



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Madame d’Ora, Schlachthoffotografie der
1950er.

Versuch einer gesellschaftspolitischen und psychologischen Lesart.“

verfasst von

Julia Lutz, BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt.

A 066 835

Studienblatt:

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Sabeth Buchmann

Danksagung:

Zunächst gilt mein Dank meinen Eltern, Elisabeth und Norbert Lutz, die mir dieses Studium durch ihre rückhaltlose Unterstützung überhaupt erst ermöglicht haben. Besonders möchte ich meinem Vater danken, dass er mir durch mein Studium hindurch gerne als kompetenter Korrekturleser zur Seite stand. Ebenso gilt mein Dank meinem Onkel, Martin Lutz, sowie meiner restlichen Familie.

Natürlich hätte es diese Arbeit niemals ohne den fachlichen und persönlichen Beistand meiner Betreuerin, Prof. Dr. Sabeth Buchmann, gegeben, der ich hiermit ausdrücklich danken möchte. Außerdem erhielt ich durch die Betreuung von Herrn Prof. Dr. Peter Geimer (FU Berlin) viele wichtige Hinweise – vielen Dank für Ihre Unterstützung.

Gesondert danken möchte ich meinem Bruder, Markus Lutz, der mir stets mit Humor und guten Ratschlägen zur Seite stand. Schließlich möchte ich mich bei Mona El-Bira und Paul Mellenthin bedanken, für die zahlreichen Frühstücksstunden mit unterstützenden und ablenkenden Gesprächen. Außerdem geht mein ausdrücklicher Dank an Menschen, die mich während meines Studiums und beim Verfassen dieser Arbeit unterstützt haben: Magdalena Stöger, Norma Möllers, Johanna Taubenreuther, Nadja Buseck, Kirsten Helfrich, Dr. Winfried Nußbaumüller, Dr. Rudolf Sagmeister, Prof. Dr. Wulf Herzogenrath und Dr. Kai Rugenstein.

Zu guter Letzt möchte ich mich noch bei Herrn Prof. Dr. Achim Gruber von der veterinärmedizinischen Pathologie (FU Berlin) bedanken, der mir viele wertvolle Tipps über die Tieranatomie und den Schlachtprozess gab. Ebenso Herrn Eugen Koch, der es mir ermöglichte, seinen großen Schlachtbetrieb in Biberach/Riß zu besuchen: Er machte mich auf sehr einfühlsame und informative Art und Weise zum Augenzeugen des Schlachtprozesses.

„Sie können uns beim Wort nehmen, daß selbst ihre Fotos das ganze Ausmaß des Entsetzlichen nicht würdigen und ausdrücken, weil man nur die Folgen des Leidens fotografieren kann, aber niemals das Leiden selbst.“

Mavis Tate in einem Leserbrief an die britische Zeitung „Picture Post“, die Bildberichte von der Befreiung der deutschen Konzentrationslager veröffentlicht hatte.

Caiger-Smith (Hg.), Bilder vom Feind, S. 14, zitiert nach Brink 1998, S. 31.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	8
1.1. Quellenlage	11
2. Dora Philippine Kallmus – eine jüdische Frau im Wien des <i>Fin de Siècle</i>	14
2.1. Die Anfänge als Fotografin und die Ausbildung bei Nicola Perscheid in Berlin	15
2.2. Das Wiener Atelier „d’Ora“ ab 1907	18
2.3. Der Bruch mit Wien und ein Neubeginn in Paris	19
2.4. Arbeitsweise in Wien	21
3. Die Fotografien aus den Schlachthöfen	25
3.1. Lebendige Tiere	26
3.2. Schlachthof- und Verkaufsaufnahmen	26
3.2.1. Schlachter bei der Arbeit	27
3.3. Surrealistisch inszenierte und arrangierte Aufnahmen	28
3.4. Aufgetrennte und zerstückelte Leiber	28
3.4.1. Aufgehängte Kadaver/Leichen	28
3.4.2. Beine	29
3.4.3. Gewebe und Organe	29
3.5. Feten	30
3.6. Frisch getötete Rinder	30
3.7. Köpfe	31
3.8. Die Kontaktabzüge und Negative	32
3.9. Die Rolleiflex-Kamera 6 x 6 cm	33
4. „The Photography of Trauma“?	34
4.1. „Die Hände des unsichtbaren Mannes“	37
4.2. „Der Hase mit den Fellschuhen“	43
4.3. „Für die Tiere ist jeden Tag Treblinka“	45
4.4. „Das schlafende Pferdchen“	49
4.5. Kadaver	50
4.6. The Photography of Trauma	51

5. Fazit und Ausblick	60
6. Bibliographie	68
7. Abbildungsverzeichnis	73
8. Abbildungen	74
Zusammenfassung	107
Curriculum Vitae	111

1. Einleitung

„Ein Name der einmal berühmt war (...): d’Ora.“ Der Titel des 1964 erschienenen Artikels von L. Fritz Gruber, im Photo Magazin, erfasst die Außenseiterstellung der Fotografin Dora Kallmus für damals, aber auch für die heutige Zeit.

Die Anzahl ihrer Fotografien geht in die Tausende. Ihre Portraits zeigen die schillerndsten Persönlichkeiten der 20er und 30er Jahre: Josephine Baker, Coco Chanel, Anita Berber, Pablo Picasso, um nur einige zu nennen. Wien und Paris waren die zwei Hauptstationen ihres Lebens.

Aber die erfolgreiche und schillernde Persönlichkeit von Madame d’Ora, die seit Jahrzehnten durch ihre Portraits in den besten Gesellschaftskreisen von Wien, Paris und weiten Teilen Europas Berühmtheit erlangte, bricht in ihrem späten Oeuvre radikal mit ihrem etablierten Stil. Statt repräsentativer Modefotografien, Portraits und der Dokumentation gesellschaftlicher Großereignisse, fotografiert sie nach dem Zweiten Weltkrieg die Kadaver von Tieren in Pariser Schlachthöfen. Diese Serie steht völlig isoliert in ihrem Oeuvre; auch konnte sie damit nicht mehr an die finanziellen Erfolge vor dem Krieg anknüpfen.

Beschäftigt man sich mit Dora Kallmus, die sich ab 1907 nur noch Madame d’Ora nannte, ist dies eigentlich nur ausführlich mit ihrer Hochphase in Wien und Paris vor 1940 möglich: denn genau die Fotografien jener Zeit sind es, die in der Literatur Beachtung und Interesse in Ausstellungen erfahren. Der zweite Teil ihres Oeuvres wird bisher konsequent vom Rest abgetrennt. Dennoch fällt auf, dass sich vermehrt Andeutungen, vor allem zu ihrer Schlachthofserie, in der Literatur finden – ohne diese Fotografien dann ausführlich zu besprechen:

„Merkwürdig ist eine Fotoserie ‚abattoirs‘ aus den Schlachthäusern von Paris. D’ORA, welche bisher nur Schönheit photographierte, macht Schauer erregende Photos! Ich jedenfalls glaube, daß diese Aufnahmen entstanden, nachdem D’ORA viel Leid im Krieg durchgemacht hat und da sie sehr tierlieb war; wollte sie die Grausamkeit, welche die Menschen schon bei Tieren anwenden, anprangern? Jedenfalls sind diese Aufnahmen grausig und nicht für Jedermann.“¹

Diese Beschreibung von Willem Grütter, dem engen Vertrauten von Dora Kallmus nach dem Zweiten Weltkrieg, fasst letztlich zusammen, was mich dazu anhielt, meine Masterarbeit über diese Schlachthoffotografien zu schreiben:

„Merkwürdig – bisher nur Schönheit – viel Leid im Krieg – nicht für Jedermann.“

¹ Brief Willem Grütter an Arthur Benda, Weihnachten 1963, Sammlung Frank, OÖ Landesgalerie (Linz).

Die Tatsache, dass sich die Forschung bisher mit der Analyse und Aufarbeitung des zweiten Teils von Madame d'Oras Oeuvre zurückhält, verwundert – zumal ihre Hochphase doch so viel Beachtung erfährt. Aber genau dieser Stilbruch und die dadurch entstehende Irritation bedarf endlich einer genaueren Betrachtung.

Zwei vermeintliche Lesarten sind es, die gerne in Verbindung mit den Fotografien aus den Schlachthöfen stehen: zum einen wird d'Ora eine große Tierliebe unterstellt und man deutet die Fotografien als demaskierend. Sie sollen uns zeigen, was wir mit unserem Fleischkonsum anrichten und wie sehr die Tiere darunter zu leiden haben. Zum anderen finden sich Verweise darauf, dass Madame d'Ora selbst viel Schreckliches im Krieg erfahren hatte, ihre Familie in Konzentrationslagern umkam und sie somit ihrem Leid, „*nur eines unverdienten Zufalls überlebt zu haben*“, Ausdruck gab. Das Problem bei diesen Aussagen bleibt, dass sich noch niemand en détail mit den Fotografien auseinandergesetzt hat und diese Lesarten nur aufgeworfen werden, ohne sie letztlich genauer zu hinterfragen.

Eine tiefere Auseinandersetzung mit der Forschungsliteratur liefert für die angedeuteten Interpretationen auch keine hinreichende Erklärung. Es fällt auf, dass die einzig größeren Publikationen über Madame d'Ora aus den 80er Jahren stammen. Davor gab es einige kleinere Artikel, die schließlich in der großen Monographie von Monika Faber endeten – das bisher umfangreichste Werk über Dora Kallmus: *Madame d'Ora, Wien – Paris. Portraits aus Kunst und Gesellschaft, 1907-1957* (Wien, München 1983). An Aufsätzen wäre vor allem der zu Beginn zitierte von L. Fritz Gruber² zu nennen. Außerdem schrieb Fritz Kempe im Jahre 1969 in der ‚Welt‘ einen Artikel über das Leben der d'Ora³ und im Jahr 1980 fand unter der Leitung von Kempe auch eine große Ausstellung des Dreiergespanns „*Perscheid – Benda – Madame d'Ora*“ im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg statt. Hierzu erschien ein Katalog mit Texten von Fritz Kempe.⁴

Auch Eva Geber und Sonja Rotter verfassten einen längeren Artikel über Madame d'Oras Wiener Zeit zu Frauke Severits Sammelband *Das war alles ich. Politikerinnen, Künstlerinnen, Exzentrikerinnen der Wiener Moderne*.⁵ Auch zwei zuletzt erschienene Hochschulschriften beschränken sich auf Madame d'Oras Wirken bis 1938.⁶

² L. Fritz Gruber, Ein Name der einmal berühmt war. Die Gesellschaftsfotografin der zwanziger Jahre: d'Ora, in: Foto Magazin, 4, München 1964, S. 46-49.

³ Fritz Kempe, Eine Suffragette der Fotografie – das Leben der Madame d'Ora. Die Welt, Hamburg, 7.6.1969, S. 17.

⁴ Nicola Perscheid – Arthur Benda – Madame D'Ora (Kat. Ausst., Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1980), Hamburg 1980.

⁵ Eva Geber und Sonja Rotter, Madame d'Ora. Eine Wienerin schrieb Photographiegeschichte, in: Frauke Severit (Hg.), Das alles war ich. Politikerinnen, Künstlerinnen, Exzentrikerinnen der Wiener Moderne, Wien u. a. 1988, S. 101-115.

⁶ Sabine Schnarkenberg, Dora Kallmus und Arthur Benda. Einblicke in die Arbeitsweise eines fotografischen Ateliers zwischen 1907 und 1938, phil. Diss. (unpubl.), Kiel 2000.

Der einzige Aufsatz, der sich ausschließlich mit der Schlachthofserie befasst, stammt von Claudia Gabriele Philipp.⁷ Sie verweist allerdings dezidiert darauf, dass der Gegenstand ihrer Untersuchung nicht die Umstände der Entstehung selbst sind. Sie sucht vielmehr nach Vorbildern für diese Bildsprache und versucht, die Fotos in eine Bildtradition einzubetten, vor allem im surrealistischen Kontext.

In jüngerer Zeit waren es vor allem Ausstellungen, die u. a. Madame d’Ora erneut in den Blickpunkt nahmen. In einem Katalogbeitrag zu der Ausstellung *Im Blickpunkt* der Fotosammlung der Österreichischen Nationalbibliothek im Jahre 2002 beschäftigen sich Christa Hofmann und Gabriele Schatzl ausführlich mit der Arbeitsweise im Atelier d’Ora.⁸ In der Ausstellung im Wien Museum, *Trude Fleischmann. Der selbstbewusste Blick*, im Jahr 2011, waren ebenfalls d’Ora Fotografien ausgestellt – hatte Trude Fleischmann doch selbst ein Praktikum im Atelier d’Ora absolviert. Und auch im Katalog der Ausstellung *Vienna Shooting Girls* des Jüdischen Museums (Wien 2012) wird Madame d’Ora und ihr Werk, vor allem das der Wiener Zeit, besprochen.⁹

Verweise auf die Schlachthofserie bleiben bei all diesen Publikationen an der Oberfläche und sehr vereinzelt. Der einzige, der zumindest eine Fotografie näher bearbeitet, ist Rainer Weidenmann in einem Katalogbeitrag der Essener Ausstellung *nützlich, süß, museal. Das fotografierte Tier*.¹⁰ Aber damit illustriert er nur eines seiner Argumente mit einem Foto von Madame d’Ora, ohne auf die weiteren Fotografien oder deren Geschichte einzugehen.

Meine Masterarbeit will nun den von der Forschung bisher vernachlässigten letzten Werkteil der Madame d’Ora – eben die Schlachthofserie – genauer betrachten und eine neue Sichtweise darauf eröffnen.

In einem ersten Kapitel möchte ich mich mit der Biographie von Dora Kallmus beschäftigen. Diese ist nach meinem Verständnis grundlegend für die weitere Auseinandersetzung mit diesen Fotografien. In einem weiteren Kapitel gebe ich einen formalen Überblick zu den vorhandenen Fotografien: wenn diese nämlich in Publikationen auftauchen, dann meist nur als einzelne Bilder. Mein Anliegen ist es, zunächst alle Fotografien zusammenzuführen und

Sophie Dorothée Vitovec, Anita Berber im fotografischen Blick von Madame d’Ora, phil. Dipl., Wien 2003.

⁷ Claudia Gabriele Philipp, Zu den Schlachthausbildern von Madame D’Ora, in: Fotogeschichte, 12, 1984, S. 55-66.

⁸ Christa Hofmann und Gabriele Schatzl, Das Atelier d’Ora. Technik und Bildsprache 1907-1927, in: Uwe Schlögel (Hg.), *Im Blickpunkt. Die Fotosammlung der Österreichischen Nationalbibliothek* (Kat. Ausst. Österreichische Nationalbibliothek Wien, Wien 2002/2003) Wien 2002, S. 96-114.

⁹ *Vienna’s Shooting Girls, Jüdische Fotografinnen aus Wien* (Kat. Ausst. Jüdisches Museum Wien, Wien 2012/2013), Wien 2012.

¹⁰ Rainer E. Wiedenmann, Spiegel und Fester. Zur Semantik der Blicke in Tierfotografien, in: Ute Eskildsen und Hans-Jürgen Lechtreck (Hg.), *nützlich, süß und museal. Das fotografierte Tier, Essays* (Kat. Ausst. Museum Folkwang, Essen 2005/06), Göttingen 2005, S. 179-190.

eine Sortierung vorzunehmen. Diese Kategorisierung soll schließlich als Fundament meiner detaillierten Analyse im letzten Kapitel dienen. Dabei werde ich die bisher in der Forschung angedeuteten Lesarten genauer betrachten: zum einen den Aspekt des Tierschutzes und zum anderen die zeitgeschichtliche Auseinandersetzung, mit der diese Fotografien aufgenommen wurden – sprich: eine biographische und gesellschaftspolitische Analyse vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkrieges und des Holocaust. Grundlegend für meine Ausführungen ist vor allem in einem ersten Schritt das Werk von Charles E. Patterson *Für die Tiere ist jeden Tag Treblinka*¹¹. Er eröffnet hier einen direkten Vergleich bzw. zieht eine Verbindung in der Entwicklung vom Schlachthof zu den Konzentrationslagern der Nationalsozialisten. Ich möchte aufzeigen, dass dieser Vergleich, bei genauerer Betrachtung der beiden Institutionen und durch das Heranziehen der Fotografien aus dem Schlachthof, in keinem kausalen Zusammenhang steht.

Gestützt auf die Untersuchungen von Aleida Assmann und Ulrich Baer¹² nähere ich mich dem Begriff des ‚Traumas‘ und möchte auf diese Weise erörtern, ob eine solche traumatheoretische Lesart in den Fotografien evident werden kann. Dafür ist es notwendig, ‚Gedächtnis‘-Diskurse zu eröffnen und hierbei verschiedene Formen des Gedächtnisses zu unterscheiden: Auch wenn Konzeptionen des kollektiven und kulturellen Gedächtnis für meine Lesart wichtig sind, soll die Funktionsweise des individuellen Gedächtnisses im Vordergrund stehen.

1.1. Quellenlage

Der Nachlass von Dora Kallmus kam nach ihrem Tod zum großen Teil in den Besitz von Willem Grütter. Es kann aber davon ausgegangen werden, dass beim überstürzten Verkauf ihres Ateliers in Paris (1940) vieles verloren ging. Auch nach ihrem Unfall Anfang der sechziger Jahre, wodurch die alte Dame noch gebrechlicher wurde, konnte sicherlich nicht alles von Paris zurück nach Österreich gebracht werden.

Willem Grütter war Sammler von Fotografien und vor allem interessierte ihn Nicola Perscheid – der Lehrer von Arthur Benda und Dora Kallmus. Aus diesem Grund begann Grütter auch eine schriftliche Korrespondenz mit Arthur Benda, die über mehrere Jahre hinweg bestehen sollte. Bei der Sichtung dieser Briefe fällt auf, dass der anfänglich distanzierte und

¹¹ Charles Patterson, *Für die Tiere ist jeden Tag Treblinka. Über die Ursprünge des industrialisierten Tötens*, Frankfurt am Main 2004 (zuerst englisch: *Eternal Treblinka. Our Treatment of Animals and the Holocaust*, New York 2002).

¹² Aleida Assmann, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999.

Ulrich Baer, *Spectral Evidence. The Photography of Trauma*, Cambridge 2002.

unpersönliche Stil, der rein dem Informationsaustausch dient, mit der Zeit eine freundschaftliche Note erhält.

Spätestens ab Anfang der sechziger Jahre taucht aber vermehrt Dora Kallmus in den Briefen auf. Es zeigt sich dabei deutlich, dass Grütter zwar Benda mit Details über deren Gesundheitszustand informiert, Benda aber nur wenige Worte für Dora übrig hat. Dies liegt sicherlich daran, dass Arthur Benda und Dora Kallmus sich bei der Aufteilung der Ateliers in das Wiener und Pariser Atelier fürchterlich stritten und einen jahrelangen Rechtsstreit ausfochten. Über die Schlachthoffotografien ist in diesen Briefen nur ein einziges Mal die Rede.¹³ Der schriftliche Nachlass von Willem Grütter und Arthur Benda gelangte dann über Hans Frank (Fotosammler aus Salzburg, befreundet mit Grütter) in die Oberösterreichische Landesgalerie (Linz), wo er in der Bibliothek aufbewahrt wird. Es handelt sich um drei Boxen, wobei sich nur in der letzten Box einige wenige persönliche Briefe an Dora Kallmus befinden. Ein schriftliches Dokument aus ihrer Feder ist nicht (mehr) vorhanden.

Für die Sichtung der Fotografien besuchte ich die fotografische Sammlung des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg (MKG) und die des Museums für Moderne Kunst in Wien (mumok). In beiden Institutionen wird eine unterschiedliche Anzahl von Abzügen aufbewahrt, die in unterschiedlichem Zustand erhalten sind. In Hamburg befinden sich 49 Abzüge und circa 476 Kontaktabzüge, sowie zehn Großformatnegative in Farbe (*Kodak Extrachroma*) und auch noch acht schwarzweiß Negative. Die Anzahl der Abzüge in Wien liegt bei 32.

Das MKG (Hamburg) besitzt den größten Anteil an Fotografien von Dora Kallmus. Über Willem Grütter gelangten die Fotografien an Fritz Kempe, dem Gründer der *Sammlung zur Geschichte der Photographie* (Hamburg), die in das MKG eingegliedert ist. Die Kallmus Fotografien wurden in zwei Teilen angekauft: einmal am 18.06.1965 (kleinerer Teil, circa 30 Abzüge) und der Rest am 29.08.1972.

Diese beiden Teile der Schlachthofserie lassen sich durch die Inventarnummern unterscheiden. Hinter der Nummer 406 verbergen sich Fotografien mit dem Stempel der Lehrsammlung der Staatlichen Landesbildstelle Hamburg; sie gehören zum ersten angekauften Teil. Hinter der Inventarnummer 857 verbirgt sich die Sammlung Grütter, angekauft 1972. Ursprünglich gehörten beide Teile zu Willem Grütters Sammlung, da sie beide seinen Stempel tragen.

Die Fotografien aus dem Schlachthof sind in vier verschiedenen Klarsichthüllen gelagert (nummeriert als Tüte 5-8). Jede Tüte umfasst eine unterschiedliche Zahl an Fotografien, mit verschiedenen Inventarnummern. Sie sind weder motivisch geordnet noch in die

¹³ Siehe einleitendes Zitat von Willem Grütter, S. 6.

ursprünglichen Sammlungen aufgeteilt. Zum Teil sind die Fotografien in einem Passepartout oder auch nur lose hineingelegt.

Leider sind die Aufnahmen (vor allem die mit der Inventarnummer 857) in einem schlechten konservatorischen Zustand: Fritz Kempe klebte die Fotografien mit Klebeband oder Klebestift in das Passepartout, wodurch es leider unmöglich ist, die Rückseite der meisten Fotografien einzusehen. Dies wäre interessant, da Madame d'Ora oftmals Vermerke mit Bleistift darauf schrieb. Außerdem beschriftete Fritz Kempe die meisten Rückseiten (beim Passepartout und manchmal auch direkt auf das Foto) mit schwarzem Filzstift. Er schrieb darauf die laufenden Inventarnummern und ergänzte einen beschreibenden Titel. Zusätzlich findet sich noch der ursprüngliche Stempel der jeweiligen Sammlung darauf. Einige Fotografien haben Kratzer oder sind von Feuchtigkeit in Mitleidenschaft gezogen worden. Die Kontaktabzüge werden ungeordnet in einer Klarsichthülle (PVC-Folie) aufbewahrt. Auch die wenigen erhaltenen Negative sind lose in Papierumschläge gesteckt.

Trotz mehrerer wissenschaftlicher Anfragen in Hamburg konnten die Fotografien von Dora Kallmus bisher noch nicht digitalisiert werden. Dies wäre für die Zukunft wünschenswert. So blieb mir nichts anderes übrig, als jedes Foto einzeln abzufotografieren. Ich entschuldige mich daher für die zum Teil sehr schlechte Qualität meiner Abbildungen.

Im Wiener mumok befinden sich die Fotografien in einer Papiermappe. Sie wurden in ihrem Originalzustand belassen. Falls sie sich in einem Passepartout befinden, wurden sie so eingelegt, dass die Rückseite nach wie vor einsehbar ist.

Generell neigen die alten Abzüge, vor allem die auf mattem und gröberem Papier, zur Verstaubung. Daher wäre es wünschenswert, wenn der Bestand der beiden Institutionen in der Zukunft digitalisiert und auch besser konserviert werden würde.

Hinzuzufügen wäre noch, dass die Österreichische Nationalbibliothek in Wien den größten Teil der Fotografien vom Atelier d'Ora besitzt, die vor dem Zweiten Weltkrieg entstanden sind. Ebenso finden sich auch noch Abzüge in Privatsammlungen.

2. Dora Philippine Kallmus – eine jüdische Frau im Wien des *Fin de Siècle*

Am 20.03.1881 wird Dora Philippine Kallmus in eine angesehene, alte jüdische Familie in Wien hineingeboren.¹⁴ Ihr Elternhaus sowie die Kanzlei ihres Vaters befinden sich beide im Zentrum der Stadt – im ersten Bezirk. Hier wächst sie mit ihrer Schwester, Anna Malvine, auf. Der Vater Dr. Philipp Kallmus, ein Hofgerichtsadvokat, übergibt die Erziehung der beiden Töchter nach dem frühen Tod seiner Frau an die Großmutter und an Gouvernanten. Ab 1912, mit dem Rückzug des Vaters aus dem aktiven Berufsleben, zieht die Familie in den dritten Bezirk. Mit Beginn des ersten Weltkrieges stirbt auch der Vater. Danach sollten die Schwestern, bis zu d’Oras Umzug nach Paris, stets zusammen wohnen. Es erscheint nicht ungewöhnlich für ein junges Mädchen, dass ihr erster Berufswunsch der einer Schauspielerin war. Doch damit stieß sie in ihrer Familie auf ‚verschlossene Türen‘. Es folgte, geprägt durch ihr Interesse für das Theater und die Mode, der Wunsch, Schneiderin oder Modistin zu werden. Eher durch einen Zufall gelangte sie zur Fotografie.¹⁵

Das Wien des *Fin de Siècle* und vor allem sein kulturelles Leben waren geprägt von jüdischen Intellektuellen, Künstlern und Wissenschaftlern. „*Ob die Rede von Schnitzler oder Wittgenstein ist – die Zahl jener, die eine führende Rolle in der Wiener Kultur oder vielmehr jener Kultur spielten, für die Wien heute so berühmt ist, und die zumindest teilweise jüdischer Abstammung waren, ist so groß, daß dieses Faktum nicht einfach übergangen werden kann.*“¹⁶ Ich möchte hier keinen Versuch machen, zu erklären, wie jüdisch das Wien des *Fin de siècle* tatsächlich war. Dennoch erachte ich es für meine weiteren Ausführungen als notwendig, auf diese starke jüdische Bourgeoisie aufmerksam zu machen. Dem Ansatz, die jüdische Abstammung wäre von Belanglosigkeit, da die meisten Juden doch völlig assimiliert lebten und Angehörige des liberalen Bürgertums waren, widerspricht Steven Beller in seiner Untersuchung *Wien und die Juden* (1993): Er gesteht zwar ein, dass es für viele Bürgerinnen und Bürger jüdischer Abstammung der innigste Wunsch war, eben nicht als Juden behandelt zu werden – was aber nur die schon frühen und starken antisemitischen Tendenzen in der Wiener Gesellschaft spiegelt.¹⁷ Dennoch, Stefan Zweig schilderte das kulturelle Leben in Wien folgendermaßen: „*Wer in Wien etwas Neues durchsetzen wollte, wer als Gast von außen in Wien Verständnis und ein Publikum suchte, war auf die jüdische*

¹⁴ Nach Fritz Kempe soll ihr Großvater ein wundertätiger Rabbiner im Burgenland gewesen sein. Zu Dora Kallmus weiterem Familienkreis gehört auch die Schauspielerin Rosa Bertens (beging 1934 mit ihrem Mann Paul Block in Berlin Suizid) und der Komponist Erich Wolfgang Korngold (vgl. Kat. Ausst. Museum für Kunst und Gewerbe 1980, S. 27).

¹⁵ Vgl. Faber 1983, S. 8.

¹⁶ Beller 1993, S. 12.

¹⁷ Vgl. Beller 1993, S. 12-14.

*Bourgeoisie angewiesen.*¹⁸ So waren es eben doch die Juden, die trotz Assimilation oder vielleicht gerade deswegen das kulturelle Leben beherrschten und leiteten. In der Darstellung von Stefan Zweig wird deutlich, dass eher ein nicht-jüdischer kultureller Beitrag eine Ausnahme bildete und nicht andersherum.¹⁹

Die Bourgeoisie stammte meist aus säkularen jüdischen Familien, denn *„die Bildungsförderung der Kinder war und ist ein wichtiger Teil der jüdischen Tradition und Identität, auch für Mädchen.*“²⁰ Von der Bildungslust und dem Wunsch nach Emanzipation zeugen auch die vielen Salons, die von jüdischen Frauen geführt wurden. Und auch finanziell war es jüdischen Mittelklassefamilien eher möglich, die höhere Schulausbildung ihrer Töchter zu tragen.²¹ Auffallend ist aber, dass viele sich für den Beruf der Fotografin entschieden. Dies hängt u. a. damit zusammen, dass für dieses Berufsbild keine akademische Ausbildung notwendig war, denn der Weg an die Akademien der Stadt wurde den Frauen noch stark erschwert. Außerdem gab es keinen festgesetzten Ausbildungs- und Lehrplan für die recht junge Disziplin der Fotografie. Finanziert werden musste nur in die technische und dekorative Ausstattung eines Studios, hierfür konnte sogar der private Salon dienen. Viele Fotografinnen übernahmen auch die Studios von Ehemännern oder Vätern oder schlossen sich mit Geschwistern zusammen.²² *„Als Räume des aktiven Mitgestaltens gingen die Fotostudios über diese Eigenschaften des Salons noch hinaus. Sie waren nicht nur Diskussions- und Verabredungsorte, denn die uns überlieferten Fotos bleiben Belege der bedeutenden gesellschaftlichen und kulturellen Beziehungen, die dort entstanden. Diese Bilder zeigen, dass Jüdinnen, die so lange von gesellschaftlich wichtigen Institutionen ausgeschlossen waren, die Kultur Wiens neu interpretiert, geformt und verfeinert haben.*“²³

Auch die Karriere von Dora Kallmus steht am Beginn einer emanzipatorischen Entwicklung, die exemplarisch für darauffolgende Fotografinnen gesehen werden kann. Madame d’Ora absolvierte eine praktische Ausbildung im Atelier von Nicola Perscheid in Berlin und holte sich dessen Assistenten Arthur Benda als technischen Leiter ins eigene Studio nach Wien.

2.1. Die Anfänge als Fotografin und die Ausbildung bei Nicola Perscheid in Berlin

Die Umstände, die dazu führten, dass Dora Kallmus sich der Fotografie widmete, sind letztlich einem Zufall zuzuschreiben: Während eines Winterurlaubs in Nizza (Frankreich) fiel ihr

¹⁸ Zweig 2002, S. 38.

¹⁹ vgl. Beller 1993, S. 15-16.

²⁰ Kat. Ausst. Jüdisches Museum Wien 2012, S. 7.

²¹ So waren im Jahr 1895/96 etwa 57% aller Lyzeumsschülerinnen jüdischer Herkunft, im Jahr 1910 noch 46% (vgl. Raggam-Blesch 2008, S. 51).

²² Medler/Winklbauer 2012, S. 11-13.

