

Michaela Haibl, Gudrun M. König (Hg.)

Mode.Land

Ein Textilfabrikant fotografiert,
1900–1925



Michaela Haibl,
Gudrun M. König (Hg.)

Mode.Land

Ein Textilfabrikant fotografiert, 1900–1925



Waxmann 2020
Münster • New York

Realisiert mit freundlicher Unterstützung
der Technischen Universität Dortmund

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Print-ISBN 978-3-8309-4185-9

E-Book-ISBN 978-3-8309-9185-4

© Waxmann Verlag GmbH, Münster 2020

www.waxmann.com

info@waxmann.com

Umschlaggestaltung: Silke Wawro

Satz: Roger Stoddart, Münster

Druck: Hubert & Co., Göttingen

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier,
säurefrei gemäß ISO 9706



Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des Verlages in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Inhalt

Gudrun M. König

Die Familie auf der Glasplatte Privatfotografie und Modegeschichte	7
---	---

Jasmin Assadsolimani

Die Silhouette der Mode Zum analytischen Potential der Form	33
--	----

Xiaoying Xu

Der Matrosenanzug Uniforme Massenmode	51
--	----

Heike Fischer

Hüte Die Differenz der Geschlechter	75
--	----

Pia Schepers

Schürze Die Oberfläche als sozialer Stoff	101
--	-----

Anna Katharina Behrend

Gestrickt Die materiale Elastizität der Moderne	123
--	-----

Catharina Feddersen

Das Heim Die Industrialisierung des Geschmacks	141
---	-----

Michaela Haibl

Schmuck Der dekorierte Fotoalltag	161
--	-----

Anhang

Abbildungsnachweise	185
Fotografien und Projekt	189
Lebensdaten der Familie Bauer	190
Zur Ausstellung	190



[1] Rudolf und Eduard Bauer beim Baden, 1919

Gudrun M. König

Die Familie auf der Glasplatte. Privatfotografie und Modegeschichte

Das nachgelassene Glasplattenkonvolut mit den fotografischen Aufnahmen des münsterländischen Textilfabrikanten Carl Bauer (1873–1963) wird in diesem Band exemplarisch als Quelle für die vestimentäre Geschichte diskutiert. Bauers fotografische Praktiken mit seinem Blick auf die Familie berühren methodische Fragen der privaten Fotografie. Das Hauptaugenmerk liegt auf der visuellen Analyse der Kleidungsmode als Signatur der Moderne. Die dichte Überlieferung des Bestandes erlaubt es, Momente und Moden der Moderne zu identifizieren und zu interpretieren.¹

Von Resten und Überresten

Während der Rest das übriggebliebene eines Ganzen wie einer Mahlzeit oder eines Stoffballens bezeichnet, ist Überrest ein quellenkritischer Begriff historischer Wissenschaften.² Überreste, das übriggebliebene der Vergangenheit wie Bilder, Geräte, Stoffe oder Kleidung sind in der Regel nicht absichtsvoll für die Geschichtsschreibung überliefert, sondern haben durch Zufall und Gelegenheit die Zeit überdauert. Gemeinsam ist ihnen, dass sie für die historische Forschung methodisch aufbereitet werden müssen.

