietmanns in der Hof-Zeitung, No. 45 (XV. Jahrgang), April 1929, S. 18-20.

30 Geschichte, S. 324.

31 Ebd., S. 325.

32 Bleicker: Aus dem Leben (wie Anm. 13), S. 8.



Italiano. Otto Rietmann, 1898, Gelatinetrockenplatte Cabinet, 12 x 16,5 cm, VSRG 50911, KBV Fotoarchiv Rietmann.



Constance Haak, zwischen 1905 und 1912 Gelatinetrockenplatte, 13x18 cm, VSRG 30193 KBV Fotoarchiv Rietmann.

sehener «Kalender», den Oskar Rietmann seiner Ehefrau zum 60. Geburtstag schenkte.³³

Bereits 1935 fassten Oskar und Constance Rietmann-Haak den Entschluss, ihr Wohnhaus an der Rorschacherstrasse 11 nicht nur temporär, sondern über ihren Tod hinaus dem Ekkehard-Zweig zur Verfügung zu stellen. Hierfür gründeten sie die Oskar Rietmann-Haak Stiftung, deren Zweck die

«Bereitstellung einer Stätte zur Pflege des anthroposophischen Geistesgutes im Sinne von Rudolf Steiner und der damit verbundenen wissenschaftlichen, künstlerischen, therapeutischen und pädagogischen Veranstaltungen.»³⁴

Anfangs der 1960er-Jahre wurde das Schaufenster ausgeräumt, mit Bildern vom Goetheanum und von Tagungsplakaten geschmückt sowie das Atelier zum Zweigraum umfunktioniert. Danach werden nur noch vereinzelt Fotos im Auftragsbuch eingetragen. Oskar Rietmann sagt dazu selbst:

«Ich arbeite fast nur noch für Dornach.»³⁵

Constance Rietmann-Haak (1886–1958)

Constance Henriette Maria Haak wurde am 27. Juli 1886 als zweitältestes Kind von sechs Geschwistern im holländischen Utrecht in gutbürgerlichen Verhältnissen geboren. Ihre Eltern waren der Uhrmacher Willem Joannes Casparis Haak (1856–1927) und Constantia Gerardina van Gurp (1852–1928).³⁶ 1905, sie war 19 Jahre alt, wurde sie zur Utrechter Fotografin Corine Ingelse in die Lehre geschickt, welche ihr nach zweieinhalbjähriger Ausbildung bescheinigte:

«Mit sämtlichen Arbeiten ist sie vollständig vertraut und im Stande eine gute Aufnahme zu machen.»³⁷

Um ihr Wissen zu vertiefen, aber wohl auch um zusätzliche Erfahrungen zu sammeln, machte sie Volontariate bei Ludwig Ritsert in Mülhausen, Hermann Rützler in Dornbirn, bei Wilhelm Schmidt in St. Gallen und bei François Vachoux in Montreux. Damit hatte Constance Haak seit fünf Jahren in diversen Fotoateliers gearbeitet, als sie im No-

33 Der Kalender lehnt sich an den 1913 erstmals erschienenen Seelenkalender von Rudolf Steiner an. Zentraler Punkt dabei ist es, die Seele des Menschen in Einklang mit der Natur zu bringen. Dabei wird jede Woche mit Sinnsprüchen und Zeichnungen persönlich kommentiert. Der Kalender befindet sich im Besitz des Ekkehard-Zweigs.

34 Art. 2 Stiftungsurkunde aus: Die Liegenschaft Rorschacherstrasse 11. St. Gallen: Übergabe durch die Familie Rietmann an den Ekkehard-Zweig der Anthroposophischen Gesellschaft. Heft 2. Nicht publizierte Dokumentation anlässlich der Grundsteinlegung 1984, Nachdruck 2017.

35 Auftragsbuch 8, Eintragung August 1961.

36 Joan Willem Haak (*1885), Constance Henriette Haak (*1886), Maria Johanna Petronella Haak (*1888), Antonius Constant Johannes Haak (*1889), Willem Jacobus Marie Haak (*1892), Theodorus Constant Marie Haak (*1896), siehe 1007–2 Gemeentebestuur van Utrecht 1813–1969, Nr. 7847.

37 Arbeitszeugnis Corine Ingelse vom 02.03.1908. Bei Ludwig Ritsert ist sie vom 1.11.1908–28.2.1909, bei Hermann Rützler vom 1.3.–1.5.1909, bei Wilhelm Schmidt vom 4.6.1909–7.2.1910, bei François Vachoux vom 20.8.–15.10.1910 und bei Walter Sürth vom 1.11.1911–15.2.1911. In: KBV, Fotoarchiv Rietmann.

vember 1910 beim Kölner Fotografen Walter Sürth zu arbeiten begann. Neben der Kassenführung, kleineren Buchhaltungsaufgaben und fotografischen Arbeiten war sie auch mit Verkaufsaufgaben betraut. Durch ihre guten Sprachkenntnisse in Englisch, Französisch und Holländisch konnte sie rasch die Sympathien ihrer Mitarbeiter und der Kunden erringen.

«Durch ihre absolute Gewissenhaftigkeit und Pünktlichkeit ist Fräulein Haak im vollsten Umfang befähigt jeden Vertrauensposten voll auszufüllen.»³⁸

Aus familiären Gründen beendete sie das Anstellungsverhältnis und ging nach einer viermonatigen Pause zu Charles Schramm nach Vevey. Ab dem Sommer 1912 war Constance Haak dann bei Gustav A. Dilger in Freiburg im Breisgau angestellt. Gemäss Arbeitszeugnis:

«besorgte [sie] in bester Weise Negativ & Pos. Retouche, Copiren auf Entwicklungspapier, selbständiges Copieren, Tönen von Matt Albuminpapier, Entwickeln von Autochromplatten.»³⁹

Der Beginn des Ersten Weltkriegs veranlasste Constance Haak dazu, Deutschland zu verlassen und in die Niederlande zurückzukehren. Anfangs 1915 war sie kurzzeitig Privatsekretärin, Stenotypistin und Vorsteherin des Haushalts beim kaiserlichen und königlichen Gesandten von Österreich-Ungarn, Freiherr von Gisberg in Den Haag. Im Juni verliess sie die Niederlande, die zwar die Neutralität im Gegensatz zu Belgien bewahren konnten, aber von den Mittelmächten umzingelt war. Constance Haak begann ihr drittes, langes Anstellungsverhältnis bei Carl Koch in Schaffhausen.⁴⁰ Gegen Ende des Krieges, im März 1918, bezog sie ein Hotelzimmer in Zürich, anschliessend eine Wohnung an der Freistrasse 96. Sie versuchte, eine Anstellung als Fotografin zu finden, und bot sich unterdessen brieflich bei verschiedenen Ateliers für 1.50. CHF stundenweise an, *«wenn pressante Arbeiten vorliegen»*. Zu ihren Dienstleistungen gehörten:

«Platten entwickeln, Copieren (Gaslicht, Tageslicht, Bromsilber), Retouchieren; Vergrösserungen, Reproduktionen oder Diapositive anfertigen; zum Aufziehen und

Einrahmen von Bildern, Aufnahmen machen (industrielle oder im Atelier), für Projektionen usw.»⁴¹