²³ Silverman 2012, S. 33.

während Spaziergängen auf, dass es keine Ansichtspostkarten der schönen Aussichtspunkte um Nizza gab: „Da kaufte sie für zwanzig Francs einen kleinen Kodak. Zum ersten entwickelten Film sagte ihr die Verkäuferin: ‚Vous avez du talent, Madame!‘“²⁴ Überaus zufrieden mit ihren fotografischen Resultaten beschloss sie, den Beruf der Fotografin zu ergreifen. Zurück in Wien sah sie sich aber mit der Schwierigkeit konfrontiert, dass es als Frau (noch) nicht möglich war, eine richtige Lehre bei einem Fotografen zu absolvieren. Doch Hans Makart, der Sohn des gleichnamigen Malers und ein etablierter Gesellschaftsfotograf, erlaubte es d’Ora, während seines Aufenthaltes im Sommeratelier bei Aufnahmen dabei zu sein.²⁵ Der Herkunft aus einer angesehenen Familie hat sie auch den Umstand zu verdanken, dass Josef Marie Eder, Gründer der *k. u. k. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren*, sie zu einzelnen Vorträgen zuließ; trotzdem wurde sie von praktischen Übungen ausgeschlossen: „Man fand es genügend, mir als allererste Frau Zutritt zu den Vorträgen gestattet zu haben und hielt die chemischen Reagenzien von mir fern, als wären sie unanständige Witze.“²⁶ Doch spätestens mit dem Beschluss, 1906 ein eigenes Atelier zu eröffnen, musste sie mehr praktische Erfahrungen sammeln.²⁷ Sie bewarb sich bei führenden deutschen Fotografen und gelangte schließlich durch die Empfehlung eines Onkels in das Berliner Studio von Nicola Perscheid. Finanziell unterstützte ihr Vater ihren zuerst auf drei Monate angelegten „Lehr“-aufenthalt, der schließlich von Januar bis Ende Mai 1907 dauern sollte.²⁸ Nach Berlin zog es sie, da die Wiener Ateliers noch sehr in der Tradition der letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts verhaftet waren – dem Piktoralismus: die Fotografen bemühten sich, die Malerei nachzuahmen.²⁹ Bei Perscheid dagegen stand eher eine *künstlerische Photographie* im Vordergrund.³⁰ Er schaffte es, dem Ansehen der Portraitfotografie, welches im 19. Jahrhundert stark gesunken war, wieder einen neuen Charakter zu geben: „Es war nicht nur wichtig, das vorgegebene Objekt so realistisch wie möglich wiederzugeben, sondern ein

²⁴ Gruber 1964, S. 46.

²⁵ D’Ora, Manuskript (Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg), zitiert nach Faber 1983, S. 8.

²⁶ D’Ora, Manuskript (Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg), zitiert nach Faber 1983, S. 8 und Gruber 1964, S. 47.

²⁷ Faber 1983, S. 8.

²⁸ D’Ora, Manuskript, Erinnerungen an Nicola Perscheid (Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg), zitiert nach Faber 1983, S. 8.

²⁹ Medler/Winklbauer 2012, S. 15. Vgl. auch Freund 1976, S. 98/99: Mit der Entdeckung neuer Verfahren in den 1880er Jahren, wie dem Bromöldruck und dem Gummidruck, versuchte man die Fotografie der Ölmalerei anzunähern. Durch das Verfließen der Konturen versuchte man, das Charakteristikum der Fotografie wieder rückgängig zu machen: die Exaktheit, mit der sie Gegenstände abbildete – die Schärfe sollte wieder zur Unschärfe werden. So erhielten solche Fotografien, die es schafften, einem Gemälde am ähnlichsten zu sein, die meiste Bewunderung. Schließlich wurden sie in prunkvollen Gold- und Silberrahmen präsentiert, was ihre Fiktionalität unterstreichen sollte.

³⁰ Detaillierte Ausführungen zu Perscheids Arbeitsweise bzw. der *künstlerischen Photographie*-Auffassung in Kapitel 2.4. (Vgl. auch Geber/Rotter 1998, S. 102).

eigenständiges Bild zu gestalten, mit Licht, Schärfe und Perspektive und nicht zuletzt mit einer passenden Negativretusche und Kopie des Negativs. (...) Nicht die Person als Abzubildende steht alleine im Vordergrund, sondern die Formen und Linien, die das gesamte Bild gestalten und ihm einen eigenen unverwechselbaren Charakter verleihen.“³¹ Und der Schlüssel zu diesem Fotografieverständnis lag laut Perscheid im „schauen und wieder schauen“³², denn das war es, was er seine Schülerin lehrte. Dora Kallmus hielt ihre Erinnerungen an die Zeit bei Perscheid schriftlich fest und so erzählt sie von ihrer Ankunft in Berlin: „Ein Diener öffnete mir die Tür. (...) Der Meister selbst war bei Aufnahmen. Man führte mich in einen großen Nebensalon, (...), und legte mir eine geschlossene Mappe vor. Ich schlug die auf – damit begann mein Unglück. Jenes des rastlosen Wollen und nie Erreichen, denn da lagen sie vor mir, die Perscheidbilder: Unerreichbar. (...) ich (...) hätte am liebsten meine mitgebrachten Bilder verbrannt. Eines aber stand in mir fest: Hier und nirgends auf der Welt wollte ich lernen, koste es, was es wolle.“³³ Diese anfängliche Ehrfurcht wich mit der Zeit und schließlich gewann Madame d’Ora Selbstvertrauen in der Materie Fotografie.

Zusätzlich gibt das Abschlusszeugnis Auskunft über die Erfahrungen, die d’Ora während ihres Aufenthaltes machen durfte: Sie hat „Aufnahmen gemacht, Copien und Retuschen gefertigt und sich als eine Dame von hoher Intelligenz gezeigt.“ Er spricht sogar von seiner „bisherig(en) besten Schülerin“ und wollte sie als dauerhafte Mitarbeiterin für sich gewinnen.³⁴ Doch sie quittierte das nur kurz: „Ich gewann durch seine Ansprüche ein Kapital an Können und verlor aus dem gleichen Grund ein Kapital an Nerven. Dies war die Ursache, weshalb ich im Sommer 1907 den für mich unvergeßlichen Meister verließ, nach Wien ging, mein Atelier gründete und nun alle meine Kopien in das Narrenhaus brachte.“³⁵ Später in Wien, gestützt durch ihren kommerziellen wie künstlerischen Erfolg, äußerte sie sogar gegenüber Hanns Heinz Evers ihre Überlegenheit gegenüber Perscheid: „Sagte ich doch zu ihm (ich dumme Gans), ich wäre besser als Perscheid (mein Gott, ich war jung). Da sagte Evers: ‚Ja, Sie sind höher als Perscheid, weil sie auf seinen Schultern stehen.‘ Vielleicht war ich wirklich seine beste Schülerin. Die Perscheidschule war eine eherne Basis fürs ganze Leben.“³⁶

³¹ Hofmann/Schatzl 2002, S. 98.

³² D’Ora, Manuskript, Erinnerungen an Nicola Perscheid (Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg), zitiert nach Faber 1983, S. 9.

³³ Zitiert nach Kat. Ausst. Museum für Kunst und Gewerbe 1980, S. 10.

³⁴ Zeugnis Nicola Perscheid, 1.7.1907, zitiert nach Faber 1983, S. 9.

³⁵ Fritz Kempe, Das Leben der Madame d’Ora (Fritz Kempes Begegnungen und Freundschaften III, in: Foto Magazin, München 1977, November, S. 53), zitiert nach Faber 1983, S. 9.

³⁶ Zitiert nach Kat. Ausst. Museum für Kunst und Gewerbe 1980, S. 28.

2.2. Das Wiener Atelier „d’Ora“ ab 1907

Um alle Arbeitsschritte³⁷, die für eine erfolgreiche Führung eines eigenen Ateliers von Nöten sind, erlernen zu können, hätte es einer mehrjährigen Lehre bedürft. Daher nahm Dora Kallmus Perscheids Assistenten Arthur Benda³⁸ mit nach Wien, der so technischer Leiter ihres Ateliers wurde. Um Kunden aus den höheren Gesellschaftskreisen anzusprechen, suchte sie nach eleganten Räumlichkeiten im ersten Bezirk und wurde in der Wipplingerstraße 24 fündig. Benda und sie hatten gegen Vorurteile zu kämpfen, waren beide doch noch in einem sehr jungen Alter: Dora sechsundzwanzig Jahre jung und Arthur Benda erst zweiundzwanzig Jahre. *„Der Architekt Demski hatte immer ein kleines Schmunzeln bei dieser Angelegenheit – er hielt uns offenbar für Kinder, Kinder, die ein Weltunternehmen starten wollten.“*³⁹ So beschreibt Arthur Benda seinen Eindruck während der Umbauarbeiten in einem Brief an seinen Freund Willem Grütter. Die Einrichtung des Ateliers geht eben auf seine Pläne zurück, die er schon in Berlin anfertigte. Das Atelier sollte „d’Ora“ heißen – ein Bezug auf Doras Frankophilie.⁴⁰

Zur technischen Ausrüstung des Ateliers gehörte eine Stegemannkamera für drei verschiedene Objektive und Negativgrößen, sowie die nötige Ausrüstung für die Kopiertechniken. Neben Abzügen auf Mattalbuminpapier wurden auch Edeldrucke⁴¹ angeboten. Negativ und Positiv waren meist 1:1, wobei die Schauspieler/innen und Tänzer/innen das Format der *carte visite* bevorzugten. Erste Anfangsschwierigkeiten konnten u. a. durch den gesellschaftlichen Stand der Familie Kallmus gemildert werden. Die erhaltenen Atelierbücher in der Sammlung Frank (ehemals Bad Ischl, heute Oberösterreichische Landesgalerie Linz) zeugen davon: Die frühen Kunden stammen aus der jüdischen Bourgeoisie der Stadt – Künstler/innen und Wissenschaftler/innen – zu denen die Familie freundschaftliche oder verwandtschaftliche Beziehungen pflegte.⁴² Jedoch spätestens 1909 war die Etablierung erreicht, auch im Kunstkontext: Madame d’Ora hatte ihre erste Ausstellung im Kunstsalon Heller.⁴³ Ebenso folgten erste Veröffentlichungen zu ihren Fotos.⁴⁴

³⁷ Zum Beispiel die verschiedenen Aufnahmetechniken, das Retuschieren, das Entwickeln u. a.

³⁸ Arthur Benda wurde 1885 in Berlin geboren, Lehrzeit von 1899-1902 bei Nicola Perscheid (Atelier damals noch in Leipzig), 1902-06 verschiedene Anstellungen, ab 1906 wieder im Dienste Perscheids, interessierte sich vor allem für die neuesten Entwicklungen, allen voran die der Farbfotografie (vgl. Faber 1983, S. 9-10).

³⁹ zitiert nach Geber/Rotter 1998, S. 107.

⁴⁰ Faber 1983, S. 11.

⁴¹ Bromöl- oder Gummidrucke. Vor allem für Ausstellungen gedacht, aber auch auf Bestellung von Kunden hergestellt.

⁴² Faber 1983, S. 12.

⁴³ Kat. Ausst. Museum für Kunst und Gewerbe 1980, S. 12.

⁴⁴ Faber 1983, S. 12.

Die Arbeitsweise war klar geteilt: Madame d'Ora war für Regie und Arrangement zuständig, Benda stand hinter der Kamera. Er äußerte sich dazu folgendermaßen: „*D'Ora hatte sehr guten Geschmack, war in bezug auf Mode sehr gut beschlagen, vor allem hatte sie als Wienerin beste Beziehungen. Aber auch durch die gute Zusammenarbeit wurde sie keine gute Photographin, ebensowenig wie später in Paris. Sie war und blieb der berufliche Amateur.*“ Dennoch räumt er ein: „*Ich selber würde mich keinesfalls als ‚Schöpfer‘ der d'Ora Bildnisse bezeichnen.*“⁴⁵ Bendas Aussage macht deutlich, dass es vor allem in den Wiener Jahren sein technischer Verdienst war, der dem Atelier Erfolg einbrachte, doch ohne die Madame, die alle Strippen in der Hand hielt, wäre der unverwechselbare Stil der Fotos nicht zustande gekommen. Seine Anspielungen auf Paris sind mit Vorsicht zu lesen: Benda gelang es nie, sich in Paris einzuleben und er trat daher die Rückreise nach Wien an. Er bezahlte d'Ora aus und ein jahrelanger Rechtsstreit über das Namensrecht des Wiener Ateliers entfachte sich. Schließlich kam Benda nicht umhin, seinen Namen mit aufzunehmen, so dass es ab 1925 das Studio „*d'Ora – Benda – Wien*“ und „*d'Ora – Paris*“ gab.

2.3. Der Bruch mit Wien und ein Neubeginn in Paris

„*Im übrigen war sie von Wien selbst wenig eingenommen, sie empfand es als Provinzstadt und die Wiener als Provinzler. Musik ja, aber sonst...? In autobiographischen Notizen beklagte sie das Unverständnis ihrer Lands-, man müsste sagen Stadtsleute für wahre fotografische Kunst. Erst als sie nach dem Ersten Weltkrieg während einiger Sommermonate in Karlsbad fotografierte, kam sie wieder mit internationalem Publikum in Berührung und so entschloß sie sich 1925, nach Paris überzusiedeln. Sie singt in ihren Niederschriften ein Loblied auf diese Weltstadt, in der sie dann achtunddreißig Jahre mit kurzen Unterbrechungen wirkte.*“⁴⁶

Zum ersten Mal in ihrem Leben war es ein Weltkrieg, der die Weichen ihres weiteren Lebens neu stellen sollte. Der Höhepunkt des Wiener Ateliers ist auf das Jahr 1917 zu datieren, als die kaiserliche Familie Einzel- und Gruppenportraits bei *der d'Ora* anfertigen ließ.⁴⁷ Im selben Jahr fotografierte sie die ungarischen Gäste der Krönung Kaiser Karls zum König von Ungarn. Ebenso finden sich Aufnahmen der Entwürfe der Wiener Werkstätten in ihrem Oeuvre.⁴⁸ Mit dem Ende des Ersten Weltkrieges änderten sich aber die Lebensbedingungen in Wien drastisch, vor allem im kulturellen und künstlerischen Bereich. Eine internationale Gesellschaft, die sich zuvor die Klinke in ihrem Atelier in die Hand gegeben hatte, blieb aus.

⁴⁵ Beide Zitate aus Brief Arthur Bendas an Willem Grütter, 9.8.1960, Sammlung Frank, OÖ Landesgalerie (Linz), zitiert nach Geber/Rotter 1998, S. 109.

⁴⁶ Gruber 1964, S. 49.

⁴⁷ Faber 1983, S. 14.

⁴⁸ Hofmann/Schatzl 2002, S. 97.

Ein letzter Hauch davon konnte sich noch in Karlsbad finden. So verlegte sie ihr Atelier während der Sommermonate in den hoch frequentierten Kurort im Westen der damaligen Tschechoslowakei. Benda und sie arbeiteten während der Jahre 1921-26 regelmäßig im Hotel Olympic Palace.⁴⁹

Doch 1925 stand nach einem dreimonatigen Arbeitsaufenthalt in Paris für Madame d'Ora fest, sich dort dauerhaft mit einem neuen Studio niederzulassen. Dieser Umzug beendete auch das Zusammenleben mit ihrer Schwester Anna.⁵⁰

Freunde suchten nach geeigneten Atelierstandorten und wurden in der Rue Flachard im 17. Arrondissement fündig. Benda sollte erneut die Pläne für die Einrichtung und Ausstattung des neuen Ateliers gestalten. Doch dieser Umzug brachte schließlich den finalen Bruch zwischen Benda und d'Ora herbei – sie sollten zu Lebzeiten nie mehr persönlichen Kontakt miteinander haben.⁵¹

*„Dieses zweite Atelier d'Ora brachte es mit sich, daß die seit 1907 bestehende so erfolgreiche Gemeinschaftsarbeit nicht mehr recht möglich war – es mußte eigentlich getrennt gearbeitet werden. Es mußte entschieden werden – ob Wien oder Paris. Mme d'Ora tendierte mehr nach Paris, ich weniger.“*⁵² Bendas Stelle in Paris sollte nun der ehemals zweite Assistent aus Wien besetzen: Hans Drücke.⁵³

Inhalt der gerichtlichen Auseinandersetzung zwischen d'Ora und Benda war hauptsächlich das Namensrecht: der Ateliernamen war in Wien etabliert, versprach er doch einen gewissen Stil und vor allem eine außergewöhnlich hohe Qualität. Benda musste schließlich seinen Namen als Zusatz führen und auch Abzüge damit kennzeichnen. So lassen sich heute spätere Abzüge von vorigen unterscheiden: Benda behielt alle Negative aus Wien, fügte bei späteren Abzügen seinen Namen hinzu: d'Ora-Benda-Wien.⁵⁴

Betrachtet man den weiteren Erfolg von d'Ora Paris, lässt sich erahnen, warum Benda unbedingt ihren Namen beibehalten wollte: Schon zu Beginn der Arbeit in Paris erhöhte Madame d'Ora die Preise für ihre Fotos – bald lagen sie doppelt so hoch wie die des Wiener Ateliers – und sie hatte Erfolg damit! Ihr Pariser Kundenstamm setzte sich aus schon bestehenden Kunden aus Karlsbad und ähnlich wie in Wien, aus den Künstlerkreisen zusammen. Es entstanden auch tiefere freundschaftliche Beziehungen. So zum Beispiel zu

⁴⁹ Faber 1983, S. 29.

⁵⁰ Geber/Rötter 1998, S. 110.

⁵¹ Faber 1983, S. 31.

⁵² Benda Manuskript, Madame d'Ora, die Wiener Photographin, 1963 (Sammlung Frank, OÖ Landesgalerie Linz), zitiert nach Faber 1983, S. 31.

⁵³ Er verweilte bis 1935 in Paris, kehrte dann nach Wien zurück und machte sich dort selbständig (vgl. Faber 1983, S. 31).

⁵⁴ Faber 1983, S. 31.

Maurice Chevalier, Coco Chanel und der Sängerin Mistinguett.⁵⁵ Mit 44 Jahren begann d'Ora eine zweite Karriere in Paris, als hochgeschätzte „Gesellschaftsphotographin“⁵⁶.

So konnte sie in Paris ihre Zusammenarbeit mit illustrierten Zeitschriften ausbauen und sie erzielte auch damit große Erfolge. War es zur Wiener Zeit noch so, dass ihre Fotografien rein der Illustration von Texten dienten oder ausführlich auf die dargestellte Person eingegangen wurde, so rückt sie nun selber als Urheberin der Fotografien ins Zentrum des Interesses bzw. sie verfasst selber kleine Texte. Ein weiterer Coup gelang ihr damit, fixe Verträge mit den Illustrierten „Die Dame“ und dem „Office de la Couture de la Mode“ abzuschließen. So war eine Abnahme und das Erscheinen ihrer Fotografien garantiert, auch noch 1935 in der deutschen Zeitschrift „Die Dame“ – man kann nur vermuten, dass sie zu dieser Zeit in Deutschland schon mit Problemen bezüglich ihrer jüdischen Herkunft zu kämpfen hatte.⁵⁷

Trotz einiger Reisen blieb ihr Hauptwohnsitz Paris und sie fühlte sich dort wohl: *„Niemand wurde mir in Paris die Frage gestellt, welche ich in Wien beinahe täglich zu hören bekam: ‚Warum sind Sie so teuer?‘ In dem ‚Warum‘ liegt das Armutszeugnis des Wiener Kunstverständnisses ... Der Franzose, der übrigens kein Freund von Geldausgaben ist, konstatiert gleichfalls, daß ich teuer sei, aber niemals fragt er ‚Warum?‘. Denn er ist ein Qualitätskenner ...“*⁵⁸

Doch die erfolgreichen und glücklichen Jahre in Paris sahen sich mit einer Bedrohung konfrontiert: Die Einnahme von Paris durch die Nationalsozialisten (1940), welche seit der Machtergreifung 1933 das Leben in weiten Teilen Europas, nicht nur für die jüdische Bevölkerung, in eine Hölle verkehren sollten. Dora Kallmus blieb nichts anderes übrig, als ihr Atelier zu veräußern. *„Was werden wir also tun, sie und ich? Werden wir uns heimlich treffen, etwa wie ein Mann und eine Frau, die geschieden sind und doch sehen, daß sie ohne einander nicht leben können? Das geschieht schon jetzt ...“*⁵⁹ Diese Äußerung macht deutlich, dass Madame d'Ora wohl schon kurz vor der Invasion der deutschen Armee nicht mehr unbeschwert arbeiten konnte, denn es herrschte Krieg in Europa. Und dieser Zweite Weltkrieg sollte ihr Leben erneut zutiefst erschüttern und verändern.

2.4. Arbeitsweise in Wien

Da es sich bei dem Lehraufenthalt von Dora Kallmus bei Nicola Perscheid in Berlin um den einzig wirklich praktisch orientierten handelte, kann davon ausgegangen werden, dass vor allem ihre frühen Arbeiten in seiner Tradition und durch ihn beeinflusst wurden. Hinzu kommt,

⁵⁵ Faber 1983, S 32.

⁵⁶ Kat. Ausst. Museum für Kunst und Gewerbe 1980, S. 29.

⁵⁷ Vgl. Faber 1983, S. 32.

⁵⁸ Gruber 1964, S. 49.

⁵⁹ Ebd.

dass ja Benda für den technischen Ablauf zuständig war, der eben davor ganze drei Jahre bei Perscheid gelernt hatte.

So adaptierten sie die von Nicola Perscheid vertretene *bildmäßige Fotografie*, die eben nicht, im Falle des Portraits, nur der abzubildenden Person alle Aufmerksamkeit verleiht, sondern eher versucht, einem Bildergebnis an sich Bedeutung zu verleihen. „*In der Frühzeit der Fotografie nahm man an, daß nach der Wahl der Gegenstände das Posieren, Beleuchten, Belichten, Entwickeln und alle folgenden Schritte rein mechanisch verliefen und keine oder geringe gedankliche Arbeit verlangten. Unvermeidbar sah dann jedes Bild gleich mechanisch aus, steif, vulgär wie Chromolithographien oder ähnliche Machwerke.*“⁶⁰ Beim künstlerischen Fotografieren wurde anfänglich die Technik als „Fessel“ gesehen. Dies änderte sich jedoch, diesem Aspekt sollte gleich viel Bedeutung zugesprochen werden wie der ‚Technik‘, die der Maler erlernt und die unerlässlich für die Ausarbeitung einer Bild-Idee ist.⁶¹ Und Madame d’Ora verstand es, immensen Einfluss auf das gewünschte Bild-Ergebnis zu nehmen:

„*Es entspricht nicht der Eigenart der Künstlerin, mit kargen Behelfen, welche die jeweilige Mode bietet, zu arbeiten. Mit losen, verschiebbaren Konturen nur erreicht sie ihre Zwecke, es ist daher unerlässlich, daß Personen, speziell Damen, die von ihr portraitiert zu werden wünschen, weiche Stoffe, Pelze, Mütze, Abendmäntel, Shawls, Hüte etc. zur Aufnahme mitbringen, aus welchen Mme. D’Ora ihrer Individualität entsprechend künstlerische Bildnisse schafft.*“⁶² Mit diesem kleinen Text wurden Kundinnen über die Aufnahmesitzung informiert und er zeigt, wie zentral Madame d’Oras Rolle bei den Aufnahmen für das gewünschte Ergebnis war. Ein schönes Beispiel für diese Inszenierung ist die Aufnahme einer Tänzerin von 1923 (Abb. 1).

Neben die persönliche Arbeit von Madame d’Ora und Arthur Benda treten auch viele technische Details und Rahmenbedingungen, die hier kurz skizziert werden sollen. Dies soll vor allem dazu dienen, die späteren Arbeiten der Schlachthofserie, bei der sie alleine agierte, deutlich davon abzusetzen bzw. auf Unterschiede hinweisen zu können. Meine Ausführungen basieren auf dem Katalogbeitrag von Christa Hofmann und Gabriele Schatzl von 2002, die sich ausschließlich mit der Bildsprache und der Technik des Ateliers *d’Ora* auseinandersetzen.

Spätestens ab dem Jahr 1916 setzte Arthur Benda das *moderne Objektiv* ein, welches um die Jahrhundertwende herum erfunden wurde: Aus verschiedenen Objektiven setzte er einen

⁶⁰ Kemp 1980, S. 221.

⁶¹ Vgl. Kemp 1980, S. 220-221.

⁶² Kat. Ausst. Museum für Kunst und Gewerbe 1980, S. 28.

Weichzeichner von 43 cm Brennweite zusammen, der von nun an im Atelier viel benutzt wurde und ein Markenzeichen der *Atelier d'Ora* Aufnahmen wurde.⁶³

Dora Kallmus bediente sich einer verbreiteten Auffassung der Lichtregie⁶⁴: Die Person, das Abzubildende, stand im Rampenlicht, während der Hintergrund eher im Dunklen verschwindet. So zeigt sich bei ihren Portraits ein extremer Hell-Dunkel-Kontrast von Vorder- und Hintergrund und dies unterstrich sie zum Teil noch durch Retuschen im Negativ.

In den zwanziger Jahren greift sie auf eine andere Lichtregie zurück, vor allem für die Modefotografie: Die Umgebung, der Hintergrund, wird mit einbezogen, verschwindet nicht im Dunkeln. Punktförmige Lichtquellen wurden kreisförmig installiert und beleuchteten so das Motiv. Hofmann und Schatzl verweisen darauf, dass diese Beleuchtungstechnik sich in den Pupillen der fotografierten Personen spiegelt.⁶⁵ In ihren Portraits arbeitete sie meist mit einer Lichtquelle von schräg oben, was begünstigte, dass der Schlagschatten sich in der unmittelbaren Nähe unterhalb der Person befindet. Durch gezielte Retusche in den Negativen konnte der Schatten auch völlig zum Verschwinden gebracht werden.

Die Arbeiten aus Wien sind reine Atelier-Arbeiten: Man ging zu der *d'Ora*, um sich ablichten zu lassen.

Ihre Portraits, vor allem die von Schauspielern und Tänzern, zeigen einen neutralen, unterbelichteten Hintergrund, der als unwesentlicher Bestandteil des Fotos quasi verschwindet.⁶⁶ Der Fokus liegt auf der aufwendigen Inszenierung der Person – es gibt aber auch Fotos, die eine aufwendige Hintergrundgestaltung aufweisen. So wurden etwa Bühnenbilder zitiert, um die Schauspieler/innen und die Tänzer/innen in *ihrer* Rolle zu zeigen. Anfang des 20. Jahrhunderts war die technische Entwicklung des Filmmaterials noch nicht so fortgeschritten, d. h. Dora Kallmus und Arthur Benda arbeiteten noch meist mit Glasnegativen, die sich später nicht mehr finden. Die im Bestand der Österreichischen Nationalbibliothek befindlichen Glasnegativplatten aus dem *Atelier d'Ora-Benda-Wien* weisen erhebliche Retuscharbeit auf: Schattenpartien wurden aufgehellt, ganze Hintergründe hineingemalt. Mattlack bzw. Mattfirnis wurde aufgetragen, um eine möglichst weiche Kopie des Negativs zu erhalten – dies bewirkt einen verschwommenen Effekt, der so charakteristisch für die *d'Ora* Portraits ist. Ebenso erhielt man dadurch eine Abschwächung der Hell-Dunkel-Kontraste. Aktzentsetzungen mit Bleistift und roter Farbe erzeugten vor allem um den Kopf hellere Partien, was den Portraitierten eine Art *Aura* verlieh (Abb. 2). Für die Entwicklung der Fotografien wurde meist Mattalbuminpapier verwendet. Wie der Name schon sagt, diese Bildträger haben eine matte Oberfläche. Die Aussage von Hofman und

⁶³ Kat. Ausst. Museum für Kunst und Gewerbe 1980, S.27/28.

⁶⁴ Folgender Absatz nach Hofmann/Schatzl 2002, S. 98.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Vgl. Ausführungen Hofmann/Schatzl 2002, S. 99.

Schatzl⁶⁷, dass Dora Kallmus *nur* matte Papiere verwendete, mag sich vielleicht auf den Bestand in der Österreichischen Nationalbibliothek beziehen. Bei der Schlachthofserie gibt es eine nicht geringe Anzahl von Abzügen, die hochglänzend verarbeitet sind. Der Vorteil von mattem Papier ist, dass es weicher kopiert und die Kontraste abschwächt, ebenso ist die sehr häufige Negativretusche hier weniger sichtbar. Bei den Fotografien selber fällt auf, dass meist nur eine geringe Tiefenschärfe vorhanden ist. Dies liegt wiederum an der technischen Ausstattung bzw. den technischen Möglichkeiten der damaligen Zeit: eine lange Brennweite des Objektivs ist für die zum Teil nur wenigen, wirklich scharfen Partien verantwortlich.

⁶⁷ Hofmann/Schatzl 2002, S. 100.

3. Die Fotografien aus den Schlachthöfen

Mit den politischen Geschehnissen, der Einnahme von Paris durch die Nationalsozialisten (1940), änderte sich das Leben von Dora Kallmus radikal: Sie verkaufte ihr Atelier, reiste nach La Lanvèse (Bezirk Ardèche), wo sie zunächst in einem Kloster unterkam und sich später auf einem Bauernhof versteckt hielt. Trotz ihrer 1919 in Wien vollzogenen Konvertierung zum Katholizismus, musste sie wegen ihrer jüdischen Wurzeln Angst vor Verfolgung und Verhaftung haben. Sie war nun eine Fotografin ohne Atelier, ein Flüchtling. Zu ihrer Familie in Österreich hatte sie keinen Kontakt. Sie erfuhr erst später, dass ihre geliebte Schwester Anna Malvine und weitere Verwandte deportiert wurden und den Tod in einem von Hitlers Konzentrationslagern fanden.⁶⁸ Doch nach der Kapitulation des Dritten Reiches (1945) beginnt d'Ora, im Alter von 64 Jahren, erneut an zu arbeiten: *„Nach dem Zweiten Weltkrieg verschmäht die nun alte Frau die Weichzeichner, (...), läßt den Luxus hinter sich und schafft wie besessen.“*⁶⁹

Zahlreiche erhaltene Negative machen deutlich, dass Madame d'Ora relativ schnell nach Österreich zurückging, nämlich schon im Jahr 1946. Dies bezeugen Aufnahmen aus Salzburg und Wien und dem Besuch von zumindest einem Flüchtlingslager.⁷⁰ Entstanden sind diese Aufnahmen wahrscheinlich im Auftrag der noch jungen Vereinten Nationen, um über die Zustände in den Flüchtlingslagern Zeugnis abzulegen⁷¹: *„Die Photos zeigen tiefe Betroffenheit über das Schicksal der Vertriebenen, eine Stimmung tiefster Resignation strahlt aus der langen Reihe verschiedener Einblicke in die Barackenlager.“*⁷²

Wahrscheinlich wollte sie auch nach Österreich zurück, um zu erfahren, wie es ihrer Familie ergangen war, vor allem ihrer Schwester Anna. Und sicherlich auch, um das Ausmaß der Kriegszerstörungen in ihrer Heimat zu sehen.

Doch die nicht arbeitsmüde Madame d'Ora kehrt nach Paris zurück, um ein weiteres Projekt anzugehen, welches sie zum zweiten Mal, nach den Aufnahmen aus den Lagern, mit einer Rolleiflex 6 x 6 cm selber fotografieren sollte.⁷³

*„Ganz zuletzt war sie in die Pariser Schlachthäuser gegangen und hatte grausig-schöne Farbbilder gemacht, so, als wolle sie ein Gewicht noch schaffen zu so viel äußerlicher Schönheit, die sie ein Leben lang auf Film hatte bannen dürfen.“*⁷⁴

⁶⁸ Faber 1983, S. 34.

⁶⁹ Kat. Ausst. Museum für Kunst und Gewerbe 1980, S. 29.

⁷⁰ Faber 1983, S. 39.

⁷¹ Brief Benda an Grütter, 9.8.1960 (Sammlung Frank, OÖ Landesgalerie Linz), siehe Faber 1983, S. 39.

⁷² Faber 1983, S. 39.

⁷³ Kat. Ausst. Museum für Kunst und Gewerbe 1980, S. 29 und Briefe d'Ora an Grütter, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg.

⁷⁴ Gruber 1964, S. 49.

Auf der Hülle der Fotografien aus der Sammlung des mumok (Museum für moderne Kunst, Wien) ist die Datierung 1946-48 zu lesen (Abb. 3). Monika Faber beharrt aber auf eine spätere Datierung, nämlich 1956/57, ohne dies wirklich zu begründen.⁷⁵ Sicherlich entstanden sie aber vor 1958, dem Jahr, in dem die Galerie Montaigne, welche unter dem Patronat der UNESCO stand, ihr eine letzte große Ausstellung zu Lebzeiten widmen sollte.⁷⁶ In diesem Kapitel sollen die Fotografien zunächst zur Gänze vorgestellt werden. Ein erster Überblick dient zur späteren inhaltlichen und formalen Vertiefung. Schließlich soll auch die Kamera vorgestellt werden, mit der d'Ora die Aufnahmen machte.

