

Die Sichtbarkeit der Arbeiterklasse

Jovan Ritopečki

Fotodokumentarist der
jugoslawischen Migration

Die Geschichte der Arbeitsmigration seit den 1960er Jahren hat im kollektiven Bildgedächtnis Österreichs spezifische Spuren hinterlassen. Davon zeugt ein Blick in die Bestände bedeutender Fotoarchive. Denn diese formen die wahrgenommene Realität mittels Auswahl mit, und geben Einblick in dominante Blickrichtungen, Sichtweisen und Interessen der jeweiligen Zeit.

Zu den vorherrschenden Fotomotiven in Bildarchiven und in weiterer Folge in Medienberichten, Dokumentationen und Ausstellungen zum Thema Gastarbeit zählen bis heute Bilder von Reisenden oder Wartenden am Bahnhof, Arbeitern am Bau und in der Fabrik, prekären Wohnverhältnissen oder Festivitäten. Ab den 1980er Jahren wird dieses Motivrepertoire durch Bilder von Kindern und Jugendlichen erweitert, in den 1990ern durch Fotografien kopftuchtragender Frauen im öffentlichen Raum. In den vorherrschenden

Repräsentationen ist die ausländische Arbeitskraft explizit männlich codiert, auch wenn empirische Daten von einer anderen Realität zeugen.^[1] Diese eingeschränkte Bildpolitik folgt der Logik einer „regulativen Sichtbarkeit“, um einen Befund der visuellen Theoretikerin Johanna Schaffer zu zitieren. Migrant*innen werden vorwiegend als dauerhaft Reisende, objektiviertes Beiwerk von Arbeitsprozessen, als soziales Problem oder exotisierte Fremde ins Bild gerückt; und kaum als handelnde Subjekte.





Die fotografische Haltung, die hier zum Ausdruck kommt, ist eine der Distanz und der fehlenden Auseinandersetzung, mit entsprechenden Auswirkungen auf die bildliche Repräsentation: Rückenansichten, Distanzaufnahmen und anonymisierte Gruppen statt Nahaufnahmen und Porträts von Individuen mit Geschichte. Mit Stuart Hall gesprochen, sind den Fotografien die gesellschaftlichen Machtverhältnisse eingeschrieben, spiegeln sie doch die Beziehung zwischen der aufnehmenden Gesellschaft und den Zugewanderten wider – geprägt von Ignoranz, Desinteresse bis hin zu offener Ablehnung.

Es gibt aber auch die anderen Bilder. Hervorgegangen aus der Migrationsgeschichte, zeigen sie Begegnungen auf Augenhöhe und begünstigen ein anerkennendes und emphatisches Sehen. Dazu zählen auch jene Fotografien, die Migrant*innen selbst gemacht haben. Diese verweisen auf die zentrale Bedeutung der Fotografie als identitätsstiftendes Ausdrucksmittel sowie als Kommunikations- und Erinnerungsmedium.

Rueppgasse, um 1974

Wien, in einem heruntergekommenen Zinshaus: Ein fünf- bis sechsjähriger Junge steht neben einer Bassena im Treppenhaus und kaut einen Apfel. Er blickt direkt und unbefangen in die Kamera. Die Wand des Stiegenhauses ist feucht, der Verputz ist abgebröckelt. Weitere Aufnahmen zeigen vermutlich Bewohner*innen des Hauses – Paare, Familien und Gruppen – in ihren Wohnungen, am Gang oder vor dem Gebäude. Schon auf den ersten Blick wird deutlich, dass hier Menschen in prekären Verhältnissen abgebildet sind: ablesbar an der abgetragenen Kleidung, dem schlichten Mobiliar und dem einfachen, abgenutzten Wohnumfeld. Trotz dieser offensichtlichen Hinwei-

se auf Armut und soziale Randstellung lassen die Fotos keine Spur von Resignation, Hoffnungslosigkeit oder Beschämung erkennen. Wir sehen keine mitliederheischenden Bilder. Die Menschen treten offen vor die Kamera, ihre Gesten und Blicke zeugen von einer bewussten Selbstdarstellung. [vgl. Abb. 1-3]