Schliesslich eröffnete Constance Haak im März 1918, mit 32 Jahren und nachdem sie bereits 13 Jahre als Fotografin gearbeitet hatte, ein eigenes Atelier an der Büchelstrasse 14 in St. Gallen. Das finanzielle Risiko war dabei nicht gering, bedenkt man, dass vor dem ersten Foto zunächst eine Kamera, Chemikalien und diverses Kleinmaterial gekauft werden mussten. Zwischen April und August hatte sie bereits über 600 Franken für Kameras und Objektive und 325 Franken für Chemikalien, Gelatinetrockenplatten und Entwicklungspapier ausgegeben.⁴²

Gemäss Auftragsbuch, einem schwarzen Wachstumheft, startet das Geschäft zaghaft. Durchschnittlich werden zwischen 1918 und 1923 jährlich 170 Fotoaufträge ausgeführt, wobei 1921 mit 253 Aufträgen das beste Geschäftsjahr ist.⁴³ Neben dem Aufbau ihres Geschäftes bemühte sich Constance Haak auch darum, sich an ihrem neuen Wohnort sozial zu integrieren. Im Oktober 1919 trat sie dem Photo-Club St. Gallen bei, einem Verein für Amateur-Photographen. Frauen waren dort offenbar nicht vorgesehen, musste doch beim vorgedruckten Mitgliederausweis das *«Herr»* mit *«Fräulein»* überschrieben werden. Zwei Jahre später trat sie auch dem Ekkehard-Zweig bei, in dessen Vorstand sie zwischen 1932 und 1940 war. Und im Folgejahr wurde Constance Haak *«Passivmitglied»* der St. Galler Sektion der Gesellschaft Schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten⁴⁴.

Nach der Hochzeit mit Oskar Rietmann 1923 übernahmen die beiden zusammen das Fotogeschäft von Otto Rietmann unter dem neuen Namen *O & C Rietmann-Haak*. Dabei ging das Fotoarchiv von Constance in den bestehenden Bestand über, wie die säuberliche Eintragung und Durchnummerierung der Negative im Auftragsbuch nahelegen.⁴⁵ Durch die langjährigen Berufserfahrungen in verschiedenen Ländern war Constance wohl im Vergleich zu Oskar die versiertere Fotografin, welche die komplexeren und damit kostspieligeren Verfahren wie Bromöl- und Kohledruck ausführte. Dies suggeriert zumindest die Lebensbeschreibung in einer Publikation des Ekkehard-Zweigs. So war es Constance, die sich hauptsächlich

38 Arbeitszeugnis von Walter Sürth vom 14.02.1911, KBV Fotoarchiv Rietmann.

39 Bei Charles Schramm war Constance Haak vom 15.6.–17.8.1910. Am 16. Mai 1912 meldete sie sich in Utrechter Zivilstandsregister nach Deutschland ab und nahm eine Stelle bei Gustav A. Dilger an, welche sie vom 1.6.1912–19.8.1914 behielt. Siehe 1007–2 Gemeentebestuur, Nr. 7847. Arbeitszeugnis von A. Dilger & Sohn vom 19. August 1914. Siehe auch VSRG 30754, Autochrom, Ganzkörperporträt von Constance Haak.

40 Beim kaiserlich-königlichen Gesandten war Constance Haak vom 1.–31.5.1915 und bei Carl Koch vom 1.8.1915–20.8.1917, KBV Fotoarchiv Rietmann.

41 Blanko Briefkopien vom 26. Januar und März 1918, KBV Fotoarchiv Rietmann.

42 Arbeitsheft von Constance Haak, KBV Fotoarchiv Rietmann.

43 Auftragsheft Constance Haak, KBV, Fotoarchiv Rietmann.

44 Bleicker: Aus dem Leben (wie Anm. 13), S. 9 und Urkunden vom 25.10.1919 und 25.02.1922, KBV Fotoarchiv Rietmann.

45 Auftragsbuch Nr. 6, Mai 1923, separate Auftragsnummer 35 000–35 820 für C. Haak, KBV Fotoarchiv Rietmann.



Blick ins Negativlager. Oskar und Constance Rietmann-Haak, 1937, Zellulosenotratfilm 13 x 18 cm, VSRG 60827 KBV Fotoarchiv Rietmann.

um den «finanziellen Erfolg des Fotogeschäfts kümmern musste und dass sie sich in mancher Beziehung für ihren Mann opferte».⁴⁶

Geschäftsmodell und Arbeitsweise

Typischerweise wird heutzutage gerne von der «Macht der Bilder» gesprochen. Dabei wird meist ausgeblendet, dass die «Macht über die Bilder» dafür zwingende Voraussetzung ist. Dies ist ein zentraler Aspekt der Tätigkeit eines professionellen Fotografen und bildet letztlich den Kern seines Geschäftsmodells. Denn im fotografischen Produktionskreislauf von Herstellen, Bearbeiten und Verbreiten kommt der längerfristigen Verfügbarkeit von Bildern und Sujets eine nicht zu unterschätzende Bedeutung zu.

| August 1921 | | | |
|----------------|----|-----------------------------------|------------------------|
| 34217 | 19 | Feinshausen u. Gallen 1921 | Gr. 2/10 |
| 18 | 20 | Bündel Baumwische Sohn | Mauern - Kiebshof 1/14 |
| 19 | 21 | Hachelin Walter f. | Pass. Port. 1/2 |
| 20 | | Hachelin Walter f. | " " " |
| 21 | | Benz - Krämer Frau | " " " |
| 22 | | Roos Frau | Wassal. " |
| 23 | | Häfliger Frau Paul | Kop. " |
| 24 | 23 | Gehrig Lisa (Mutter) | " " " |
| 25 | | Maushofer - Käfer | Gr. Cab. |
| 26 | 24 | Rietmann Frieda | Pass. 1/2 |
| 27 | | Lwitsky Jettie Fräulein Basel | Br. u. Knie Cab. |
| 28 | 25 | Gübeli Margie | Br. " |
| 29 | 26 | Sprenger - Meier fr. Geigenbauer | " 1/2 |
| 30 | 27 | Bronel fr. | Pass. " |
| 31 | | Boos - Hamburger D. Basel | Michaela Cab. |
| 32 | 31 | Näf Jac. | Gr. " |
| 33 | | Hungerbühler Hr. | Knie " |
| 34 | | " | 1/2 |
| September 1921 | | | |
| 34235 | 2 | Kostoga Otto Frau | Pass. Br. " |
| 36 | | Brüderer Clara Speiser | " " " |
| 37 | 3 | Wälker D. Kant. Spital | Br. Cab. |
| 38 | | Höser M. Damenschneiderin | " " " |
| 39 | | " | 1/2 |
| 40 | | Grubenmann Emil | Gr. Cab. |
| 41 | 8 | Lehner Lisa | Postkarte " |
| 42 | | Schmidhaus Metzger | Pass. 1/2 |
| 43 | | Rietmann Oscar | " " " |
| 44 | 9 | Mühlthaler - Oost | Gr. Cab. |
| 45 | 12 | Wiederkehr Marie | Knies. Pass. |
| 46 | | Näf Jack | Gr. Cab. |
| 47 | 13 | Scheuer Fräulein Frogn | Kn. 1/2 |
| 48 | | Pastor - Breitenmoser Monte Carlo | Gr. Cab. |
| 49 | | " Hen | Br. " |
| 50 | 15 | Proper Ottilie | 1/2 |

Auftragsbuch 6. April 1916-März 1931, Auftragsnummern 32 036-39 218, KBV Fotoarchiv Rietmann.

