

# SCHWEIZER BERG- LEBEN UM 1950

PETER AMMON

Höfli, Museum für Geschichte, Stans  
11. November 2006 – 8. Januar 2007

BILDSEITEN → TAFEL AA.3, S. 80

## GESCHICHTE IN FARBE

Der Ausstellungsraum liegt im Dachgeschoss des Höfli, ein über 600-jähriges Patrizierhaus mitten im historischen Kern von Stans. Über eine steile Steintreppe, entlang einer Galerie, durch eine der Holztüren, über eine eng gewundene Wendeltreppe gelangt man schliesslich ins vierte Obergeschoss in den so genannten Estrich-Saal. Auf dem Treppenabsatz angekommen, öffnen sich zwei Räume. Der eine ist roh und hoch, Mauerwerk und Dachstuhl sichtbar belassen, der andere gedrungener, oben mit einer bemalten historischen Kassettendecke abgeschlossen und bis auf ein Fenster mit einer weiss gestrichenen Holzfaserwand ausgekleidet.

In unregelmässigem Turnus, und oft im Zusammenspiel mit dem Salzmagazin in Stans, finden hier Wechselausstellungen statt, die vorwiegend dem lokalen Kunstschaffen vorbehalten sind. Dass die Fotografien von Ammon hier ausgestellt werden, verleitet zur Annahme, der Autor sei in Stans verwurzelt, was jedoch nicht der Fall ist. Gleichzeitig werden diese Fotografien in einen Kunstkontext gerückt, wenn auch die Ausstellung nur, wie in der Einladung angekündigt, «im Rahmen der Bucherscheinung ‹Schweizer Bergleben um 1950›» stattfindet. Dass der Initiator der Ausstellung, Sohn Emanuel Ammon, das genannte Buch in der Peripherie vorstellt und nicht in Luzern, wo sich auch das Fotostudio und der Wohnort der Familie Ammon befand und befindet, erklärt er mitunter damit, dass einige Fotografien in Stans aufgenommen wurden.

## AUSSTELLUNG

Das Ausstellungsdisplay ist denkbar einfach. An der Stirnwand des offenen Raumes hängen zwei grosse hochformatige Abzüge, im niederen, Mansarden ähnlichen Einbau sind 19 kleinere Bilder aufgereiht. **ABB.1, 2** Die Hochformate an der dem Eingang gegenüberliegenden Wand, die

Querformate an den restlichen Wänden. Etwas Naturlicht fällt durch das Putzen-Fenster an der Stirnwand ein, doch hauptsächlich werden die Fotografien von intensiven Strahlern angeleuchtet, die an einer separaten Konstruktion unter der Kassettendecke befestigt sind. So tief, dass sich der Betrachter beim Versuch, sich einem Detail zu nähern, mit dem eigenen Schatten behindert. Hinzu kommen die kaum zu vermeidenden Spiegelungen auf dem Glas, aber auch auf der hochglänzenden Papieroberfläche, der oft leicht wellenden Abzüge bzw. Plots. Letztere sind in handgeschnittenen Passepartouts gefasst und von weiss lasierten Holzrahmen umgeben. **ABB.3D** Die Bildlegenden nennen weder das Datum der Aufnahme noch technische Angaben. Ein Hinweis zum dargestellten Vorgang und der Region verbinden sich zu einem Titel. Der Legende ist eine kleingedruckte Zahl beigegefügt, für den Betrachter ein nicht erschliessbarer Code, der als Hinweis auf eine Archivierung gedeutet werden kann. Die transparenten Klebeetiketten nutzen die Wand als Hintergrund und sind so unter den Bildern platziert, dass oft der Schattenwurf des Rahmens ihre Lesbarkeit erschwert.

Dass **b** i den Abzügen ein schwarzer Rand mitbelichtet wurde, belegt, dass die Diapositive in voller Grösse abgezogen und keine Anschnitte oder Bildausschnitte gemacht wurden. Am Rand wird so noch jene Kerbe sichtbar, die dem Fotografen im Dunkeln die beschichtete Seite anzeigte. Damit erscheint der ursprüngliche Bildträger mit im Bild, selbst wenn die Aufnahmen längst digitalisiert sind und ab Daten ausgedruckt werden. Zudem erhalten die Fotografien eine zusätzliche Rahmung innerhalb des Bildes, die an einzelnen Stellen zwar durchbrochen wird, doch im Zusammenspiel mit den szenischen Arrangements den Bühnen- oder Guckkastencharakter der Bilder betont.