Motivisch lassen sich die Fotos in sieben Kategorien einteilen. Im Folgenden möchte ich die Abzüge aus Hamburg (49 Abzüge) und Wien (32 Abzüge), die ich gesichtet habe, vorstellen. Die zahlreichen Kontaktabzüge werden in einem gesonderten Unterkapitel untersucht.

3.1. Lebendige Tiere

Unter den ganzen Abzügen finden sich nur drei Fotografien mit lebendigen Tieren, die noch nicht geschlachtet wurden (Abb. 4-6). Es handelt sich hierbei um eine Fotografie von Hühnern (Abb. 4), die zum Transport in eine Holzkiste gesperrt sind. Zwei von ihnen haben es geschafft, ihren Kopf durch die Planken der Kisten zu drängen und schauen heraus, einander zugewandt.

Die zwei anderen Abzüge zeigen ein geknebeltes Rind. Abbildung 5 ist durch die Gitterstäbe einer Stallbox/Transportbox aufgenommen, welche den oberen und unteren Bildrand beschließen. Das Rind ist mit einer Kette um die Hörner fixiert und blickt ins Leere (Abb. 5). Auf der anderen Abbildung (Abb. 6) sieht man vielleicht dasselbe Rind im Außenbereich des Schlachthofes, geknebelt auf dem Boden liegend. Der ungewöhnliche Bildausschnitt zeigt nur den Kopf des Rindes in der oberen Bildhälfte. Die untere Bildhälfte wird diagonal von Ketten und deren Schlagschatten durchzogen. Das Rind wirkt wie mit der Schnauze auf den Boden gedrückt, die Augen blicken ebenfalls nach unten, sind nur noch leicht geöffnet. Es kann angenommen werden, dass das Tier noch am Leben ist und vielleicht auf den Todesschuss wartet, da am Boden oder in der näheren Umgebung keinerlei Blut zu sehen ist.

3.2. Schlachthof- und Verkaufsaufnahmen

Auf den Negativen in Hamburg findet sich folgender Verweis: *Abattoir Ivry Les Halles*. Wahrscheinlich bezeichnet dies die Standorte der Schlachthäuser. Zum einen die Gegend von Ivry, circa sieben Kilometer südöstlich des Pariser Zentrums. Zum anderen Les Halles,

⁷⁵ Vgl. Faber 1983, S. 39.

⁷⁶ Faber 1983, S. 39/40 und Kat. Ausst. Museum für Kunst und Gewerbe 1980, S. 30.

den Pariser Großmarkt im 1. Arrondissement.⁷⁷ Damals waren die Viehmärkte, die Schlachthöfe und die Verkaufsstellen in einem geringen Radius lokalisiert, um so möglichst die „Kühlkette“ nicht zu unterbrechen, sprich, möglichst frisches Fleisch anbieten zu können.⁷⁸

Diese vier Fotografien (Abb. 7-10) zeigen auf zwei Abzügen aufgehängte und verzehrfertige Rinderköpfe – gekennzeichnet durch einen Apfel im Mund oder Preisschilder (Abb. 7 und 8). Ein Abzug zeigt das Schaufenster einer Metzgerei (Abb. 6) und auf der vierten Fotografie findet sich ein Rinderkopf, der auf einen Teller drapiert wurde (Abb. 7). Ihm hängt Petersilie aus dem Maul und am Kopf ist ein rundes Schild mit der Aufschrift „*en réclame*“ (deutsch etwa: *zur Werbung/Reklame*) angebracht. Die Köpfe wurden allesamt „gebrüht“, d. h. durch das Tauchen in heißes und kochendes Wasser wurde die Behaarung der Rinderköpfe entfernt. Dies ist eigentlich nur üblich bei Schweinen, da deren Schwarte weich ist und sich ebenfalls zum Verzehr eignet. Bei Rindern ist dies eher unüblich. Es könnte sich allerdings um eine französische Delikatesse handeln.⁷⁹

3.2.1. Schlachter bei der Arbeit

Auf nur fünf Aufnahmen sind wirklich *die Täter* des Schlachtprozesses abgebildet (Abb. 11-15). Ein Foto zeigt eine Art Gruppenbild von mehreren Schlachtern hinter einer sterbenden Kuh (Abb. 11). Auf zwei Fotografien posiert einmal ein männlicher Schlachter mit einem aufgehängten Pferd (Abb. 12). Auf der anderen Fotografie schaut eine weiblicher Schlachterin keck über aufgehängte Schweine (Abb. 13).

Ein Foto zeigt ein totes Rind, dem gerade die Hände eines Schlachters das Fell abziehen – der Körper ist hier aber abgeschnitten, man erkennt kein Gesicht des Mannes (Abb. 14). Die Schlachter haben oftmals lässig eine Zigarette im Mund und wirken gelöst und leger. Eine weitere Aufnahme zeigt einen Schlachter bei der Arbeit mit einem Beil in den Händen – er zerteilt damit den Tierkörper (Abb. 15).

⁷⁷ Die Anfangssequenz des Filmes „*Das Mädchen Irma la Douce*“ (USA, 1963) zeigt die ausgestorbene und leere Stadt Paris um 5 Uhr in der Frühe. Der Off-Sprecher verkündet, dass man laut Reiseführern denken kann, Paris sei eine Stadt die niemals schläft – ein Trugschluss. „*Wenn Sie aber noch unbedingt was erleben wollen, dann verlassen Sie die vornehmen Distrikte und kommen Sie zu uns! Das sind Les Halles - die Markthallen für den Großhandel. Wir nennen sie: Den Bauch von Paris!*“ (Minute 7) Man kann sich vorstellen, was für ein betriebsames und lebendiges Zentrum dieses ‚quartier‘ bildete und die Bezeichnung der ‚Bauch von Paris‘ verdeutlicht dies sehr zutreffend. Auch Émile Zola benannte einen seiner Romane, welcher zum größten Teil auf dem Großmarkt spielt „*Den Bauch von Paris*“ (1876).

⁷⁸ vgl. le sang des bêtes, 8:23-8:47 min (Details zum Film siehe Anmerkung 83, S. 28): Der Viehmarkt von La Villette und der Schlachthof sind mit einer Brücke über den Ourcq-Kanal miteinander verbunden.

⁷⁹ Ich danke Univ.-Prof. Dr. Achim Gruber (Tierpathologie, Veterinärmedizinische Universität, FU Berlin) für diesen Hinweis.

3.3. Surrealistisch inszenierte und arrangierte Aufnahmen

Diese Kategorie umfasst 17 Aufnahmen: Man kann sie unterteilen in sieben Aufnahmen von Hasen, sechsmal einzeln (Abb. 16-21) und einmal mit einem zweiten Hasen abgelichtet (Abb. 22). Auf vier Aufnahmen ist der Hasencorpus ganz (Abb. 18-21), auf drei aber hinter den Vorderläufen abgetrennt (Abb. 16-17 und 22).

Vier weitere Aufnahmen zeigen an Schnüren aufgehängte Köpfe, zweimal Rinder (größerer Kopf) und Schafe/Ziegen (kleinerer Kopf) (Abb. 23 und 24) und zweimal einen Schweinekopf (Abb. 25 und 26). Bei einer Aufnahme mit den Köpfen wird eine Lupe verwendet, die geschickt vor einem Auge platziert wurde, um es so zu vergrößern (Abb. 24). Es ist das einzige Mal bei allen Aufnahmen, dass ein Gegenstand, der nicht zum Schlachthofumfeld gehört, mit einbezogen wird. Auf zwei weiteren Aufnahmen sind nochmals auf einer Unterlage Ziegenköpfe fotografiert (Abb. 27-28) und auf den beiden anderen Fotografien Rinderköpfe, die denen auf den Verkaufsfotos ähneln (ebenfalls „gebrüht“ – Abb. 29-30).

Alle diese Aufnahmen wurden außerhalb des Schlachthofes, in einer Art Studiosituation aufgenommen. Dies zeigt sich dadurch, dass die Tierkadaver alle auf weißem Papier positioniert werden, in ungewöhnlichen Haltungen. D’Ora nimmt Gegenstände hinzu, um zum Beispiel Stufen zu bauen, über die sie dann die Kadaver legt. Auffallend ist die nahezu anthropomorphe Inszenierung des Hasenkörpers: Sie lehnt ihn aufrecht und auf den Hinterbeinen ‚stehend‘ über eine Stufe, wodurch er wie durch das Bild schreitend wirkt. Ein Vergleich mit einer Tanzfotografie im folgenden Kapitel soll dies verdeutlichen. Ebenso hängt sie die Köpfe an feinen Bindfäden auf. Und schließlich ist die Lichtsituation eine andere, als im Schlachthof vor Ort. Hier kommen Studiostrahler zum Einsatz, die eine extreme Ausleuchtung garantieren und mit denen sich auch der Schattenwurf beeinflussen lässt.

3.4. Aufgetrennte und zerstückelte Leiber

Vier Fotografien zeigen unter anderem einen aufgetrennten Schweineleib (Abb. 31), eine gehäutete Kuh, hinter der ein aufgetrennter Körper einer anderen Kuh aufgespannt ist (Abb. 32), sowie eine Reihe von Tierklauen, die an einer Wand lehnen (Abb. 33). Ein Rinderkopf ist halb vom Fell befreit und liegt eigentümlich verdreht auf dem Rücken. Die Augen und das Maul sind noch intakt, Kopf und Hals sind freigelegt vom Fell. Hier hat der Vorgang der Abhäutung schon begonnen.

3.4.1. Aufgehängte Kadaver/Leichen

In neun Fotografien findet sich das Motiv eines aufgehängten toten Tieres oder das mehrerer Tierleichen. Madame d’Ora beschränkt sich hier motivisch auf Schweine und Schafe. Eine Fotografie zeigt aufgehängte, getötete Schafe, denen das Fell sprichwörtlich über die Ohren gezogen wurde. Sie hängen an den Hinterläufen, das Fell wurde von dort über den

gesamten Körper abgetrennt und ist nur noch am Kopf angewachsen – es baumelt, nur noch mit dem Kopf verwachsen, über dem Boden (Abb. 35). Drei weitere Detailaufnahmen zeigen Schafe in dieser Position (Abb. 36-38). Auf drei anderen Fotos sieht man geschlachtete Schweine, zum Teil schon halbiert, ebenfalls an einer Vorrichtung, dem sog. Spreitzer⁸⁰, an den Hinterläufen aufgehängt (Abb. 39-41). Dieser ermöglicht es, den toten Körper durch das Schlachthaus zu ziehen und ihn dabei so den unterschiedlichen Arbeitsprozessen zu unterziehen. Zwei letzte Fotos zeigen nicht identifizierbare Fleischteile, an Haken aufgehängt. Auf einem Foto ist das Werkzeug abgebildet, mit dem der Schlachter arbeitet. Hier befindet sich am rechten Bildrand der sogenannte Spreitzer. Er wird durch die Gliedmaßen der Tiere gestoßen, um sie so daran aufzuhängen. Daneben findet sich eine Säge sowie ein Etui, in dem sich mehrere Messer befinden. Da ein Messer nach nur wenigen Schnitten (zum Beispiel beim Abtrennen der Haut) stumpf wird, sind mehrere Messer im Etui vorhanden. Sobald alle Messer ihre Schneidekraft verloren haben, kann der Schlachter mit dem angehängten Wetzstein die Messer wieder schärfen. Dieses Etui ist an einem Gürtel angebracht, um es so um die Hüften tragen zu können (Abb. 42). Ein Foto zeigt noch ein isoliert aufgehängtes Tier, wahrscheinlich einen Schweinekörper (Abb. 43). Es könnte sich um ein an der sogenannten *Schwanzspitzennekrose* erkranktes Tier handeln. Diese Verletzung rührt daher, dass Schweine im beengten Stall oft an den Schwänzen der anderen herumkauen. So entstehen Beißwunden, die sich schnell chronisch entzünden und dadurch können Infektionen in das Rückenmark übergehen – was das Fleisch nicht mehr genießbar macht.

3.4.2. Beine

Diese Fotografien gehören eher zu den „stilleren“. Drei Fotos zeigen die leicht überschlagenen und angewinkelten Beine von einem Pferd und einer Ziege, nachdem sie getötet wurden (Abb. 44-46). Sie wirken ohne den restlichen Körper fast wie schlafend – wäre da nicht, wie bei den beiden Fotos der Pferdebeine, das ganze Blut auf dem Boden zu sehen – welches erst den Schlachthofzusammenhang wieder in das Bewusstsein des Betrachters holt.

3.4.3. Gewebe und Organe

Zu dieser Kategorie ordne ich sieben Fotografien: drei davon zeigen Detailaufnahmen vom sogenannten „großen Netz“ (Abb. 47-49). Hierbei handelt es sich um ein Fettgewebe, welches sich zwischen Bauchwand und Darm befindet. Die weißen Verästelungen sind Fett, enthalten aber in der Mitte eine Arterie/Vene, die das umliegende Gewebe und das durchsichtige Bauchfell mit Blut versorgt. Im Schlachtjargon nennt man diesen Teil das

⁸⁰ Ich danke Univ.-Prof. Dr. Achim Gruber (Tierpathologie, Veterinärmedizinische Universität, FU Berlin) für diesen und die folgenden Hinweise zum Schlachtprozess und der Tieranatomie.

„Flomen“ (wird zur Schmalzherstellung verwendet). Auf vier weiteren fotografiert d'Ora Organe, Fleischdetails und die zum Trocknen aufgehängten Schweineblasen (Abb. 50-53).

3.5. Feten

Selbst mit dem sehr frühen Leben setzt sich Madame d'Ora auseinander, genau genommen mit dem Ungeborenen. Das schleimige, fast glasige Aussehen der Tierbabys lässt darauf schließen, dass es sich um ungeborene Feten⁸¹ handelt, die nach der Schlachtung und dem Zerteilen aus den Muttertieren herausgeholt wurden, deutlich erkennbar auch an den weißen Klauen/Hufen. Diese sind noch nicht ausgehärtet, um so bei der Geburt Verletzungen im Genitalbereich des Muttertieres zu vermeiden. Zu sehen ist ein Pferde- und ein Rinderfetus in ziemlich fortgeschrittener Entwicklung – Gesicht, Augen, kleine Hufe und Fell (Abb. 54-55). Auf einem der wenigen Farbfotos ist ein weiterer Pferdefetus abgelichtet, in einer Metallschale liegend, noch mit der Nabelschnur an die Fruchthülle (bei Pferden Glückshaube genannt) verbunden (Abb. 56). Darüber liegt die gelbliche Plazenta. Das letzte der vier Fotos zeigt zwei Pferdefeten auf dem blutgetränkten und verschmierten Boden, mit weiteren Schlachtabfällen (Abb. 57). Diese Feten werden alle in den Schlachtabfall gegeben, da es für sie keinerlei Verwendung gibt. Madame d'Ora muss sie also von dort wieder heraus geholt haben, um sie zu fotografieren.

3.6. Frisch getötete Rinder

Diese Aufnahmen zeichnen sich dadurch aus, dass sie im Moment nach der Tötung aufgenommen wurden. Die Rinder liegen, noch auf einer Art Barren, wo man ihnen die Kehle durchschnitt und sie dann ausbluten ließ. Zwei Rinder nimmt sie jeweils als Ganzkörperportrait auf (Abb. 58-59) und fertigt davon noch jeweils ein Kopfdetail an (Abb. 60-61). Bei diesem Schlachtvorgang handelt es sich um das Schächten – Töten durch Blutentzug ohne Betäubung.⁸² Die Rinder werden auf einem Barren fixiert, damit sie ruhig halten, was sie sonst ohne Betäubung natürlich nicht tun würden. Dann wird ihnen durch einen massiven Kehlschnitt die Hauptschlagader aufgetrennt, damit das Blut ausströmen kann; sie sterben schließlich durch den Blutentzug. In Deutschland ist diese meist religiös motivierte Schlachtmethode nur mit Ausnahmen gestattet. In Frankreich wiederum ist sie legal und darf ohne bestimmte Auflagen jederzeit ausgeführt werden.

⁸¹ Dora Kallmus fotografierte ausschließlich Feten, also ungeborene Tiere, die aber schon alle Organe ausgebildet haben. Im Unterschied dazu spricht man von einem Embryo, bevor sich die Organe ausgebildet haben.

⁸² Details zum Schlachtvorgang und den Unterschied von Schlachten und Schächten im folgenden Unterkapitel 3.7.

Eine Fotografie zeigt den gleichen Hergang im Hof des Betriebes (Abb. 62) und eine weitere lässt sich durch den extrem dunkeln Hintergrund nicht lokalisieren (Abb. 63). Charakteristisch für die Aufnahmen der geschächteten Tiere ist, dass sie alle das Maul weit aufgerissen haben und ihnen die Zunge heraushängt – der unmittelbare Affekt bei Eintritt des Todes ist hier festgehalten.

3.7. Köpfe

Diese Kategorie umfasst die meisten Aufnahmen, nämlich vierzehn. Hier liegt die Auswahl des Motives eindeutig bei abgetrennten Köpfen von Schweinen, Rindern, Ziegen und Pferden (Abb. 64-77). Um zu verstehen, wie Madame d’Ora an diese Köpfe kam, ist es wichtig, den Schlachtprozess an sich kurz zu skizzieren. Meine Beschreibung stützt sich dabei zum einen auf den Film *le sang des bêtes* (*Das Blut der Tiere*) von Georges Franju aus dem Jahre 1949⁸³, zum anderen auf Gespräche mit Landwirten⁸⁴, dem Tierpathologen Univ.-Prof. Dr. Achim Gruber (Veterinärmedizinische Universität, FU Berlin) und der sehr informativen und interessanten Führung von Eugen Koch durch seinen Schlachtbetrieb:

Zunächst werden die Tiere mit Transportern in den Schlachtbetrieb geliefert – meist eine Nacht vor dem eigentlichen Schlachten, damit sich die Tiere beruhigen. Im Vorfeld wird darüber entschieden, wie geschlachtet werden soll, nämlich Schächten⁸⁵ oder Schlachten⁸⁶ - zusätzlich wird auch über die anschließende Fleischverarbeitung entschieden: Warm- oder Kaltfleischverarbeitung⁸⁷. Beim eigentlichen Schlachten wird das Tier dann durch einen Bolzenschuss betäubt (in den 50er Jahren auch noch häufig durch einen spitzen Hammer mit Dorn-Aufsatz, dem sogenannten *englischen Hammer*). Danach folgt der Kehlschnitt, das Tier stirbt durch Ausbluten. Beim Schächten werden die Tiere häufig auf *Barren* fixiert, d. h. ihnen werden die Beine daran festgebunden, um sie möglichst still zu stellen. Danach erfolgt ein massiver Kehlschnitt. Vergleicht man die Schnitte von Abb. 60 und 63 wird deutlich, dass der Kehlschnitt beim Schächten viel tiefer ist – hier wird fast der komplette Kopf abgetrennt. Bis zum wirklichen Eintreten des Todes kommt es häufig vor, dass die Tiere noch extrem zucken – Reflexe des versagenden Nervensystems sind dafür verantwortlich. Früher wurde

⁸³ Eine deutsche Version ist zu sehen unter <http://vimeo.com/25308362> (letzter Besuch 04.03.2015).

⁸⁴ Ich danke meiner Tante und meinem Onkel Getrud und Wolfgang Nothelfer, die durch ihre jahrelange landwirtschaftliche Erfahrung einiges an Wissen zum Schlachten und der Fleisch- und Wurstherstellung beitragen konnten.

⁸⁵ Tod durch Blutentzug ohne vorherige Betäubung.

⁸⁶ Tod durch Blutentzug nach vorheriger Betäubung (meist einem Bolzenschuss, früher auch einem spitzen Hammer).

⁸⁷ Die Warmfleischverarbeitung ist aufwendiger und es bedarf der Einhaltung mehrerer Sonderrichtlinien, da das Fleisch im nicht gekühlten Zustand anfälliger für Keimbildung ist. Die gängige Variante ist heute die Kaltfleischverarbeitung – hierbei werden die Tiere für mindestens 24 Stunden im Kühlhaus gekühlt und erst das „abgehangene“ Fleisch wird verarbeitet (ich danke Eugen Koch für diese Informationen).

durch das Einführen eines Rohrs durch das Bolzenschussloch in den Medullarkanal das Rückenmark zerstört; so wurden diese Reflexe unterbunden.⁸⁸

Unabhängig davon, wie das Tier letztlich zu Tode kommt, während des Ausblutens wird das Blut häufig in Metallschalen aufgefangen, um es dann weiter zu verwerten (Abb. 62). Zur Unterstützung des Ausblutens bzw. um dies zu beschleunigen, werden die Tiere oftmals an den Hinterläufen aufgehängt (Abb. 12) oder der Schlachter kniet, sich rhythmisch bewegend auf den Bauch des Tieres, um es auszuwalgen. Im weiteren Verlauf werden die Gliedmaßen abgeschnitten⁸⁹ und danach der Kopf abgetrennt. Oftmals, meist beim Schlachten, wird der Kopf auch unversehrt am Tier gelassen und bei der Teilung des Tieres mit dem Knochenbeil in zwei Teile gespalten. Nach Tötung und Abtrennung der Gliedmaßen wird gleich damit begonnen, das Fell abzuziehen. Im Film ist zu sehen, wie dazu Luft zwischen Haut und Fell gepresst wird, wodurch sich das Fell leichter von der unteren Hautschicht löst. Das sogenannte *Lanzette*-Messer wird für dieses Abtrennen verwendet.⁹⁰

Die Köpfe werden aufgehoben, um sie nachher zählen und dem jeweiligen Tier wieder zuordnen zu können. Manchmal gelangen sie aber auch in den Abfall. Dass Madame d'Ora Schlachtabfälle für ihre Fotografien heranzieht, ist nicht ungewöhnlich – auch die Feten, die Klauen, sowie die abgezogenen Köpfe, welche sie mit ins Studio nimmt, sind völlig ausgeschlachtet – sprich, man findet hierfür keine Verwendung mehr.

3.8. Die Kontaktabzüge und Negative

In der Fotografischen Sammlung des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg befinden sich circa 476 Kontaktabzüge, die sehr gut verdeutlichen, wie Madame d'Ora arbeitete bzw. wie sie ihre Motive auswählte. So zeigt zum Beispiel eine Aufnahme von einem toten Pferd, wie sie mit Kugelschreiber verschiedene Bilderrahmen in das Motiv setzt (Abb. 78). So suchte sie sich den späteren eigentlichen Bildausschnitt aus.

Auf den Rückseiten sind Kreuze zu finden: Daraus kann man schließen, dass sie diese Motive auswählte. Anweisungen wie „*attendre*“ und „*direction?*“ richtet sie vielleicht an einen Assistenten oder dienen ihr als Erinnerungsstütze: das erste Wort steht womöglich für eine noch nicht sichere Motivauswahl. Das Zweite heißt, dass sie sich über die Ausrichtung des späteren Abzuges noch nicht im Klaren ist (Abb. 79-80). Auf den Kontaktabzügen ist eine viel größere Motivauswahl zu sehen. Diese Abzüge detaillierter zu besprechen, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Dennoch kann man festhalten, dass man an ihnen unter

⁸⁸ vgl. *le sang des bêtes*, 9:37 min.

⁸⁹ Die Hufe/Klauen werden Dünger, die Knochen ergeben u. a. Tierkohle und Parfümeriewaren (vgl. *le sang des bêtes*, 5:52 min).

⁹⁰ vgl. *le sang des bêtes*, 6:01 min.

anderem die gestalterischen Mittel von Madame d'Ora erkennen kann: Die Beschneidung der Fotos und deren Ausrichtung.

3.9. Die Rolleiflex-Kamera 6 x 6 cm

Ein besonderes Merkmal der Fotografien von Dora Kallmus nach dem Zweiten Weltkrieg ist, dass sie bei diesen erstmals wirklich selber den Aufnahmeprozess tätigte – sie fotografiert selbst und nicht mehr einer ihrer technischen Assistenten. Hierzu dient ihr eine Rolleiflex (6 x 6 cm) Mittelformat Kamera.

Bei dieser Kamera handelt es sich um eine zweiäugige Spiegelreflexkamera der Firma Franke und Heidecke (Braunschweig). Ihr frühestes Modell stammt aus dem Jahre 1928. Nach weiteren technischen Entwicklungen und Verbesserungen fertigten sie in den 50iger Jahren die beiden Standard-Modelle mit einem Objektiv von 1:3,5/75 mm und dem lichtstärkeren Modell mit dem Xenotar 1:2,8/80 mm. Die eingebauten elektrischen Belichtungsmesser machen es möglich, Objektmessung und Lichtmessung vorzunehmen. Der erhaltene Lichtwert ermöglicht, durch den Abgleich mit der Lichtwerteskala, eine schnelle Übertragung auf die Zeit-Blenden-Einstellung. Ebenso ist die Schärfentiefe automatisch mit der Blendeneinstellung gekoppelt und zeigt sich als weiße Bandmarke: sie nimmt einen gewissen Bereich vor und hinter der Punktschärfe ein.⁹¹

Das besondere an der Rolleiflex ist, dass sie eigentlich aus zwei räumlich voneinander getrennten Kameras besteht: im oberen Teil die Sucherkamera und im unteren Teil die Aufnahmekamera. Die Sucherkamera liefert dem Fotografen ein Mattscheibenbild (zwar seitenverkehrt) mit eingezogenen Hilfslinien und sichert so durch die ständige Beobachtung des Motivs eine haargenaue Schärfeeinstellung. Die beiden Kameras haben jeweils ihr eigenes Objektiv, sind aber durch Gleitschienen gleich gestellt und werden identisch bewegt und eingestellt. Durch den Aufbau der Kamera, das Blicken auf das Mattscheibenbild von oben, muss bedacht werden, dass die eigentliche Aufnahme circa 9 cm unterhalb des Auges liegt. Die Kamera kann aber auch umgedreht werden, ohne ihre Funktion einzubüßen, was u. a. Aufnahmen über Kopfhöhe erlaubt.⁹² Es kann also zusammenfassend gesagt werden: „... das Mittelformat ist aus dem Gesetz der Optik heraus die zwingende Lösung für eine Universalkamera, mit mittlerer Brennweite für Nah- und Fernbereich geeignet.“⁹³

⁹¹ Absatz nach Dreizner 1959, S. 180-183.

⁹² Absatz nach Heering 1958, S. 26-30.

⁹³ Heering 1958, S. 12.

4. „The Photography of Trauma“⁹⁴?

Über die Gründe, warum Madame d’Ora die Schlachthoffotografien anfertigte, weist die Forschung Lücken auf bzw. herrscht Uneinigkeit: Wie ich schon in der Einleitung betone, beschränken sich die Untersuchungen zu Madame d’Ora und ihrem fotografischen Oeuvre auf ihre Hochphase in Wien und Paris vor dem Zweiten Weltkrieg.⁹⁵ Dennoch will ich zu Beginn dieses Kapitels die wenigen Ansätze zur Interpretation der Schlachthoffotografien, die es in der Literatur gibt, kommentieren – auch, um meine Deutung hiervon deutlicher absetzen zu können.

Monika Faber, die 1983 die erste große Monographie über Madame d’Ora publizierte, sieht den Grund für die Aufnahmen wie folgt: ihrer Motivation lag eine tiefgreifende Tierliebe zu Grunde. Dies sei dadurch belegt, dass sich d’Ora zu Lebzeiten fast ausschließlich mit ihren Haustieren (Hunde, Katzen, Tauben) portraitiert ließ.⁹⁶ Mir scheint dieser Ansatz aber unzureichend und zu oberflächlich. Ich möchte Madame d’Ora eine tiefgreifende Tierliebe nicht abschreiben, da sich auch im Nachlass der Sammlung Frank, in der Bibliothek der Oberösterreichischen Landesgalerie (Linz), Andeutungen darauf finden. In der Korrespondenz zwischen Willem Grütter und Arthur Benda häufen sich Hinweise auf d’Oras enges Verhältnis zu Tieren: So spricht Grütter davon, dass die alte Frau in den fünfziger Jahren alle Lust am Leben verloren hätte, sie ginge nicht einmal mehr zu ihren Tauben in den Park, um diese zu füttern. Doch bald darauf, als die betagte Dame Paris verlassen hatte und das Haus in Frohnleiten bezog, blühte sie wieder auf, nicht zuletzt wegen der Hundezucht ihrer Pflegerin Frau Stocker: *„...und sie beschäftigt sich auch viel mit den Tieren. Das Fräulein Stocker züchtet Malteser-Hunde und Hunde spielten früher im Leben der beiden Kallmus-Schwestern eine bedeutende Rolle. Ja, ihrem Lieblingshund singt d’Ora wunderbare Melodien vor (...).“*⁹⁷ Dies bezeugt aber nicht mehr, als dass sich Dora Kallmus ihr Leben lang gerne mit Tieren umgab. Angenommen, eine ausgeprägte Tierliebe ist der Grund für diese Aufnahmen, dann verwundert es doch, dass sie erst nach 1945 diese Schlachthoffotografien anfertigte und nicht schon in früheren Jahren. Neben der Tatsache, dass die Aufnahmen aus den Schlachthöfen rein motivisch völlig isoliert in ihrem Oeuvre stehen, kommt noch hinzu,

⁹⁴ Den Titel dieses Kapitels entlehne ich der Publikation von Ulrich Baer: *Spectral Evidence. The Photography of Trauma*, Cambridge 2002.

⁹⁵ Gruber 1964, Kempe 1969/1977, Kat. Ausst. Museum für Kunst und Gewerbe 1980 und vor allem die erste große Monographie (Faber 1983).

⁹⁶ vgl. Faber 1983. Auch Otto Hochreiter betont in seiner Rezension zur Monografie, dass diese Erklärung als Grund der Motivation zur Erstellung der Serie für „nicht ausreichend“ gilt (Hochreiter 1984).

⁹⁷ Brief Willem Grütter an Arthur Benda vom 17.11.1962, Sammlung Frank, Oberösterreichische Landesgalerie (Linz).

dass sie auch formale und stilistische Brüche einführt: Sie lässt vor allem den Weichzeichner hinter sich, der ihren Aufnahmen vor dem Krieg den Glamour verlieh: *„Der Tod macht ihr keine Angst, sie tritt ihm entgegen. In diesem Zusammenhang entstehen auch ihre ‚Schlachthausbilder‘. Sie fotografiert die getöteten Tiere, deren abgetrennte Köpfe und Gliedmaßen, sowie die Werkzeuge, mit denen sie zerlegt werden. Bilder voller Schrecken, grell, schreiend, manchmal gar kreischend aber auch voller Poesie, die gelegentlich an die Verwesungsmetaphern der Surrealisten erinnert.“*⁹⁸

Diese Fotografien waren Bestandteil ihrer letzten großen Ausstellung zu Lebzeiten in Paris: 1958 in der Galerie Montaigne, welche unter dem Patronat der UNESCO stand.⁹⁹ Jean Cocteau hielt damals die Eröffnungsrede und betonte, dass sie *„kühner als irgendein junger Mann, die Schlächter mit einer Geste beiseite schiebt, um an deren Stelle ihren Apparat zu installieren, unmittelbar vor den täglichen Opfern unseres kannibalischen Kultes.“*¹⁰⁰ Diente die Schlachthofserie also als moralische und ethische Warnung an uns? Wollte Madame d’Ora uns darauf hinweisen, was wir mit unserem Appetit auf Fleisch alles anrichten?