Kann durch die Aufbewahrung der Negative der materielle Zugang gewährleistet werden⁴⁷, so ist die inhaltliche Durchdringung des Bestands dadurch noch nicht sichergestellt. Dafür braucht es eine Bildorganisation nach unterschiedlichen Kategorien wie Motiv, Entstehungskontext und Kundenauftrag. Dabei werden die verschiedenen Kategorien in Anlehnung an das Katalogsystem von Bibliotheken mittels Querverweisen in ein Netz gegenseitiger Bedeutungszuweisungen eingeflochten und dadurch das Auffinden der Fotografien nach unterschiedlichen Suchkriterien gewährleistet.

Auch im Fotostudio der Rietmanns hatte man von der Gründung weg eine Praxis der Wissens- und Bildorganisation umgesetzt, die sich bis zur Geschäftsaufgabe nicht wesentlich verändert hat. So führte man parallel ein Auftrags-, ein Kunden- und ein Registerbuch, welche sich über die fortlaufende Nummerierung der Aufträge aufeinander bezogen.⁴⁸ Im Auftragsbuch wurden der Produktionszeitpunkt, der Bildtitel, der meist aus dem Namen des Auftraggebers bestand, die Anzahl und das Format der Aufnahmen und die Fotogenre notiert. Dabei bediente man sich einfacher Abkürzungen, welche Bildgattung und Format umschrieben. So wurden die Porträts nach Bildausschnitt in Steh-, Knie- und Brustbild unterteilt. Auch Reproduktionen, Totenbilder, Kinder und Landschaften wurden unterschieden. Bei den Gelatinetrockenplatten wurde das Format mit Visite oder Cabinet und bei den flexiblen Rollfilmen in Zentimeter angegeben. Ab den 30er-Jahren wurden auch zunehmend persönliche Kommentare, die für Oskar und Constance Rietmann-Haak Erinnerungswürdig waren, im Auftragsbuch notiert: «Atelier-Ausbau m. Pavatex ca. 3. Wochen» (September 1934), «2. Kriegswinter Dez. u. Jan. kalt nur die Hälfte früherer Kohlebezüge» (Dezember 1940) und schliesslich «Rietmann-Güpfert † Mama, in Stube, Todestag 8. Februar Samstag 1 Uhr 20-30» (Februar 1958).⁴⁹

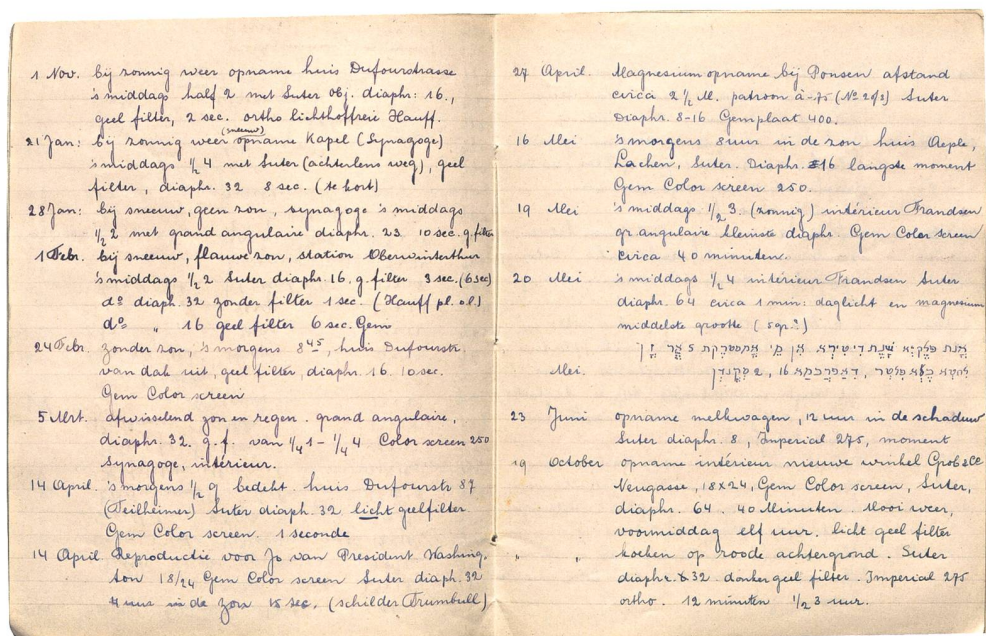
46 Bleicker: Aus dem Leben (wie Anm. 13), S. 9.
 47 «Nachbestellungen werden nach Jahren noch angefertigt», denn «Die Platte bleibt aufbewahrt.» Text von vorgedrucktem Untersatzkarton für Abzüge von Otto Rietmann, KBV Fotoarchiv Rietmann.
 48 Die Nummerierung war von 1 beginnend zwischen 1885 bis 1942 fortlaufend. Ab 1943 wurde pro angefangenem Jahr jeweils ein Tausenderschritt gemacht, also 43 000 für 1943, 46 000 für 1944 usw.
 49 Auftragsbuch 7. März 1931 bis Dezember 1959.

Im Kundenbuch wurden der Auftraggeber, die Anzahl und das Format der Fotografien und der Preis chronologisch nacheinander aufgeführt. Sobald die Fotos abgeholt und bezahlt worden waren, wurde dies mit «Payé» vermerkt. Wenn alle auf der entsprechenden Seite bezahlt hatten, wurden die Aufträge mit einem vertikalen Strich von oben nach unten durchgestrichen. Im Register wurden schliesslich die Namen der Auftraggeber, manchmal auch Adresse und Beruf, sowie die Auftragsnummer alphabetisch und chronologisch eingetragen. Dies ermöglichte es, das Bild einer bestimmten Person auch Jahre später über die Auftragsnummer zu finden. Einfacher ging es noch, wenn man den Aufnahmezeitpunkt kannte, so dass nicht alle Namen unter einem Buchstaben durchgesehen werden mussten. Alles in allem war es ein bewährtes, einfaches und praxisorientiertes System, das für Porträtaufnahmen gut, für Sach- und Reportage-Fotografien aber nur bedingt geeignet war. Wurden die Porträts nummeriert und in Holzkisten à 200 Negative eingereiht, so wurden die Sach- und Reportage-Aufnahmen in ausgedienten, entsprechend beschrifteten Fotoplatten-Verpackungen gelagert, ohne dass man sich die Mühe machte, diese zu nummerieren oder nach Motiven zu sortieren.