## FARBILDER

Das Bildmaterial – erhalten sind 160 farbige Lichtbilder – geht auf eine Recherche des Fotografen Peter Ammon in den Jahren 1952 bis 1962 zurück. In Zeiten, in denen es in seinem neu eröffneten Studio in Luzern wenig zu tun gibt, macht er sich auf, um im Berggebiet, aber auch im Welschland und Jura Menschen und Bräuche zu fotografieren, im Wissen darum, dass letztere zunehmend von einer städtischen Lebensweise verdrängt werden. Er ist nicht der einzige Fotograf, der mit diesem volkskundlichen Interesse auf dem Land unterwegs ist, doch er ist der einzige, und dies macht das Corpus speziell, der 1952 mit einem neu verfügbaren 4 × 5 Inch Film Farbdias herstellt. Nach Aussagen von E. Ammon soll er in diesem Jahr einen speziellen Einführungskurs bei einem Vertreter besucht haben, der das Filmmaterial direkt aus den USA importieren konnte und auch die Entwicklung der belichteten Filme übernahm. Dies erlaubte ihm,



1



2

vor der allgemeinen Verfügbarkeit von Farbfilmen in der Schweiz, und dies ist nach übereinstimmenden Aussagen erst 1958 der Fall, farbige Bilder zu belichten. Und er ist offenbar der Einzige aus dieser Gruppe Eingeweihter, der ohne lange zu experimentieren, «richtige» Aufnahmen herstellte.

So kommt der Betrachter in den Genuss höchst ungewohnter Farbeindrücke aus einer Welt, die bisher nur in schwarzweiss zugänglich war. Dies bedeutet mehr, als die blossе Feststellung, dass sich damit die «Farbgrenze» geschichtlich nach vorn verschoben hat. Man ertappt sich bei der Verwunderung darüber, dass damals schon die Berge und ihre Bewohner farbig waren. Und eine bisher nur in dokumentarischem Pathos vermittelte Welt gewinnt mit der Farbe fast etwas Heiteres, Unbeschwertes. Damit wird nachvollziehbar, dass man dem Fotografen eine nachträgliche Kolorierung unterstellt oder zumindest farbliche Manipulationen bei der Digitalisierung. Tatsächlich haben sich die Original-Dias mit dem Alter farblich stark verändert und weisen heute zum Teil einen erheblichen Rotstich auf. **ABB.3I, 3P** Davon sind nicht alle Fotografien in gleichem Masse betroffen, obwohl sie unter einheitlichen Bedingungen gelagert waren. So sind etwa die Aussenaufnahmen mit digitalen Mitteln leichter korrigierbar als die Interieurs und erreichen in den Neuabzügen ein Kolorit, das auf Distanz kaum ihr Alter verrät. Keines der heute verfügbaren Bilder hingegen kann als farbliche Referenz dienen, so dass abgesehen von einem frühen Druck, der sich über die Jahre auch verändert haben muss, kein Massstab die Korrekturen anleiten kann.

Die nun vorliegenden, digitalisierten und korrigierten Bilder wirken denn auch sehr unterschiedlich. Während einzelne Aufnahmen durch einen hohen Gelbrot-Anteil auffallen, liegen andere wiederum stark im

Grün-Bereich. Die Bildbearbeitungen für die Druck- wie für die Bildvorlagen gleichen nicht alle Unterschiede aus und differieren selbst bei unterschiedlichen Druckversionen desselben Bildes. Einmal mehr wird so erkennbar, dass minimale Farbverschiebungen die Bildatmosphäre erheblich verändern können.