Einen ähnlichen Ansatz verfolgt auch Rainer E. Wiedenmann, wenn er in seinem Katalogbeitrag *„Spiegel und Fenster, Zur Semantik der Blicke in Tierfotografien“*¹⁰¹ eines seiner Argumente mit einem Foto von Madame d’Ora illustriert (Abb. 82). Und zwar sieht er diese einem Typus der Fotografie zugehörig, der, ausgehend von JournalistInnen und TierschützerInnen, „demaskierend“ sein soll: *„Schockfotos, die oft undercover in Versuchslabors oder in der Massentierhaltung geschossen werden und die verborgene ‚Hinterbühne‘ des täglichen Grauens ans Licht bringen.“*¹⁰² Er verweist darauf, dass bei solchen Fotografien oftmals dem Auge von leidenden oder toten Tieren die meiste Aufmerksamkeit geschenkt wird. *„Da hier der ‚Blickwechsel‘ zwischen Tierauge und Kameraobjektiv oft zu einem Fokus der Bildaussage avanciert, ist es sicher plausibel, diese Aufnahmen als einen Beitrag zur ‚Ikonografie des Auges‘ zu würdigen.“*¹⁰³ Wiedenmann bezieht sich mit dieser Aussage auf die Ausführungen von Claudia Gabriele Philipp, auf die im folgenden Absatz näher eingegangen werden soll.

Weiter betont Wiedenmann, dass es eben der Moment des Schreckens sei, der oft durch einen *„surreal anmutenden, gezielt Realitätsbrüche inszenierende(n) Zugang“*¹⁰⁴, beruht: Es ist eben der nackte, vom Fell befreite, kahle, tote Schädel des Tieres, welchem das lebendig

⁹⁸ Kat. Ausst. Rheinisches Landesmuseum Bonn 1997, S. 122.

⁹⁹ Faber 1983, S. 39/40 und Kat. Ausst. Museum für Kunst und Gewerbe 1980, S. 30.

¹⁰⁰ Zitiert nach Faber 1983, S. 40.

¹⁰¹ Wiedenmann 2005, S. 179-190.

¹⁰² Wiedenmann 2005, S. 187.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Ebd.

wirkende, offene und dadurch schauende Auge entgegengesetzt wird – verstärkt durch die Lupe über dem Auge, welche dieses vergrößert. Weidenmann folgert daraus, dass Madame d’Ora’s Intension wohl eher auf einer Anklage der Grausamkeiten beruht und weniger eine surrealistisch inspirierte Kunstfotografie sei – und damit widerspricht er dem Ansatz von Claudia Gabriele Philipp. Diese stellt zwar zu Beginn ihres Aufsatzes „*Zu den Schlachthofbildern von Madame d’Ora*“¹⁰⁵ deutlich heraus, dass es ihr weniger um das ‚Warum‘ geht, als um das ‚Wie‘. Dennoch möchte ich ihre Aussagen, von denen sich Weidenmann so deutlich absetzt, hier kurz skizzieren: Ein Hauptaugenmerk besteht laut Philipp darin, dass Madame d’Ora erstmals selber mit einer Kamera, einer Rolleiflex, Aufnahmen tätigte. Diese *neue Sicht der Wirklichkeit*¹⁰⁶, wie sie es nennt, ist u. a. durch die *Life-Fotografie* der fünfziger Jahre beeinflusst. Im Unterschied dazu sind die Aufnahmen der d’Ora aber weniger Schnappschüsse, sondern ruhig arrangierte Kompositionen. Claudia Gabriele Philipp versucht in einem weiteren Schritt, die Fotografien von Madame d’Ora in eine Bildtradition einzubetten, vor allem in die des Surrealismus und der Neuen Sachlichkeit.¹⁰⁷ Philipps Vergleiche bleiben aber an der Oberfläche, wirken konstruiert. Im Schlusswort verweist sie deshalb darauf, dass es so nicht unbedingt sein muss, d. h. Madame d’Ora hätte die anderen Fotografien gekannt, sondern vielmehr kann davon ausgegangen werden, dass die Fotografen eine ähnliche Auffassung der Gegenstände teilen – die Frage ist nur welche.¹⁰⁸

Ich möchte mich vom Ansatz in diesem Artikel lösen und die Fotografien eben nicht in eine einzige Bildtradition einbetten.

Durch die genaue Betrachtung einzelner Aufnahmen und der Gegenüberstellung mit theoretischen Abhandlungen möchte ich vielmehr versuchen, zu verstehen, warum Madame d’Ora die Fotografien anfertigte und in ihrem hohen Alter so unbeirrt an diesem Projekt arbeitete – über mehrere Jahre hinweg.

Was heißt es, in einem Schlachthof zu fotografieren: Welche Atmosphäre herrscht hier und was geschieht dort eigentlich?¹⁰⁹ Letztlich geben die Fotografien doch nur einzelne Momente wieder. Und dienen diese Momente dazu, uns nur zu zeigen, was für Grausamkeiten wir durch unsere ‚Fleischeslust‘ hervorrufen? Können sie als dokumentarische Arbeit über den Schlachtprozess gelesen werden? Oder stehen die Aufnahmen für eine mehr oder weniger

¹⁰⁵ Philipp 1984, S. 55-66.

¹⁰⁶ Philipp 1984, S. 55.

¹⁰⁷ Vgl. Philipp 1984, S. 57-60.

¹⁰⁸ Philipp 1984, S. 65.

¹⁰⁹ Ich möchte mich bei Herrn Eugen Koch bedanken, der es mir ermöglichte, am 19.12.14 seinen Schlachtbetrieb in Biberach/Riß zu besuchen und der mich auf sehr einfühlsame und informative Art zum Zeugen des Schlachtprozesses machte.

bewusste Verarbeitung ihrer traumatischen Kriegserfahrungen und den Vorstellungen darüber, welches Schicksal ihre Familie ereilte.

4.1. „Die Hände des unsichtbaren Mannes“

Auf der Rückseite der Fotografie, die einen Schlachter zeigt, der mit einem Beil ein totes Rind bearbeitet, ist mit Bleistift vermerkt (Abb. 83): „*Sérié. Les mains de l'homme invisible.*“ (auf dt.: *Serie. Die Hände des unsichtbaren Mannes.*).

Dieser „unsichtbare Mann“ wird in dieser Fotografie während seiner Tätigkeit gezeigt (Abb. 84):

Im unteren Drittel des Bildes liegt der tote Körper eines Rindes: sein Fell ist hell, Blutspuren am Hals und ums Gesicht zeugen davon, dass es schon tot sein muss. Es liegt auf dem Rücken, der Hals ist befremdlich verdreht, auch die Ohren wirken wie nicht mehr zum Körper gehörend. Bei genauerer Betrachtung fällt auf, dass das Fell schon vom Kopf abgetrennt wurde und die Ohren deshalb eigentümlich abgesondert, mit dem Fell neben dem Kopf, im Vordergrund liegen. Das Auge ist nur noch ein dunkler Fleck an der Seite des Kopfes, das Maul wirkt zerfleddert. Zwischen Unterkiefer und Backenknochen ist ebenfalls ein dunkler Fleck – wahrscheinlich getrocknetes Blut. Die linke Bildhälfte wird von der Person des Schlachters eingenommen. Dieser beugt sich leicht nach unten, seine Arme sind unbekleidet, ansonsten trägt er eine Schürze. In seinen Händen hält er ein Beil, dessen untere Ecke hinter dem Kopf des Tieres verschwindet. Er ist gerade im Begriff, dessen Unterkiefer zu spalten (im weiteren Prozess wird der komplette Körper des Tieres in zwei Hälften geteilt). An den Oberarmen des Mannes tritt deutlich seine Bizeps-Muskulatur hervor, er scheint im fotografierten Moment gerade zu arbeiten. Sein Körper ist nur bis zur Höhe des Bauches auf dem Foto sichtbar – der Oberkörper und das Gesicht sind nicht zu sehen. Der Mann trägt um seine Hüfte einen Gürtel, an dem ein trichterartiger Behälter mit einem Arbeitsmesser hängt. Der Bereich rechts von ihm ist sehr dunkel, nahezu schwarz; leicht oberhalb des Rindes, in der rechten oberen Ecke, lassen sich im Bildhintergrund die Gebeine eines anderen Tieres ausmachen.

Der Vermerk auf der Rückseite „*Sérié*“ lässt vermuten, dass es sich bei dem Motiv um ein wiederkehrendes handeln muss: Hände, ohne dazugehörigen Körper, die während des Schlachtens aufgenommen werden. Dennoch ist dieses Foto der einzige ausgearbeitete Abzug. In den Kontaktabzügen finden sich allerdings Aufnahmen, bei denen Madame d'Ora durch die Wahl des Bildausschnittes ebenfalls den Kopf vom Körper der Schlachter ‚abtrennt‘. Dieses ‚Abtrennen‘ kann als Analogie zum Schlachten an sich gelesen werden. Sie verfährt mit den Schlachtern, d. h. den ‚Tätern‘ ebenso, wie diese mit den Tieren, d. h. ihren ‚Opfern‘.

Im Jahr 1971 fand in Bremen eine Ausstellung¹¹⁰ statt, in der auch d'Ora Bilder gezeigt wurden. Rolf Gramatzki schrieb hierfür einen Begleittext, aus dem ich folgende Passage zitieren möchte:

„Nach dem Krieg beginnt die nun schon 64-jährige ein drittes Mal von vorne. (...) Jedoch löst sie sich von Stilelementen ihrer früheren Epochen ganz und beherrscht nun souverän alle Mittel bildnerischer Gestaltung. Der Weichzeichner ist verschwunden. Die Umgebung bezieht sie nun meist bei ihren Portraitfotos mit ein. Oft setzt sie beides, Dargestellten und Umgebung, in bewußten Gegensatz zueinander. Den Bildmittelpunkt rückt Madame d'Ora in vielen Fällen sehr an den Bildrand. Wer würde schon das Bildnis eines Clowns (Nr. 134) so begrenzen, daß der Mund fehlt? Der Clown ‚schweigt‘. Aller Ausdruck ist in die Augen gelegt.“¹¹¹

Hierbei könnte es sich um die Fotografie von François Fratellino (Abb. 86) handeln, welche Monika Faber um 1955 datiert.¹¹² Der weiß geschminkte Clowns-Kopf hebt sich deutlich vom schwarzen Hintergrund ab, doch der Mund ragt nur noch mit der linken Mundwinkelfalte über den unteren Bildrand heraus. Der Ausdruck des Portraitierten liegt hier tatsächlich in den Augen bzw. es ergibt sich ein irritierender Moment, da der Mund fehlt. Das Clownsgesicht wirkt dadurch eher verstörend und unheimlich, als freundlich. Mit der Datierung um 1955 reiht sich das Foto also in die Zeit der Aufnahmen im Schlachthof ein. Es findet sich somit in beiden, thematisch völlig unterschiedlichen Fotografien, das gleiche Stilmittel: das Abschneiden von Gesichtsteilen. Lässt uns Madame d'Ora beim Clown-Portrait allerdings noch die Stimmung in den Augen lesen, beschneidet sie die Schlachter noch ‚brutaler‘ – ihnen nimmt sie weite Teile des Oberkörpers und das komplette Gesicht. Sie werden dadurch unsichtbar – wie sie ja auch auf der Rückseite vermerkt. Der Betrachter kann also keinen Rückschluss daraus ziehen, wer hier der Täter ist und in welcher Stimmung er diese Arbeit am toten Tier erledigt. Der Schlachter avanciert in den Fotografien zu einem unsichtbaren Täter, der Tod über die Tiere bringt. Wir haben aber durch die Menge an Schlachtern und deren Anonymisierung durch Madame d'Ora niemanden, den wir beschuldigen könnten. Die einzigen, die von ihr ausgestellt werden, sind die Opfer! Die toten

¹¹⁰ „Mein NEUES JAHR begann mit viel Arbeit und dazugehöriger Aufregung. Meine D'ORA-Ausstellung wurde am 27. September 1971 in Bremen eröffnet. Diese Ausstellung ‚lief‘ bis zum 31.X.71 und erwarte ich täglich meine ‚Foto Kinder‘ wie Mme D'ORA ihre Bildnisse nannte, zurück. Wie mir der Chef der Bremer Landesbildstelle versicherte, war die Ausstellung gut besucht. Einen Katalog gab es nicht, aber eine Liste von den ausgestellten Bildnissen, wozu Rolf Gramatzki einen guten Begleit-Text schrieb.“ Willem Grütter an Hans Frank, Brief vom 5.XII.1971, Sammlung Frank, OÖ Landesgalerie (Linz).

¹¹¹ „Madame d'Ora, Zwischen Atelier und Abattoirs. Fotografien aus der Sammlung Grütter.“ Landesbildstelle Bremen, 1971, Begleittext von Rolf Gramatzki. Sammlung Frank, Oberösterreichische Landesgalerie (Linz), Ordner 3.

¹¹² Faber 1983, S. 148. Die Bilderliste aus Bremen ist im Nachlass nicht mehr erhalten.

Tierleiber dominieren den größten Teil des Bildfeldes. Sie überträgt den Vorgang des Schlachtens letztlich stilistisch auf die Fotografie. Sie macht mit den Fotografien das, was die Arbeit des Schlachters ist: ein Zerlegen, Abschneiden und Abtrennen (von Gliedmaßen).

Dieses Anschneiden bzw. Abtrennen des Bildmotivs findet sich noch häufiger in den Fotografien der Schlachthäuser und wird von Madame d'Ora als verstörendes Stilmittel eingesetzt. Eine ganze Reihe von Fotografien zeigt ins Bild gesetzte Tierbeine, die nebeneinander liegen (Abb. 44-46). Sie sind so beschnitten, dass ein zugehöriger Körper nicht mehr im Bild ist – dadurch verschließen sie sich der Bilddeutung, werden zu einem *memento mori*. Diese Fotografien gehören zu den stillen Aufnahmen aus dem Schlachthof, die fast poetisch wirken in ihrer Ruhe und Einsamkeit – wie Beine von schlafenden Tieren. Der Schlachthofzusammenhang wird meist nur über den blutgetränkten Boden oder Blutspritzern auf den Beinen wieder ins Bild geholt: „Jede Fotografie ist eine Art *memento mori*. Fotografieren bedeutet teilnehmen an der Sterblichkeit, Verletzlichkeit und Wandelbarkeit anderer Menschen (oder Dinge). Eben dadurch, daß sie diesen einen Moment herausgreifen und erstarren lassen, bezeugen alle Fotografien das unerbittliche Verfließen der Zeit.“¹¹³

Im Gegenzug dazu stehen die Fotografien, die das Abtrennen wieder auf die motivische Ebene heben: die abgetrennten Köpfe, Gliedmaßen oder Organe (Abb. 47-53 und 64-77). Auf ihnen zeigt sich die ganze Grausamkeit des Schlachtprozesses. Sie öffnen sich einer Bilddeutung, wirken fast schreiend, weniger still und poetisch. Vor allem in den Fotografien der geschächteten Tiere ist der Moment des Schlachtens, der Todeskampf noch präsenter (Abb. 58-61). Sie stehen im Gegensatz zu den Fotografien der Beine, die eher Tod und Ruhe ausstrahlen: Die heraushängenden Zungen und die leeren offenen Augen stehen vordergründig für das Leben, wohingegen die offene Kehle und das viele Blut die Tötung und das entronnene Leben zeigen.¹¹⁴ Und auch die Anmerkungen Madame d'Oras auf der Rückseite dieser Fotografien verstärken diesen ‚schreienden‘ Charakter: Eine Fotografie zeigt einen abgetrennten Ziegenkopf, der auf dem Boden des Schlachthofes liegt (Abb. 87). Der Kopf liegt seitlich in der rechten oberen Bildhälfte und nimmt circa ein Drittel des Bildraumes ein, wohingegen der Boden die restlichen Zweidrittel einnimmt. Der obere Bildrand liegt im Schatten. Auf dem Pflaster darunter reflektiert sich das Sonnenlicht, die

¹¹³ Sonntag 2013, S. 21.

¹¹⁴ Wie schon im vorherigen Kapitel erklärt, liegt der Unterschied zwischen Schlachten und Schächten darin, dass bei ersterem das Tier betäubt wird (z. B. durch einen Bolzenschuss) und danach der Kehlschnitt erfolgt. Das Tier stirbt letztlich durch Blutentzug. Beim Schächten passiert dasselbe allerdings ohne vorherige Betäubung. Schaut man sich zum Beispiel die Schächtszene in „*Le sange des bêtes*“ an (14:53-17:20 min), sieht man, dass der Todeskampf beim Schächten deutlich bewegter ist und länger geht. Versucht wird, dies durch einen massiven Kehlschnitt zu beschleunigen, so dass mehr Blut schneller abfließen kann.

Schlachthausbeleuchtung oder auch der Kamerablitz. Der Boden muss feucht sein, vor allem links vom Kopf, wahrscheinlich ist er voller Blut, das aus dem Kopf heraus lief.¹¹⁵ Die Ziege hat ihre Augen geöffnet. Der Kopf wurde wahrscheinlich beim Schächten komplett hinter den Ohren vom restlichen Körper abgetrennt. Das Fell an der Schnittstelle ist gelockt und verklebt mit Blut.

Auf der Rückseite (Abb. 88) findet sich neben dem Stempel der Staatlichen Landesbildstelle Hamburg und der Inventarnummer (406/51) eine Bleistiftnotiz von Madame d’Ora: *„une fête dans la NEIGE“* (zu dt.: *„Ein Fest im Schnee“*). Übertragen wir diese Beschreibung auf das Motiv, dann ist der Schlachthofboden der Schnee, der mit dem roten Blut des abgetrennten Kopfes getränkt ist. Und was ist das Fest? Damit assoziieren wir ja eher ein freudiges Ereignis. In diesem Fall handelt es sich bei diesem Fest aber eher um ein Massaker, dessen Spuren dunkel im hellen Schnee eingeschrieben sind.

Was geschieht, wenn Madame d’Ora in den Schlachthof geht, um zu fotografieren?

„Während Menschen aus Fleisch und Blut drauf und dran sind, sich selbst oder andere umzubringen, steht der Fotograf hinter seiner Kamera und erschafft ein winziges Element einer anderen Welt: Der Bilder-Welt, die sich anheischig macht, uns alle zu überdauern.“¹¹⁶

Durch ihre Aufnahmen, durch die Motivwahl, kann sie nicht mehr nur als passive Beobachterin bezeichnet werden. Im Moment der Aufnahme stimmt sie letztlich dem zu, was vor der Kamera geschieht und für ihre Fotografien ist es notwendig, dass dieser Vorgang weiter geht – auch wenn dabei den Tieren Schaden zugefügt wird.¹¹⁷ Schließlich übernimmt sie, wie der Schlachter, eine Tätigkeit, die sie ausführt: er teilt das Rind, sie fotografiert. Man kann sich fragen, ob die Beschreibung, die Jean Cocteau bei seiner Eröffnungsrede¹¹⁸ über Madame d’Ora aussprach, nicht zu beschönigend ist: Ihre Fotografien zeigen nur wenige Tiere, die noch lebendig sind. Sie kam, um den Tod zu sehen: die fast ‚schreienden‘ geschächteten Rinder, die Feten, die Gliedmaßen, die sie aus dem Müll zieht. Ihre Fotografien sind durchdachte Arrangements und keine ‚kühne‘ Reportagefotografie.

In einem Schlachthof herrscht eine eigenwillige Atmosphäre:¹¹⁹ Es ist extrem laut, man hört die Schreie der Tiere, die Schlachter rufen sich gegenseitig Dinge zu, Beil auf Knochen, vom

¹¹⁵ Schlachthäuser wurden damals und auch heute noch feucht gehalten, man flutet sie regelrecht, dass der Boden einen minimalen Wasserstand hat. Dies dient dazu, dass das Blut, welches auf den Boden läuft und tropft erstens nicht zu schnell gerinnt und zweitens alle Abfälle schneller in den Abfluss gelangen können.

¹¹⁶ Sonntag 2013, S. 17.

¹¹⁷ Vgl. Sonntag 2013, S. 18.

¹¹⁸ Zitat in der Einleitung des Kapitels und bei Faber 1983, S. 40.

¹¹⁹ Ich bin mir über die subjektiven Erfahrungen von meinem Schlachthofbesuch bewusst und möchte diese in keinem Falle zu sehr verallgemeinern. Dennoch habe ich mich bewusst dazu entschieden,

Zerlegen der Tiere, Bolzenschüsse (heute tragen die Schlachter neben Eisenkettenhandschuhen zum Schutz gegen Schnitte, auch Kopfhörer). Fremde Gerüche, wie Blut, von angesenkten Haaren und Exkrementen hängen in der Luft. Es ist kalt – von den frisch getöteten Tierkörpern steigen Dampfwolken in die Luft. Überall auf dem Boden mischt sich Blut mit Wasser, es ist dadurch rutschig. Alles in allem kann man sagen: während des Schlachtens in einem Schlachthof zu sein, das ist gewiss keine alltägliche Situation. Es bedarf schon einer großen Selbstbeherrschung, sich dieses Szenario tagaus tagein anzusehen und auszuhalten. Egal wie viel Unerschrockenheit man besitzt, diese Aufnahmesituation, dieser Ort geht nicht spurlos an einem vorüber. Es ist quälend, ein Zeuge dieses Prozesses zu sein.

Ganz unvoreingenommen betrachtet, zeigen die Fotografien also den Prozess bzw. Teile eines Prozesses, der zur Lebensmittelherstellung nötig ist. Wir essen das Endprodukt: das Fleisch. Fleisch war und ist Bestandteil unserer Ernährungskette, auch wenn Strömungen, wie die des Vegetarismus oder Veganismus, gerade in jüngster Zeit einen enormen Hype erfahren haben. *„Die Möglichkeit Fleisch entsagen zu können, stellt gegenüber der Notwendigkeit, auf Fleisch verzichten zu müssen, in Europa aus historischer Perspektive ein relativ neues Phänomen dar.“*¹²⁰ Es zeigt sich auch, dass unsere Ernährungsvorlieben im engen Zusammenhang mit unserer Einstellung zu Tieren verbunden sind: Billigfleisch versus ökologische/biologische Fleischproduktion, zum ‚Wohl der Tiere‘. Doch bei beiden Arten von Fleisch ist der Tod des Tieres unumgänglich. Daher scheint auch der Ausdruck des ‚humanen‘ Tötens eher fragwürdig: Geht es darum, dem Tier möglichst schnell das Leben zu nehmen oder den Tötungsprozess so zu vereinfachen, dass es letztlich für den ausführenden Menschen gewissenlos und schnell zu erledigen ist? Spätestens mit unserem Einkauf im Supermarkt oder beim Metzger, im Moment, in dem wir das Endprodukt Fleisch in unseren Einkaufswagen legen, blenden wir den notwendigen Produktionsprozess aus und erkennen ihn stillschweigend sogar an. Das Problem liegt vermutlich darin, dass dieser Produktionsprozess für uns Verbraucher meist unsichtbar abläuft – Schlachtereien befinden sich häufig in Industriegebieten oder am Rande von Städten.¹²¹ Eine Kritik kann nur erfolgen,

mich dieser Situation zu stellen, um vielleicht im Ansatz verstehen zu können, was es heißt, an einem solchen Ort zu arbeiten – sei es als Schlachter oder eben im Falle von Madame d’Ora, als Fotografin.

¹²⁰ Nieradzki 2012, S. 41.

¹²¹ Früher befanden sich die Schlachthäuser häufig in den Städten, an Flüssen gelegen, um so die Abfälle und das Blut schnell entsorgen zu können. Doch mit der Steigerung des Fleischkonsum wurden die Schlachthäuser aus den Städten verbannt, wie hier am Beispiel New York deutlich wird: *„Außerdem wurden die Schlachthäuser mit Rücksicht auf die Öffentlichkeit, die vom Anblick, den Geräuschen und Gerüchen des Schlachtens verschont bleiben wollte, auf die andere Seite des Staketenzauns verbannt, der sich an der Wall Street entlang zog. Mit dem Wachstum New Yorks wurden die Schlachthäuser immer weiter nach Norden verlegt. In den 30er Jahren des 19.“*

wenn der Prozess wieder sichtbar gemacht wird. Und dies geschieht meistens nur, wenn die Angst um die Gesundheit der Konsumenten laut wird. Skandale wie die Vogel- oder Schweinegrippe und BSE können hier stellvertretend genannt werden.¹²² Für diesen Prozess der Sichtbarmachung kann man heute die Schock-Kampagnen von PETA, Greenpeace oder ähnlichen Tierschutzorganisationen heranziehen.

Beim Arbeitsprozess im Schlachthof ist die eigentliche Tötung des Tieres also nur ein kleiner Teil. Ausgehend vom Tier als Rohstoff, folgt nach dem Töten erst die eigentliche Verarbeitung und am Ende des Produktionsablaufes steht das Produkt Fleisch (Wurst, etc.). Doch geht es Madame d’Ora wirklich um die Sichtbarmachung dieses unsichtbaren Prozesses? Kann man den Ansatz von Weidenmann aufnehmen und die Fotografien als „demaskierend“ beschreiben?

Würde man die Fotografien so lesen wollen, als eine Dokumentation der Schlachtung, z.B. unter dem Titel „*Was passiert in einem Schlachthof?*“, würde man vor allem die Fotografien, die ich der ersten Kategorie zugeteilt habe, heranziehen (vgl. Kapitel 3.1.): Die (noch) lebenden Tiere, die Schlachter bei der Arbeit und schließlich die Verkaufssituation.

Wohl zeigen die anderen Aufnahmen auch Details des Schlachtbetriebes in all seiner Grausamkeit, in einer ganz anderen Dramatik und Schonungslosigkeit. Doch ohne ein gewisses Hintergrundwissen über das Schlachten an sich, kann man die restlichen Fotografien meiner Meinung nach nicht als Anprangerung des Fleischkonsums sehen. In ihnen dominiert eher ein Schockmoment und dadurch haben sie weniger den Charakter einer dokumentarischen Aufklärung. So betont auch Susan Sontag in ihrem Essay *Über Fotografie*, dass Fotografien, die an ein Erwecken des Gewissens gerichtet sind, in einen politischen Zusammenhang gestellt werden müssen, da wir sonst „*die Aufnahmen von der Schlachtback der Geschichte höchstwahrscheinlich nur als unwirklich oder als persönlichen Schock empfinden.*“¹²³

Übertragen auf die Schlachthoffotografien würde das heißen, dass nur solche als demaskierend und aufklärend bezeichnet werden können, auf denen ganz klar der Schlachthofzusammenhang erkennbar ist. Sie erst ermöglichen es uns, die Verbindung von Fleischkonsum, Tierleiden und Tiertötung nachzuvollziehen und machen uns damit unsere Rolle als Konsument und Urheber des Leides bewusst.

Die aufgeschlitzten Tiere, denen die Organe heraushängen, an denen das Fell abgezogen wurde, erscheinen drastisch und grausam. Es braucht doch genau solche Bilder, um uns die Verletzlichkeit der Tiere überhaupt erst zu verdeutlichen. Dennoch geht Madame d’Ora sehr

Jahrhunderts waren sie auf das Gebiet nördlich der 42. Straße beschränkt; im Bürgerkrieg befanden sie sich bereits nördlich der 80. Straße.“ Zitiert nach Patterson 2004, S. 73.

¹²² Vgl. Nieradzick 2012, S. 41f.

¹²³ Sontag 2013, S. 24/25.

sensibel mit der Motivwahl um: Ein totes Tier kann in seiner Ruhe und Stille wie ein schlafendes Wesen wirken. Viele Bilder aus den Schlachthöfen wirken durch ihre Überformung, Perfektion – ja durch die Ästhetisierung der dargestellten Tiere geradezu in eine hehre Distanz gerückt. Hinzu kommt, dass durch die Wahl, die Motive in schwarzweiß zu fotografieren, die Dimension der physischen ‚Kraft‘ wegfällt. Das Blut ist nicht rot, das Fleisch auch nicht. Dadurch entsteht eine gewisse Abstraktion, die diese Distanz noch verstärkt. Doch was heißt das letztlich? Wir brauchen doch gerade die wenigen Schockbilder, um uns mit der Grausamkeit zu konfrontieren, uns entrüsten zu können. Doch genau solche Bilder sind bei Madame d’Ora, bei genauerer Betrachtung, in der Unterzahl. Sie schafft es, durch ihre Motivwahl, auf ganz leise und stille Art und Weise, den Tod zu zeigen – bzw. den Moment des Todes. Und genau deswegen kann man auch nicht von Kühnheit sprechen, die dazu notwendig wäre, Schockmomente einzufangen. Viel mehr arbeitet sie kalkulierend, bewusst inszenierend: *„Die glitzernde Oberfläche von geronnenem Blut, die zarten Verästelungen von Fett und Sehnen auf der Oberfläche des Fleisches, die vielfältige Farbigkeit und der Formenreichtum sich auflösender Fleisch- und Hautfetzen werden vor ihrer Kamera zu eindrucksvollen Ornamenten. (...) Sie suchte und fand Schönheit im Unbeachteten.“*¹²⁴ Und genau dies gelang ihr, in dem sie sich auf das berief, was sie von ihrem Lehrer Nicola Perscheid gelernt hatte - *„schauen und wieder schauen.“*¹²⁵ Die Fotografien sind keine spontanen Ergebnisse, sondern ausgearbeitete Aufnahmen – sie haben mit Kühnheit weniger zu tun, als vielmehr mit einer bewussten Beobachtung und Inszenierung.

4.2. „Der Hase mit den Fellschuhen“

Es fällt auf, dass in den wenigen Publikationen, in denen die Fotografien aus dem Schlachthof zur Sprache kommen, oft die Bezeichnung „Schlachthofserie“ benutzt wird. Durch eine dezidierte Betrachtung der einzelnen Fotografien kann die zu allgemeine Bezeichnung *der Schlachthofserie* überwunden werden, denn man wird den Fotografien nicht gerecht, wenn man nur von *der Schlachthofserie* spricht. Die Fotografien weisen doch erhebliche stilistische Unterschiede auf: Schlachter bei der Arbeit, stilllebensartige Arrangements der toten Tiere oder die Fotografin hebt Details hervor, in dem sie zum Beispiel eine Lupe vor das Auge eines Schafkopfes installiert, um so das Auge zu vergrößern (Abb. 82).¹²⁶

¹²⁴ Faber 1983, S. 45.

¹²⁵ D’Ora, Manuskript, Erinnerungen an Nicola Perscheid (Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg), zitiert nach Faber 1983, S. 9.

¹²⁶ Dies ist schon das Anliegen von Claudia Gabriele Philipp, die die Serie in eine Dokumentation des Schlachtens und des Stilllebens formal einteilt (Philipp 1984, S. 56).

Laut Lexikoneintrag versteht man unter serieller Kunst „eine (...) Kunstform, die mit Reihungen, Verdoppelungen, Wiederholungen und Variationen eine ästhetische Wirkung erzielt; (...).“¹²⁷ Die Auffächerung in die verschiedenen Kategorien und die Analyse derselben in Kapitel 3 sollte zeigen, dass es eben nicht *eine* ästhetische Wirkung ist, die mit den Bildern erzielt wird.¹²⁸ Und ganz deutlich zeigen dies die Aufnahmen der toten Tierkörper, die d’Ora eben nicht mehr im Schlachthof machte. Fünfzehn Fotografien zeigen tote Hasen und gehäutete Köpfe, die sie in einer Studiosituation inszeniert fotografierte (Abb. 16-30). Diese Bilder drängen einen Vergleich mit ihren früheren Studiofotografien auf, vor allem die Aufnahmen der Hasen.