Das Projekt „Mode.Land“ beschäftigt sich mit der Privatfotografie als Quelle für die Textil- und Modegeschichte und verbindet die Analyse visueller mit der materieller Kultur. Im Mittelpunkt steht die Frage nach der ländlichen Kleidung zu Beginn des 20. Jahrhunderts im westfälischen Dorf Laer, Kreis Steinfurt, in der Nähe von Münster. Knapp 400 Glasplattennegative der Familie des ehemaligen Mitinhabers der Firma „Franz Heinr. Bauer Junior. Leinen-, Halbleinen- und Gebild-Weberei“ wurden jüngst digitalisiert und konnten so für die Forschung erstmals zugänglich gemacht werden.³ Die Bildquellen liegen jetzt als Digitalisate der Glasnegative (9 x 12 cm) vor. Das Bildmaterial enthält doppelte, verwackelte, über- und doppelbelichtete Aufnahmen. Sie wurden weder bearbeitet noch aussortiert, da der Akt des Fotografierens mit seinen technischen Entscheidungen gerade durch Sequenzen und auch durch missglückte Aufnahmen einsichtig wird. Im Hinblick auf Beschriftungen, Retuschen und eingeritzte Datierungen wurden die Glasnegative direkt konsultiert. Abzüge und Alben der Zeit sind in der Familie nur geringfügig überliefert. Da die Glasnegative bis zur Digitalisierung nicht betrachtet werden konnten, fehlen Informationen aus dem kommunikativen Familiengedächtnis weitgehend. Interviews mit den Enkeln von Carl Bauer steuerten jedoch manche Information bei und lenkten die Pfade der Recherche.

Privatfotografie ist ein eigenes Genre in der Fotogeschichte. Synonym verwendet werden Begriffe wie Knipsfotografie,⁴ Alltagsfotografie, Schnappschuss-

fotografie,⁵ populäre oder vernakulare Fotografie. Der Fotohistoriker Allan D. Coleman konstatiert, dass die alltägliche oder eben vernakulare Fotografie in der Regel Menschen ablichte; Selbst- und Familienporträts stellten eine „photographic autobiography“ mit einem Medium her, das er als illusionistische Wiedergabe der optischen Realität charakterisiert.⁶

Mit der Bandbreite an Begriffen, die mehr oder weniger vergleichbare Bildkonvolute bezeichnen, wird die private Fotografie von den professionellen und den künstlerischen Aufnahmen abgegrenzt. Mal werden die Begriffe synonym benutzt, mal werden ihnen Differenzen eingeschrieben. Der Fotohistoriker Timm Starl, der mit seinem Band einen einflussreichen Beitrag für die Fotogeschichte verfasst hat, nutzt zuweilen Knipser-, Amateur- und Privatfotografie parallel, berichtet aber von einer Spaltung der Amateurfotografie um 1890. Ambitionierte Amateure verfolgten den Anspruch qualitätsvoller Fotografie. Durch das Lesen von Zeitschriften, Mitgliedschaft in Vereinen und durch Teilnahme an Wettbewerben verließen sie das Feld des Privaten und machten ihre Fotos öffentlich.⁷ Die Kategorie privater Fotografie meint in der Fotogeschichte die nichtprofessionalisierte Bildautorschaft gegenüber professionell ausgebildeten Fotografen. Der Begriff betont das Fotografieren als eine private Praktik, ohne einen Verweis auf den Inhalt vorzuformulieren, auch wenn im vorliegenden Bestand „privat“ bedeutet, dass überwiegend die Familie Bauer, Freunde und Nachbarn abgelichtet wurden. Die visuelle Überlieferung der kleinen und großen familiären Feiern, der alltäglichen Begebenheiten und der Kinderspiele führt uns in die Lebenswelt eines Textilfabrikanten um 1900 bis in die 1920er-Jahre [1].

Der Zauber der ersten Sichtung des Materials hat die Frageperspektive angeegt. „Dorf“ und „Land“ sind sozialhistorische Kategorien. Die Wirtschaftsgeschichte hat konstatiert, dass „ländliche Orte der Moderne“ schwer zu benennen sind,⁸ doch sie setzt ein Fragezeichen hinter die Vorstellungen eines vor allem rückständigen Landes. Die Heterogenität des Modernisierungsprozesses bedient keine starre Dichotomie. Der Bezugspunkt bleibt mit Sprachmustern wie einer „Übernahme“ städtischer Lebensweisen jedoch nicht selten die Stadt.⁹ Demgegenüber wird hier nach der Eigenlogik der Lebensweise einer dörflichen Elite gefragt und auf die Mode als ein Begleitphänomen der Modernisierung zugespitzt: „Mode.Land“.