Obwohl die Aufnahmen auch stilistisch nicht als Dokumentarfotografie zu sehen sind, können sie dennoch als authentische Dokumente gelten. Was aus heutiger Perspektive inszeniert wirkt, die aufgeputzten Trachten bei der Arbeit etwa, das Arrangement der Figuren um einen Mittelpunkt oder das Episodenhafte einiger Bilder, mag durchaus der Selbstrepräsentation der damaligen Menschen entsprechen und diesbezüglich einen Sachverhalt

**ABB.3D, 3I** → TAFEL AA.3, S. 80 – 81

**ABB.3P** → TAFEL AA.3, S. 83



3D



3P



3I

**ABB.1, 2** Ausstellungsdokumentation Höfli (Fotos: U. Binder)

## EINLADUNGSKARTE



3

wiedergeben. Der Fotograf erschien als Fremder im Bergtal und konnte mit seiner schweren Sinar unmöglich ohne ausdrückliche Einwilligung der Einheimischen fotografieren. **ABB.3** Insbesondere auch da, wo er in Innenräume vorstösst, die sich fotografisch nur mit massiver Zusatzbeleuchtung erschliessen liessen. Eben diese aufblitzende Künstlichkeit belegt die Einzigartigkeit der Fotografien, die Unvertrautheit der Einheimischen mit dem Medium und den Umstand, dass Ammon hier tatsächlich fotografisches Niemandsland betreten hat.

Die grosse Resonanz der Ausstellung kann nicht allein mit dem Ort, dem Werkumfang oder der Inszenierung erklärt werden. Auch die mediale Aufmerksamkeit richtet sich wohl nicht primär auf die Ausstellung, sondern in erster Linie auf das Werk, das im Buch besser oder zumindest umfassender einsehbar wird. Durch die Fotografien vermittelt sich eine verlorene Welt, die insbesondere bei jenem Publikum grossen Anklang findet, das sie in Ausläufern noch miterlebt hat oder zumindest ihre erste fotografische Bildwerdung im Zuge der Geistigen Landesverteidigung. Die Bilder zeigen nicht bloss was sie zeigen, sondern sind ideologisch eingebunden, um gleichzeitig das Pathos damaliger Reportagen zu brechen. Heute breitet sich zudem über allen Fotografien die Melancholie des Verschwundenen, selbst wenn man den Fotografen in Verdacht hat, den sentimental Blick vorweggenommen zu haben. Dies mag mit ein Grund sein, weshalb namhafte Kulturinstitute auf eine Präsentation dieser Entdeckung verzichteten, obschon in einem professionelleren Rahmen eine vertiefte Reflexion eben dieser Umstände und Bezüge hätte erfolgen können.

Die Einladung ist auf ein gefaltetes A5-Format gedruckt. **ABB.3A** Die Vorderseite mit dem hochformatigen Bild «Gebet vor der Kartoffelernte im Lötschental» wird von einem breiten weissen und einem schmalen schwarzen Rand eingefasst. Letzterer lässt sich sowohl an den oben erwähnten Einkerbungen als auch an Einstichlöchern als Filmrand erkennen. Unter dem Bild prangt gross die Signatur des Fotografen Peter Ammon und der Schriftzug der Nidwaldner Museen. Innen die Angaben zum Autor, zur Vernissage, Ausstellung und zum Buch – in dieser Reihenfolge. Einzig der Name Peter Ammon ist schwarz gedruckt, die übrigen Angaben sind grau oder kleiner. Mit der Signatur, die üblicherweise ein künstlerisches Werk autorisiert, wird der Fotograf als Künstler eingeführt, die gezeigten volkskundlichen Aufnahmen sind allerdings in relativ kurzer Zeit entstanden und machen nur einen kleinen Teil des Œuvres von Ammon aus.

Auf der Rückseite finden sich zwei weitere Abbildungen im Querformat, je die Hälfte der Fläche einnehmend und wiederum von einem schwarzen Rand eingefasst. Bei diesen Innenraum-Aufnahmen wird besonders deutlich, wie stark das Kolorit differiert, wenn auch offensichtlich beide Male künstliches Licht zum Einsatz kam. Dieser Unterschied ist nicht einer drucktechnischen Unzulänglichkeit zu zuschreiben, wie ein Vergleich mit der Buchabbildung und einer Kunstkarte mit dem nämlichen Sujet zeigt, wobei auch diese farblich leicht voneinander abweichen. Auch die Beschneidung fällt unterschiedlich aus: Dass auf der Postkarte, auf der die schwarzen Ränder nicht sichtbar sind, auch die Breite des Bildes beschnitten ist, obwohl das A6-Format vor allem eine Anpassung in der Höhe erforderte, lässt darauf schliessen, dass keine grundlegende gestalterische Entscheidung getroffen wurde. Doch rückt die Kamera damit deutlich näher ans Geschehen und lässt den Betrachter bald wie einen Beteiligten daran teilhaben.