Über eine Stufe, welche mit weißem transparentem Papier oder Stoff abgedeckt ist, lehnt der tote Körper eines Hasen (Abb. 89). Er ist komplett enthaart, nur die Vorder- und Hinterpfoten sind noch mit seinem Fellkleid bedeckt. Er „steht“ aufrecht, mit überkreuzten Beinen auf dem Boden und lehnt gegen die Stufe. Sein Oberkörper liegt auf der Stufe, der Kopf ist nach rechts geneigt, also nach vorne zum Betrachter hin gewendet. Davor liegen seine Vorderläufe, die sich leicht berühren, auf gleicher Höhe des Kopfes ausgestreckt. Sein Bauchraum ist geöffnet, es treten einzelne Organe hervor. Diese sind aber nicht genau zu identifizieren, da die Beleuchtung von rechts oben einen starken Schlagschatten unter dem Hasen im Bildvordergrund erzeugt. Die linke untere Bildhälfte, sowie die rechte untere Ecke und ein schmaler Streifen am rechten Bildrand sind vollkommen im Schatten und daher schwarz.

Dieses Foto hat eine eigentümliche Eleganz, die darin liegt, wie der Hase inszeniert ist. Seine Vorder- und Hinterläufe mit dem stehengelassenen Fell wirken beinahe wie Schuhe und Handschuhe aus einem Modeeditorial. Sie werden noch dadurch betont, dass der Rest des Körpers „nackt“ ist. Und auch die Beleuchtung aus der rechten unteren Ecke und der dadurch entstehende beinahe abgetrennte Schatten auf der Stirnseite der Stufen birgt eine gewisse Fragilität und Eleganz.

Auf den erhaltenen Abzügen in der Oberösterreichischen Landesgalerie (Linz) findet sich eine Aufnahme, die den bisher einzigen Hinweis für eine Lesart zeigt, nämlich die der Anprangerung unseres Fleischkonsums – und das auf der Rückseite. Bei einer Studioaufnahme mit einem Hasen, den Madame d’Ora kunstvoll über ein Podest drapiert, findet sich auf der Rückseite folgende Bleistiftnotiz von ihr: „Ihr Friedhof?...ist unser Magen“ und darunter ausradiert aber noch zu lesen „Tanzbew(gungs) Studie“. Wieso findet sich dieser Verweis gerade auf einer Fotografie, wo das tote Tier völlig aus dem

¹²⁷ Kwiatkowski 1983, S. 459.

¹²⁸ Madame d’Ora eröffnet ja innerhalb der Fotografien kleine Serien wie die der Hände des unsichtbaren Mannes (vgl. 4.1.).

Schlachthofumfeld isoliert wurde und eher in einer künstlichen Studiosituation inszeniert ist? Und wie kommt sie von ‚Tanzbewegungsstudie‘ zu dem Friedhof in unserem Magen?

Durch die Studiosituation drängt sich vor allem ein Vergleich mit d’Oras früheren Modefotografien auf, die ja auch im Studio aufgenommen worden waren. Hierbei vor allem in Bezug zu dem Hasen, ihre Fotografien von Tänzerinnen und Tänzern.

In einer Studioaufnahme um 1926¹²⁹ portraitiert Dora Kallmus die nackte Tänzerin Josephine Baker (Abb. 90). Diese schreitet vor einer weißen Studiowand bildparallel von rechts nach links. Ihr rechtes Bein steht auf dem Boden, ihr linkes ist angewinkelt. Den Oberschenkel und ihre Scham bedeckt sie mit einem glitzernden Tuch, welches sie mit beiden Händen spannt. Der Kopf ist geneigt, beide Arme elegant angewinkelt. Die starke Studiobeleuchtung hinterlässt helle Lichtflecken auf dem glitzernden Tuch, dem Goldarmreif am linken Handgelenk, auf ihrem linken Oberschenkel und der Brust. Füße und Kopf befinden sich eher in den dunkleren Schattenpartien des Bildes.

Wenn man sich überlegt, wieso Madame d’Ora die Tierkadaver mit ins Atelier nimmt, um sie dort zu fotografieren, kann vor allem der herausradierte Vermerk auf der Rückseite *„Tanzbew(gungs) Studie“* helfen. Vielleicht sah sie im Hasen mit den Fellschuhen ein Motiv, welches sie ähnlich elegant inszenieren wollte, wie ihre Aufnahmen von Tänzerinnen. Doch dabei bemerkte sie wohl, dass sich die Tierkadaver dazu nicht eignen. Viel mehr noch wurde ihr dabei bewusst, dass der Tod, die Verwesung, das Leid anwesend ist und nicht einmal ihre etablierten Stil- und Gestaltungsmittel konnten darüber hinweg täuschen. Und vielleicht findet sich deswegen gerade auf dieser Hasenfotografie der Verweis auf unseren Magen als deren Friedhof.

4.3. „Für die Tiere ist jeden Tag Treblinka“¹³⁰

Charles Patterson vertritt in seinem Buch *„Für die Tiere ist jeden Tag Treblinka. Die Geschichte des Industrialisierten Tötens“* eine radikale, aber nicht neue These: Die Schlachthäuser unserer Welt und die Domestizierung der Tiere können als Vorbild für die Stigmatisierung und Verfolgung „minderwertiger“ Menschen gelten, vor allem während des Dritten Reichs – Hitlers KZ’s seien nichts anderes als ‚Schlachthöfe für Menschen‘. Dies entspricht auch der Idee hinter einer Aktion von PETA¹³¹: Im Jahr 2003 veröffentlicht PETA eine Kampagne mit dem Titel *„Holocaust on your plate“* (zu dt.: *Der Holocaust auf deinem Teller*). In dieser stellte PETA auf großen Werbeplakaten Bilder von KZ-Häftlingen neben

¹²⁹ Faber 1983, S. 190.

¹³⁰ Zitat des jüdischen Autors Isaac Bashevis Singer und Titel des gleichnamigen Buches von Charles Patterson (Patterson 2004).

¹³¹ People for the Ethical Treatment of Animals (für weitere Informationen siehe <http://www.peta.de>, letzter Besuch 04.03.2015).

Aufnahmen aus der Massentierhaltung. Insgesamt gab es acht verschiedene Motive. Die Botschaft ist simpel: Das Leid, das den KZ-Häftlingen zugefügt wurde, spielt sich jeden Tag erneut in den Schlachthöfen unserer Welt ab – und das Ergebnis landet schließlich auf unserem Teller. Durch unser Stillschweigen und den Konsum akzeptieren wir diesen Umstand und werden dadurch zum „Nazi“, zum Täter. Deutlich zeigt dies ihr Slogan aus der Kampagne (Abb. 91): *„Wo es um Tiere geht wird jeder zum Nazi“*. Und dies ist nur einer von mehreren Slogans.

Patterson's Buch diene PETA hierbei als eine Art wissenschaftlich fundierte ‚Bibel‘, auf die sie sich berufen konnten.¹³² In seiner Argumentation greift Patterson weit zurück und sieht die Ursprünge dieser Entwicklung in der Domestizierung der Tiere: Die Schöpfung des Herrn ist lückenlos und stellt eine strenge Hierarchie auf, an deren Spitze sich die menschliche Spezies befindet, *„als die Krone der Schöpfung“*¹³³ – wohingegen am unteren Ende das Tier steht. Durch diese Herausarbeitung des Menschen als *Ebenbild Gottes* und die damit verbundene *„zu Eigenmachung der Tiere“*¹³⁴ (und der Pflanzen) entsteht eine Willkür, sie als minderwertige Wesen, die kein Leid empfinden können, zu deklarieren und sie „nützlich“ für den Menschen zu „verwerten“: *„Diese tiefe Kluft zwischen menschlichen und nichtmenschlichen Tieren rechtfertigte (und rechtfertigt noch heute) die Jagd, den Fleischverzehr, Tierversuche und alle erdenklichen Grausamkeiten, die Tieren zugefügt werden.“*¹³⁵ Diesen Umgang mit Tieren, deren Deklaration zu einem minderwertigeren Leben, überträgt er dann auf die menschliche Spezies:

Auch in der Kategorie des Menschen finden sich Abstufungen – und so wird schon früh eine Kategorie des ‚Untermenschen‘ eröffnet, der dem Tier näher steht, *„dass er von anderen Menschen nicht mehr vollständig als Angehöriger ihrer eigenen Spezies erkennbar ist.“*¹³⁶ Historische Kategorien dieser „Untermenschen“ sind die Sklaven, Ureinwohner kolonialisierter Regionen und „die Juden“. So zeigt Patterson auf, dass der Vergleich der jüdischen Bevölkerung mit dem der Tiere bis in das frühe Christentum zurückreicht und sich

¹³² PETA bezieht sich ausdrücklich auf Zitate von Isaac Bashevis Singer, welche auch eine Grundlage für Patterson bilden. Des Weiteren finden sich in der medialen Auseinandersetzung Querverweise zu Patterson, auch von PETA selber (z. B.: <http://www.peta.de/petas-holocaust-auf-dem-teller-kampagne-ist-antisemitisch>, letzter Besuch 05.02.15).

¹³³ Patterson 2004, S. 36.

¹³⁴ *„Dann sprach Gott: Das Wasser wimmle von lebendigen Wesen und Vögel sollen über dem Land am Himmelsgewölbe dahin fliegen. Gott schuf alle Arten von großen Seetieren und anderen Lebewesen, von denen das Wasser wimmelt, und alle Arten von gefiederten Vögeln. (...) Dann sprach Gott: Das Land bringe alle Arten von lebendigen Wesen hervor, von Vieh, von Kriechtieren und von Tieren des Feldes. So geschah es. (...) Dann sprach Gott: Lasst uns Menschen machen als unser Abbild, uns ähnlich. Sie sollen herrschen über die Fische des Meeres, über die Vögel des Himmels, über das Vieh, über die ganze Erde und über alle Kriechtiere auf dem Land.“* (Genesis 1,20-29).

¹³⁵ Patterson 2004, S. 38.

¹³⁶ Zitat Anthony Pagden. Zitiert nach Patterson 2004, S. 35.

von dort bis in das 20. Jahrhundert fortsetzt. Diese frühen Beispiele zeigen vereinzelte antisemitische Äußerungen.¹³⁷

Seinen Schwerpunkt legt er allerdings eindeutig auf die Zeit des Nationalsozialismus: „*Judensau*“ und „*Saujude*“¹³⁸ sind nur die gängigsten Beispiele. Patterson sieht den Grund hierfür u. a. darin, dass durch die Entmenschlichung der Opfer durch Tiermetaphern, die menschenunwürdigen Zustände, in denen sie leben mussten und deren Behandlung wie Tiere durch die Täter, sie auch irgendwann wie Tiere aussehen und riechen ließ: „*Je ‚minderwertiger‘ und erniedrigter die menschlichen Opfer sind, desto leichter fällt es einer auf der Ausbeutung und Schlachtung von Tieren begründeten Zivilisation, sie zu töten.*“¹³⁹

Darauf aufbauend schildert Patterson die Entwicklung und Funktion der amerikanischen Schlachthäuser seit dem 17. Jahrhundert. Von den Bauern, die nur für den Eigenbedarf schlachteten, über die Kleinschlachtbetriebe bis zu den *Union Stock Yards* in Chicago, die eine neue Dimension des industriell organisierten Großschlachtbetriebes herauf führten.¹⁴⁰

Und schließlich stellt er Henry Ford als Schlüsselfigur heraus, der seine stark polemische These, der Weg nach Auschwitz beginne im Schlachthof, nun untermauern soll: Die Erfindung des Fließbandes und die fordistische Arbeitsteilung erhob das Massenschlachten auf ein neues Niveau. Die Überleitung zu den Tötungsabsichten der Nazis geschieht durch die Darlegung der antisemitischen Hetzkampagnen von Ford, die schließlich als „*Der internationale Jude*“ in Buchform erschienen. Patterson deklariert dieses Buch als ‚Bibel‘ der Nazis, nachdem es 1920 und 1922 in sechs Auflagen beim deutschen Hammer-Verlag erschienen war. Hitler zeigte sich als großer Freund dieser Aussagen und soll Ford in einem Interview mit den *Detroit News* als seine „*Inspiration*“¹⁴¹ beschrieben haben.¹⁴²

Ein anschließendes Kapitel über die amerikanische und deutsche Eugenik-Bewegung¹⁴³ gipfelt in der Betrachtung einiger Lebensläufe von Nazi-Größen. Hierbei stellt Patterson vor allem eines heraus: Heinrich Himmler, Richard Walther Darré und Rudolf Höss vereint, dass alle Drei aus der Landwirtschaft kommen, ja Landwirtschaft studierten und sich für Tierzucht interessierten. Dies dient Patterson zu nichts anderem, als die vorangegangenen Argumente über die Domestizierung der Tiere, deren Zucht und Tötung, direkt auf die Endlösung und die

¹³⁷ Sein frühestes Beispiel ist der Kirchenvater Hl. Johannes Chrysostomus (ca. 347-407), der die Synagoge als ein „*Nest für wilde Tiere*“ beschreibt. Als erste Diffamierung in Deutschland sieht er Martin Luthers (1483-1546) Aussagen: Er wolle Juden, die er taufen soll, lieber wie eine giftige Schlange ersäufen. Patterson setzt seine Argumentation mit Beispielen von Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), Paul de Lagarde (1827-1891), dem Kronprinz Wilhelm II. (1859-1941) über Richard Wagner (1813-1883) bis zu Hitlers „*Mein Kampf*“ fort (vgl. Patterson 2004, S. 60-65).

¹³⁸ Patterson 2004, S. 63.

¹³⁹ Patterson 2004, S. 64/65.

¹⁴⁰ Vgl. Patterson 2004, S. 71-101, Kapitel 3 „*Die Industrialisierung des Schlachtens*“.

¹⁴¹ Patterson 2004, S. 97.

¹⁴² Dieser Absatz nach Patterson 2004, S. 91-101.

¹⁴³ Patterson 2004, S. 101-122.

Vernichtung „lebensunwerten Lebens“ übertragen zu können¹⁴⁴, überspitzt gesagt: vom Tiermörder zum Judenmörder!

So verwundert es nicht, wenn seine Argumentation im Vergleich zwischen Schlachthof und KZ gipfelt: *„Bisher habe ich dargelegt, dass die Domestizierung bzw. Versklavung von Tieren als Modell und Anregung für die Menschensklaverei diente, dass die Tierzucht zu solchen eugenischen Maßnahmen wie Zwangssterilisation, Euthanasiemorden und Genozid führte und dass die industrialisierte Schlachtung von Rindern, Schweinen, Schafen und anderen Tieren zumindest indirekt den Weg zur Endlösung ebneten.“*¹⁴⁵

Ich möchte Patterson an dieser Stelle nichts anderes unterstellen, als dass sein Buch ausschließlich die Positionen vereint, die seine These – Schlachthof als Vorgänger für das KZ und im Umkehrschluss der Fleischkonsum als Holocaust an den Tieren – untermauert. Seine zielstrebige Hinführung zu diesem Vergleich ist polemisch, konstruiert und er vermeidet jeglichen Blick nach links und rechts. Und dass einige Nazis auch noch eine landwirtschaftliche Vergangenheit hatten, stellt er heraus, als wenn dies nur das letzte fehlende Detail wäre, um den Holocaust in Gänze erklären zu können.

Die Problematik liegt allerdings darin, dass durch den strukturellen Vergleich zwischen KZ und Schlachthof nichts anderes als das *Phänomen des Grauens*, ein *Schockmoment* hervorgerufen werden soll. Dieser Vergleich greift allerdings zu kurz: er macht den erheblichen Unterschied der beiden Institutionen und deren Intension nicht deutlich! Die Konzentrationslager der Nationalsozialisten dienten zur Umsetzung der Endlösung. In ihnen fanden Millionen Häftlinge den Tod, darunter Juden, Homosexuelle, Sinti und Roma, politische Gefangene, geistig oder körperlich beeinträchtigte Menschen. Von Sammelplätzen in Städten wurden die Häftlinge deportiert und in die Lager gebracht. Dort mussten sie sich der Selektion unterziehen, um schließlich den Tod durch Erschießung oder im Gas zu finden. Danach wurden die Leichen verbrannt oder in Massengräbern verscharrt. Das KZ produziert den Tod – der Begriff *die Todesfabrik Auschwitz* verdeutlicht dies.

Allein nach diesem kurzen Absatz sollte auffallen, dass der Vergleich mit dem Schicksal der Tiere in den Schlachthöfen hinkt: Diese werden zwar auch mit Sammeltransporten in die Schlachthöfe gefahren, um dort getötet zu werden. Doch geht es bei dieser Tötung nicht um die Ausrottung „lebensunwerten Lebens“, die Eliminierung eines Volksfeindes. Hier werden durch die Tötung die Tiere zu einem Rohstoff, der schließlich als Nahrungsmittel in den Kühltheken der Supermärkte oder Metzgereien landet.

¹⁴⁴ Patterson 2004, S. 123-131.

¹⁴⁵ Patterson 2004, S. 133.

4.4. „Das schlafende Pferdchen“

Auf einem Mauervorsprung liegt, an eine Wand gelehnt, ein ungeborener Pferdefetus (Abb. 92). Das Tier ist vollständig entwickelt, als solches erkennbar. Die kleinen Beinchen liegen zusammengeklappt unter dem Bauch, das große Köpfchen, welches die Augen geschlossen hält, stützt sich auf den Mauervorsprung, kann sich nicht selber tragen. Der Kopf schließt mit der Wand ab, dahinter ist der Blick frei auf die schwarze Leere des Raumes. Die weißen Hufe stehen im Kontrast zu diesem Schwarz und der dunklen Mauer, auf der sie ruhen. Der Vordergrund, der angeschnittene Mauervorsprung, wirkt unscharf, die Schärfe wurde auf den Leichnam des Tieres eingestellt.

Das Tier kam nicht in den Schlachthof, wie so viele andere, um dort getötet zu werden. Es ist ein Nebenprodukt, Abfall, der auf dem Müll landet. Seit einigen Jahren gibt es in der EU Diskussionen, ob aus ethischen Gründen verboten werden soll, dass tragende Muttertiere geschlachtet werden. Bisher gab es noch keine Übereinkunft für einen Gesetzesentwurf.¹⁴⁶

Da liegt es also, das Tier, welches noch nicht gelebt hat, nie das Licht der Welt erblickte, im Mutterleib mit der Tötung der Mutter starb und in seiner Unschuld von Madame d'Ora drapiert wurde. Sie zog es aus dem Schlachtmüll und legte es auf die Mauer, um es zu fotografieren. Wollte sie dadurch dem niemals gelebten Leben eine bleibende Existenz geben? Einen Platz in unserer Erinnerung? Wollte sie uns mahnen, dass unser Fleischkonsum mehr als die offensichtlichen Opfer hat? Diese Feten stehen für eine Dunkelziffer an toten Tieren, die grausamer Weise auch noch im Müll landen. Ihr Tod ist also noch viel willkürlicher, als der Tod der Muttertiere, deren Fleisch in die Nahrungsmittelindustrie geht. Sie sind ein ‚unschönes‘ Nebenprodukt.

Der Tod von Kindern wirkt willkürlicher und noch weniger verkraftbar als der Tod von Erwachsenen. So griff auch PETA das Kindermotiv in ihrer Kampagne auf (Abb. 93): Ein Plakat zeigt Bilder von Kindern hinter einem Stacheldraht und daneben Ferkel hinter einem Stallgitter, darüber prangt schwarz auf rotem Untergrund „Kinder-Schlachter“. Als Grundlage für den strukturellen Vergleich, den PETA mit ihrer Kampagne öffnet, muss man ein Anthropomorphisieren von Tieren sehen. Nur wenn wir dies auch auf den Tod übertragen und eine menschliche Interpretation des Tiertodes heranziehen, ist die Argumentation von PETA verständlich, aber dadurch keinesfalls gerechtfertigt.

Für mich ist fraglich, ob Madame d'Ora mit ihren Fotografien von Feten ähnliches verfolgte. Auffällig ist doch, dass die Feten durch die Aufnahme erst den Tod zugesprochen bekommen. Sie sterben quasi im Moment, in dem d'Ora den Auslöser betätigt. Davor wären sie als Abfallprodukt einfach verschwunden. D'Ora arrangiert sie für uns und stellt ihren Tod

¹⁴⁶ Ich danke Univ.-Prof. Dr. Achim Gruber (Tierpathologie, Veterinärmedizinische Universität, FU Berlin) für diesen Hinweis.

aus. Der Ausdruck – „ein Bild schießen“ – verdeutlicht eine Todesmetapher, die mit der Kamera in Verbindung gebracht wird.¹⁴⁷

Einen kausalen Zusammenhang zwischen Schlachthof und KZ aufzustellen, wie es Patterson oder PETA tun, dies erweist sich bei genauerer Betrachtung der Institutionen als konstruiert und ethisch schwer vertretbar.

4.5. Kadaver

Meine bisherigen Ausführungen haben gezeigt, dass es voreilig ist, die Schlachthoffotografien der Madame d’Ora nur unter einem Aspekt zu betrachten – nämlich dem des Tierschutzes bzw. der Demaskierung der Zustände in Schlachthöfen. Unter den Fotografien befinden sich zahlreiche Motive, die mit dem Schlachthofumfeld nichts zu tun haben: zum einen die Studioaufnahmen der Hasen und auch der Köpfe, zum anderen die abgetrennten Gliedmaßen und Köpfe, die d’Ora meist auf den Boden legt, um diese dann zu fotografieren. Zu dieser Gruppe lässt sich auch die Aufnahme eines Schweinekadavers zählen (Abb. 94): Auf einem Betonboden liegt ausgestreckt der Kadaver eines Schweines, identifizierbar an der Größe und der Haut, denn Kopf und Klauen sind abgetrennt. Der Kadaver liegt auf dem Rücken und die geöffnete Bauchdecke zeigt uns das „Innenleben“ des Tieres. Organe und Gewebe sind entnommen, Brustkorb und Rippen aber erkennbar. Das Schwein ist schräg von links unten nach rechts oben in den Bildraum gelegt. Da Madame d’Ora nicht sehr groß war (Fotografien, wo sie neben den Schlachtern steht, zeigen dies), hat sie die Aufnahme stehend getätigt. Die geringe Distanz liegt zusätzlich noch darin, dass die verwendete Rolleiflexkamera durch ihren Aufbau einen Bildausschnitt circa 9 cm tiefer als das Suchbild (auf Augenhöhe) aufnimmt (vgl. Kapitel 3.9.).

Auf der hellen Haut des Schweines befinden sich zahlreiche schwarze Punkte, die sich bei genauerer Betrachtung als Fliegen identifizieren lassen. Natürlich lassen der saubere Schnitt der Bauchdecke, die penibel herausgenommenen Innereien und die akkurat abgetrennten Klauen darauf schließen, dass es sich hier nicht um ein Schwein handelt, das zum Beispiel von einem wilden Tier gerissen wurde. Dennoch würde man das Foto – für sich genommen – nicht eindeutig mit einem Schlachthof in Verbindung bringen.

Auffallend ist, dass sich dieses ‚Schräge-ins-Bild-Setzen‘, das die Bildtiefe betont, auch in anderen Fotografien von Madame d’Ora finden lässt. Diese „Kontra-Komposition“ betont im Gegensatz zu horizontal-vertikalen Bildstrukturen die Diagonale.¹⁴⁸ Das Bildmotiv wirkt durch

¹⁴⁷ „Dennoch haftet dem Akt des Fotografierens etwas Räuberisches an. (...) es verwandelt Menschen in Objekte, die man symbolisch besitzen kann. Wie die Kamera eine Sublimierung des Gewehrs ist, so ist das Abfotografieren eines anderen ein sublimierter Mord – ein sanfter, einem traurigen und verängstigten Zeitalter angemessener Mord.“ Sontag 2013, S. 20.

¹⁴⁸ Vgl. Philipp 1984, S. 58.

die Diagonalen im Bild verklammert und in seiner Bewegung beruhigt. Dies schafft einen irritierenden Moment, da es sich doch um ein unbewegtes Motiv handelt, einen Kadaver. Ein weiteres Beispiel ist die geknebelte Kuh, die durch die Ketten wie auf den Boden festgezurt wirkt (Abb. 95). Das Bild droht zu kippen, allein die Ketten halten den Kuhkopf noch im Bild. In einer Aufnahme eines Ziegen- oder Schafkopfes (Abb. 96) greift sie ebenfalls auf dieses Stilmittel zurück. Der Kopf liegt auf einem weißen Untergrund (evt. ein Tisch). Die obere Kante dieses Tisches zieht sich diagonal entlang der linken oberen Bildecke. Die Ecke zeigt in den schwarzen undefinierbaren Bildhintergrund. Die Bilddiagonale zieht sich durch das untere Drittel des Kopfes, vom Maul in der linken unteren Bildecke über das Ohr in die obere rechte Bildecke. Der Bildraum wirkt wie aufgeklappt und alles droht nach links unten abzurutschen, denn es gibt keine einzige Linie im Bild, die parallel zu den horizontalen oder vertikalen Bildrändern verläuft. Aber genau diese Diagonale ist es, die den Kopf wie aufgehängt im Bildraum hält.

Auffällig ist, dass sich in der zuvor entstandenen Aufnahme aus dem Flüchtlingslager (Abb.97) und dem zeitgleich entstandenem Portrait von Serge Lifar (Abb.98) ebenfalls diese Kontra-Komposition findet und damit eine ‚Todes-Metapher‘ zum Vorschein kommt: Im Portrait von Serge Lifar wird diese motivisch mit dem Friedhof Montmartre als Hintergrund ins Bild integriert. In der Aufnahme des schlafenden Kindes aus dem Flüchtlingslager ist diese Metapher subtiler und augenscheinlich der formalen Konstruktion geschuldet. Das Kind schläft, liegt vermeintlich ruhig in seinem Bett. Doch durch die Kontra-Komposition, durch die keine Gerade im Bild parallel zum Bildrahmen verläuft, gerät das Motiv ins Rutschen – das Kind scheint nach rechts unten aus dem Bild zu fallen. Durch diese Aufhebung der Verankerung des Motivs im Bildraum wird das Kind, das friedlich in seinem Bett schlafen sollte, zum Spielball des formalen Aufbaus – es wirkt leblos und alles andere als sicher behütet.

4.6. The Photography of Trauma

Mit meiner biografischen Herangehensweise und der Betonung der jüdischen Abstammung von Dora Kallmus vertrete ich ganz bewusst eine andere Lesart der Fotografien.

Dennoch hoffe ich, auch gezeigt zu haben, dass ein all zu plakativer Vergleich, wie der zwischen KZ und Schlachthof, die Gefahr birgt, dass man sich vom Schockmoment der Fotografien blenden lässt und die Augen lieber schließt, als sich die Fotografien genauer anzusehen: *„Die Fotografie impliziert, daß wir über die Welt Bescheid wissen, wenn wir sie so hinnehmen, wie die Kamera sie aufzeichnet. Dies ist aber das Gegenteil von Verstehen, das damit beginnt, daß die Welt nicht so hingenommen wird, wie sie sich dem Betrachter*

darbietet. Jede mögliche Form des Verstehens wurzelt in der Fähigkeit, nein zu sagen.“¹⁴⁹ Ein Verstehen kann also nur dann einsetzen, wenn wir uns über den Schockmoment der Fotografien hinweg setzen und sie genau betrachten.

Daher versuche ich mich im Folgenden über das Gedächtnis dem Phänomen des Traumas anzunähern und dadurch eine neue Lesart der Schlachthoffotografien anzuregen: *„Wenn eine in den Körper eingelagerte Erinnerung vom Bewußtsein gänzlich abgeschnitten ist, sprechen wir von einem Trauma. Darunter wird eine körperlich eingekapselte Erfahrung verstanden, die sich in Symptomen ausdrückt und einer rückholenden Erinnerung versperrt.“*¹⁵⁰

Im Zentrum steht die Frage, warum eine Fotografin, die vor 1945 eine ganz bestimmte Bildwirkung verfolgte, in ihrem späteren Oeuvre so radikal mit ihrem etablierten Stil bricht: *„Inszenierung, Veränderungen durch Weichzeichner oder Glitzereffekte dienten dem Erreichen eines sehr eng gefassten Schönheitsideals, von dem nur in den seltensten Fällen abgewichen wurde.“*¹⁵¹

Zu d’Oras Biographie, den persönlichen Kriegs- und Nachkriegserfahrungen kommen die medialen Berichterstattungen aus den befreiten Lagern hinzu.

Über die Jahrzehnte hinweg sollte sich dieses dunkle Kapitel der deutschen Geschichte ja auch zu einer Art „Trauma der Nation“ entwickeln, geprägt durch ein kulturelles bzw. nationales Gedächtnis. Anzumerken ist, dass das kulturelle Gedächtnis vor allem auf die Unterstützung der Medien angewiesen ist, da es sich nicht automatisch fortsetzt, sondern *„immer neu ausgehandelt, etabliert, vermittelt und angeeignet werden“* muss.¹⁵² So kann man die Berichterstattung aus den Lagern als Anfangspunkt einer langen Speicherphase des kulturellen Gedächtnisses lesen. Was den Holocaust betrifft, ist dabei die Funktionsweise von Medien als Erinnerungsspeicher unerlässlich. Es handelte sich nämlich nicht um ein Ereignis, das sich kontinuierlich durch die Jahrzehnte fortsetzt, sondern auf die Jahre der nationalsozialistischen Schreckensherrschaft begrenzt ist. Wir konnten und können unser kulturelles Gedächtnis nur formen, in dem wir auf das Erfahrungsgedächtnis der Überlebenden und Zeitzeugen zurückgreifen – gespeichert in Film-, Ton- und Bildaufnahmen, sowie Printmedien: *„Die Berichte und Fotografien der Briten und Amerikaner vom April und Mai 1945 dagegen erreichten Bewußtsein und Gefühle eines Massenpublikums: Waggons voller Leichen in Dachau, halbtote und kranke Überlebende im kleinen Lager von Buchenwald, Hunderte von aufgereihten Toten vor den Ruinen der Gebäude in Nordhausen, offene Massengräber in Bergen-Belsen. (...) In der Schweiz und in*

¹⁴⁹ Sontag 2013, S. 28.

¹⁵⁰ Assmann 1999, S. 21.

¹⁵¹ Faber 1983, S. 43.

¹⁵² Assmann 1999, S. 19.

Frankreich, in Großbritannien und den USA konnten die Leser der Tages- und Wochenpresse ständig neue Berichte über die Lager finden.“¹⁵³ Cornelia Brink schildert in ihrem Buch die Verwendung von Fotografien aus den nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945.¹⁵⁴ Es zeigt sich, dass die bei der Befreiung der Lager aufgenommenen Fotografien der Alliierten bewusst von den Medien eingesetzt wurden, um einem Massenpublikum die Schrecken näher zu bringen. Und diese Fotografien dienen heute dazu, dem Verfall dieses kulturellen Gedächtnisses entgegenzuwirken: „Wir haben es heute nicht mit einer Selbstaufhebung, sondern umgekehrt mit einer Verschärfung des Gedächtnis-Problems zu tun. Das liegt daran, daß das Erfahrungsgedächtnis der Zeitzeugen, wenn es in Zukunft nicht verlorengehen soll, in ein kulturelles Gedächtnis der Nachwelt übersetzt werden muß. Das lebendige Gedächtnis weicht damit einem mediengestützten Gedächtnis, das sich auf materielle Träger wie Denkmäler, Gedenkstätten, Museen und Archive stützt. Während im Individuum Erinnerungsprozesse weitgehend spontan ablaufen und den allgemeinen Gesetzen psychischer Mechanismen folgen, werden auf kollektiver und institutioneller Ebene diese Prozesse durch eine gezielte Erinnerungs- bzw. Vergessenspolitik gesteuert. Da es keine Selbstorganisation eines kulturellen Gedächtnisses gibt, ist es auf Medien und Politik angewiesen.“¹⁵⁵

Für den oben skizzierten Zugang ist es unerlässlich, sich zu verdeutlichen, wie wir ‚Gedächtnis‘ verstehen können. Aleida Assmann verweist in ihrem 1999 erschienen Buch *Erinnerungsräume, Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* auf zwei mögliche Zugangsarten zum Verständnis des Gedächtnisses: „ars“ und „vis“. Für die Untersuchungen der Schlachthoffotografien ist vor allem das Gedächtnis als „vis“ von Bedeutung¹⁵⁶: Man erfasst es hier als „Prozess des Erinnerns“. Dieser kann weder geleitet noch gesteuert werden, genauso wenig wie das Vergessen, welches im Gegensatz zum Erinnern¹⁵⁷ steht: „Das Wort „vis“ weist darauf hin, daß in diesem Falle das Gedächtnis nicht als ein schützender Behälter, sondern als eine immanente Kraft, als eine Energie mit eigener

¹⁵³ Brink 1998, S. 25/26.