Untersucht wird das Erscheinungsbild der Kleidung auf den Digitalisaten und Fotografien, die das Rekonstruierbare nach Möglichkeiten und Grenzen auslotet. Zentral ist die Frage nach der Mode auf dem Land. Wer trägt was? Wie werden Situationen, Sozialrollen und Geschlechter durch welche Kleidungen und Accessoires im Bild definiert? Die Studie zielt darauf ab, über die Funktionsanalyse des Fotografierens im familiären Umfeld Kleidungsgeschichte zu schreiben und eine Re-Vision der Mode auf dem Land vorzunehmen.

Die westmünsterländische Textilregion um 1900 und das Dorf Laer

Die Industrialisierung der Textilherstellung setzte in Westfalen, genauer im deutsch-niederländischen Grenzraum, relativ spät ein.¹⁰ Die Heimarbeit am Webstuhl diente in der Wintersaison als Verdienstmöglichkeit der bäuerlichen Bevölkerung. Seit Mitte des 19. Jahrhunderts wurde diese Arbeit im Verlagsystem gebündelt. Die eigentliche Industrialisierung des Baumwollgewerbes begann im Westmünsterland seit den späten 1870er-Jahren und steigerte die Spindel- und Webstuhlzahlen rasch: „Nach einer Erhebung der Handelskammer Münster soll es 1913/1914 ca. 35.000 Beschäftigte in der Textilindustrie des Regierungsbezirks Münster gegeben haben.“¹¹ Das Westmünsterland, so fasst der Historiker Karl Ditt für das westfälische Geschichtsportale zusammen, stieg damit neben Elsass-Lothringen, Bayern und Sachsen zu einer der vier großen Baumwollregionen vor dem Ersten Weltkrieg auf.

Die Firma „Franz Heinr. Bauer Junior“ wurde im Jahr 1857 gegründet [2a]. Fabrik- und Hausweberei wurden noch parallel betrieben, bis im Jahr 1884 die erste Dampfmaschine eingeführt, im Jahr 1888 die erste Fabrikordnung erlassen und zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Fabrik-Krankenkasse etabliert wurde.¹² Das Dorf Laer hatte Mitte des 19. Jahrhunderts knapp 2.500 und in den 1930er-Jahren knapp 3.000 Einwohner und Einwohnerinnen; die Belegschaft steigerte sich von 124 im Jahr 1900 auf 192 Männer und Frauen im Jahr 1925.¹³ Die Firma gilt um 1910 als größter Arbeitgeber im Dorf [2].¹⁴