## BUCH

**ABB.3E** Das Buch weist nicht weniger als zehn unterschiedliche Bildformate auf, die jeweilige Positionierung im Layout nicht mitgezählt. Alle diese Formate haben ein anderes Seitenverhältnis, das in keinem Fall der Positivvorlage entspricht. Man muss also davon ausgehen, dass sämtliche Bilder beschnitten sind, zumal hier nirgends eine schwarze Rahmung sichtbar wird. Auffallend ist dies insbesondere bei Personen am Rand, deren Kopf oder Rücken wegfällt. Dieser Umgang mit dem Bildformat ist vielleicht angemessen, wenn aus den Aufnahmen deutlich wird, dass der Fotograf sich schnell auf ein Motiv einstellt und das genaue Format erst im Labor bestimmt. Tatsächlich hat Peter Ammon auch so fotografiert und



4

anschliessend mit einem Stift den gültigen Bereich auf dem Dia direkt eingezeichnet. Die betroffenen Aufnahmen aber sind sehr sorgfältig komponiert, der Bildrand wird verschiedentlich im Bild aufgenommen, die wohl positionierten Zentren durch hinführende Gesten und Blicke betont. Diese Fotografien dokumentieren nicht nur einen Sachverhalt, sondern müssen als abgeschlossene Bilder betrachtet werden, deren Gehalt mit einer Beschneidung tangiert wird. Der freie Umgang mit dem Format in den verschiedenen begleitenden Medien (Postkarte, Buch, Einladung) verweist auf Gepflogenheiten in der angewandten Fotografie, den Presse- und Reportagebereich.

Die Farbverschiebungen in der Vorlage sind für das Buch korrigiert worden. Die originalen Farbdias haben sich in den vergangenen fünfzig Jahren stark verändert und machen eine Korrektur unumgänglich. Weil die Bilder sich auch nicht an der Welt überprüfen lassen, bleibt lediglich eine werksinterne Entscheidung, die sich gezwungenermassen an heutigen Ansprüchen ausrichtet. Es kann gleichzeitig nicht Ziel sein, die Bilder farblich ganz an heutiges Fotokolorit anzupassen, sofern dies mit Hilfe einer Digitalisierung denn möglich wäre, da die Motive im Grunde eine historische Inszenierung verlangen.

Leider wird der Zustand der Bilder und ihre Korrektur in den Texten des Buches nicht thematisiert. Sie liefern allgemein wenig greifbare Informationen zur Entstehung und Bedeutung der Bilder. Die Fotos sind nach Entstehungsort geordnet, häufig wird die Silhouette der Schweiz mit dem rot gefärbten Kanton eingeblendet, um den Aufnahmeort des Bildes zusätzlich zu visualisieren. Inhaltlich und gestalterisch trägt das Buch die Merkmale einer familieninternen Produktion. Dies führt zu einer Eigenständigkeit, die sich nicht unbedingt an den Wertmassstäben und Ansprüchen einer Kunstmonografie ausrichtet.

ABB.3 Ausstellungsdocumentation (Foto: U. Binder)

ABB.4 Emanuel Ammon mit einem Blatt der Kunstedition (Foto: U. Binder)