Auch Constance Haak bediente sich während ihrer Selbständigkeit eines ähnlichen Systems, wobei hier nur ein Heft geführt wurde. Dieses war sowohl Kassabuch als auch chronologisches Auftragsverzeichnis. Das ist umso er-

staunlicher, wenn man bedenkt, dass sie über ein Jahrzehnt bei unterschiedlichen Fotografen in verschiedenen Ländern gearbeitet und dort wohl auch differenziertere Ordnungssysteme kennengelernt hatte. Im Unterschied zum System der Rietmann machte sich Constance Haak aber detaillierte Notizen zum fotografischen Prozess, etwa zu Blendeneinstellung, Belichtungszeit und Filter. Diese Angaben waren immer auf Holländisch, wobei sie teilweise von links nach rechts mit lateinischen, teilweise von rechts nach links mit hebräischen Buchstaben schrieb. Warum sie das tat, ist unklar. Gemäss Zivilstandsregister war sie Protestantin. Dass mit den hebräischen Buchstaben eine Barriere gegen unbefugtes Lesen aufgebaut werden sollte, wie dies im Jiddischen teilweise üblich war, kann nicht der Grund gewesen sein. Denn die Notizen in den beiden Schriften unterscheiden sich in keiner Weise voneinander.⁵⁰

Aufgrund der Auftragsnummern, welche eine oder auch mehrere Aufnahmen beinhalten, kann grob hochgerechnet werden, wie sich die Auftragslage und damit der Arbeitsanfall für das Fotoatelier Rietmann im Laufe der Zeit veränderten. Nicht mitgezählt werden dabei die unnummerierten und die privaten Fotografien, welche sich schätzungsweise im Bereich von 7 000–10 000 Fotos bewegen dürften. Auch ist nicht klar, ob vor der Archivierung eine Selektion der Bilder stattgefunden und der Bestand bereits durch die Fotografen ausgedünnt worden war. Trotzdem lassen sich



Auftragsbuch Constance Haak, 1918–1923. KBV Fotoarchiv Rietmann

50 Auf der abgebildeten Seite wird einfach von «Gelbfilter, Blende 16 und 2 Sekunden» gesprochen. Herzlichen Dank an Michael Guggenheimer für die Übersetzung des Textes.

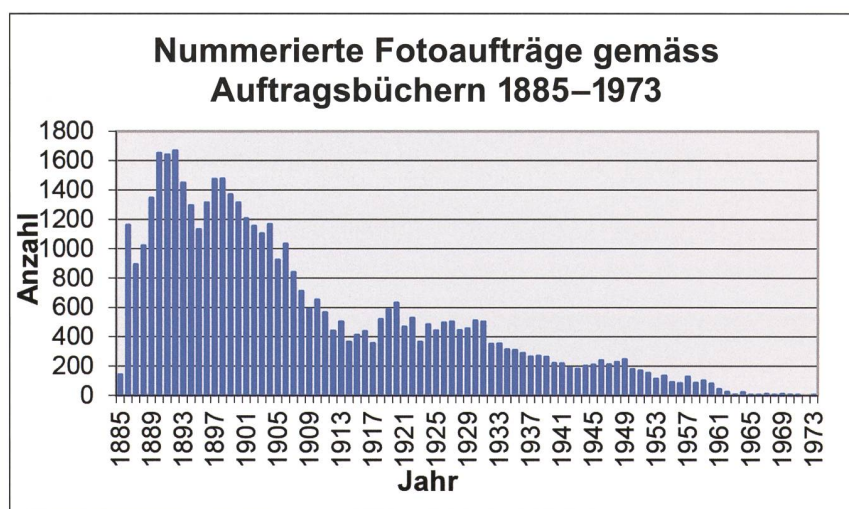
einige Beobachtungen machen. Als eigentliche Blütezeit des Ateliers kann die Zeit vor dem Ersten Weltkrieg, insbesondere aber vor und nach der Jahrhundertwende bezeichnet werden. In diesem Zeitraum wurden durchschnittlich 1600 Nummern jährlich vergeben. Danach verringerte sich die fotografische Produktion stetig. Bis Mitte der 1930er-Jahre pendelte sie sich bei 500 Nummern jährlich ein. Anschliessend fiel der Bildausstoss auf unter 200 vergebene Nummern pro Jahr. Der Tod von Constance Rietmann-Haak 1958 markierte die letzte Zäsur im Fotoschaffen. Danach brach die Produktion komplett ein. Pro Jahr entstanden dann nur noch einige Dutzend Fotografien, meist für private Zwecke, welche im Auftragsbuch notiert wurden. Gründe für diese Entwicklung gibt es zahlreiche. Sie haben mit dem Verhalten der Kundschaft, die aufgrund der Entwicklung der Fototechnik vermehrt selber fotografierte, und letztlich auch mit der Positionierung der Rietmann im fotografischen Markt von St. Gallen zu tun.

Vor 1914 war es für einen Teil der Bevölkerung gängige Praxis, ein Fotoatelier aufzusuchen und sich und ihre Familien in Einzel- und Gruppenporträts zu verewigen. Susan Sonntag spricht in diesem Zusammenhang von einem *«Ritus des Familienlebens»* und von einer Welt, die *«ein Echoraum bürgerliche Sehnsüchte bildet»*.⁵¹ Diese Mode flachte nach dem Krieg langsam ab. Einerseits kamen günstige Amateurkameras auf den Markt, die es erlaubten, Schnappschüsse zu machen. Andererseits veränderten sich Bildgeschmack, Bildkonventionen und dadurch auch die Fotogattungen. Otto Rietmann hatte sich bei der Eröffnung

seines Studios zwar als Porträtfotograf etabliert, versuchte sich aber immer wieder in anderen Bildgenres. Insbesondere die Freiluft-Fotografie, sei es in Form von Natur-, Architektur-, Sach- oder Reportage-Fotografien, war ihm von Anfang an ein Anliegen. Auch Reproduktionen und Vergrößerungen von bestehenden Fotografien waren eine übliche Tätigkeit. Mit der Geschäftsübernahme durch Oskar und Constance Rietmann-Haak wurden vermehrt Fotografien im Edeldruckverfahren hergestellt. Auch wurden Fotografien mit dokumentarischem Charakter für private oder staatliche Stellen angefertigt. Die gehobene Porträtfotografie, aber auch Passfotos, blieben bis zuletzt ein Hauptstandbein der Rietmann.

Fotogenres und Bildkonventionen

Es liegt im Wesen der visuellen Wahrnehmung, dass sich Aussage und Bildwirkung untrennbar miteinander vermischen. Fotografien werden in Bruchteilen von Sekunden rezipiert und assoziativ kontextualisiert. Bilder folgen dabei keiner linearen Logik, sondern werden, auch wenn sie aus völlig unterschiedlichen Kontexten stammen, über formale und stilistische Ähnlichkeiten miteinander in Beziehung gesetzt. Dabei vergleicht man intuitiv Bekanntes mit Unbekanntem oder Neuem und leitet daraus gleichzeitig Motiv und Bildaussage ab.⁵² Diesen Mechanismus machen sich Fotografen bewusst zunutze, indem sie vorgefasste Bilderwartungen erfüllen oder fallweise auch missachten.



51 Sonntag, S. 14 und 28.

52 *«Das Problem besteht nicht darin, dass Menschen sich anhand von Fotos erinnern, sondern darin, dass sie sich nur an die Fotos erinnern. Dieses Erinnern durch Fotos verdrängt allerdings andere Formen von*

Verstehen und Erinnern (...). Erinnern bedeutet immer weniger, sich auf eine Geschichte zu besinnen, und immer mehr, ein Bild aufrufen zu können.» Zitiert aus Sonntag, Susan: Das Leiden anderer betrachten. München 2003, S. 103f.