[2] Umgenutzte
„Fabrikmarke“ der Firma Bauer
für die Fotoordnung, 1920er-Jahre



[2a] Banderole mit
Ansicht der Fabrik,
Firma Bauer, Laer 1957





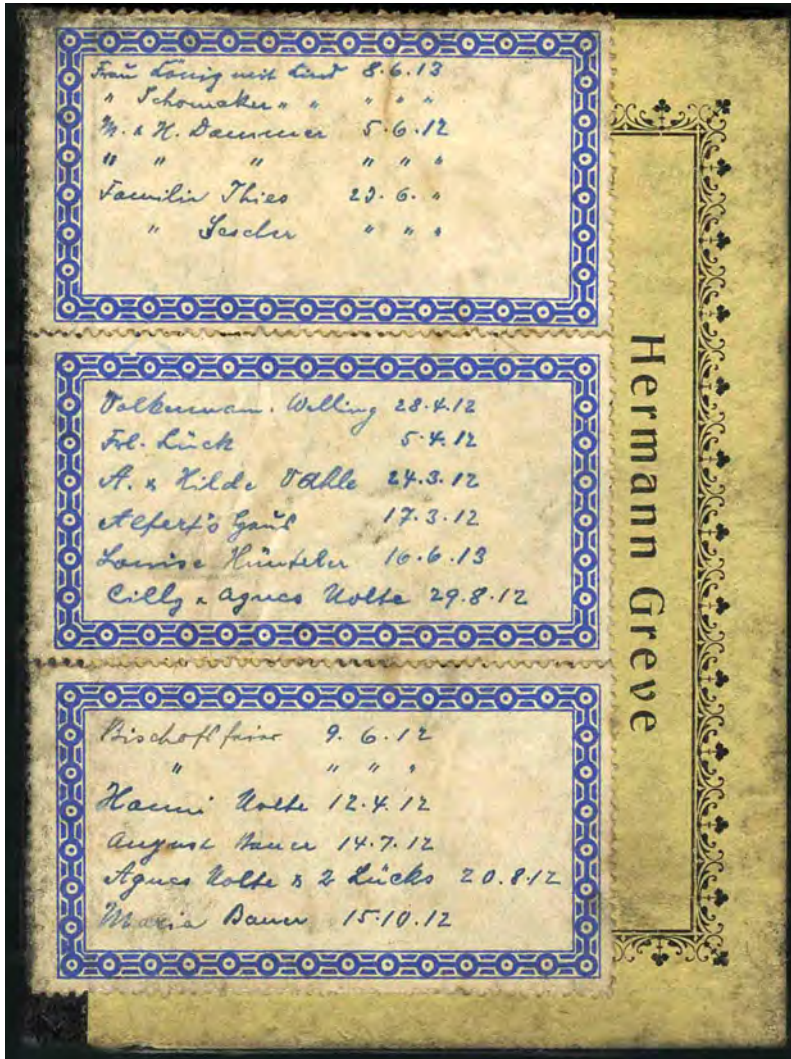
[3] „[Herr] Jorgensen [im Kontor] 20/2.15“

Der Hauptfotograf des Bildkonvolutes, Carl Bauer, übernahm den Firmenanteil des Vaters mit seiner Heirat im Jahr 1902. Sein Kompagnon gehörte zur Verwandtschaft mit der Familie Terfloth. Zuvor war Bauer Handlungsreisender in der Firma gewesen. In diesen Jahren kaufte er sich eine Fotoplattenkamera und begann das Familienleben zu dokumentieren. Seine Lichtbildnerie war noch ein luxuriöses Freizeitvergnügen. Bauer zog 1902 in eine Villa in der Bachstraße und hatte mit seiner Ehefrau Clara sieben zwischen 1904 und 1920 geborene Kinder, darunter war ein Mädchen. Der Großteil des Bildbestandes konzentriert sich auf die Familie in Haus und Garten und die Jahre um 1912. Nur etwa fünf überlieferte Aufnahmen zeigen die Fabrik, den Nähsaal, das Kontor [3] und das Stofflager [148]. Produziert wurden in der Firma Bettwäsche, Handtücher und Tischtücher. Die Bildweberei erfolgte auf Bestellung einzelner Hotels und Gasthäuser, deren Schriftzug in die Randmuster eingewebt wurde. Mit der Krise der Textilindustrie wurde die Firma Ende der 1970er-Jahre von der Familie veräußert, wenige Musterbücher und einzelne Produkte wurden aufbewahrt. Die Firma existierte bis ins Jahr 1981, im Jahr 1982 wurde der gesamte Fabrikkomplex abgerissen.

Privatfotografie als Medium

Der Quellenbestand umfasst neben den knapp 400 Glasplattennegativen 21 Originalfotoplattenkartons mit 52 beschrifteten Etiketten [4]. Seine Glasnegativplatten kaufte Bauer gebrauchsfertig in dem Geschäft „Hermann Greve“ am Münsteraner Prinzipalmarkt. Die Beschriftungen mit den Namen der abgebildeten Personen datieren aus den Jahren 1912 bis 1917. Die uns vorliegenden digitalisierten Glasnegative sind durch das Identifizieren der fotografierten Personen bis zum Jahr 1927 datierbar. Es gibt mehr Fotografien als Beschriftungen, aber nicht jede Beschriftung kann einer Aufnahme zugeordnet werden. Die Beziehung zwischen Beschriftung und Bild kann hergestellt werden, wenn die Datierungen auf dem Etikett und auf der Fotoplatte übereinstimmen. Die vorhandenen Beschriftungen scheinen noch von Carl Bauer zu stammen, sie sind jedoch nicht chronologisch geordnet. Bei der ersten Digitalisierung der Negativplatten um das Jahr 2015 passte bereits der Inhalt der Fotoschachteln nicht mehr zu den Beschriftungen. Die ehemalige Ordnung ist nicht rekonstruierbar, da es mehr Platten als etikettierte Kartons gibt.