Im Anschluss an die Ausstellung wird eine Edition vorbereitet, eine Mappe mit zehn ausgewählten Sujets in einer begrenzten Auflage, die auf dem Kunstmarkt zum Kauf angeboten werden soll. **ABB.4** Die Originale werden dafür erneut auf einem Trommelscanner eingelesen und mit einem Tintenstrahldrucker auf Büttenpapier ausgedruckt. Eine neu verfügbare und bei Fotokünstlern durchaus beliebte Technik, die einen Farbabzug, nach Angaben der Hersteller, über 70 Jahre haltbar machen soll. Dabei werden pigmentierte Tinten auf ein ungestrichenes Papier gedruckt, bzw. in winzigen Tröpfchen aufgeblasen. Die Oberfläche des Papiers bleibt dabei vollkommen matt und fein strukturiert und die Farbe erhält eine für die Fotografie ungewohnte Tiefe. Die Erscheinung solcher Blätter fügt sich in die Tradition von Kunstdrucken (Lithografien, Holzschnitte, Radierungen), sie werden entsprechend auch in limitierten Auflagen herausgegeben und von den Fotografen signiert. **ABB.3N**

ABB.3A, 3E → TAFEL AA.3, S. 80 – 81

ABB.3N → TAFEL AA.3, S. 83



3A



3N



3E

**BILDBEISPIEL**  
**«GEBET VOR DER KARTOFFELERNTEN IM**  
**LÖTSCHENTAL», UM 1950**

Das Bild ist in vielfältiger Weise publiziert worden: als Aushang und Grossplakat vor dem Ausstellungsraum, als Einladungskarte, auf dem Umschlag des Werbebooklets für das Buch, als grossformatiger Print in der Ausstellung, auf dem Schutzumschlag des Buches, in verschiedenen Rezensionen und schliesslich als Kunstedition. → TAFEL AA.3, S. 80 – 81 Es fungiert in dieser Präsenz als Aushängeschild und Signet für das Œuvre des Fotografen. Da das Original die einen stark erhöhten Rotanteil aufweist, ist auch diese Vorlage erheblich korrigiert worden, so dass sich schliesslich keine Farbverschiebung mehr störend bemerkbar macht. Die Korrektur ist gar so gut gelungen, dass die Farbstimmung im Bild durchaus einer heutigen Naturerfahrung entsprechen könnte oder vorsichtiger formuliert, heute gedruckter Landschaftsfotografie. Die zeitliche Distanz, die zur adäquaten Rezeption dieser Bilder massgeblich ist, wird dann allein von Kleidung, Gesten und Ritual aufrecht erhalten und nicht in ein historisches Kolorit eingebettet.

Wie eine historische Farbgebung aussehen könnte, zeigt, bei allen Vorbehalten, ein Kalenderbild, das nach einer Vorlage von Ammon 1963 gedruckt wurde. ABB.3L Selbst wenn hier von drucktechnischen Einschränkungen, auch von möglichen altersbedingten Veränderungen ausgegangen werden muss, sind wir vor demselben Motiv in eine komplett andere Welt versetzt. Eine Welt, die allein schon über die Farben als historische erkennbar wird und bei einiger Erfahrung mit der Koloritgeschichte der Fotografie auch zeitlich eingegrenzt werden kann. Es kann nicht Ziel einer Korrektur sein, ein Landschaftsbild an eine zeitgenössische chromatische Einstellung anzugleichen, auch wenn wir bei der Natur davon ausgehen, dass sie ihre Farben in den vergangenen fünfzig Jahren nicht wesentlich verändert hat. Überdies sind in der jüngeren Landschaftsfotografie, in der mit den digitalen Möglichkeiten die koloristische Nachbearbeitung wieder zurück an den Fotografen gefallen ist, die chromatischen Eigenheiten zu einem eigentlichen Stilmittel geworden. Nicht die Naturtreue steht da im Vordergrund, sondern der Ausdruckswert, der zum Teil individualisiert, zum Teil an gewisse Modeströmungen angepasst wird. Die Farbstimmung wird so zum Gestaltungsmittel und mit ihr verändert sich die synästhetische Wahrnehmung eines dargestellten Raumes: die Verteilung der Helle, seine Wärme und Durchlässigkeit, die taktilen Qualitäten seiner Oberflächen und seine Akustik. Der Charakter einer Atmosphäre hängt zwar nicht allein von Farbtönen ab, wird aber im visuellen Bereich doch wesentlich von ihnen mitbestimmt. Die Farben verbleiben in der Rezeption eines Bildraumes nicht an Gegenstände gebunden,