Bei der klassischen Atelierfotografie der Zeit um 1900 sticht einem dieses Phänomen schnell ins Auge. Repetitive Motive und Bildkomposition wirken für den heutigen Betrachter rasch gekünstelt. Zu fremd und irritierend ist die Bildästhetik von damals. Regeln der Linear- und Zentralperspektive werden starr eingehalten, gewisse Gestaltungselemente ritualhaft wiederholt. Hinzu kommt ein reicher Fundus an Requisiten, wie bemalten Wandverkleidungen, dekorativen Vasen und Möbeln, geschlechterspezifischem Spielzeug und Kleidern. Dies war aber nicht nur als Staffage gedacht. Mittels dieser Attribute sollte die intendierte Bildwirkung und -aussage verstärkt werden.⁵³ Zweifellos entsprach es dem Geschmack des damaligen Publikums, bedenkt man die Popularität solcher Fotografien.

Welchen Bildkonventionen oder Visualisierungsstrategien unterwarfen sich nun die Fotografen des Fotoateliers Rietmann? Anhand dreier Fotogattungen, der Porträt-, der Produkt- und der Reportagefotografie, soll dies diskuranalytisch untersucht werden. Pro Genre werden jeweils charakteristische Beispielbilder ausgewählt und gegenübergestellt. Dabei handelt es sich aus schreibpragmatischen Überlegungen heraus nur um einen ersten Ansatz, können diese Bilder doch nur stellvertretend für das Gesamtwerk stehen.

Porträtfotografie

Porträtfotografien gelten als unersetzliche Dokumente familiärer Kontinuität und eigener Identität. Sie markieren und visualisieren einerseits individuelle Referenzpunkte der eigenen Biographie, andererseits sind sie gesellschaftlich und sozial normiert und zeigen meist austauschbare Motive. Der Gebrauch von Porträts übersteigt die reine Abbildungsebene, werden diese doch gerahmt aufgestellt oder in einem Fotoalbum aufbewahrt und bei Gelegenheit angeschaut oder präsentiert. Oskar und Constance Rietmann-Haak sprechen diesen Punkt in ihrem Werbeprospekt direkt an, indem sie die Sammlung von Familienbildern *«als Zeichen eines guten Kulturniveaus»* bezeichnen. Sie geben aber auch etwas zu bedenken:

*«Man schätzt ja den Wert vieler Photographien oft erst nach Jahren, namentlich wenn einem von einer verehrten Persönlichkeit Bilder vorliegen aus verschiedenen Lebenszeiten, von der frühesten Jugend bis zum gereiften, abgeklärten Alter».*⁵⁴

Neben der Funktion als Erinnerungs- oder Repräsentationsobjekt hat ein Porträt aber noch eine zusätzliche Dimension. Ist eine fotografische Abbildung doch immer auch ein geschlossenes Kräftefeld, in dem sich vier Anspruchsgruppen treffen, gegenseitig überlagern und verformen.

*«Vor dem Objektiv bin ich zugleich der, für den ich mich halte, der, für den ich gehalten werden möchte, der, für den der Fotograf mich hält, und der, dessen er sich bedient, um sein Können vorzuzeigen».*⁵⁵

Die Rietmanns galten in St. Gallen als ausgesprochene Spezialisten für Porträtfotografien und waren sich dieser Problematik wohl bewusst.

*«Die Portrait-Photographie, wenn es kein flüchtiges Zufallsprodukt sein soll, stellt delicate, künstlerische Anforderungen; auch menschliche Anforderungen, denn nur auf der Grundlage gegenseitigen Vertrauens und gegenseitiger Achtung sollte eine Portrait-Aufnahme zustandekommen.»*⁵⁶



Lumpert-Benz's Kind, Schneebild. Otto Rietmann, 8.12.1885, Gelatine-trockenplatte, 18 x 24 cm, VSRG 70020 KBV Fotoarchiv Rietmann.

53 Bretscher, Silke: Bildsprache. Möglichkeiten und Grenzen einer Visuellen Diskursanalyse. In: Franz X. Eder et al. Bilder in Historischen Diskursen. Wiesbaden 2014, S. 63-83, hier S. 63-67.

54 Werbeprospekt (wie Anm. 4), S. 4. Dies galt auch für die Rietmanns selbst, denn immer wieder wurden Familienangehörige und Freunde fotografiert, sei es im Studio oder draussen.

55 Barthes (wie Anm. 5), S. 22.

56 Werbeprospekt (wie Anm. 4), S. 4.

Eine Besonderheit waren sogenannte «Schneebilder» von Kindern, die meistens saisonal angeboten und technisch nicht anspruchlos waren. Dafür wurde eine Studioaufnahme mit den klassischen Attributen des Winters wie Pelzmütze, Muff, manchmal auch mit Schlitten oder Schlittschuhen angefertigt.⁵⁷ Hinzu kamen künstliche Treppen, Zauntüren oder Baumstümpfe, auf welchem anschliessend der «Schnee» effektiv zur Geltung kommen konnte. Dies geschah dadurch, dass man auf die Rückseite des fertig entwickelten Negativs mit roter Farbe Schnee und Schneeflocken aufmalte. Da die Farbe lichtundurchlässig war, erscheint der Schnee dann im Abzug weiss.

Studioaufnahmen von Kindern waren grundsätzlich kein leichtes Unterfangen und bedurften beidseitigen Verständnisses, aber auch der Geduld. Zum einen musste das Studio mit zahlreichen Gegenständen möbliert werden, was Zeit beanspruchte. Zum anderen war die Lichtempfindlichkeit



Paula Schmid mit Bubikopf. Oskar und Constance Rietmann Haak, Zwischen 1920 und 1930, Diapositiv, Cabinet, 11 x 13 cm, VSRG 50634, KBV Fotoarchiv Rietmann.

des Fotomaterials noch eingeschränkt, was mit längeren Belichtungszeiten ausgeglichen werden musste. Voraussetzung war dabei ein absolutes Stillhalten des Kindes.⁵⁸

Der inszenierten Üppigkeit der Studioaufnahmen stellten Oskar und Constance Rietmann-Haak, dem Zeitgeschmack entsprechend, die vermeintliche Natürlichkeit entgegen. Ein Porträt sollte nun «ähnlich», bestenfalls authentisch erscheinen:

«Ähnlich» – dem Ich ähnelnd – eine Ahnung vermittelnd vom Ich des Menschen, von seinem eigentlichen, innersten Wesen, das auch in einem Kampf steht zwischen Licht und Finsternis.»

Starke Bearbeitungsspuren oder «übertriebene» Retuschen sollten nicht mehr vom Objekt ablenken. Auch sollten sich die Fotografen zurückhalten, «ein effektvolles Bild auf Kosten der Ähnlichkeit» erzwingen zu wollen:

«Wir sind bestrebt, unseren Beruf im Sinne eines seriösen Kunsthandwerkes zu pflegen. Das collorieren oder überzeichnen von Photographien betrachten wir nicht als in unserem Aufgabenkreis gehörend.»⁵⁹

Dies schloss jedoch nicht aus, Licht und Schatten dramatisch zu inszenieren oder den Bildausschnitt und die Perspektive adäquat zu wählen. In den Augen von Oskar und Constance Rietmann-Haak gehörte das zum Handwerk.