Wenige Papierabzüge des Bestandes und ein Fotoalbum der Familie Bauer aus diesen Jahren sind überliefert. Dieses Album wurde im Jahr 1936 für den zweitjüngsten Sohn Felix zusammengestellt [5]. Es enthält über einhundert Fotografien der Großeltern, Eltern und Geschwister, ergänzt durch Schul-, Urlaubs- und Ausflugsbilder, die nur zum Teil als Negativplatte vorhanden sind. Die Abzüge sind teilweise beschnitten, der Albumaufbau folgt dem Lebenslauf des Sprösslings. Das Album ist sparsam, meist nur mit einer Jahreszahl pro Albumseite und mit wenigen erklärenden Zusätzen beschriftet. Bis in die 1920er-Jahre reichen die Abzüge. Das Album als Indiz für eine visuelle familiäre Autobiographie demonstriert Carl



[4] Trockenplattenkarton mit beschrifteten Etiketten, dat. 1912/1913

Bauers intensive Betätigung als Familiendokumentar. Die Inszenierungen der Aufnahme bis zu den Entscheidungen, wie die Abzüge zirkulieren, ob sie gezeigt, aufgeklebt, gerahmt, betrachtet und verschenkt wurden, bestimmen die familiäre Funktion der Fotografie.

In der fotohistorischen Forschung ist die Scheinobjektivität des Mediums nicht mehr umstritten.¹⁵ Das Fotografieren bedarf eines ständigen Übersetzungsaktes, der bei der Analyse mitbedacht werden muss. Konsequenterweise kann es keine unmanipulierten Fotos geben, wie die Kunsthistorikerin Mia Fineman generell konstatiert: „The process of making a photograph – of translating the constantly changing, full-color, three-dimensional world into an flat, static, bounded image – involves dozens of conscious and unconscious decisions, from the moment one



[5] Familienfotografien von 1905 und 1908 aus dem Album „Aus der Kinderzeit“ für Felix Bauer, geb. 1916, „zu Weihnachten 1936“

picks up the camera through the distribution of the final image.“¹⁶ Dieser medieninhärente Prozess entwertet den Quellenbestand keineswegs, sondern steckt den Rahmen der Interpretation ab. In der Untersuchung der Privatfotografie geht es um soziale Praktiken, Genres, Technikrezeption, Amateurgeschichte, familiäre Gebrauchsweisen und Zirkulationen.

Aufnahmen zeigen das gemeinsame Blättern im Fotoalbum und gerahmte Familienfotos auf der Anrichte. Abzüge waren vorhanden, Familienalben und den Kindern zugeeignete Alben müssen in angemessener Zahl existiert haben. Familienfotografie bedeutet Selbstvergewisserung und familiäre Bezüglichkeit. Sie benötigt das Zeigen und Betrachten. Die Aufnahmen und die Abzüge sind nicht nur Bild und Dokument, sondern sie hatten eine soziale Funktion, eingebettet in familiäre Praktiken und demonstrative Freizeitvergnügungen.