Dieser Eindruck verstärkt sich, wenn Informationen zum historischen Kontext der Fotoserie miteinbezogen werden. Die Fotos stammen vom jugoslawischen Fotoreporter Jovan Ritopečki (1923–1989), der die jugoslawische Arbeitsmigration in Österreich wie kein anderer Pressefotograf festhielt. Im Archiv des Fotografen ist der Negativfilm in einer Fototasche mit dem Titel „Jugoslawische Arbeiter musizieren in ihren Wohnungen“ abgelegt. Das Haus, in dem die Fotos entstanden, befand sich in der Rueppgasse 37 im Zweiten Wiener Gemeindebezirk und machte im September 1974 als „Elendsquartier für Gastarbeiter“ Schlagzeilen. Medienberichten ist zu entnehmen, dass hier rund 300 Menschen auf engstem Raum wohnten und regelmäßig von der Polizei und den städtischen Gesundheitsbehörden aufgesucht wurden.^[2]

In der jugoslawischen Diaspora-Zeitschrift *Yu Novosti*, für die Ritopečki aus Österreich berichtete, erschien bereits im April 1974 ein Bericht über ausbeuterische Mietverhältnisse in der Rueppgasse 37.^[3] Doch keine von Ritopečkis insgesamt elf Aufnahmen vom Haus fand in den Text Eingang. Vielleicht entstanden diese Bilder auch zu einem anderen Zeitpunkt, ihr spezifischer Entstehungskontext ist jedenfalls unklar. Von Bedeutung sind sie dennoch: weil sie eine andere Perspektive auf die Bewohner*innen des Hauses ermöglichen – jenseits der Skandalisierung, der objektivierenden Darstellung als Opfer oder der

^[1] In den 1960er und 1970er Jahren lag der Anteil weiblicher Arbeitsmigrantinnen jährlich bei 20 bis 30 Prozent, die Mehrzahl stammte aus Jugoslawien.

^[2] Es berichteten u. a. *Die Presse*, *Arbeiter-Zeitung*, *Kurier*, *Stern*. Eine der Razzien wurde vom damaligen Cheffotografen der Österreich-Ausgabe der Zeitschrift *Stern*, Harry Weber, fotografiert.

^[3] *Yu Novosti*, 1974/193, 13: Žrtve nesavenih stanodavca (dt. Opfer skrupelloser Vermieter).



Abb. 2 | Junge am Gang | Foto: Jovan Ritopečki, Wien um 1974



Abb. 3 | Männer auf der Straße | Foto: Jovan Ritopečki, Wien um 1974



Abb. 4 | Junge Männer in einem jugoslawischen Arbeiterklub | Foto: Jovan Ritopečki, um 1973

Ästhetisierung von Armut und Elend. In Ritopečkis Fotografien stehen die Menschen in Mittelpunkt. Sie sind keine Objekte des fotografischen Blicks, sondern Akteur*innen im fotografischen Prozess. Damit sind bereits zentrale Charakteristika seines fotografischen Werks benannt.

Der Community-Dokumentarist

Jovan Ritopečki erlernte das professionelle Handwerk des Fotoreporters in seinem Heimatland Jugoslawien, wo er bis zu seiner Migration nach Wien im Jahr 1966 für staatliche Nachrichtenagenturen tätig war. Seine Geschichte als freischaffender Pressefotograf in Österreich ist untrennbar mit der Geschichte der jugoslawischen Migration verknüpft. Ritopečki fotografierte die Menschen an ihren Arbeitsstätten, an beliebten sozialen Treffpunkten im öffentlichen Raum, bei Behördengängen, in Arbeiterklubs, Schulen sowie in privaten Wohnungen und Unterkünften. Auffallend ist die starke Präsenz von Frauen in den Fotografien, vor allem aus den frühen 1970er Jahren. Etliche Serien widmen sich feminisierten Arbeitsbereichen wie Textil- und Lebensmittelindustrie oder Krankenpflege.