sondern lösen sich von den Oberflächen, verschmelzen im Kolorit und werden Teil eines Mediums, das den Bildraum erfüllt und alle Wahrnehmungen fast unmerklich unterlegt. Auf diese Weise werden kleinste Farbnuancen, die auf Anhieb vielleicht kaum benennbar sind, in der Wahrnehmung überraschend wirksam, selbst wenn sich letztere auf die Bildgegenstände konzentriert. Nur weil sich die Farbstimmung nicht als Objekt der Rezeption anbietet, verbleibt sie nicht bloss Erscheinung, sondern mischt sich beiläufig, aber umso wirksamer bei der Sinnbildung mit ein.

Um diese Auswirkungen an einem Beispiel zu konkretisieren, sei hier nochmals auf die Fotografie der Kartoffelernte eingegangen. Auf die feinen Nuancen zwischen den verschiedenen Druckerzeugnissen wurde schon hingewiesen. Mit dem Schutzumschlag des Buches, dem Werbebooklet und der Einladungskarte sind drei Beispiele ausgewählt, die in einem engen zeitlichen Umfeld entstanden sind. ABB. 3A, 3E, 3F Vergleichbar ist auch die Qualität des Trägers, ein satiniertes Papier mit seidenmatt glänzender Oberfläche, das im Falle des Schutzumschlages mit einem speziellen Laminat beschichtet wurde. Dies erklärt aber nicht die doch markanten atmosphärischen Unterschiede. Zur Überprüfung der Farbbalance und im Speziellen der Rotanteile konsultiert man die Hauttöne in einem Bild. Sowohl beim Umschlag wie auch beim Booklet weisen die Gesichter mehr Magenta auf und entsprechend sind die Farbanteile auf der gesamten Bildfläche. Das führt mitunter dazu, dass auf der Einladungskarte die Raumtemperatur deutlich kühler erscheint, die Gegenstände allgemein eine Spur härter und separierter sind und dass der rote Arm des Mädchens, als unbestrittenes Zentrum des Bildes in der leicht grünlichen Grundstimmung isoliert wirkt. Diese ist in der Folge aber etwas heller und die Grünanteile können sich auch im Tannenwäldchen im Hintergrund besser durchsetzen, so dass seine Äste stärker zeichnen und etwas näher rücken. Setzt sich beim Booklet der braunocker farbene Hintergrund gegen den grünblauen Grundton des Vordergrundes ab,

ABB.3F → TAFEL AA.3, S. 81

ABB.3L → TAFEL AA.2, S. 82



3F



3L

zeigt die Einladungskarte einen kontinuierlichen Raum, der durch kompositorische Eigenheiten in die Bildfläche gerückt wird. Obwohl also die Tages- und Jahreszeit und auf Grund des Raureifs auch die aktuelle Temperatur aus den Bildzeichen erschliessbar sind, variiert die Farbatmosphäre das Bildgeschehen zwischen stiller Lebhaftigkeit und angekühlter Verhaltlichkeit. Nebenbei lassen sich hier auch die Auswirkungen unterschiedlicher Beschneidungen gut erkennen: Findet sich auf der Einladungskarte, abgesehen vom schwarzen Kontur, eine eigentliche Rahmung im Bild, eine helle wappenförmige Fuge, die die Menschengruppe zusammen mit dem Wäldchen gegen den Rand absetzt und nur von der umgestürzten Chrätze durchbrochen wird, wird insbesondere beim Buchumschlag diese respektvolle Distanz zu den Betenden aufgehoben, diese «bildimmanente Aura» beschnitten.

## RESÜMEE

Es ist zweifellos ein Verdienst von Emanuel Ammon, dieses fotografische Œuvre seines Vaters neu aufgelegt zu haben und dies zu einem Zeitpunkt, als es vom Autor schon längst aufgegeben war. Eine solche Neulancierung ist mit grossen Aufwendungen verbunden. So ist es nur verständlich, dass Emmanuel Ammon, wie er offen betont, auch deren Amortisation anstrebt. Zusammen mit der Überzeugung, dass dieses Œuvre von zeitlosem Wert ist, ergibt sich die Entscheidung, die Bilder in den Kunstkontext zu überführen. Denn kein anderer Bereich bietet diese Struktur von Ausstellungsräumen, Publikationskanälen und Käuferkontakten, die zudem über weite Teile subventioniert ist. Ammon steht damit nicht alleine, es gibt mehrere naheliegende Beispiele in denen Söhne erfolgreich das fotografische Werk des Vaters verwalten und den Transfer eines als Reportage- oder Dokumentar fotografie angelegten Œuvres in den Kunstkontext organisieren.