Die Familienfotografie gehört zu den marginalisierten Feldern der Fotogeschichte.¹⁷ In 95 Prozent des vorliegenden Fotomaterials lichtete Bauer seine Familie und ihre Besucher, Feiern und Feste ab. Wenige Aufnahmen betreffen Freizeitaktivitäten wie das Jagen oder den Familienspaziergang, eine Dorf-



[6] „Il. Wolseifen + Clara [Bauer] 14.8.15“



[7] „[Il. Wolseifen + Clara] + C.B. [Carl Bauer] 14.8.15“

prozession oder den jährlich wiederkehrenden Urlaub auf Norderney in der Villa Olga. Nicht immer kann der einzelne Fotograf ausgemacht werden, etwa, wenn Carl Bauer selbst im Bild ist, aber der familiäre Bezug bleibt als Konstante bestehen. Zuweilen verweist die fotografische Situation auf das Aufnehmen mit Selbst- oder Drahtauslöser [6] [7]. Der Akt der familiären Fotografie bildete nicht einfach Alltag und Feste, Feiern und Geselligkeit ab,¹⁸ sondern ragte in diese Beziehungen hinein, veränderte das Versammeln und dirigierte das Aufstellen. Das Fotografieren unterbrach, was es zeigen wollte; es war eine Intervention in das private Leben, die angesichts der zeitgenössischen Technik und des Vorbereitungsaufwandes selbst zum Ereignis wurde und die familiäre Situation heraushob.

Vergleichendes Fotomaterial zum Bauerschen Konvolut liegt zum geringen Teil im Ortsarchiv Laer sowie im LWL Bildarchiv vor.¹⁹ Die Rekonstruktion der textilen Industriegeschichte, Interviews mit Familienangehörigen, Zeitschriften, Akten im Ortsarchiv, Fotoratgeber und Fotozeitschriften, Warenhauskataloge und Werbeanzeigen wurden gesichtet, um möglichst breite Informationen zum Erschließen der Aufnahmen zu sammeln und um die Fotografien als Überreste in Quellen der historischen Forschung zu transformieren.²⁰ Fotokonvolute einer industriellen Dorfelite stehen in dieser Dichte und raumzeitlichen Zuordnung selten zur Verfügung. Die lokalisierbare Autorschaft und die zeitliche Konzentration dieser Aufnahmen machen die große Besonderheit des Bildkonvolutes aus.

Private Bildproduktion um 1900 war ein junges, bürgerliches und modernes Freizeitvergnügen. Durch die Verbilligung der Technik und Vereinfachung der Handhabung – durch gekaufte lichtempfindliche, beschichtete Trockenplatten und den Momentverschluss – konnte sich das Fotografieren als alltägliche Praktik verbreiten.²¹ Der private Besitz einer Kamera war um 1900 noch außergewöhnlich. Aufnahmen wurden in der Regel in (städtischen) Ateliers oder von Wanderfotografen gemacht. Der Kulturwissenschaftler und Fotohistoriker Edmund Ballhaus konstatiert, dass um 1910 Personen im Bild statuarisch wirken und nur bei besonderen Anlässen abgelichtet werden.²² Statuarisch wirken auch bei Bauer manche Aufnahmen, doch enthält das Konvolut überraschenderweise bereits relativ lebendige Momentaufnahmen, die manchmal verwackelt sind, was für zu kurze Stillhaltephasen der Fotografierten spricht. Sie sind inszeniert, aber mancher Ausdruck nimmt den Eindruck des Schnapsschusses vorweg.

Bauer fotografierte mobil – im Haus, im Garten, im Dorf – er war kein Fremder. Bis auf wenige Aufnahmen ist die binnenfamiliäre Beziehung zwischen Bildsituation und Bildautor bemerkbar. Bauer fixierte mit seiner Kamera gewöhnliche wie außergewöhnliche Momente. Stolz präsentiert er sich im Selbstporträt mit seiner Plattenkamera vor dem Spiegel [8]. Die britische Fotohistorikerin Elizabeth Edwards betont, dass Fotografien soziale Objekte sind, die erst verstanden werden können, wenn „the social conditions of the material existence of their social function“²³ beobachtet wird. Sie hebt hervor, dass Fotografien nicht allein über die Bildinformation, sondern als Ausdruck sozialer Beziehungen zu erschließen sind. Die Kamera ist als Prestigeobjekt ein Signum des Familienvaters wie des Fabrikbesitzers. Der sichtbare und zur Sichtbarkeit gebrachte „Aufwand für die Lebenshaltung“ entspricht dem „demonstrativen Konsum“ wie der Soziologe Thorstein Veblen in seiner „Theorie der feinen Leute“ darlegt.²⁴