¹⁵⁴ Cornelia Brink, *Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945*, Schriftenreihe des Fritz-Bauer-Instituts, 14, Berlin 1998.

¹⁵⁵ Assmann 1999, S. 15.

¹⁵⁶ Im Gegensatz dazu sieht Assmann das Gedächtnis als „ars“, d. h. als ein „Verfahren des Speicherns“: Mit oder ohne die Hilfe von materiellen Trägern (Büchern, Dateien, Briefe etc.) kann eine Erinnerung „abgelegt“ werden und nach einem beliebigen zeitlichen Intervall kann das Gespeicherte wieder abgerufen werden, ohne dass etwas verloren ging (Assmann 1999, S. 28/29).

¹⁵⁷ F. G. Jünger unterteilt zusätzlich in das Gedächtnis und das Erinnern – das Gedächtnis wird bei ihm mit der Kenntnis bzw. dem Wissen gleichgesetzt. Also besteht dabei die Möglichkeit einer Aneignung, man kann sein Gedächtnis auffüllen, sich etwas beibringen. Wohingegen das Erinnern mit persönlichen Erfahrungen assoziiert wird und nicht steuerbar ist (Friedrich Georg Jünger, *Gedächtnis und Erinnerung*, Frankfurt am Main 1957, S. 48 – zusammengefasst nach Assmann 1999, S.29).

Gesetzlichkeit aufzufassen ist. Diese Energie kann die Möglichkeit des Rückrufes erschweren wie im Falle des Vergessens oder blockieren wie im Fall des Verdrängens, sie kann aber auch von einer Einsicht, vom Willen oder einer neuen Bedürfnislage gelenkt sein und zu einer Neubestimmung der Erinnerung veranlassen.“¹⁵⁸

In ihrem Kapitel über ‚Bilder‘ beschreibt Assmann, dass das Bild seit jeher als „*unmittelbarer Niederschlag eines Affekts bzw. des Unbewussten gedeutet*“¹⁵⁹ wird. Der Photographie wird hier eine Sonderrolle zugesprochen, da sie zum Beispiel im Unterschied zu gemalten Bildern als „*sicherstes Indiz einer Vergangenheit*“¹⁶⁰ gilt. Und zusätzlich tauchen sie vor allem dort auf, wo sprachlich nicht mehr operiert werden kann, wie zum Beispiel bei traumatischen Ereignissen.

Übertragen wir den skizzierten Zugang zum Gedächtnis auf Dora Kallmus, dann kommt die Überlegung auf, ob sie nicht ihre persönlichen und medialen Erfahrungen in diesen Schlachthoffotografien verarbeitet hat. Man könnte sie als unbewusstes Indiz, als die Sichtbarwerdung eines Traumas lesen. Mit Assmann gesprochen: Die Erinnerungsbilder des Krieges und des Holocaust setzten sich in ihrem Gedächtnis ab und die Erinnerungsenergie kanalisierte sie in ihren Fotografien.

Dem Verständnis von Geschichtserzählung, von Zeit als Fluss, d. h. der Auffassung unserer Geschichte als langsame Entwicklung von gesellschaftlichen, politischen, wirtschaftlichen Strukturen und geographischen Gegebenheiten, dem Willen, Geschichte als Ganzes wahrzunehmen, dem widerspricht Ulrich Baer.

In seinem Buch *Spectral Evidence – The Photography of Trauma* (2002) erschließt er einen anderen Zugang zur Geschichtserzählung und dadurch entwickelt er auch ein anderes Verständnis von Fotografie. Dem heraklitischen Modell setzt er das demokritische Modell entgegen:¹⁶¹ anstelle der *long durée* tritt die Auffassung von Zeit als *plötzliches Ereignis*. Und damit ändert sich auch die Auffassung und Lesart von Kunst bzw. Photographie. Anstelle von „*art as story telling*“ tritt der „*modern experience of shock*“.¹⁶²

Auch Villem Flusser vertritt in seiner *Philosophie der Fotografie* eine demokritische Lesart von Fotografie. Ulrich Baer erklärt dies mit den persönlichen Erfahrungen von Flusser: als Jude musste er ebenfalls seine Heimat verlassen, um vor den Nationalsozialisten zu fliehen. Er teilte in den folgenden Jahren sein Leben zwischen Brasilien und Frankreich auf, wo er unterrichtete und dabei in bis zu vier verschiedenen Sprachen publizierte.

¹⁵⁸ Assmann 1999, S. 29.

¹⁵⁹ Assmann 1999, S. 220.

¹⁶⁰ Assmann 1999, S. 221.

¹⁶¹ Vgl. Baer 2002, S. 3-7.

¹⁶² Baer 2002, S. 4.

„*Erinnerung bedarf immer eines Anstoßes; nach Heiner Müller geht Erinnerungsarbeit von Schock aus.*“ (zitiert nach Assmann 1999, S. 18).

„My effort to reorient photography criticism away from a narrative model of experienced time is also an attempt to acknowledge that for uncounted numbers of individuals, significant parts of life are not experienced in sequence but as explosive bursts of isolated events. This book explores photography's tremendous potential to capture such experiences without integrating them into a mitigating context and thus denying their force.“¹⁶³

Baer möchte also durch die Anwendung des demokritischen Modells Fotografie als Trauma lesen. Wenn die Zeit nicht mehr als Fluss verstanden wird, kann man in den Fotografien die Zeit als Bruch sehen, als eingefangenen Zeit-Splitter einer traumatischen Zeit.¹⁶⁴ Im Vergleich mit Flusser zeigt sich, dass auch die Erfahrungen der Kriegsjahre bei Madame d'Ora Ereignissplittern ähneln: Flucht und Verstecken. Hier findet sich keine Kontinuität im Lebensablauf.

Sigmund Freud erklärte seine frühen Untersuchungen zum Unterbewusstsein mit einer Metapher: *„Wir bleiben auf psychologischem Boden und gedenken nur der Aufforderung zu folgen, daß wir uns das Instrument, welches den Seelenleistungen dient, vorstellen wie etwa ein zusammengesetztes Mikroskop, einen photographischen Apparat u. dgl. Die psychische Lokalität entspricht dann einem Ort innerhalb des Apparats, an dem eine der Vorstufen des Bildes zustande kommt.“¹⁶⁵* Das Unterbewusstsein fungiert als der Ort, wo Erinnerungen gespeichert, bis sie schließlich hervor geholt werden – eben wie ein Negativ, das später zum Foto entwickelt wird und damit sichtbar macht, was fotografiert wurde.¹⁶⁶ Das Trauma fasste Freud als eine Fehlsteuerung von Erinnerung und Zeit auf. Es blockiert diesen Prozess der Entwicklung von Erinnerungen oder auch das Vergessen. Beim Betrachten solcher Fotografien können wir Zeuge eines mechanisch aufgenommenen Umstandes, eines Moments sein, welcher nicht unbedingt vom fotografierenden Subjekt im Bewusstsein aufgenommen wurde. Mit dem Verständnis von Freuds Traumatheorie gesprochen: Ein traumatischer Moment, der noch blockiert im Unterbewusstsein des Fotografen schlummert, in der Fotografie aber sichtbar wird.

Für diesen Ansatz spricht ebenfalls, dass Madame d'Ora bei ihren Arbeiten nach dem zweiten Weltkrieg zum ersten Mal mit einer Rolleiflex-Kamera selbst fotografierte. Zuvor waren es ihre Assistenten, Arthur Benda in Wien und Hans Drücke in Paris, die für den

¹⁶³ Baer 2002, S. 6.

¹⁶⁴ Baer 2002, S. 7.

¹⁶⁵ Freud 2000, S. 512.

¹⁶⁶ Vgl. Baer 2002, S. 9, oder auch S. 8: *„In viewing such photographs we are witnessing a mechanically recorded instant that was not necessarily registered by the subject's own consciousness.“*

Siehe auch: *„Proust vergleicht diese Präsenz der Vergangenheit in der Gegenwart des menschlichen Bewußtseins mit photographischen Negativen, von denen nicht grundsätzlich vorhersagbar ist, ob sie irgendwann einmal entwickelt werden oder nicht.“* (Assmann 1999, S. 17).

technischen Ablauf verantwortlich waren. Madame d’Ora war zuständig für das Arrangement und die Inszenierung des Modells oder der Auftraggeber, deren Wünsche es zu befriedigen galt. Nun ist es Madame d’Oras individueller und subjektiver Blick, unabhängig von Auftraggebern: Sie muss kein gewünschtes Ergebnis abliefern, um im Gegenzug die finanzielle Zuwendung zu erhalten.

Will man das Verständnis des Traumas von Freud auf die Fotografien von Madame d’Ora übertragen, muss man sich überlegen, ob motivisch in den Schlachthofbildern Analogien gefunden werden können. Ja, vielleicht kann man sie motivisch als traumatische Allegorien lesen.

Ich unterstelle im vorangegangenen Text Dora Kallmus ein Trauma, ohne dies näher zu begründen. Durch die genaue Betrachtung ihrer Biografie wollte ich zeigen, dass es ihre Herkunft ist, die ihren Lebensweg zeichnete, auch wenn sie eher aus liberal jüdischen Kreisen stammte. Das Dritte Reich und die Verfolgung und Ermordung der jüdischen Bevölkerung – dies wird oft unter dem Begriff *das Ereignis Auschwitz* zusammengefasst – gilt als großer Zivilisationsbruch und als Rückfall in die Barbarei.¹⁶⁷ In Dan Diners Sammelband *Zivilisationsbruch – Denken nach Auschwitz* kommen vor allem säkulare jüdische Autoren zu Wort. In der Einleitung betont Diner, dass vor allem diese mehr betroffen waren als andere – sie wurden trotz ihrer vermeintlichen Assimilierung auf gleiche Weise von den Nationalsozialisten stigmatisiert, wegen ihrer Herkunft und Abstammung. Und die, die den Holocaust überlebten, „*sie mussten nach Auschwitz weiterleben mit der schmerzenden Wunde, nur eines „unverdienten Zufalls“ (Horkheimer) wegen entronnen zu sein.*“¹⁶⁸ Der Nationalsozialismus kehrte die gesellschaftlichen Regeln, das Vertrauen in Leben und Überleben ins Gegenteil: *Überleben* war dem bloßen Zufall geschuldet.¹⁶⁹

Die Fotografien möchte ich also als Symptome eines Traumas deuten, dem Trauma Krieg und Holocaust. Der überstürzte Verkauf ihres Ateliers in Paris, die Flucht, das Verstecken und nur mit viel Glück zu überleben, bilden neben den Vorstellungen, welchen Schrecken ihre Familie ausgesetzt war, den Grundstock dieses Traumas. Wir wissen, dass Madame d’Ora selber nie Gefangene in einem KZ war. Dennoch wird in einem Brief von Willem Grütter an Arthur Benda darauf hingewiesen, dass es eine schriftliche Korrespondenz zwischen ihr und der Schwester Anna gab.¹⁷⁰ Die beiden Frauen standen sich immer sehr nahe, lebten bis

¹⁶⁷ „Was auf dem ersten Blicke als blanke moralische Fassungslosigkeit aufscheint, erweist sich bei näherem Hinsehen als ein tiefer reichender, fundamentaler Einbruch. Das Ereignis Auschwitz rührt an Schichten zivilisatorischer Gewißheit, die zu den Grundvoraussetzungen zwischenmenschlichen Verhaltens gehören.“ Diner 1988, S. 7.

¹⁶⁸ Diner 1988, S. 9.

¹⁶⁹ Vgl. Diner 1988, S. 7.

¹⁷⁰ Brief vom 2.XI.1964, Sammlung Frank, Oberösterreichische Landesgalerie (Linz). Der Verbleib der Korrespondenz zwischen Dora und Anna Kallmus ist nicht bekannt.

zu d'Oras Umzug nach Paris in derselben Wohnung. Auch wenn die Briefe aus den Lagern durch die Zensurstelle mussten, kann man sich vorstellen, dass die Schwestern sich so gut kannten, dass Anna ihr über die wirklichen Umstände im Lager schreiben konnte. Und auch der Besuch im Flüchtlingslager in Österreich nach 1945, wo Madame d'Ora einige Fotografien anfertigte, konfrontierten sie mit den bitteren Umständen, unter denen die Menschen dort leben mussten. Untergebracht in Baracken, eine Enge, Kälte und Hunger prägten dort das tägliche Leben. Sie konnte so vielleicht ansatzweise erahnen, unter welchen Umständen ihre Familie ihre letzte Zeit verbringen musste. Auch wenn wir diese Erfahrungen als traumatische bezeichnen, kann nicht davon ausgegangen werden, dass es sich dabei um eine bewusste Aufarbeitung und Verarbeitung handelt. Hinzu kommt die oben skizzierte mediale Vermittlung über die Schrecken in den Lagern und somit die Gewissheit, erahnen zu können, was dort geschah.

So klagt Madame d'Ora auch noch in Briefen, die sie ab 1955 verfasst, dass viele ihrer Bekannten gestorben seien und sie unter Depressionen leide: *„Wie die Flöhe entspringen mir die Tänzer ohne ihr Verschulden (...). Ich tröste mich in meinen Depressionsanfällen, daß dies meine letzte große Arbeit ist (...). Ich weiß nur, daß ich im Leben kaum mehr Lust haben werde, je ein Ballett wieder zu sehen.“*¹⁷¹ Der Verweis auf das ‚Ballett‘ bezieht sich auf die enge Zusammenarbeit mit der Ballettkompanie von Marquis de Cuevas. Sie reiste mit der Gruppe durch Frankreich und kanalisierte all ihre Kraft in die Ausführung der Fotografien: *„Das Thermometer meiner Kräfte war unter Null. So lehnte ich sowohl Diner- als auch Dejeuner-Einladungen ab (...). Er sieht in mir immer noch die Frau der Restaurants und der Nachtlokale. Ich muß arbeiten.“*¹⁷² Ebenso finden sich in den Briefen zwischen Willem Grütter und Arthur Benda vielerlei Hinweise darauf, dass die einst so gesellige Lebedame keine Kraft mehr für die schönen Seiten des Lebens hat und sie sich nur noch auf ihre Arbeit konzentriert.

Eine motivische Übertragung eines Traumas auf die Fotografien aus den Schlachthöfen könnte man zum Beispiel wie folgt formulieren: Der Tod ist in ihren Aufnahmen allgegenwärtig – aber nicht der natürliche Tod, sondern der willkürliche Tod an „unschuldigen“ Lebewesen. Wie in Kapitel 4.1. gezeigt, anonymisiert sie die Täter und stellt dafür die Opfer aus. In der Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus wird immer wieder der Umstand angeprangert, dass viele der damaligen Täter nie ausreichend zur Rechenschaft gezogen wurden.

Doch auch dies birgt eine immense Gefahr: In seinen Ausführungen skizziert Ulrich Baer ein Beispiel von Georges Bataille, der sich in seinem letzten veröffentlichten Werk *„Die Tränen*

¹⁷¹ Vgl. Kat. Ausst. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 1980, S. 30 und Faber 1983, S. 39.

¹⁷² Vgl. Kat. Ausst. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 1980, S. 30.

des Eros“ mit Fotografien auseinandersetze, welche die Folterung und Verstümmelung des Chinesen Fou-Tchou-Li zeigen. Bataille versucht nun, die Fotografien aus ihrem historischen und politischen Zusammenhang zu isolieren, ja geradezu diesen zu überwinden, um sie dadurch anders betrachten zu können. Bataille sieht die Schwierigkeit darin, dass durch das Bestreben, die Gewalt in ihren historischen Kontext zu stellen, all zu oft nur dazu dient, das Blickfeld gegen den vollen Umfang der menschlichen Erfahrungen abzuschirmen. Und dadurch eröffnet sich die Gefahr, dass die Menschen lieber ihre Augen schließen, als genau hinzuschauen. Anders gesagt: Die Gefahr besteht in der Verschleierung oder dem Hinwegsehen des traumatischen Leidens. Für eine genaue Betrachtungsweise müssen Moral und Verurteilung ausgeklammert werden.¹⁷³

„Photography and trauma dispel the illusory certainty that what is seen is what can be known.“¹⁷⁴

¹⁷³ Vgl. Baer 2002, S. 179-181.

¹⁷⁴ Baer 2002, S. 182.

5. Fazit und Ausblick

„Die Bedeutung von Bildern – die Art und Weise, wie ein Bild, das für den einen im Wesentlichen Unterhaltung ist, für den anderen unerwartet zutiefst emotional, ja traumatisch sein kann – ist das Thema einer der berühmtesten Passagen in der gesamten klassischen Literatur. In Vergils Epos Aeneis, ein Gedicht nicht ohne Bedeutung für Überlebende verheerender Vernichtungen, ist der Held Aeneas, ein junger trojanischer Prinz, einer der wenigen Überlebenden der Zerstörung Trojas (...). Da seine Stadt zerstört ist, seine Zivilisation in Trümmern liegt und praktisch alle Freunde und Verwandte ermordet worden sind, durchreist Aeneas die Welt auf der Suche nach einem Ort, wo er sich niederlassen kann und von vorne beginnen kann. Dieser Ort wird schließlich Rom, die Stadt, die er gründet, doch bevor der traumatisierte Aeneas nach Rom kommt, macht er noch Rast in einer Stadt namens Karthago in Nordafrika, (...). Als Aeneas und ein Gefährte in die betriebsame Stadt kommen, streifen sie herum und bestaunen die neu errichteten Gebäude und Monumente. In einem prachtvollen neuen Tempel bleiben die beiden plötzlich wie angewurzelt stehen; vor ihnen ist ein Wandgemälde, das mit Bildern des Trojanischen Krieges versehen ist. Für die Karthager ist der Krieg lediglich ein dekoratives Motiv, etwas, womit sie die Wände ihres neuen Tempels verzieren, doch für Aeneas bedeutet es viel mehr, und wie er so das Bild betrachtet, das ein Bild seines Lebens ist, bricht er in Tränen aus und spricht eine gequälte Zeile lateinisch, die so berühmt werden sollte, so sehr Teil des Gefüges der westlichen Zivilisation, dass sie praktisch überall auftaucht. (...) Als Aeneas auf den furchtbarsten Moment seines Lebens blickt, der die Wand eines Schreins in einer Stadt mit Menschen ziert, die ihn nicht kennen und nichts mit dem Krieg zu tun hatten, der seine Familie und seine Stadt zerstört hat, sagt er: ‚Sunt lacrimae rerum‘ – ‚in allen Dingen sind Tränen‘.“¹⁷⁵

Diese Passage stammt aus David Mendelsohns Buch *Die Verlorenen – auf der Suche nach sechs von sechs Millionen*.¹⁷⁶ Dieses Buch zeichnet die Geschichte der Suche nach seiner Familie auf, dem Schicksal von sechs Verwandten, die im Holocaust auf grausamste Art und Weise den Tod fanden – *von den Nazis ermordet*. Daniel Mendelsohn gehört, wie auch W. G. Sebald, zu den Autoren der sogenannten „*postmemory generation*“: einer Generation von Schriftstellern, die über den Holocaust und den zweiten Weltkrieg schreiben, obwohl sie durch die zeitliche Distanz und dem teilweisen Fehlen von tiefer persönlicher Bindung an die Ereignisse, keinerlei persönlichen Bezug dazu haben. Und in diesem Zusammenhang sehe

¹⁷⁵ Mendelsohn 2012, S. 221/222.

¹⁷⁶ David Mendelsohn, *Die Verlorenen. Auf der Suche nach sechs von sechs Millionen*, Frankfurt am Main 2012.

ich auch meine Arbeit über die Schlachthoffotografien der Madame d'Ora.

Wieso zitiere ich diese Stelle am Ende meiner Arbeit (ebenso wie das Zitat von Mavis Tate zu Beginn meiner Arbeit)? Sie wirft die Frage nach dem Umgang mit Bildern auf, vor allem mit Bildern, die nicht aus unserem persönlichen Erfahrungszusammenhang stammen und die wir als Fremde anschauen. Können wir Jungen, als Nachkriegsgeneration, die eben nicht Zeitzeugen waren, überhaupt Fotografien aus der unmittelbaren Zeit nach 1945 betrachten und verstehen? Vor allem solche, die im Zusammenhang mit dem großen *Zivilisationsbruch*, dem Holocaust stehen? Dürfen wir mit unserem heutigen Wissen solche Fotos anschauen? Beziehungsweise sind wir überhaupt in der Lage, Fotografien mit den Augen und dem Verständnis der Fotografen betrachten zu können, die im zeitgeschichtlichen Zusammenhang eingebettet waren?

Die Fotografien der Madame d'Ora sind Ergebnis ihrer Persönlichkeit, ihres individuellen Gedächtnisses, welches eine ganz andere zeitliche Distanz hat, als wir es heute haben. Wir packen die Fotografien in ein kollektiv und kulturell gefärbtes Gedächtnis und meinen, die Fotografien davor interpretieren zu können. Heute schauen wir mit einem ganz anderen Wissen auf diese historischen Geschehnisse zurück - wir wissen die Anzahl der Opfer, den Tag der Befreiung, die weiteren Entwicklungen. All das wissen wir. Aber wir wissen nicht, wie es damals war – als das Ganze noch nicht absehbar und verständlich war.

Dora lebte in einer Zeit, in der sie jeden Tag Entscheidungen zu treffen hatte. Und eine Entscheidung war es, die Schlachthoffotografien zu fertigen.

Ich habe versucht, mich in meiner Arbeit mehr dem „Warum“ als dem „Wie“ zu nähern, obwohl an manchen Stellen auch eine Vereinigung angedeutet werden sollte. Grundlegend dafür scheint für mich die biografische Herangehensweise. Zunächst einmal wollte ich den Bruch in ihrem Leben sichtbar machen, der mit dem Bruch in ihrem Oeuvre einher geht. Genauso soll die Untersuchung ihrer Wiener Arbeitsweise am Ende des ersten Kapitels deutlich machen, wie sehr sich ihre über Jahre hinweg etablierte Bildsprache ändert, als sie nach 1945 erstmals selber mit einer Mittelformatkamera fotografiert. In Kapitel 3 gebe ich einen Überblick über die gesamte Anzahl der Schlachthoffotografien und teile sie in einzelne Kategorien auf. Meine Ergänzungen zum Schlachtprozess selber sollten helfen, die Fotografien genauer betrachten zu können und sie zu ‚verstehen‘ – sofern das in Verbindung mit dem Töten von Tieren möglich ist. Der Hauptaugenmerk liegt allerdings auf Kapitel 4. Einführend werden nochmals detailliert die verschiedenen Aussagen aus der gängigen Forschungsliteratur skizziert.

In meinem ersten Unterkapitel verfolge ich die Intension, letztlich über die Schockwirkung der Fotografien hinwegzusehen. *„Aber je öfter man mit solchen Bildern konfrontiert wird, desto weniger real erscheint das betreffende Ereignis. (...) Die Schockwirkung fotografierter*

Gräueltaten läßt bei wiederholter Betrachtung nach, (...). Als die ersten Fotos von den nationalsozialistischen Konzentrationslagern auftauchten, waren solche Bilder alles andere als alltäglich. Mag sein, daß nach dreißig Jahren ein gewisser Sättigungsgrad erreicht ist. In den letzten Jahrzehnten hat die ‚anteilmehrende‘ Fotografie mindestens ebensoviel dazu getan, unser Gewissen abzutöten, wie dazu, es aufzurütteln.“¹⁷⁷ Ich möchte Susan Sontag hier nicht völlig zustimmen. Wir werden täglich durch die Medien mit Schockfotografien oder schrecklichen Filmaufnahmen konfrontiert. Aber meine Erfahrung hat gezeigt, dass sich viele Menschen nicht über diesen Schock hinwegsetzen können und so eine genauere Betrachtung der Fotografien ausbleibt. Vor allem ist dies bei den Schlachthoffotografien der Fall, da es sich hierbei doch eigentlich um ein „Lebensmittel“ handelt, welches wir nach der Tötung und Verarbeitung konsumieren. Dennoch soll hier deutlich gemacht werden, dass eine singuläre Lesart, wie die des Tierschutzes, nicht allein zutrifft. Im Gegensatz zu den Schockkampagnen der Tierschutzorganisationen sind Madame d’Oras Fotografien aus dem Schlachthof sorgsam inszenierte und zum Teil arrangierte Aufnahmen. „Hunderte von Negativen und eine Reihe von Dias zeigen die Besessenheit, mit der die alte Dame dieses Thema verfolgte.“¹⁷⁸ Ihr bei dieser Arbeit eine ‚Besessenheit‘ zu attestieren wirkt abwertend. Richtig ist, dass d’Ora über mehrere Jahre hinweg in den Schlachthöfen fotografierte und so eine immense Zahl von Aufnahmen entstand. Doch daneben fertigte sie auch andere Serien und vielerlei Portraits an. Für mich ist vielmehr bewundernswert, dass sie in ihrem hohen Alter so intensiv und bestimmt als Fotografin weiter arbeitete und eine neue Bildsprache in ihrem Werk etablierte.

In einem weiteren Schritt versuche ich, auch mit Vergleichen zu vorherigen Kapiteln, zu zeigen, dass die Motivwahl zunächst völlig isoliert in ihrem Oeuvre steht. Es findet sich aber sehr wohl eine Bildsprache, die sie persönlich nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelte. „Nicht mehr das repräsentative oder elegante Portrait stand im Vordergrund des Interesses der Photographin, sondern einerseits eine ‚intimere‘ Sicht des Menschen, andererseits Photoserien, in denen sie manchmal über Jahre hinweg bestimmte Themenstellungen verfolgte.“¹⁷⁹ Diese „intimere“ Sicht kann nach meinem Verständnis auch auf die Schlachthoffotografien angewendet werden. Durch ihre Motivwahl, die aufgeschnittenen Körper der Tiere, die sie in ihrem Leid und Tod ausstellt und damit die Verletzlichkeit der Tiere betont, gewährt sie uns einen intimen Einblick in eine Welt, die der breiten Masse sonst verborgen bleibt. Und noch weitere Auffälligkeiten kommen hinzu: Monika Faber betont, dass Madame d’Ora nach dem Zweiten Weltkrieg nicht mehr ihr Atelier als Kulisse für

¹⁷⁷ Sontag 2013, S. 26.

¹⁷⁸ Faber 1983, S. 39.

¹⁷⁹ Ebd.

Aufnahmen bevorzugt, sie geht ins Freie und bezieht die Umwelt oder die Wohnräume der Portraitierten in die Komposition mit ein. Wir erinnern uns: in Wien war es meist der neutrale Atelierhintergrund, vor dem die Portraits aufgenommen wurden. Im Nachhinein wurden zum Teil ganze Hintergründe in die Fotografien hineinretuschiert. Eine Aufnahme von Serge Lifar auf dem Friedhof Montmartre (Abb. 98) zeigt zum einen dieses mit Einbeziehen der Außenwelt und zum anderen die in Unterkapitel 4.6. angesprochene Kontra-Komposition. Es findet sich keine Linie im Bild, die parallel zum Bildrahmen steht, vielmehr wird das Motiv im Bildraum durch Diagonalen verklammert. Am deutlichsten tritt diese Änderung der Bildsprache nach '45 in den Studioaufnahmen der Hasenkadaver hervor. Hier versucht d'Ora vor allem durch das Arrangement der Hasen, die Beleuchtung und die Lokalität (nämlich das Studio), ihre etablierte Arbeitsweise von vor 1945 wieder anzuwenden, aber sie scheitert. Die Aufnahmen bleiben deutlich in der Unterzahl und auf einer davon findet sich die deutlichste Äußerung von Madame d'Ora zu den toten Tieren: Ihr Friedhof ist unser Magen!

Im darauffolgenden Kapitel verdeutliche ich meine aufgestellte These, die Fotografien würden unsere Fleischeslust anprangern und uns das Leid der Tiere zeigen. Ich ziehe eine Verbindung zur eingangs stark betonten biographischen Herangehensweise: ihre jüdische Abstammung und die Ereignisse des Holocaust dienen als Schablone für die Lesart. Für meine absichtlich überspitzte Darstellung dienen mir vor allem der Vergleich mit der PETA Kampagne *Holocaust on your plate* und Charles E. Patterson's *Für die Tiere ist jeden Tag Treblinka*. Doch damit möchte ich nur eines zeigen: Der Schlachthof und die Vernichtungslager der Nationalsozialisten stehen für mich in keinerlei kausalem Zusammenhang. Meine weiteren Ausführungen sollen auch zeigen, dass viele der Fotografien, für sich genommen, nicht unbedingt in den Schlachthofzusammenhang gebracht werden können. Es sind nur wenige Aufnahmen, die entweder die Schlachter zeigen oder mehrere, in Reihe gehängte Tiere, die penibel ausgenommen sind und auf die weitere Verarbeitung warten. Daher möchte ich auch betonen, dass der Ausdruck der „Serie“ in diesem Zusammenhang nicht zweckmäßig ist. Die einzelnen Aufnahmen unterscheiden sich motivisch und stilistisch zu sehr, als dass nur *eine* ästhetische Wirkung damit erzielt werden soll.

In einem letzten Schritt nähere ich mich mit einer neuen Lesart den Aufnahmen an. Diese verbindet zwar zuvor aufgeworfene Teile meiner Arbeit, versucht aber im Gegensatz zu Patterson, eine weniger emotionale Argumentation zu erarbeiten.

Mit dieser Masterarbeit ist ein Anfang getan, aber es sollte hier keine ausformulierte und anwendbare Lesart zu einem Verständnis dieser Fotografien konstruiert werden. Im Gegenteil, es gibt noch genug Details, die ausgelassen wurden. Ich sehe dies als Anregung

für eine Promotion über dieses Thema. Daher möchte ich hier kurz auf die Leerstellen in meiner Arbeit hinweisen:

Ich habe mich bewusst dagegen entschieden, die Fotografien in eine Bildtradition zu setzen. Claudia Gabriele Philipp eröffnet in ihrem Artikel über die Schlachthoffotografien eine Bildtradition, die vor allem im Zusammenhang mit der Fotografie der 1920er Jahre steht – dem *Neuen Sehen*. So vergleicht sie zum Beispiel die Aufnahmen vom „großen Netz“ von Madame d’Ora (Abb. 99) mit einer Fotografie der *Neuen Sachlichkeit*: Beide hätten gemeinsam, dass sie „Strukturen in der Erscheinungswelt der Dinge“¹⁸⁰ aufzeigen, wobei dies bei der Neuen Sachlichkeit eher durch harmlose Sujets getan wird – Blüten, Blätter und weitere Motive. Das Paradebeispiel sieht sie hier in Albert Renger-Patzsch’ *Die Welt ist schön*.¹⁸¹

Schließlich vergleicht Claudia Gabriele Philipp die von mir im Kapitel *Der Hase mit den Fellschuhen* besprochene Hasenfotografie (Abb. 89) mit einer Aufnahme von einer Gabel des Fotografen André Kertész (Abb. 100). Diese Gabel wurde mit dem Mundstück an einen Tellerrand gelegt – zieht sich so bilddiagonal durch die Aufnahme. Unter dem Stiel der Gabel befindet sich deren Schlagschatten. Philipp bezeichnet den Hasen als eine „naturalisierte Fassung“ von Kertész Gabel.¹⁸² Diese Naturalisierung finde ich fragwürdig. Die optische Ähnlichkeit der beiden Fotografien liegt meiner Meinung nach alleine darin, dass sich ein Gegenstand bzw. ein Tier schräg von rechts unten nach links oben auf etwas lehnt. Doch deswegen von einer Naturalisierung zu sprechen, das halte ich für übertrieben. Zumal die Fotografien bei diesem Vergleich absolut aus ihrem Zusammenhang herausgerissen wurden. Ich finde die anderen Vergleiche, die Philipp anführt, ebenfalls schwierig und wenig fruchtbar. Ich könnte mir vorstellen, dass es möglich ist, dazu eine motivisch verwandtere Bildtradition zu eröffnen.