Ritopečkis Fotografien zeichnen sich durch eine klare ästhetisch-kompositorische Linie aus: Der Fotograf bevorzugte eine zentrale Perspektive und fing die Menschen in ihrem sozialen Umfeld ein. Die Mehrzahl seiner Aufnahmen entstand in einem dialogischen Prozess mit den Porträtierten und nicht distanziert oder ungefragt mit objektivierendem Blick. In der Regel sind die Fotografien durch bewusste Inszenierungen geprägt, erkennbar an frontalen Aufstellungen, Posen, Gesten und der äußeren Erscheinung der Abgebildeten wie der Wahl formeller Kleidung. [vgl. Abb. 4 und 5]

Die fotografischen Negative aus Ritopečkis Archiv geben mitunter Aufschluss über die Interaktion zwischen dem Fotografen und den Porträtierten. Sie dokumentieren – in den Worten der Fottheoretikerin Abigail Solomon-Godeau – den „fotografischen Akt als Transaktion“, als eine Form des fotografischen Gebens und weniger des Nehmens. Ritopečkis



Abb. 5 | Persa Milaković mit ihrer Ausländer-Arbeitskarte | Foto: Jovan Ritopečki, um 1973

fotografische Herangehensweise wird durch zwei Faktoren beeinflusst: Zum einen durch die soziale Positionierung – als professioneller Fotograf mit Migrationshintergrund teilte er kulturelles und soziales Wissen mit den Abgebildeten, sprach ihre Sprache und verfügte über eigene Erfahrungen mit der gesellschaftlichen und sozialen Deklassierung als Folge der Migration.^[4] Diese Positionierung implizierte ein spezifisches Wissen, ermöglichte ihm Zugang zu verschiedenen Lebensbereichen und bedingte wohl auch eine soziale Nähe, die die Interaktion mit den Porträtierten beeinflusste – mit visuellen und ästhetischen Konsequenzen.

Zum anderen spielte die unmittelbare Nutzung seiner Fotografien eine entscheidende Rolle im Bildfindungsprozess. Ritopečkis Auftraggeber waren Printmedien wie *Naš List*, *Danas* und *Yu Novosti*, die sich an jugoslawische Migrant*innen in Österreich richteten. Er fotografierte und berichtete für diese Medien aus dem Alltagsleben seiner Landsleute. Die Aussicht auf ein Bild von sich in der Zeitung und eine begleitende Geschichte, formt die Haltung der Menschen vor der Kamera. Parallel dazu hielt Ritopečki bis zu seinem Tod 1989 die Aktivitäten jugoslawischer Arbeiterklubs und Vereine fest, was ihm den Ruf des Community-Dokumentaristen einbrachte. [vgl. Abb. 6, S. 22]

^[4] So wurde Ritopečki bei seinem ersten Arbeitgeber in Österreich, der Wiener Bildagentur Votava, nicht als Pressefotograf, sondern als Fotolaborant eingestuft. Noch in Jugoslawien hatte er etwa Staatspräsident Tito auf Reisen begleitet.

^[5] Brief von Jovan Ritopečki an Milorad Marković, Direktor von *Yu Novosti*, 9.8.1973.

Sich selbst sehen

Jovan Ritopečki schrieb im August 1973 in einem Brief an den Direktor der in Belgrad produzierten Diaspora-Zeitschrift *Yu Novosti*: „[...] sie [jugoslawische Migrant*innen, Anm. VB] bitten darum, dass über sie und für sie geschrieben wird und dass sie sich selbst sehen ...“^[5] Darin kritisierte er die bisherige Blattlinie der Zeitschrift und empfahl, diese stärker an den Bedürfnissen ihrer Leserschaft auszurichten. Migrant*innen sollten als primäre Konsument*innen der Bilder und Geschichten angesprochen werden. Gleichzeitig verdeutlicht der Inhalt des Briefes, dass die politischen Interessen der jeweiligen Auftraggebenden Einfluss darauf hatten, was gezeigt und geschrieben werden sollte – und was nicht. Migrant*innen mit der Zeitung in der Hand – oder die Zeitung vor sich aufgeschlagen – waren ein beliebtes Fotomotiv von Ritopečki. Diese Fotos wurden für Werbezwecke verwendet, sollten vermutlich aber auch die Identifikation der Leser*innen mit dem Medium stärken.