Die familiäre Fotografie dient der Selbstdarstellung und gleichermaßen der Selbstvergewisserung. Sie ist ein Baustein der „*mémoire pratiquée*“, wie die Kulturanthropologin Nora Mathys die Funktion von Fotoalben beschreibt.²⁵ Thematisch fotografierte Carl Bauer die „Glücksmomente familiären und individuellen Lebens“²⁶. Deutlich an seinem Konvolut abzulesen ist die neue Bedeutung der Kinderbilder zu Beginn des 20. Jahrhunderts.²⁷ Einzeln, paarweise, gruppiert und mit Kindermädchen werden sowohl alltägliche als auch besondere Szenen festgehalten. In privaten Fotografien überblenden sich individuelle und kollektive Funktionen und Verwendungsweisen.²⁸ Das doppelte Paradox der Fotografie erläutert der Museumsexperte Klaus Beitz für visuelle Anthropologie: „Als direktes Abbild bleibt die Fotografie immer ein konstruiertes Bild, geprägt von einer bestimmten Sichtweise, von einer Fiktion; und in dem Maße, wie sie den glücklichen Augenblick verewigt, macht sie den unaufhaltsamen Ablauf der Zeit sichtbar. Unter diesen Gesichtspunkten ist die Fotografie für den Historiker und den Ethnologen gleichermaßen ein Objekt, eine Quelle und ein Instrument der Forschung.“²⁹



[8] „Carl Bauer v. Spiegel 28.2.15“

Bildthemen

Bauer inszenierte vor der Kamera, er dokumentierte mit der Kamera und er experimentierte mit Techniken, Stilen und Bildsujets. Eine der Negativplatten belegt sein Ausprobieren der Stereoskopie.³⁰ Seine Fotos zeigen ihn neben der Familienfotografie als Wanderer zwischen den Bildwelten der Atelierfotografie und der sozialdokumentarischen Fotografie.

Mit „5 Straßenjungen“ titulierte er die Aufnahme von fünf Dorfjugendlichen, die sich ihm als freundlich umschlungene Gruppe vor dem Kameraauge präsentiert [9]. Sie halten einander fest, gewappnet für eine längere Belichtungszeit. Vier tragen Mützen, der fünfte und größte Junge hat einen Hut mit schmaler Krempe aufgesetzt. Die dunklen dreiviertellangen Kniehosen mit ihren Jacken wirken wie