Eine solche Überführung kann allerdings nicht von einer einzelnen Person entschieden und vollzogen werden. Es bedarf dazu vieler Verbindungen, einer sorgfältigen Betreuung der materiellen Präsentationen, eines gezielten Aufbaus über mehrere Stationen hinweg und nicht zuletzt der richtigen Umgangsformen. Und speziell bei einem solchen Werkblock, der nur vereinzelt und nicht kontinuierlich publiziert wurde, bei dem keine originalen Abzüge existieren und die Bildintensionen sich ambivalent anzeigen, bleibt vieles neu zu bestimmen. Auffallend ist nun, dass die Bilder in den verschiedenen Publikationsformen – im Buch, bei Postkarten, in der Ausstellung und im Internet – unterschiedlich codiert werden und sich die gestalterischen Entscheide in Bezug auf die Präsentation laufend ändern. Der Eindruck drängt sich auf, hier werde nicht aus einer klaren Haltung heraus entschieden oder nicht im Bewusstsein der Tragweite kleinster

Veränderungen und Unaufmerksamkeiten. Speziell der Kunstmarkt mit seinen Mechanismen der Verknappung reagiert sehr sensibel auf solche Unentschiedenheiten.

Das Werk Peter Ammons nimmt in diesem Umfeld insofern eine besondere Stellung ein, als diese volkscundliche Dokumentation nur einen kleinen Teil seines Schaffens ausmacht und gleichsam in der Freizeit des Fotografen entstand. Die Erstnutzung als Kalenderbilder legt zwar keine Fotogattung im eigentlichen Sinne fest, sie unterstreicht aber den Charakter der Aufnahmen als Genrebilder. Ein Jahreskalender ist nicht das Medium von Dokumentationen oder Reportagen, sondern verarbeitet mit Vorliebe populäre Landschaftsaufnahmen. Die Zuordnung dieser Fotografie entscheidet sich an den Motiven und Gegenständen, die damit bildlich erschlossen werden. Es sind dies Gesten, Blicke, zwischenmenschliche Episoden, die auffallend klar und oft in einer raffinierten Komposition ins Bild gebracht werden. Der dazu notwendige technische Aufwand widerspricht den intimen, flüchtigen Momenten. Hier liegt gewiss die Qualität dieser Aufnahmen im Unterschied etwa zu den Dokumentationen Ernst Brunners, der bereits ab 1936 auch von Luzern aus seine fotografischen Recherchen unternahm. Es ist wohl dem Temperament des 25-jährigen Ammon zuzuschreiben, dass er dabei nicht jenen distanzierten Blick wahrte und deutlicher seiner Verwunderung und Anteilnahme Ausdruck verlieh.

Die grösste fotografische Migrationsbewegung der vergangenen Jahre ist gewiss die Verschiebung von Reportage- und Dokumentaraufnahmen in den musealen Kontext. Dabei sind im Allgemeinen verschiedene Interessen im Spiel: Zum einen ist es für die Besucher einer Ausstellung reizvoll, eine Welt zu betrachten, die es so nicht mehr gibt, insbesondere dann, wenn sie sich mit Erinnerungen aus der eigenen Kindheit überschneidet. Werden die Bilder heute in grossen Konvoluten und monografisch präsentiert, ermöglicht dies zum andern eine Rezeption, wie sie im ursprünglichen historischen und medialen Umfeld nicht möglich war. Die Konzentration auf Autoren ist nicht allein in Bezug auf eine Vermarktung im Kunstbetrieb attraktiv, sondern dokumentiert auch die geografische und die gestalterische Reichweite eines Fotografen. Insofern lässt sich die Aufarbeitung und Zweitverwertung wichtiger Fotobestände paradox fassen: Das Genre der Reportagefotografie wird erst durch die Musealisierung in dieser Deutlichkeit greifbar, doch in einer Rezeptionsform, die nicht ihren ursprünglichen Intentionen entspricht.