Produktfotografie

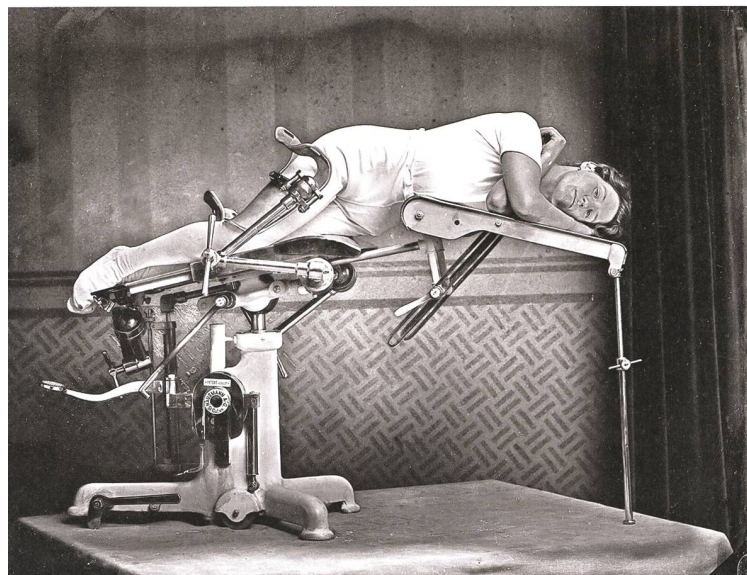
Die Produktfotografie ist in ihrer Zielsetzung der Porträtfotografie nicht unähnlich, denn beide haben abbildenden und dokumentarischen Charakter. Der Verwendungszweck ist jedoch ein komplett anderer. Denn in erster Linie geht es bei der Produktfotografie um eine informative und meistens auch verkaufsfördernde Präsentation der Gegenstände. Dafür werden sie entweder nüchtern als freistehende Objekte, losgelöst von Raum und Zeit, oder aber dynamisch, in Betrieb dargestellt. Im Gegensatz zur Werbefotografie sollen die Bilder dabei jedoch keine Gefühle beim Betrachter evozieren.

Von der Ausleuchtung über die Perspektive bis hin zur möglichst vorteilhaften Farbgebung durch die Wahl des

57 Siehe die Schneebilder VSRG 51002 und 51003. Gerne wurden solche Bilder der Saison entsprechend als Weihnachtskarten an Freunde und Bekannte versandt. Annonce von Otto Rietmann in der Appenzeller Zeitung vom 04.12.1901.

58 Entsprechend wiesen die Gebrüder Taeschler in einem Inserat im Tagblatt 13.08.1879, S. 1295 darauf hin, dass sie «nicht mehr in der Lage sind, Photographien von Kindern (unter drei Jahren) machen zu können, da uns für solche Aufnahmen, wenn diese gut sein sollen, die hierfür erforderliche Zeit fehlt.»

59 Werbeprospekt (wie Anm. 4), S. 5.



Gynäkologischer Stuhl: Hausmann Sanitätsgesch[äft]: Repr[oduktion]. Otto Rietmann, 11. März 1921, Diapositiv 13 x 18 cm, VSRG 60254, KBV Fotoarchiv Rietmann.

passenden Filmmaterials und Filters müssen zahlreiche Aspekte berücksichtigt werden, um ein möglichst überzeugendes Bildergebnis zu erzielen. Insbesondere steht der spätere Verwendungszweck im Vordergrund. Betriebsanleitungen, Prospekte, Plakate sowie Anzeigen in Zeitungen und Zeitschriften haben unterschiedliche drucktechnische Voraussetzungen, welche der Fotograf berücksichtigen muss.

Da die fotografierten Objekte für sich genommen keinen Aufmerksamkeitswert besitzen, waren Oskar und Constance Rietmann-Haak angehalten, den Gegenstand möglichst attraktiv abzulichten. Bei der Darstellung wurde deshalb häufig auf eine interessante Lichtführung, allenfalls mit grafisch wirkenden Schattenwürfen, eine überraschende Perspektive und gegebenenfalls aufmerksamkeitssteigerndes Beiwerk wie Dekorationen gesetzt. Meistens wurden die Objekte auch in einer Bildserie abgelichtet, um den Verwendungszweck oder die verschiedenen möglichen Funktionen zu verdeutlichen (gynäkologischer Stuhl). Manchmal hatten die Produktfotografien auch die Qualität einer Porträtfotografie, wenn ein Anwendungsbeispiel des Gegenstands mit einer Person in Arbeitskleidung inszeniert wurde (Massageapparat). Nicht unbedeutend war auch, dass der Produktname durch die gewählte fotografische Perspektive deutlich sichtbar blieb.

Die jeweilige Zielgruppe spielte bei der Komposition der Aufnahme eine entscheidende Rolle. Bei Fotografien für ein Fachpublikum stand nicht die suggestive oder persua-



H[er] m[it] Massageapparat, Niethammer. Oskar und Constance Rietmann-Haak, 22.11.1928, Zellulosenitratnegativ, Cabinet 11 x 13cm VSRN 38120.2, KBV Fotoarchiv Rietmann.

sive Bildwirkung im Vordergrund, sondern der sachliche Informationsgehalt. Für ein allgemeines Laienpublikum hingegen sollten auf den ersten Blick Zweck und Funktionsweise des Objekts ersichtlich sein. Bei Haushaltsgegenständen wurde dann noch die einfache Handhabung herausgestrichen. Hier ist der Übergang von dokumentierender Produkt- zur eigentlichen Werbefotografie bis hin zum künstlerischen Stillleben fließend. Je nachdem, welche Bildstrategie gewählt wurde, wurden auch die entsprechenden fotografischen Bildkonventionen befolgt. Über die Jahre hinweg lassen sich bei den Rietmann-Bildern kaum stilistische Veränderungen feststellen, was wohl auch mit dem Genre zusammenhängt. Und auch die Objektfotografien, die im privaten Rahmen gemacht wurden, reißen sich nahtlos in die Auftragsarbeiten ein.

Pressefotografie

Unter den Begriff Pressefotografie fallen alle Fotografien, welche in Presseerzeugnissen wie Zeitungen und Zeitschriften verbreitet werden. Dabei kann das Foto als Einzelbild illustrativ neben dem begleitenden Text stehen oder als Serie von Bildern ein eigenständiges Narrativ darstellen. Bild und Text bilden dabei immer eine kommunikative Einheit. Obwohl sich Perspektive, Bildausschnitt und Motivwahl meist nicht wesentlich von Porträt- oder Produktfotografien unterscheiden, sind die Anforderungen an den Fotografen, an die Kamera und an die Reproduk-

tionsverfahren völlig andere. Deshalb mussten zunächst einige technische Hürden überwunden werden, bevor die erste Fotografie in einer Zeitung publiziert werden konnte.