Vor Madame d’Ora gab es vor allem einen Fotografen, der in den Schlachthöfen fotografierte: der französische Fotograf Eli Lotar. Von seinen Fotografien ist es vor allem eine Fotografie, die sich direkt mit Madame d’Ora vergleichen lässt – „*la dernière promenade*“ (Abb. 101) und „*aux abattoirs de la Villette*“ (Abb. 102) von Lotar aus dem Jahr 1929.

Aufgereiht an einer Wand „stehen“ die Klauen von Tieren (Abb. 101). Dora Kallmus ordnet sechs Pferdebeine nebeneinander an. Sie lehnen fast strahlenförmig an der Wand. Am äußeren rechten Huf lehnt noch der Oberkiefer inklusive den Nüstern eines Pferdes. Bei dieser Fotografie handelt es sich um eine der wenigen Farbaufnahmen aus den Schlachthöfen. Doch anders als zu erwarten wäre, dominiert hier nicht ein Rot, sondern

¹⁸⁰ Philipp 1984, S. 57.

¹⁸¹ Absatz nach Philipp 1984, S. 57.

¹⁸² Philipp 1984, S. 57/58.

dunkle warme Braun- und Grautöne. Die Wand und der Boden sind aus Stein, zwischen den Pflastersteinen am Boden hat sich Stroh und Dreck gemischt. Die Hufe der Beine sind ebenfalls dunkel, schillern aber eigentümlich im Sonnenlicht. Das Bein ist noch bis zur Fessel mit Fell bedeckt, darüber ist das „nackte Fleisch“ zu sehen. Doch dieses Fleisch ist eben nicht rot und blutig, es ist weiß. Bei näherer Betrachtung wird dennoch klar, dass das Fell und die Hufe deshalb so schillern und glitzern, da alles mit Blut verschmiert ist, das Rot des Blutes ist auf dem dunklen Fell und Huf nicht so deutlich sichtbar.

Im Jahr 1929 erscheint die Zeitschrift *Documents*, herausgegeben von Georges-Henri Rivière und Georges Bataille. Lotar soll für das sogenannte „Wörterbuch“ das Stichwort „Schlachthof“ illustrieren. Folglich *„begibt sich Lotar nach La Villette und macht dort eine Reportage von erschütterndem Realismus über diese Opferstätte voll Blut und Tod, mit ihrer schrecklichen, unerbittlichen Ordnung. Sollte vom Werk Lotars nur ein einziges Bild bewahrt werden, es müßte ohne jeden Zweifel die buñuelhafte Vision der abgeschnittenen und sorgfältig in einer Mauerecke aufgereihten Kalbsfüße sein.“*¹⁸³

Im Unterschied zu d’Oras Aufnahme ist Eli Lotars Fotografie schwarzweiß (Abb. 102). Der Bildausschnitt zeigt eine Wegkurve – am linken Bildrand begrenzt durch eine schwarze schräg hereinragende Mauer. Der rechte Bildteil wird durch eine Mauer versperrt, so dass die Kurve sich in den Bildhintergrund schlängelt. Vor dieser rechten Mauer, die den größten Teil der Fotografie einnimmt, befinden sich nun aufgereiht die Klauen von 16 Rindern. Im Unterschied zu d’Ora handelt es sich bei dieser Aufnahme nicht um einen Ausschnitt, sondern die Umgebung, die Mauern, die Straße, alles wird mit einbezogen. Die Klauen scheinen sich fast hinter dem Mauervorsprung zu verstecken. Eli Lotars Fotografie wird mit 1928 datiert – schon drei Jahre zuvor übersiedelte Dora Kallmus nach Paris. Ob die Fotografien Lotars ihr später als direktes Vorbild dienten, ist nicht klar, ebenso wenig, ob Lotar und Kallmus sich kannten. Interessant wäre, die Schlachthoffotografien beider Fotografen in einem größeren Rahmen nebeneinander zu stellen und nicht nur singuläre motivische Vergleiche zu eröffnen.

Und noch ein Zweiter fotografierte Kadaver: Der deutsche Maler Wols (1913-1951), der ebenfalls in Paris lebte, ist weniger durch seine Fotografien bekannt, als durch seine Aquarelle und Ölbilder. Dennoch widmete ihm das Museum Ludwig in Köln im Jahre 1979 eine Ausstellung, die nur seine Fotografien zeigte. Laszlo Glozer schrieb hierzu einen ausführlichen Ausstellungskatalog.¹⁸⁴ Um 1940 fotografierte Wols tote Kaninchen und Vögel. Ähnlich wie die Studioaufnahmen der Hasenkadaver bei Madame d’Ora, sind Wols Fotografien inszeniert. Doch er geht noch weiter als d’Ora (Abb. 103): *„ein Hosenkнопf wird*

¹⁸³ Lionel-Marie 1994, S. 16.

¹⁸⁴ Kat. Ausst. Museum Ludwig 1979, von Bedeutung vor allem S. 94-96.

in die Augenhöhle des Tieres gedrückt, eine Mundharmonika zum Kopf dazugelegt und zwischen dem abgetrennten, nach oben geschobenen Bein und dem mit Innereien belegten Brustteil platziert Wols einen schmutzigen Kamm.“¹⁸⁵ Diese Inszenierungen setzt Wols dann wiederum in Zeichnungen um. Im Gegensatz zu den Tieren in Madame d’Ora Studioaufnahmen wirken die bei Wols eher wie aus Wachs. Ihre Haut lässt alle fleischlichen Qualitäten vermissen, sie wirkt glatt und kalt (Abb. 104). Auch die Aufnahme eines Huhnes (Küken) mit einem Ei ergibt eine andere Intension (Abb. 105): hier wird das Leben betont. Aber man erkennt erst beim näheren Hinschauen, dass das Tier tot ist. Auf den ersten Blick könnte man wirklich meinen, der Vogel wäre gerade erst geschlüpft.

Natürlich lässt sich die Bildtradition des toten, geschlachteten Tieres bis in das holländische Stillleben zurück und über Francis Bacon bis in die zeitgenössische Kunst weiterverfolgen. Vorsicht ist hier nur mit der Medienspezifik geboten.

Neben der Bildtradition gibt es noch Forschungsbedarf mit den Fotografien selber. Man müsste sich intensiver mit den Bildtiteln auseinandersetzen: Das Foto der Hufe nimmt nicht nur wegen seiner Farbigkeit eine Sonderrolle ein, sondern weil es auch zu den wenigen gehört, die einen Titel tragen: „*La dernière promenade*“ (zu dt.: *Der letzte Spaziergang*). Die Klauen lehnen an der Wand, als wenn sie nur darauf warten würden, loslaufen zu können. Doch klar ist, dass diese Hufe ihren letzten Spaziergang schon längst getan haben und zwar noch mit dazugehörigem Pferd in den Schlachthof hinein. Auch bei diesem Titel zeigt sich wieder die eigentümliche Ironie, wie schon bei der Fotografie „*la fête dans la neige*“ (zu dt.: *Das Fest im Schnee*). Dieser makabren ‚Färbung‘ der Titel muss nachgegangen werden¹⁸⁶ – vielleicht würden sich noch mehr Titel rekonstruieren lassen, wenn die Fotografien (in Hamburg) aus den Passepartouts gelöst werden könnten. Und schließlich die Kontaktabzüge: Über 470 Stück befinden sich in Hamburg. Anhand dieser Menge könnte man intensiver die Arbeitsweise und Bildsprache der d’Ora erarbeiten. Interessant ist vor allem ihre Bildauswahl beziehungsweise welche Abzüge sie nicht auswählte.

Zu guter Letzt ist das Oeuvre der Madame d’Ora nach dem Zweiten Weltkrieg insgesamt zu lückenhaft bearbeitet. Es würde sich wahrscheinlich noch besser mit den Schlachthoffotografien arbeiten lassen, wenn man diese in ihr gesamtes Oeuvre einbettet und damit vergleicht. So könnte dann ihre Bildsprache genauer definiert werden.

Vor allem meinen zuletzt skizzierten Ansatz möchte ich hier am Ende nochmals aufgreifen:

¹⁸⁵ Kat. Ausst. Museum Ludwig 1979, S. 96.

¹⁸⁶ Claudia Gabriele Philipp sieht den Ursprung der Titel in der surrealistischen Literatur und den dort angewandten Wortspielen (Philipp 1984, S. 60-62).

Der Ansatz des „Warum“ birgt durch die Betrachtung der Fotografien im biographischen und zeitgeschichtlichen Kontext eben auch die Gefahr einer weiteren einseitigen Lesart. Von Madame d’Ora gibt es keinerlei Äußerungen (die bis jetzt bekannt sind), die meine Deutung ihrer Fotografien in diesem Zusammenhang legitimieren. Die Loslösung aus dem politischen und historischen Zusammenhang, wie es Bataille tat, muss erfolgen. Mein Anliegen in dieser Arbeit war es aber, die Schlachthoffotografien aus der singulären Lesart des Tierschutz-Faktors zu lösen.

Zusätzlich fällt auf, dass nicht nur Madame d’Ora, sondern auch andere Fotografinnen ihre Bildsprache nach dem Zweiten Weltkrieg radikal änderten: *„Auch Lee Miller hat, wie d’Ora, für große Modezeitschriften (vor allem Vogue) gearbeitet und durch den Zweiten Weltkrieg und vor allem die Photos in Dachau den Weg zu ‚schönen‘ Bildern nicht mehr zurückgefunden.“*¹⁸⁷

Und genau dies ist auch der Hauptpunkt, der im Weiteren bearbeitet werden sollte: Kann man die Fotografien in diesem Zusammenhang lesen oder zieht man daraus voreilige Schlüsse?

¹⁸⁷ Geber/Rotter 1998, S. 112.

6. Bibliographie

Assmann 1999

Aleida Assmann, Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999.

Baer 2002

Ulrich Baer, Spectral Evidence. The Photography of Trauma, Cambridge 2002.

Beller 1993

Steven Beller, Wien und die Juden. 1867-1938, dt. von Marie Therese Pitner, hg. von Helmut Konrad, Wien u. a. 1993 (Zuerst englisch: Vienna and the Jews 1867-1938. A cultural history, Cambridge 1989).

Brink 1998

Cornelia Brink, Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945, Schriftenreihe des Fritz-Bauer-Instituts, 14, Berlin 1998.

Diner 1988

Dan Diner, Zivilisationsbruch, Denken nach Auschwitz, Frankfurt am Main 1988.

Dreizner 1959

Walter Dreizner, Die zweiäugige Spiegelreflex, Leipzig 1959.

Faber 1983

Monika Faber, Madame D'Ora, Wien – Paris. Portraits aus Kunst und Gesellschaft, 1907-1957, Wien 1983.

Freud 2000

Sigmund Freud, Studienausgabe. Die Traumdeutung, Frankfurt am Main 2000.

Freund 1976

Gisèle Freund, Photographie und Gesellschaft, München 1976.

Geber/Rotter 1998

Eva Geber und Sonja Rotter, Madame d'Ora. Eine Wienerin schrieb Photographiegeschichte, in: Frauke Severit (Hg.), Das alles war ich. Politikerinnen, Künstlerinnen, Exzentrikerinnen der Wiener Moderne, Wien u. a. 1988, S. 101-115.

Gruber 1964

L. Fritz Gruber, Ein Name der einmal berühmt war. Die Gesellschaftsfotografin der zwanziger Jahre: d'Ora, in: Foto Magazin, 4, München 1964, S. 46-49.

Heering 1958

Dr. Walther Heering, Das Rolleiflex-Buch. Lehrbuch für Rolleiflex und Rolleicord, Seebruck am Chiemsee 1958.

Hochreiter 1984

Otto Hochreiter, Das Schöne muss sterben. Zur d'Ora-Monografie von Monika Faber, in: Mitteilungen des Österreichischen Fotoarchivs, 1. Jg., Nr. 1, Wien 1984, S. 10.

Hofmann/Schatzl 2002

Christa Hofmann und Gabriele Schatzl, Das Atelier d'Ora. Technik und Bildsprache 1907-1927, in: Uwe Schlögel (Hg.), Im Blickpunkt. Die Fotosammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (Kat. Ausst. Österreichische Nationalbibliothek Wien, Wien 2002/2003) Wien 2002, S. 96-114.

Kat. Ausst. Museum Ludwig 1979

Wols. Photograph, hg. von Laszlo Gloz (Kat. Ausst., Museum Ludwig, Köln 1979) Köln 1979.

Kat. Ausst. Museum für Kunst und Gewerbe 1980

Nicola Perscheid – Arthur Benda – Madame D'Ora (Kat. Ausst., Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1980), Hamburg 1980.

Kat. Ausst. Rheinisches Landesmuseum Bonn 1997

Und Sie haben Deutschland verlassen ... müssen (Kat. Ausst. Rheinisches Landesmuseum Bonn, Bonn 1997), Köln 1997.

Kat. Ausst. Jüdisches Museum Wien 2012

Vienna's Shooting Girls, Jüdische Fotografinnen aus Wien (Kat. Ausst. Jüdisches Museum Wien, Wien 2012/2013), Wien 2012.

Kemp 1980

Wolfgang Kemp, Theorie der Fotografie I. 1839-1912, München 1980.

Kempe 1969

Fritz Kempe, Eine Suffragette der Fotografie – das Leben der Madame d'Ora. Die Welt, Hamburg, 07.06.1969, S. 17.

Kempe 1977

Fritz Kempe, Fritz Kempes Begegnungen und Freundschaften 3. Das Leben der Madame d'Ora, in: Foto Magazin, November, München 1977, S. 52-55.

Kwiatkowski 1983

„serielle Kunst“, in: Gerhard Kwiatkowski (Hg.), Schüler Duden. Die Kunst, Mannheim/Wien/Zürich 1983, S. 459.

Lionel-Marie 1994

Annick Lionel-Marie, Eli Lotar. Leben und Werk, in: Eli Lotar (Kat. Ausst. Centre National d'art et de Culture Georges Pompidou 1993; Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 1994) Bonn 1994, S. 9-38.

Medler/Winklbauer 2012

Iris Medler und Andrea Winklbauer, „Neue Berufswege für die weibliche Jugend: Die Photographin“. Eine Einleitung, in: Vienna's Shooting Girls, Jüdische Fotografinnen aus Wien (Kat. Ausst. Jüdisches Museum Wien, Wien 2012/2013), Wien 2012, S. 10-21.

Mendelsohn 2012

Daniel Mendelsohn, Die Verlorenen. Auf der Suche nach sechs von sechs Millionen, dt. von Eike Schönfeld, Frankfurt am Main 2012 (zuerst englisch: The Lost, 2006).

Nieradzic 2012

Lukas Nieradzic, Das Fleisch die Stadt und der Tod. Tierschlachtung und Fleischproduktion im Wien des 19. Jahrhunderts, in: Testcard. Beiträge zur Popgeschichte, 22, 2012, S. 41-47.

Patterson 2004

Charles Patterson, „Für die Tiere ist jeden Tag Treblinka“. Über die Ursprünge des industrialisierten Tötens, Frankfurt am Main 2004 (zuerst englisch: Eternal Treblinka. Our Treatment of Animals and the Holocaust, New York 2002).

Raggam-Blesch 2008

Michaela Raggam-Blesch, Zwischen Ost und West. Identitätskonstruktionen jüdischer Frauen in Wien, Innsbruck 2008.

Silverman 2012

Lisa Silverman, Ein eigenes Zimmer. Der Salon der Fotografin, in: Vienna's Shooting Girls, Jüdische Fotografinnen aus Wien (Kat. Ausst. Jüdisches Museum Wien, Wien 2012/2013), Wien 2012, S.30-35.

Sontag 2013

Susan Sontag, Über Fotografie, dt. von Mark W. Rien und Gertrud Baruch, 21. Auflage, Frankfurt am Main 2013 (Zuerst englisch: On Photography, New York 1977).

Wiedenmann 2005

Rainer E. Wiedenmann, Spiegel und Fenster. Zur Semantik der Blicke in Tierfotografien, in: Ute Eskildsen und Hans-Jürgen Lechtreck (Hg.), nützlich, süß und museal. Das fotografierte Tier, Essays (Kat. Ausst. Museum Folkwang, Essen 2005/06), Göttingen 2005, S. 179-190.

Zweig 2002

Stefan Zweig, Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers, 33. Auflage, Frankfurt am Main 2002.

7. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Faber 1983, S. 113.

Abb. 2: Faber 1983, S. 112.

Abb. 3-55: Julia Lutz, 2014.

Abb. 56: Faber 1983, S. 155.

Abb. 57-80: Julia Lutz, 2014.

Abb. 81: Faber 1983, S. 33.

Abb. 82-85: Julia Lutz, 2014.

Abb. 86: Faber 1983, S. 148.

Abb. 87-89: Julia Lutz, 2014.

Abb. 90: <http://images1.bonhams.com/image?src=Images/live/2011-10/20/8339515-1-1.jpg&width=640&height=480&halign=l0&valign=t0&autosizefit=1> (letzter Besuch 06.03.2015).

Abb. 91: <http://media.de.indymedia.org/images/2004/03/77171.png> (letzter Besuch 06.03.2015).

Abb. 92: Julia Lutz, 2014.

Abb. 93: http://home.arcor.de/hmvh/2005/336_peta6.jpg (letzter Besuch 06.03.2015).

Abb. 94-96: Julia Lutz, 2014.

Abb. 97: Faber 1983, S. 142.

Abb. 98: Faber 1983, S. 145.

Abb. 99: Julia Lutz, 2014.

Abb. 100: Philipp 1984, S. 57.

Abb. 101: Faber 1983, S. 156.

Abb. 102: Eli Lotar (Kat. Ausst. Centre National d'art et de Culture Georges Pompidou 1993; Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 1994) Bonn 1994, S. 77.

Abb. 103: Kat. Ausst., Museum Ludwig 1979, Abb. 92.

Abb. 104: Kat. Ausst., Museum Ludwig 1979, Abb. 90.

Abb. 105: Kat. Ausst., Museum Ludwig 1979, Abb. 93.

Ich habe mich bemüht, sämtliche Inhaber der Bildrechte ausfindig zu machen und ihre Zustimmung zur Verwendung der Bilder in dieser Arbeit eingeholt. Sollte dennoch eine Urheberrechtsverletzung bekannt werden, ersuche ich um Meldung bei mir.

8. Abbildungen



Abb. 1: Madame d'Ora, Tänzerin, um 1923.



Abb. 2: Madame d'Ora, Tänzerin, um 1923.

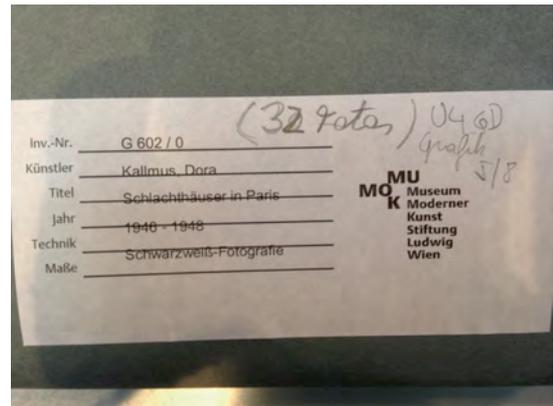


Abb. 3: Hülle der Aufnahmen aus dem Mumok.



Abb. 4: Für den Transport zum Schlachthof eingespernte Hühnchen, Inv.-Nr. 857/454, MKG Hamburg.



Abb. 5: Geknebelte Kuh im Stall, glänzend, 23,7 x 30,3 cm, mumok Wien.



Abb. 7: Geschlachtete Tiere (Kalbsköpfe), „*Notre valeur*“ (zu dt.: *Unsere Bedeutung/Unser Wert*), Inv.-Nr. 406/57, 31,4 x 27,6 cm, MKG Hamburg.

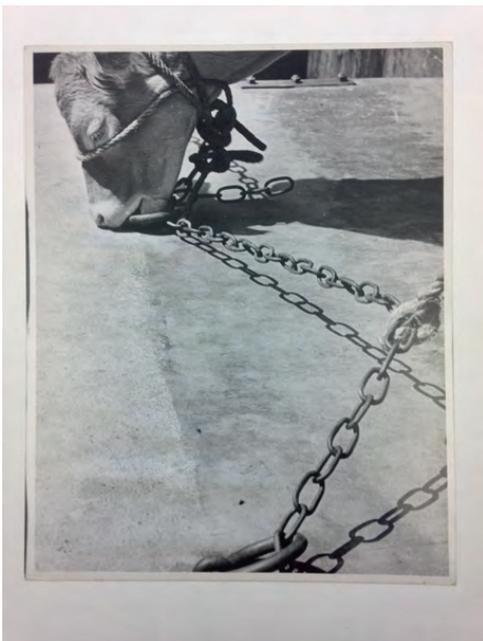


Abb. 6: Kuh auf dem Schlachthof, Inv.-Nr. 857/433, 29,6 x 23,1 cm, glänzend, MKG Hamburg.

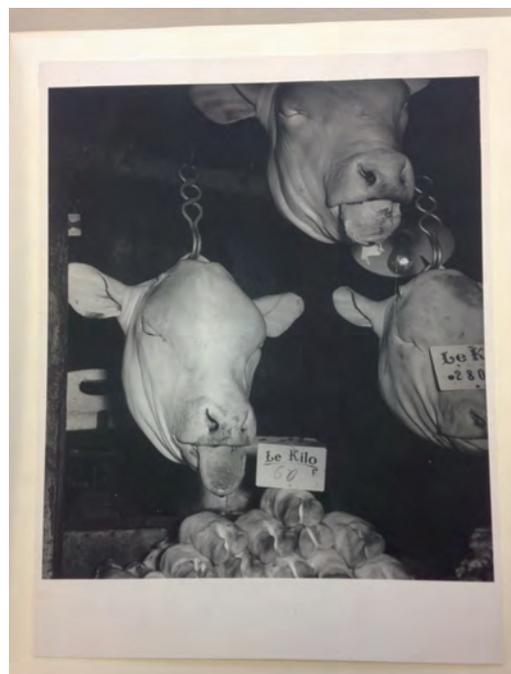


Abb. 8: Kalbsköpfe, Inv.-Nr. 406/49, 39,1 x 22,8 cm, MKG Hamburg.



Abb. 9: Schaufenster in Schlachtereij, Inv.-Nr. 857/432, 26,5 x 24,4 cm, glänzend, MKG Hamburg.

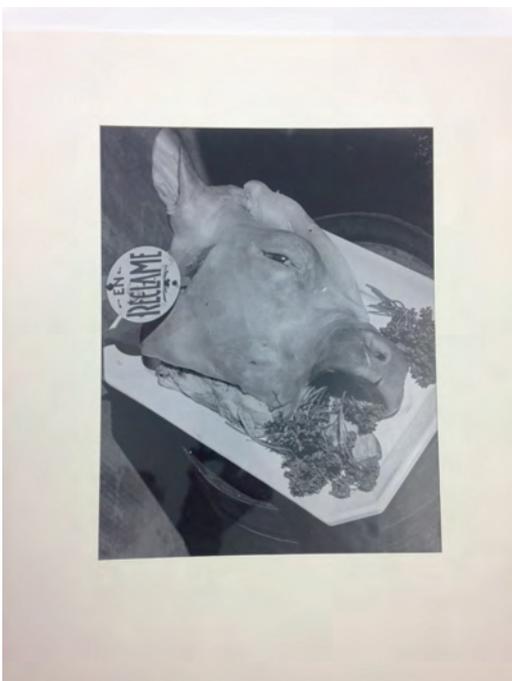


Abb. 10: Abgezogener Kalbskopf mit Petersilie im Maul, Inv.-Nr. 857/440, MKG Hamburg.



Abb. 11: Rind mit aufgeschnittener Kehle, Inv.-Nr. 857/434, MKG Hamburg.



Abb. 12: Pferdeschlächter auf dem Pariser Schlachthof, Inv.-Nr. 857/442, 32,1 x 24,6 cm, MKG Hamburg.



Abb. 13: Geschlachtete Schweine mit Schlachterin, Inv.-Nr. 406//59, 31,6 x 25,8 cm, MKG Hamburg.



Abb. 15: Schlachter bei der Arbeit, 29,2 x 37 cm, mumok Wien.



Abb. 14: Schlachter mit Schaufel, „Serié. *Les mains de l'homme invisible*“ (zu dt.: *Die Hände des unsichtbaren Mannes*), 27,1 x 37,8 cm, mumok Wien.



Abb. 16: Hase, 28,6 x 38,6 cm, mumok Wien.



Abb. 17: Hase, Inv.-Nr. 857/1090, MKG Hamburg.



Abb. 18: Abgezogener Hasenkörper, Inv.-Nr. 857/452, MKG Hamburg.



Abb. 20: „Der Hase mit den Fellschuhen.“, Inv.-Nr. 857/453, 31,7 x 12,5 cm, MKG Hamburg.



Abb. 19: Hase, Inv.-Nr. 857/1100, MKG Hamburg.



Abb. 21: Hase mit Fellschuhen, Linz.



Abb. 22: Zwei Hasen, glänzend, 23,9 x 30,4 cm, mumok Wien.



Abb. 24: Aufgehängte Schafsköpfe, Inv.-Nr. 857/449, MKG Hamburg.



Abb. 23: Aufgehängte Köpfe an Fäden, 19,4 x 39,4 cm, mumok Wien.



Abb. 25: Aufgehängter Schweinekopf, Inv.-Nr. 857/444, MKG Hamburg.



Abb. 26: Aufgehängter Schweinekopf, Inv.-Nr. 857/445, MKG Hamburg.



Abb. 28: , Ziegenkopf, Inv.-Nr. 406/50, MKG Hamburg.



Abb. 27: Ziegenkopf, „*le no. 14 change pour la fui*“ (?), 24,1 x 30,9 cm, mumok Wien.



Abb. 29: Kalbskopf, glänzend, 23,8 x 30,5 cm, mumok Wien.



Abb. 30: Kalbsköpfe, Inv.-Nr. 406/52, MKG Hamburg.



Abb. 32: Sterbende Kuh, 23,6 x 28,7 cm, mumok Wien.



Abb. 31: Offener Schweinekadaver, „le grand é...“, glänzend, 29,6 x 38,4 cm, mumok Wien.



Abb. 33: Abgetrennte Kuhbeine, glänzend, Inv.-Nr. 406/48, MKG Hamburg.



Abb. 34: Verzerrtes Kalbsgesicht, „Enlèvement“ (zu dt.: *Abfuhr/Entfernung*), 27,9 x 38,2 cm, mumok Wien.



Abb. 36: Hängende Schafsköpfe und Gedärme auf dem Pariser Schlachthof, Inv.-Nr. 857/450, 35,4 x 28,1 cm, MKG Hamburg.



Abb. 35: Schafsköpfe mit anhängendem Fell und Gedärm, Inv.-Nr. 857/451, MKG Hamburg.



Abb. 37: Schaf mit Fell über den Ohren, „on ne dit pas ce qu'on PENE...(moudon)“, 28,7 x 32,9 cm, mumok Wien.



Abb. 38: Geschlachtetes Schaf, Inv.-Nr. 857/1092, MKG Hamburg.



Abb. 40: Aufgehängte Schweine, 29,7 x 40 cm, mumok Wien.



Abb. 39: Aufgehängte Schweineleiber auf dem Pariser Schlachthof, Inv.-Nr. 857/448, 29,4 x 27,3 cm, MKG Hamburg.



Abb. 41: Aufgehängte Schweine, „*Procession (couchons)*“ (zu dt.: *Prozession (Schweine)*), 29 x 38,2 cm, mumok Wien..

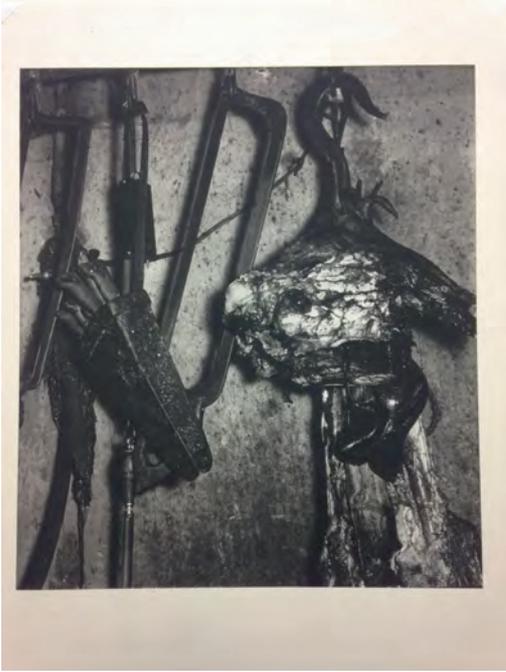


Abb. 42: Geschlachtete Tiere, Qualen des Mittelalters, Schlachtwerkzeuge, Inv.-Nr. 406/58, MKG Hamburg.



Abb. 44: Pferde Vorderbeine, glänzend, 29,8 x 39,5 cm, mumok Wien.



Abb. 43: Aufgehängtes Schwein, 29,7 x 40,2 cm, mumok Wien.



Abb. 45: Vorderbeine eines geschlachteten Pferdes, Inv.-Nr. 857/443, MKG Hamburg.



Abb. 46: Ziegenbeine, 29,6 x 39,5 cm, mumok Wien.



Abb. 49: Das große Netz, 20,8 x 27,3 cm, mumok Wien.



Abb. 47: Das große Netz, 20,8 x 27,3 cm, mumok Wien.



Abb. 50: Lunge/Leber/Herz, „la cap blanche“, 27,3 x 38,9 cm, mumok Wien.



Abb. 48: „la dentelle“ (zu dt.: die Spitze), Inv.-Nr. 857/1089, MKG Hamburg.



Abb. 51: Fleischdetail, „*une chaloupe*“ (zu dt.: *Eine Schaluppe* (Beiboot)), mumok Wien.



Abb. 53: Eingeweide, Inv.-Nr. 857/1091, glänzend, MKG Hamburg.



Abb. 52: Schweineblasen, 28,6 x 38,1 cm, mumok Wien.



Abb. 54: Pferdefetus, Tüte 6, MKG Hamburg.



Abb. 55: Rinderfetus, Tüte 6, MKG Hamburg.



Abb. 56: Pferde fetus in Metallschüssel, „pauvre petite bête“ (zu dt.: *armes kleines Tier*) Inv.-Nr. 857/1090, glänzend, MKG Hamburg.



Abb. 58: Geschächtetes Rind, Inv.-Nr. 857/434, MKG Hamburg.