Ritopečkis Fotos wurden häufig mit Namen der und biografischen Informationen über die Abgebildeten veröffentlicht, was einen klaren Unterschied zu den zumeist anonymisierten Darstellungen in den österreichischen Mainstream-Medien markierte. Darüber hinaus erfüllten sie auch eine identitäts- und gemeinschaftsstiftende Funktion, die zur Selbstvergewisserung und Positionierung im aktuellen Lebenskontext beitrug. Denn sie boten Zeitungsläser*innen die Möglichkeit der Identifikation mit den Abgebildeten, indem sie sich selbst wiedererkannten – sei es buchstäblich, weil sie tatsächlich abgebildet waren, oder symbolisch durch die Geschichten und Bilder von Menschen, die den ihren ähnelten. [vgl. Abb. 7, S. 22]

Wie die Historikerin Jennifer Evans betont, ist nicht immer die im Bild angelegte Bedeutung entscheidend, sondern die Art und Weise, wie es



Abb. 6 | Zuschauer*innen beim Finalspiel des Fußballturniers „Tag der Jugend“ | Foto: Jovan Ritopečki, Wien, Prater 1975

in die Welt eingreift. Bilder tragen dazu bei, so Evans, Vorstellungen von Gemeinschaft, Subjektivität, politischem Engagement und Empathie zu formen, indem sie Emotionen und Reaktionen hervorrufen, welche die Hoffnungen, Ängste und Bestrebungen ihrer Zeit widerspiegeln.

Jovan Ritopečkis Rolle als Pressefotograf und Community-Dokumentarist lässt sich ebenfalls als eine Form der Vermittlung und des Eingreifens verstehen. Das zeigt sich gerade auch in anderen Medienformaten wie z. B. Ausstellungen, die er in jugoslawischen Arbeiterklubs präsentierte, um darin poetischer und vielschichtiger auf Migrationserfahrungen Bezug zu nehmen, als es in seiner Arbeit als Pressefotograf unter redaktionellen und politischen Vorgaben möglich war.

Aus der Perspektive der Gegenwart und Forschung stellt Ritopečkis fotografisches Werk eine einzigartige

visuelle Chronik der jugoslawischen Arbeitsmigration in Österreich dar. Es macht migrantische Lebensrealitäten auf vielfältige Weise sichtbar. Und es reflektiert eine Form sozialer Teilhabe an einer medialen Öffentlichkeit, die in den Mainstream-Medien jener Zeit kaum zu finden war.

Bild- und Quellennachweis: NL Jovan Ritopečki, Archiv Slobodanka Kudlacek Ritopečki © Erbinnen Ritopečki.

Dieser Text basiert auf Forschungen der Autorin zu Jovan Ritopečkis Hinterlassenschaft, gefördert durch den FWF (Projekt T 1083).

Vida Bakondy ist Historikerin und Kuratorin. Sie ist derzeit Postdoc Researcher an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Ihre Forschungsschwerpunkte sind: Visual Studies (Schwerpunkt Fotografie und Albumforschung), Migrations- und Exilforschung, österreichische Zeitgeschichte.



IGRALA BI FUDBAL

OVA simpatična dvadeset dvogodišnja Bosanka s tamburom u ruci, zamislite, voli fudbal. Zašto bi ovaj sport ostao privilegija muškaraca? Na žalost, u Beču, gde je Radmila Marjanović zaposlena, nema ni jedne ženske ekipe čije bi boje ona mogla braniti. To je još jedna neispunjena želja, pored svih muka koje donosi život u tuđini. Ali Radmila je, i pored svega, vesela duha. Kad se završi radno vreme u fabrici konfekcije „KLEIDER“ AG, ona odlazi na ples, sluša muziku i očekuje pismo. Rado bi se, kaže, dopisivala sa svojim zemljacima, to skraćuje vreme. Kad već nema ženskog fudbala u Beču, možda će joj se bar ova želja ispuniti.

Abb. 7 | Porträt von Radmila Marjanović, in: Yu Novosti, Nr. 172-3/1973, S. 5