Kameras und Bildformate wurden in der Handhabung so angepasst, dass ein mobiler und flexibler Einsatz ohne Stativ möglich wurde. Lichtempfindliches Aufnahmematerial, eine Belichtungssteuerung mittels Schlitzverschluss und Objektive mit grösstmöglicher Blendenöffnung waren ebenfalls eine Voraussetzung, um wechselnde Situationen rasch erfassen zu können. Die mobile Ausrüstung, Schnappschüsse aus der Hand und ein journalistisches Motivverständnis veränderten aber auch das Berufsbild des Fotografen grundlegend. Im Gegensatz zum traditionellen Atelierfotograf waren Atelierräumlichkeiten nicht mehr notwendig, dafür wurde der Faktor Zeit für den Pressefotografen zum entscheidenden Erfolgsfaktor. Schnelles Entwickeln der Fotos und kurze Distanzen zwischen Aufnahmeort und Zeitungsredaktion waren Grundvoraussetzung, damit Bild und Text zusammen und ohne Aktualitätslücke gedruckt werden konnten.⁶⁰

Aber auch die Drucktechnik der Zeitungen musste für die Wiedergabe fotografischer Aufnahmen angepasst werden. Seit 1882 stand mit der Autotypie (Rasterätzung) von Georg Meisenbach ein Verfahren zur Verfügung, das es möglich machte, Fotografien seriell in Halbtönen zu drucken. Diese Neuerung wurde aber nur zögerlich aufgenommen, da die Herstellung der Klischees sehr zeitaufwendig und daher teuer war. Zunächst begnügte man sich damit, Fotos in Wochenzeitungen und Sonderpublikationen abzudrucken, und behalf sich in der Tagespresse weiterhin mit den üblichen Holz- oder Steinschnitten.

Dies wurde für die Verlage zusehends zum Problem, da das Bedürfnis der Leserschaft nach uneingeschränkt objektiv wahrgenommenen Fotografien mit der Zeit zunahm. Dem Erwartungsdruck des Publikums nachgebend, behalfen sich die meisten Tageszeitungen bis zum Ersten Weltkrieg mit einer hybriden Strategie. Fotografien und Holz- bzw. Steinschnitte wurden parallel zur Illustration verwendet, wobei es auch vorkam, dass bei einem Holzschnitt in der Bildunterschrift «nach einer Photographie» stand, um die Authentizität und Objektivität des Dargestellten hervorzuheben.⁶¹

1905 schrieb ein Medien-Beobachter:

«Wir sind es nachgerade gewöhnt, die Kamera als unvermeidliche Begleiterin und Beobachterin bei öffentlichen Umzügen, Festlichkeiten, Einweihungen etc. zu sehen und wundern uns schon gar nicht mehr darüber, dass wir eine getreue bildliche Wiedergabe des Ereignisses wenige Tage, nachdem wir die Zeitungsberichte darüber gelesen, in einer illustrierten Wochenschrift finden. Und doch ist gerade die Tätigkeit der Photographie als offizielle Berichterstatlerin wohl eine ihrer nützlichsten und wunderbarsten. Die Schnelligkeit, die Naturtreue und Billigkeit, mit der sie arbeitet, machen sie zum Besten aller Informationsmittel und bieten vielen Hunderttausenden einen Ersatz für die eigene Anwesenheit an dem Ort des Ereignisses.»⁶²

Die Entwicklung der St. Galler Pressefotografie zeigt sich beispielhaft in den Auftragsarbeiten von Otto Rietmann, der sich immer wieder einmal als Pressefotograf betätigte. Kurz nach der Eröffnung des Ateliers brachte er einen Einblattdruck zur Erinnerung an das eidgenössische Sängersfest von 1886 heraus. Dabei bediente er sich einer damals nicht unüblichen Mischtechnik von Porträtfotografie und Tuschzeichnung. Dies hatte den Vorteil, dass er die abgebildeten Personen nacheinander fotografieren und anschliessend frei im Bild anordnen konnte.



Andenken an das Sängersfest in St. Gallen. Otto Rietmann, 1886 Druck einer Fotomontage in Mischtechnik (Fotografie in Tuschzeichnung) 35,5 x 22 cm, KBV, VGFG H 082.

60 Weise, Bernd: Pressefotografie I. Die Anfänge in Deutschland, ausgehend von einer Kritik bisheriger Forschungsansätze. In: Fotogeschichte 8 (1988), Nr. 31, S. 15-40.

61 Weise, Bernd: Der zögerliche Einsatz von Fotos in der Tagespresse deutscher Verlage: Korrekturanmerkungen zur Geschichtsschreibung des Fotojournalismus. In: Irene Ziele und Ulrich Hägele (Hg.). Gedruckte

Fotografie: Abbildung, Objekt und mediales Format. Visuelle Kultur, Studien und Materialien. Bd. 10. Münster 2015, S. 13-30, hier S. 14-18.

62 Schnauss, Hermann: Ausländische Rundschau: Die Gefahr eines photographischen Kriegsberichterstatlers. In: Photographische Rundschau Heft 15 (1905), S. 211f.



Alemannen und Hunnen vor der Villa Zum Bürgli. Otto Rietmann, 16. Mai 1899, Gelatinetrockenplatte 12 x 16 cm, VSRG 50117, KBV Fotoarchiv Rietmann.

Seine bekannteste Pressefotografie sind die Porträts von Henry Dunant, welche Otto Rietmann im Auftrag des Chefedaktors der «Ostschweiz» 1895 und 1896 anfertigte (siehe Seite 72/73).

1899 fotografierte Otto Rietmann den kulturhistorischen Festumzug in St. Gallen.⁶³ Diese Veranstaltung war als Generalprobe für die Zentenarfeier der Kantonsgründung 1903 gedacht. Es war eine neue Variante von eidgenössischen Gedenkfeiern, welche um die Jahrhundertwende äusserst populär war. Dabei sollte der Bevölkerung in sogenannten «lebenden Bildern» mit Chören, Massenszenen und dramatischen Dialogen die eigene Geschichte nähergebracht werden. Im Fall des Festumzuges von 1899 vermischten sich allegorische Szenen (Frühling, Winter), literarische (Romanbestseller «Ekkehard») und historische (Gallus, Christianisierung, Hunnensturm) zu einem Gesamtableau.

Ein offizielles Festalbum, das als farbiges Leporello gestaltet war, sollte es den Zuschauern ermöglichen, die einzelnen Szenen zu erkennen und das Ereignis zu dokumentieren. Die Presse hatte noch keine Mittel, Fotografien tagesaktuell zu drucken. Und betrachtet man den Bildaufbau

der Fotografien von Otto Rietmann, so fällt auf, dass die abgebildeten Personen wie bei einer Studionaufnahme gruppiert und immer aus derselben Perspektive fotografiert sind. Dass die Aufnahmen im Unteren Brühl vor der Villa «Zum Bürgli» gemacht wurden, war naheliegend, bildete der Untere Brühl doch quasi den Hinterhof des Atelier- und Wohnhauses von Otto Rietmann.