Abb. 57: Zwei Pferde feten mit Schlachtabfällen, 29,7 x 39,2 cm, mumok Wien.



Abb. 59: Geschächtetes Rind, Tüte 6, MKG Hamburg.



Abb. 60: Ausblutender Kuhkopf auf dem Pariser Schlachthof, Inv.-Nr. 857/437, 27,3 x 31,1 cm, MKG Hamburg.



Abb. 62: Ausblutendes Rind auf dem Pariser Schlachthof, Inv.-Nr. 857/435, 30 x 29,3 cm, glänzend, MKG Hamburg.



Abb. 61: Geschächtetes Rind, Detail, glänzend, 23,9 x 30,4 cm, mumok Wien.



Abb. 63: Kuh auf dem Schlachthof, Inv.-Nr. 406/55, 36,4 x 27,9 cm, MKG Hamburg.



Abb. 64: Kalbskopf mit strahlenförmigen Klauen, „l'esc/erime“ (?), 28,9 x 37,6 cm, mumok Wien.



Abb. 67: Pferd in geronnenem Blut liegend, Inv.-Nr. 857/441, MKG Hamburg.



Abb. 65: Rinderkopf, 29,7 x 40,2 cm, mumok Wien.



Abb. 68: Pferdekopf, glänzend, 23,9 x 30,4 cm, mumok Wien.



Abb. 66: Kalbskopf mit Maschine, 27,9 x 36,9 cm, mumok Wien.



Abb. 69: „Schlafende' Schweine,
„volupté (couchons)“ (zu dt.:
Wollust/Sinnlichkeit (Schweine)), 28,7 x
37,9 cm, mumok Wien.



Abb. 71: Pferdekopf, glänzend, 23,9 x
30,4 cm, mumok Wien.



Abb. 70: Kalbskopf mit Klauen,
glänzend, 23,9 x 30,6 cm, mumok Wien.



Abb. 72: Geschlachtete Tiere (Kalb), Inv.-
Nr. 406/60, 32,6 x 29,2 cm, glänzend,
MKG Hamburg.



Abb. 73: Aufgehängte Schweineköpfe, Inv.-Nr. 857/447, MKG Hamburg.



Abb. 75: Abgeschlachteter, ausblutender Kalbskopf auf dem Pariser Schlachthof, Inv.-Nr. 857/439, 29,3 x 27,3 cm, MKG Hamburg.

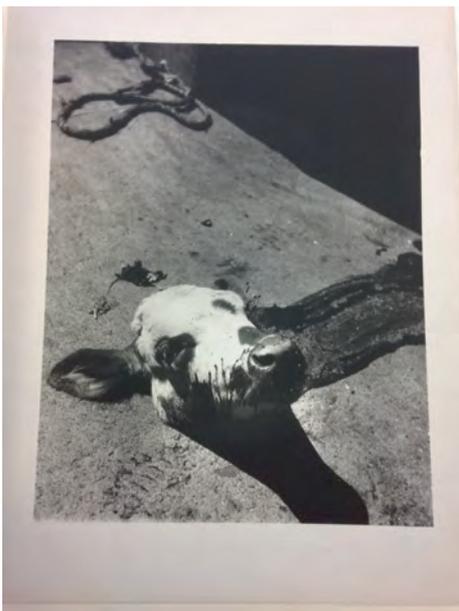


Abb. 74: Abgetrennter Kalbskopf auf dem Pariser Schlachthof, Inv.-Nr. 857/438, 31,5 x 24,4 cm, MKG Hamburg.



Abb. 76: Geschlachtetes Tier (Ziege), „une fête dans la NEIGE“ (zu dt.: *Ein Fest im Schnee*), Inv.-Nr. 406/51, 31,4 x 27,4 cm, MKG Hamburg.



Abb. 77: Geschlachtete Tiere (Kalbsköpfe), Inv.-Nr. 406/56, 35,5 x 28,6 cm, glänzend, MKG Hamburg.

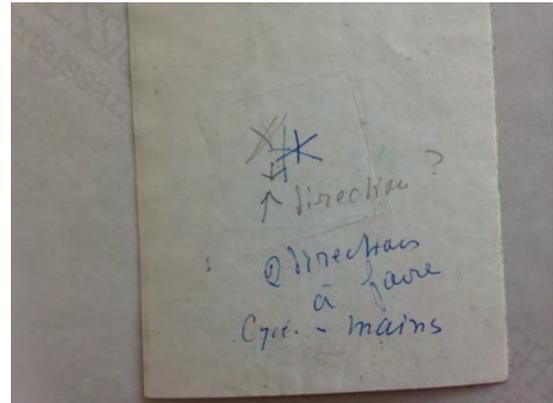


Abb. 79: Kontaktabzug Rückseite – „direction?“, MKG Hamburg.



Abb. 78: Kontaktabzug, MKG Hamburg.

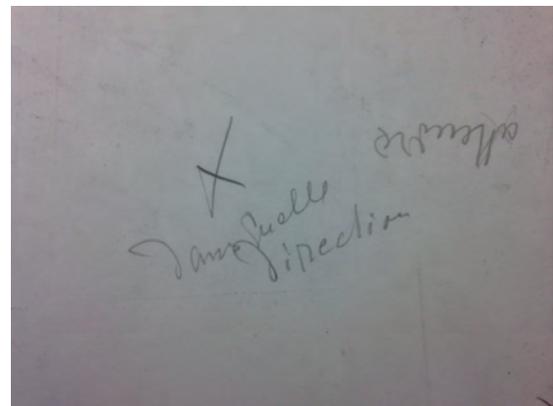


Abb. 80: Kontaktabzug Rückseite – „dans quelle direction“ und „attendre“, MKG Hamburg.



Abb. 81: Dora Kallmus mit ihrem Hund „Miss Penny“, um 1925.



Abb. 82: Aufgehängte Schafsköpfe mit Lupe, Inv.-Nr. 857/449, MKG Hamburg.

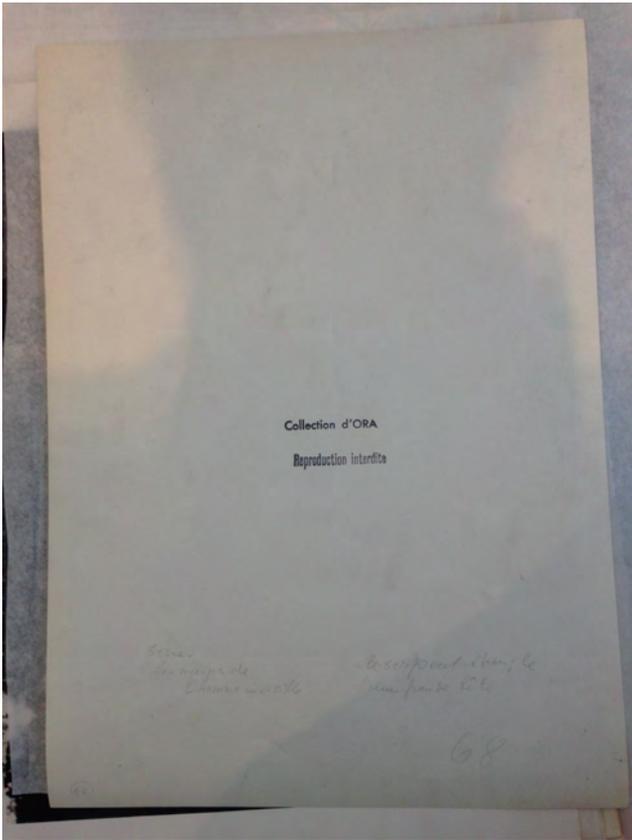


Abb. 83: „Série. Les mains de l'homme invisible.“ (Rückseite).



Abb. 84: „Les mains de l'homme invisible.“



Abb. 85: Kontaktabzug mit „abgetrenntem“ Schlachter.



Abb. 86: François Fratellino, um 1955.



Ab. 87: Geschlachtetes Tier (Ziege), „une fête dans la NEIGE“ (zu dt.: *Ein Fest im Schnee*), Inv.-Nr. 406/51, 31,4 x 27,4 cm, MKG Hamburg.

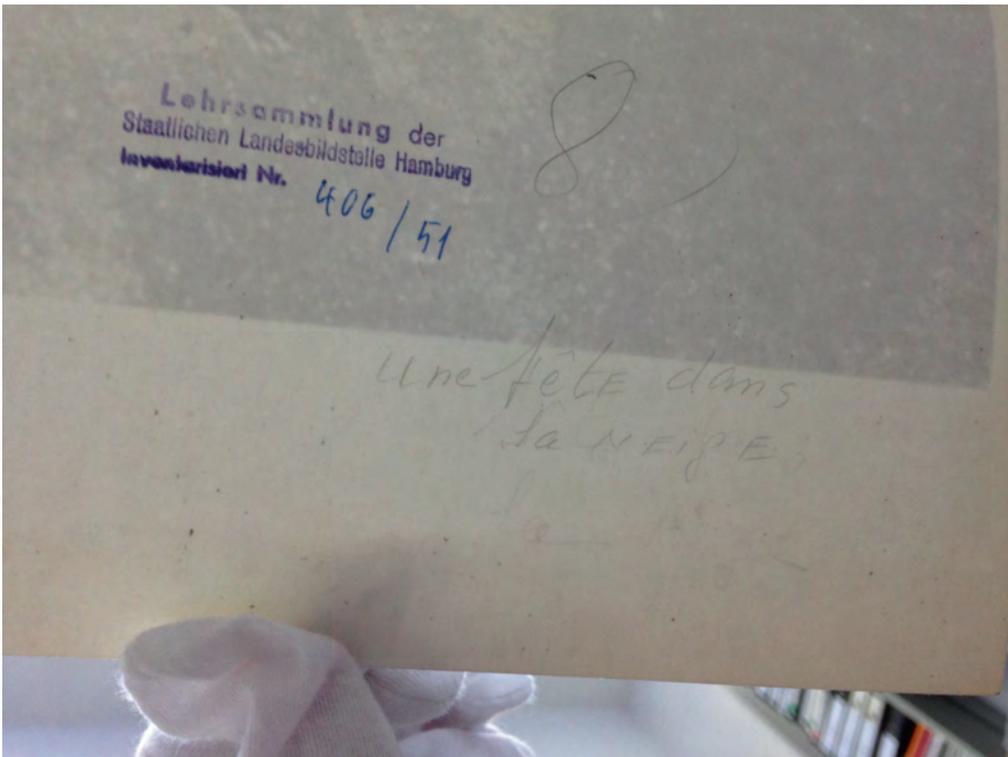


Abb. 88: „une fête dans la NEIGE.“ (Rückseite).

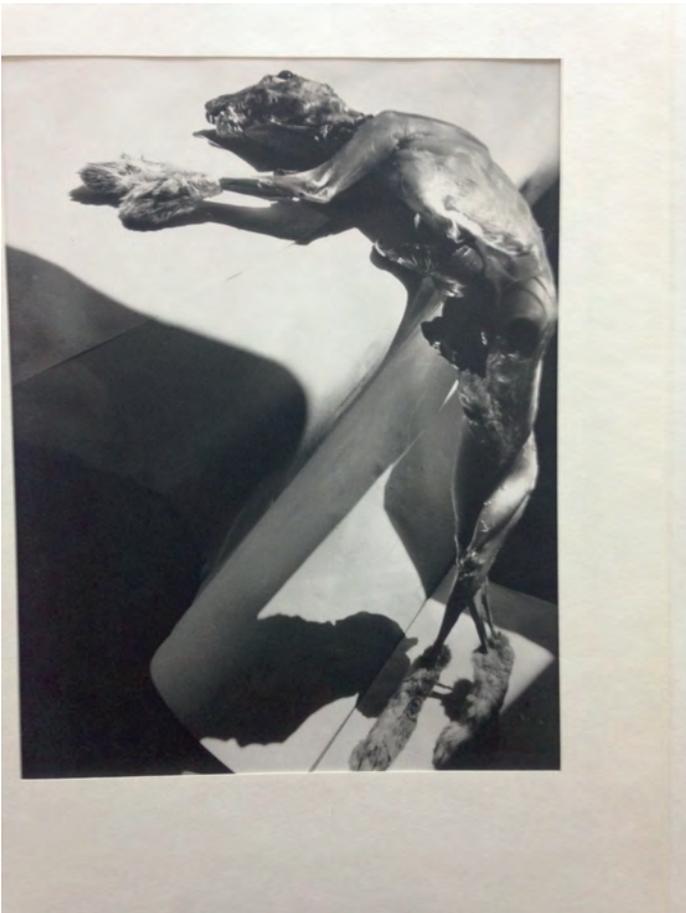


Abb. 89: „Der Hase mit den Fellschuhen.“



Abb. 90: Josephine Baker.



Abb. 91: „Wo es um Tiere geht, wird jeder zum Nazi“ PETA Kampagne.

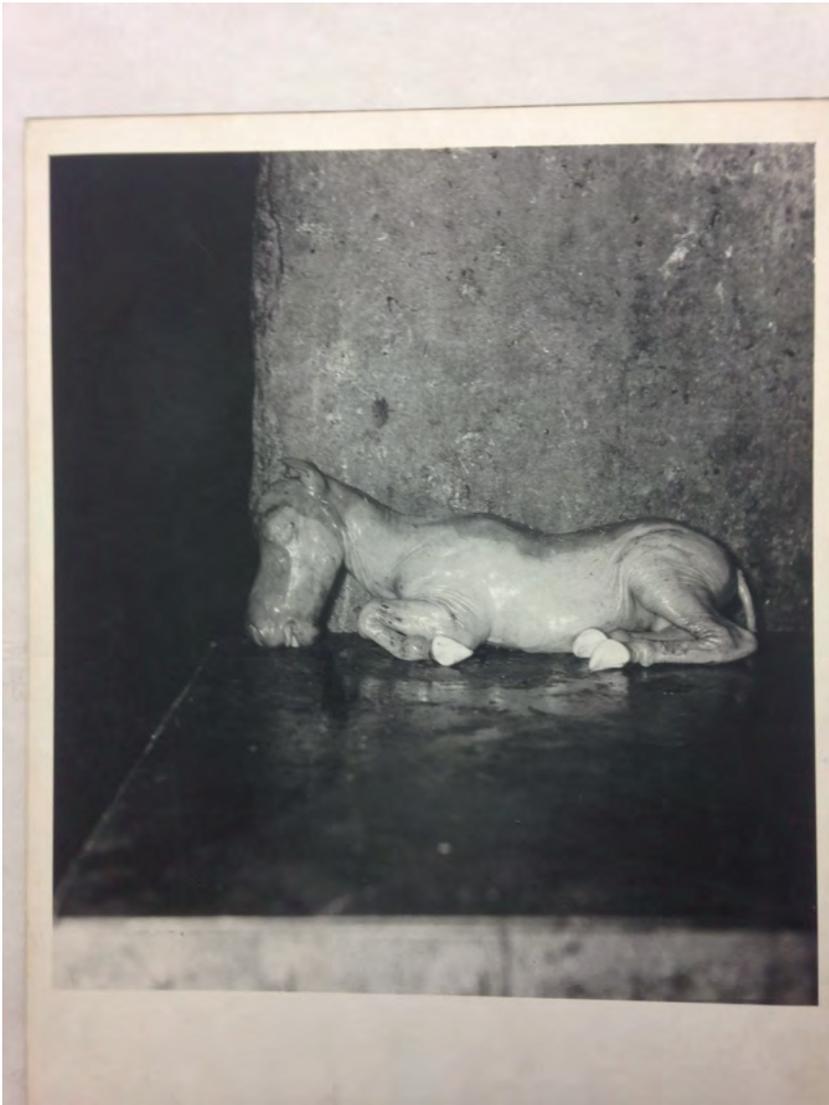


Abb. 92: „Das schlafende Pferdchen.“



Abb. 93: „Kinder-Schlachter“ PETA Kampagne.



Abb. 94: Offener Schweinekadaver.

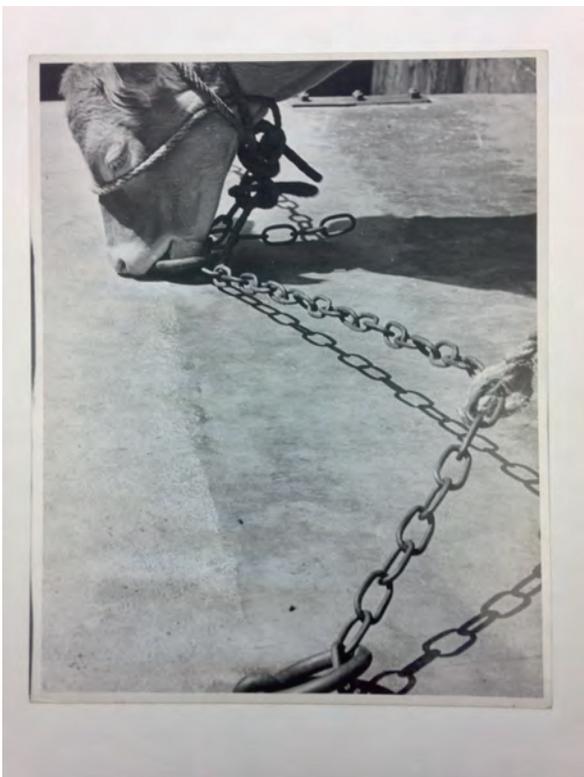


Abb. 95: Geknebeltes Rind.



Abb. 96: Ziegenkopf.



Abb. 97: Flüchtlingslager in Österreich 1945/46, schlafendes Kind.



Abb. 98: Serge Lifar auf dem Friedhof Montmartre, um 1950.

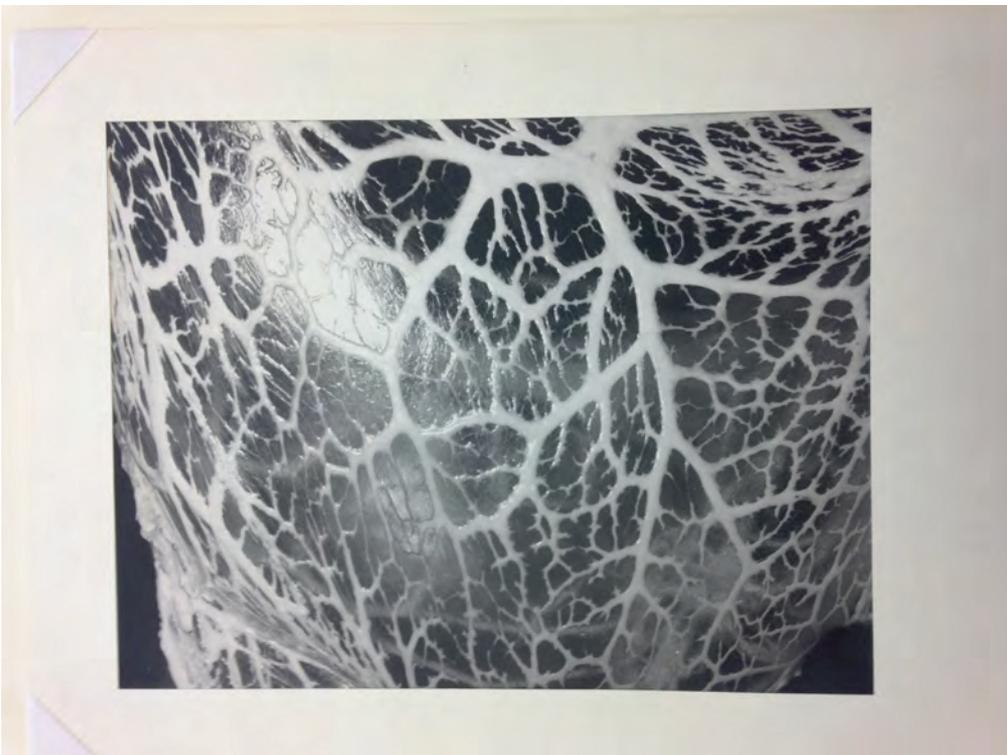


Abb. 99: Das große Netz.



Abb. 100: André Kertész, Gabel, 1928.



Abb. 101: „la dernière promenade“.



Abb. 102: Eli Lotar, „aux abattoirs de la Villettes“, 1929, 37,5 x 24,5 cm.



Abb. 103: Wols, Kaninchen mit Kamm und Mundharmonika.

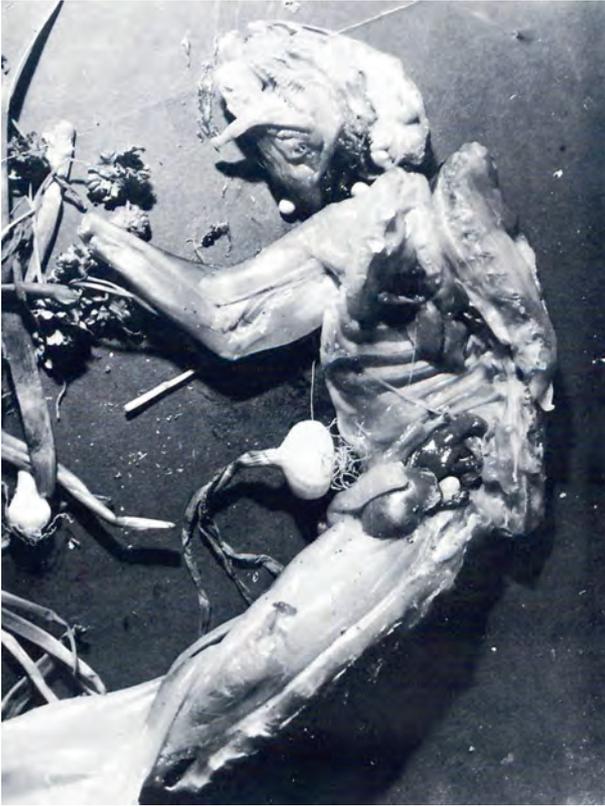


Abb. 104: Wols, Kaninchen mit Gräsern und Zwiebel.



Abb. 105: Wols, Huhn (Küken) mit Ei.

Zusammenfassung

Eine erfolgreiche und schillernde Persönlichkeit wie Madame d’Ora, die seit Jahrzehnten durch Portraits der besten Gesellschaftskreise in Wien, Paris und weiten Teilen Europas Berühmtheit erlangte, bricht in ihrem späten Oeuvre radikal mit ihrem etablierten Stil. Statt repräsentativen Modefotografien, Portraits und die Dokumentation gesellschaftlicher Großereignisse, fotografiert sie nach dem Zweiten Weltkrieg die Kadaver von Tieren in Pariser Schlachthöfen.

Dora Philippine Kallmus, wie sie mit eigentlichem Namen hieß, wurde im Jahr 1881 in Wien in eine gutbürgerliche und angesehene jüdische Familie hineingeboren. Nach der theoretischen Ausbildung an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt (Wien) und der praktischen Arbeit im Atelier von Nicola Perscheid (Berlin), eröffnete sie 1907, zusammen mit Arthur Benda, ein eigenes Fotoatelier in Wien. Nach der Aufgabe des Geschäfts ihrerseits und der Übergabe an Benda, zog sie 1925 nach Paris und gründete dort ein neues Studio. Spätestens hier wurde Dora Kallmus zur schillernden und berühmten Gesellschaftsfotografin – zur Madame d’Ora – die ihre Kunden aus den besten Gesellschafts- und Künstlerkreisen akquirierte. Sie befand sich damit auf dem Höhepunkt ihrer ruhmreichen Karriere. Mit Ausbruch des Zweiten Weltkrieges und der Einnahme von Paris durch deutsche Truppen (1940) musste sie ihr Atelier überstürzt verlassen: Ihre Flucht brachte sie nach Südfrankreich, wo sie sich in La Lanvèse versteckte. So gelang es ihr, der Deportation und Ermordung durch die Nationalsozialisten zu entgehen. Ihre Schwester Anna Malvine, der sie seit Kindheitstagen sehr nahe stand, schaffte dies nicht: Immer noch in Österreich wohnhaft, wurde sie deportiert und schließlich, wie auch andere Verwandte, in einem von Hitlers Konzentrationslagern ermordet.

Nach Kriegsende ließ sich Dora Kallmus erneut in Paris nieder und nahm ihre Arbeit wieder auf. Bot zuvor ihr Atelier meist den Hintergrund für ihre Portraitaufnahmen, verließ sie nun ihre Wohnung und fotografierte im Freien. Ihr diente dazu eine Rolleiflex-Kamera, die sie nun selbst bediente. Ab 1955 klagt sie in ihren Briefen an enge Freunde, vor allem Willem Grütter, über das Älterwerden und Depressionen. Zu dieser Zeit entstand wohl die Serie über Pariser Schlachthöfe: Zum einen dokumentiert sie den Schlachtprozess an sich, zum anderen arrangiert sie abgetrennte Köpfe, Beine und Klauen zu einem stillen ‚memento mori‘ oder einer schreienden Anklage.

Diese Serie war es auch, die Hauptbestandteil ihrer letzten großen Ausstellung in der Galerie Montaigne in Paris war. Jean Cocteau hielt damals die Eröffnungsrede und sprach davon, dass sie *„kühner als irgendein junger Mann, die Schlächter mit einer Geste beiseite*

schiebt, um an deren Stelle ihren Apparat zu installieren, unmittelbar vor den täglichen Opfern unseres kannibalischen Kultes.“¹⁸⁸

Über die Gründe, warum Madame d’Ora die Schlachthoffotografien aufnahm, weist die Forschung Lücken auf bzw. es herrscht Uneinigkeit, was daran liegt, dass diese Fotografien nicht ausreichend bearbeitet sind, denn bisherige Publikationen und Untersuchungen zu Madame d’Ora und ihrem fotografischen Oeuvre beschränken sich auf ihre Hochphase in Wien und Paris vor dem Zweiten Weltkrieg.¹⁸⁹ Auch der Aufsatz von Claudia Gabriele Philipp¹⁹⁰ – der einzige, der sich ausschließlich mit der Schlachthofserie befasst – verweist dezidiert darauf, dass der Gegenstand ihrer Untersuchung nicht die Umstände der Entstehung selbst sind. Sie sucht vielmehr nach Vorbildern für diese Bildsprache und bettet die Fotos in eine Bildtradition ein, vor allem im surrealistischen Kontext. Der bisher einzige Erklärungsversuch für diese Aufnahmen, dass d’Oras Motivation eine tiefgreifende Tierliebe zu Grunde liegt, erscheint mir aber unzureichend und zu oberflächlich.¹⁹¹

Die Intension meiner Arbeit ist es, mehr das „Warum“ als das „Wie“ in den Blick zu nehmen, obwohl an manchen Stellen auch eine Verbindung angedeutet werden soll. Dafür grundlegend scheint für mich die biografische Herangehensweise: zunächst einmal soll der Bruch in ihrem Leben sichtbar gemacht werden, welcher mit dem Bruch in ihrem Oeuvre einher geht. Auch soll die Untersuchung ihrer Wiener Arbeitsweise am Ende des ersten Kapitels deutlich machen, wie sehr sich ihre über Jahrzehnte hinweg etablierte Bildsprache ändert, als sie nach 1945 erstmals selber mit einer Mittelformatkamera fotografiert. In Kapitel 3 gebe ich einen Überblick über die Anzahl der Schlachthoffotografien und teile sie in einzelne Kategorien auf. Meine Ergänzungen über den Schlachtprozess selber sollen helfen, die Fotografien genauer zu betrachten, um sie zu ‚verstehen‘ – sofern das in Verbindung mit dem Töten von Tieren möglich ist. Außerdem möchte ich mich durch diese Unterteilung vom ungenauen Begriff der *Schlachthofserie* distanzieren; es soll gezeigt werden, dass die Fotografien nicht *eine* ästhetische Wirkung erzielen wollen, vielmehr eröffnet Madame d’Ora einzelne kleinere Serien.

Das Hauptaugenmerk liegt allerdings auf Kapitel 4. Einführend werden nochmals detailliert die verschiedenen Aussagen aus der gängigen Forschungsliteratur skizziert. Meine Ausführungen dienen dazu, die bisher einzige Lesart des Tierschutzes hinter sich zu lassen.

¹⁸⁸ Zitiert nach Faber 1983, S. 40.

¹⁸⁹ Gruber 1964, Kempe 1969/1977, Kat. Ausst. Museum für Kunst und Gewerbe 1980 und vor allem die erste große Monographie (Faber 1983).

¹⁹⁰ Philipp 1984.

¹⁹¹ vgl. Faber 1983. Auch Otto Hochreiter betont in seiner Rezension zur Monografie, dass diese Erklärung als Grund der Motivation zur Erstellung der Serie für „nicht ausreichend“ gilt (Hochreiter 1984).

Grundlegend hierfür ist zunächst ein Vergleich von Charles Pattersons „Für die Tiere ist jeden Tag Treblinka“ und einer Schock-Kampagne von PETA „Holocaust auf deinem Teller“ – ich verfolge dabei die Intension, letztlich über die bloße Schockwirkung der Fotografien hinauszugehen. Für mich sind Madame d’Oras Fotografien aus dem Schlachthof sorgsam inszenierte, ‚delikat‘ arrangierte Aufnahmen. Obwohl die Motivwahl völlig isoliert in ihrem Oeuvre steht, lässt sich durch Vergleiche zeigen, dass d’Ora nach dem Zweiten Weltkrieg zu einer neuen Bildsprache findet, die sich auch in anderen Fotografien zeigt.

In einem letzten Schritt komme ich zu einer neuen Lesart dieser Aufnahmen. Diese verbindet zwar zuvor aufgeworfene Teile meiner Arbeit, versucht aber, im Gegensatz zu Patterson, weniger emotional zu argumentieren. Grundlegend hierfür sind meine Ausführungen zum ‚Gedächtnis‘ (nach Aleida Assmann¹⁹²) und dem Unterbewusstsein. Hinzu kommt die mediale Vermittlung des Holocaust und Madame d’Oras eigene Kriegserfahrungen bzw. das Schicksal ihrer Familie (nach Baer und Brink¹⁹³). All das bildet den Grundstock eines Traumas, welches aber nicht unbedingt ‚bewusst‘ von ihr in den Fotografien verarbeitet wurde.

Vor allem die Lösung der Fotografien aus der Lesart des Tierschutzes soll ein erster Schritt sein, diese Fotografien neu zu lesen und zu interpretieren. In meinem Schlusswort verweise ich auf Lücken, die in einer folgenden Arbeit weiter bearbeitet werden sollten.

¹⁹² Aleida Assmann, Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München 1999.

¹⁹³ Ulrich Baer, Spectral Evidence. The Photography of Trauma, Cambridge 2002.

Cornelia Brink, Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Fotografien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945, Schriftenreihe des Fritz-Bauer-Instituts, 14, Berlin 1998.

Curriculum Vitae

Julia Lutz, geboren am 05.09.1988 in Biberach/Riß (Deutschland).

Akademische Ausbildung:

2013 – 2015	Universität Wien: MA in Kunstgeschichte. Schwerpunkt: Fotografie und jüdische Kunst/Kultur.
2013 - 2014	Erasmusstipendium an der Freien Universität Berlin: MA in Kunstgeschichte mit dem Schwerpunkt: Europa und Amerika und Fotografie(-theorie).
2008 – 2013	Universität Wien: BA in Kunstgeschichte Schwerpunkt: Moderne & Zeitgenössische Kunst. Nebenfächer: Ästhetik & Kulturphilosophie, Europäische Ethnologie.

Arbeitserfahrungen:

02/01-28/02/13	Mitarbeiterin in der Kunstvermittlung, Kunsthaus Bregenz.
01/09-30/11/12	Praktikantin in der Villa Aurora, Los Angeles, Kalifornien.
27/01-27/03/09	Praktikantin in der Kunstvermittlung, Kunsthaus Bregenz.