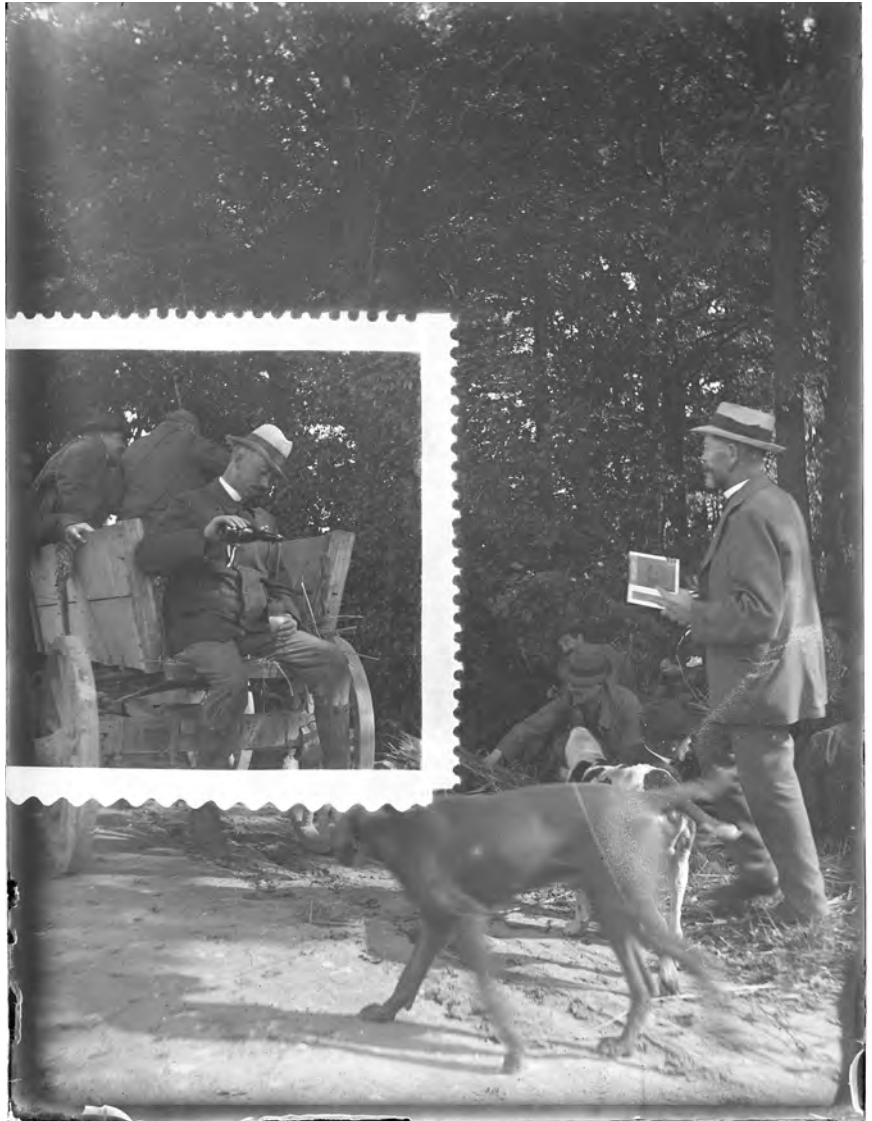
[9] „5 Straßenjungen 26/12.12“



[10] „Jos. Hünteler 14.6.12“

einfache Anzüge. Helle Krägen blitzen an den Hälsen auf, der Junge vorne links trägt Stock und eine Weste mit Uhrenkette. Die knöchelhohen Schnürstiefel sind gewienert, sie glänzen. Das Negativ ist datiert mit dem 26.12.12. Es war der zweite Weihnachtsfeiertag, an dem die adrette Kleidung für eine feiertägliche Aufmachung sorgte.

Den Laerer Josef Hünteler fotografierte Carl Bauer beim kargen Essen aus dem Blechnapf. Er sitzt auf einer Holzbox vor einer hellen Hauswand. Seine linke Hand lässt ein Ektrodaktylie-Syndrom (Spalthand) erahnen. Vermutlich arbeitete Hünteler in der Fabrik und leistete Hilfsdienste [10]. Obwohl es fast



[11] Beim Jagdausflug, um 1912

keine Fotoplatte gibt, auf der Spuren von Retuschen vorhanden sind, macht die Abklebung auf einer Negativplatte sichtbar, dass Bauer bei Vergrößerungen auswählte und eingriff [11]. Das Foto zeigt einen Herren, der bei einem Jagdausflug auf einer Karre sitzt und sich Bier einschenkt. Ein zweiter Mann trägt eine Zigarrenkiste und kommt auf ihn zu. Mit gezackten Papierrändern ist die Szene für die Vergrößerung im Papierabzug markiert. Da die Anzahl überlieferter zeitgenössischer Abzüge gering ist und die Negativplatten keine Bearbeitungsspuren zeigen, scheint Bauers Einfluss in der Dunkelkammer nicht wesentlich. Die Markierung des Bildausschnitts spricht dafür, dass er vermutlich nicht selbst entwickelt hat.



[12] „Unteroffiz. Bauer a/Sofa 31.7.17“