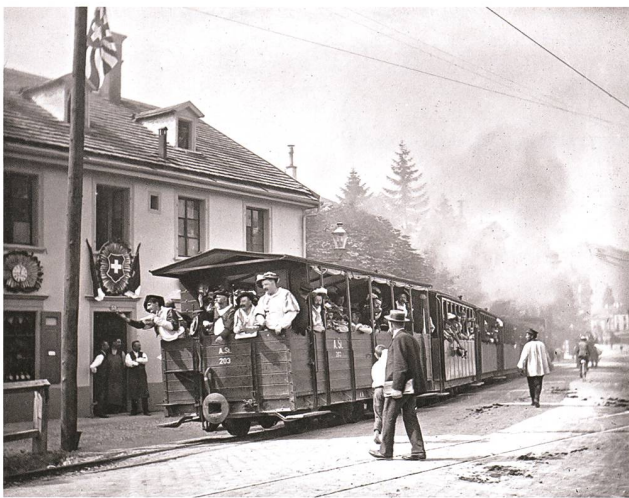
Bereits beim eidgenössischen Schützenfest vom 16. bis 28. Juli 1904 wurden alle Register der Pressefotografie gezogen. Nun kam bei der Druckerei Zollikofer täglich eine offizielle Festzeitung heraus, die den Anlass mit Texten, Illustrationen und aktuellen Fotografien begleitete. Die zeitliche Einheit von Text und Bild war nun erstmals sichergestellt. Um der Weiträumigkeit des Anlasses gerecht zu werden und diesen umfassend dokumentieren zu können, wurden gleich mehrere Fotografen engagiert.

Neben Otto Rietmann standen Ernst Link aus Zürich und Schalch & Ebinger aus St. Gallen im Einsatz. Um das Geschehen vollständig dokumentieren zu können, mussten die Aufgaben der drei Fotografen zeitlich und räumlich koordiniert werden. Nur so war sichergestellt, dass der Festumzug in der St. Galler Innenstadt und der Ein-

⁶³ Ursprünglich auf den 15. Mai angesetzt, wurde der Festumzug infolge eines Föhnsturms um einen Tag verschoben. Trotzdem nahmen am folgenden Tag 1700 Laiendarsteller, 33 Wagen mit verschiedenen Motiven und 316 Pferde den Weg durch die Innenstadt auf sich, um schliesslich in der Kreuzbleiche am grossen Schlussakt teilzunehmen.



Bundesrat und Ehrengäste nach dem Empfang im Museum: Eidgenössisches Schützenfest 1904. Otto Rietmann, 21. Juli 1904, Gelatinetrockenplatte 24 x 30 cm VSRG 80603, KBV Fotoarchiv Rietmann. Von links nach rechts sind dies vor den Weibern Bundesrat Adolf Deucher, der Bundespräsident Robert Comtesse sowie die Bundesräte Eduard Müller und Joseph Zemp.



Zug der Appenzeller Strassenbahn (AST) an der Haltestelle Demutstrasse mit Teilen der Luzerner Kriegsschar als Passagiere: Eidgenössisches Schützenfest 1904. Otto Rietmann, 1904, Diapositiv Mittelformat 8,5 x 10 cm, VSRG 20212, KBV Fotoarchiv Rietmann.

zug der Schützen auf dem Schiessplatz an der Demutstrasse in St. Georgen fotografiert werden konnte. Aber auch die Fotografien unterschieden sich von denjenigen früherer Grossanlässe. Zwar wurden noch statische Gruppenbilder, wie dasjenige vom Besuch des Bundesrates, angefertigt. Aber mehrheitlich wurde nun darauf geachtet, die Personen und Objekte in Bewegung zu fotografieren. Hierfür variierte man die Perspektive, den Bildaus-

schnitt und den Aufnahmestandort, so dass das Gefühl eines spontanen Schnappschusses oder zumindest einer dynamischen Bildkomposition entstand. Einzelbilder eines Sujets waren nun die Ausnahme, nicht mehr die Regel. Neu wurden auch ganze Bildserien angefertigt, aus denen anschliessend die passende Fotografie ausgesucht werden konnte.

Im Anschluss an das Schützenfest wurde durch das «Organisations-Komitee» bei Carl Huber & Co ein «offizielles Festalbum» herausgegeben. Dabei handelte es sich um eine luxuriös gestaltete Mappe mit grossformatigen Fotografien, welche auf speziellem, zur Wiedergabe von Fotografien geeignetem Papier gedruckt wurden. Zwar wurden die einzelnen Bilder grafisch miteinander verbunden, aber auf die Darstellung einer chronologischen Abfolge der Ereignisse wurde verzichtet.

Fenster und Spiegel

Werden fotografische Werke als Ganzes betrachtet, ein privilegierter Zugang, der ausser dem Fotografen selbst nur den Nachgeborenen gewährt wird, macht sich häufig Eintönigkeit breit. Zu repetitiv sind die Motive, zu fremd die Bildkonventionen. Dies ist auch beim Fotoarchiv Rietmann nicht anders. Erst der reflektierte Blick gewährt Einsichten, die der Fotograf so nicht intendiert hat. Fotografien sind nicht deshalb so anziehend, weil sie die Vergan-



Bilder aus den beiden Festzügen

Offizielles Festalbum: Eidgenössisches Schützenfest 16.–28. Juli 1904. Hrsg. von Carl Huber & Co, St. Gallen 1904.

genheit in realistischer Weise abzubilden vermögen, sondern weil sie eine subjektive Sichtweise auf die Welt vermitteln. Diese Sicht ist geprägt durch die technischen Möglichkeiten, durch die gesellschaftliche Stellung der Fotografie und durch die medialen Rahmenbedingungen. Zudem ist sie Teil einer spezifischen kulturellen Praxis. Fotos werden gemacht, geteilt und rezipiert. Dadurch hat dieses Medium einen ganz besonderen Status als Aufzeichnungs- und Kommunikationsmittel erlangt, nicht zuletzt auch als historische Quelle. Um die gängige Metapher zu bemühen: Die Fotografie wird zum *«Fenster in die Vergangenheit»*.

Das fotografische Werk der Rietmann entspricht in vielen Teilen den Bildkonventionen ihrer Entstehungszeit. Und trotzdem treten überall individuelle Züge hervor. Scheinbar spielerisch wechselt man von einer Fotogattung zur anderen. Die Spezialisierung ist noch unbekannt. Ob Porträt, Produkt oder Pressefotografie – man will einfach technisch gute

und ästhetisch ansprechende Bilder machen. Originalität ist nicht das Hauptziel und meist auch nicht gewünscht. Der Kunde und der Fotograf sollen gleichermassen zufrieden sein. Dabei besteht kein Unterschied, ob es sich um private Schnappschüsse oder um Auftragsarbeiten handelt. Dies bietet uns heute die Chance, losgelöst von zeitlichen und räumlichen Grenzen, mit den «Augen» des Fotografen auf die abgebildeten Objekte zu blicken. Seine Realität zur Zeit des Knipsens wird für einen kurzen Moment die unsere. Es ist eine Welt, gebildet aus Licht und Schatten:

*«Nicht immer zeigt sich das wahre Gesicht,
Bald ist es im Schatten, bald ist es im Licht.
Erst will sich's verbergen,
Dann leuchtet es auf,
Huscht oft wie ein Falter vorbei,
Wie find' ich's, wie fass' ich's, das wahre Gesicht,
Um es zu bilden in Schatten und Licht?»⁶⁴*