# SCHWEIZER BERGLEBEN UM 1950

PETER AMMON

Höfli, Museum für Geschichte, Stans, 11. November 2006 – 8. Januar 2007

TEXTSEITEN → AA.3, S.32



3A



3C



3B



3D





Der Anker schaut in die Stube mit Zischenschiff nach der Grossmutter (Zschamli). Peter Peter Ammon



Mittagsrast beim Bergsteigen im Litschental. Peter Peter Ammon

# Bilder verschwundener Welten

Ein fantastischer Bildband von Peter Ammon holt alle Erinnerungen aus der Vergessenheit

Niemals wird Bären erbeutet oder vergriffen. Früher wurde die Gegend von den besten Jägern der Welt besucht. Heute sind die letzten Lebenszeichen der Wölfe in der Gegend.

Beim Anker schaut er zum Fenster in die Bergwelt. Nicht nur, aber auch nachts. Die Sonne scheint im Wald. Die Vögel sind im Wald. Die Vögel sind im Wald. Die Vögel sind im Wald.

**Auftrag**  
Wie die Vögel im Wald. Die Vögel sind im Wald. Die Vögel sind im Wald. Die Vögel sind im Wald.

**Geld und Geplir**  
Die Bilder zeigen auch an die Schweizer Bergleute Bergleute. Die Schweizer Bergleute Bergleute. Die Schweizer Bergleute Bergleute.

**Vergessene Dias**  
Die Dias der Bergleute sind die Dias der Bergleute. Die Dias der Bergleute sind die Dias der Bergleute. Die Dias der Bergleute sind die Dias der Bergleute.

**Die Qual der Auswahl**  
Die Qual der Auswahl ist die Qual der Auswahl. Die Qual der Auswahl ist die Qual der Auswahl. Die Qual der Auswahl ist die Qual der Auswahl.

Die Bergleute sind die Bergleute. Die Bergleute sind die Bergleute. Die Bergleute sind die Bergleute. Die Bergleute sind die Bergleute.

Die Bergleute sind die Bergleute. Die Bergleute sind die Bergleute. Die Bergleute sind die Bergleute. Die Bergleute sind die Bergleute.

Die Bergleute sind die Bergleute. Die Bergleute sind die Bergleute. Die Bergleute sind die Bergleute. Die Bergleute sind die Bergleute.



Mittagsrast beim Bergsteigen im Litschental. Peter Peter Ammon

1963		Juni						1963	
Samstag	Sonntag	Montag	Dienstag	Mittwoch	Donnerstag	Freitag	Sonntag	Montag	
2	3	4	5	6	7	8	9	10	
10	11	12	13	14	15	16	17	18	
19	20	21	22	23	24	25	26	27	
28	29								



Die Fischer rüsten im Bergsteigerhaus der letzten Dias. Peter Peter Ammon



Mittagsrast beim Bergsteigen im Litschental. Peter Peter Ammon



Mittagsrast beim Bergsteigen im Litschental. Peter Peter Ammon



Mittagsrast beim Bergsteigen im Litschental. Peter Peter Ammon



Mittagsrast beim Bergsteigen im Litschental. Peter Peter Ammon



Mittagsrast beim Bergsteigen im Litschental. Peter Peter Ammon

3K



3M



3N

PETER AMMON, «LÖTSCHEN-  
TALER HEUER BEIM ESSEN»,  
UM 1962

ABB.3K Walliser Bote,  
21. November 2006

ABB.3L Kalenderblatt, Juni 1963

ABB.3M Abbildung im Buch:  
Peter Ammon, Schweizerberg-  
leben um 1950, Luzern 2006

ABB.3N Fine Art Print auf Crane-  
Museo Papier, 35 × 44 cm



3O



3P

ABB.3O Online Präsentation  
des Fine Art Prints, Internetportal  
Fotoagentur Aura, Luzern

ABB.3P Diapositiv, 4 × 5 inch,  
von 1962