

di:'angewandte

/ecm
educating
curating
managing

masterlehrgang für
ausstellungstheorie & praxis
an der universität für
angewandte kunst wien

Privatfotografien und das Geheimnis ihrer Geschichten

Mag. Franz Josef Schwarzenbacher

ecm – educating/curating/managing 2012-2014

Master Thesis

Betreut von Beatrice Jaschke und Monika Sommer

Wien, Jänner 2016

Abstract

Privatfotografien (Knipserfotografien) sind von Amateuren gemachte persönliche Erinnerungsfotos. Ihnen wohnt eine starke emotionale Kraft inne, die sich Abgebildeten beim Betrachten zeigt. Dabei werden vergangene Momente durch den Erinnerungscharakter der den Fotos anhaftet wieder durchlebt, bewusst gemacht. Wandern diese Fotografien von ihrem geschützten Bereich in Ausstellungen, stellt sich die Frage, wie viel sie von ihrem emotionalen Inhalt vermitteln können.

Die vorliegende Master Thesis untersucht die Ausstellungsmöglichkeit von Knipserfotografien und konzentriert sich auf die Frage, inwieweit deren persönliche Geschichten in öffentlichen Ausstellungen für Betrachter lesbar sind.

Zunächst wird aus der historischen Entwicklung von Knipserfotografie eine Definition für sie erarbeitet. In Anlehnung an Barthes' „Die helle Kammer“ werden ihre psychologischen Inhalte analysiert und schließlich auf dieser Basis drei Ausstellungen mit Knipserfotografie-Elementen unter dem Fokus der Ausgangsfrage besprochen.

Zusätzlich ergibt sich dabei ein Ausblick auf die aktuelle Praxis der Fotografier-Aufrufe in Museen und die Erweiterung der Fragestellung auf das Posten dieser Fotos auf deren sozialen Netzwerk Seiten.

Private photographs (snapshot photography) are made by amateurs as personal souvenir photos. The photographs contain a strong emotional power, shown to the Portrayed when watching. Past moments are again experienced, brought back to mind, by the memory character inhered in the photos. When private photographs find their way from protected domain to exhibition, the question arises, how much of the emotional content can be conveyed.

The present master thesis examines the possibility of exhibition of snapshot photographs and focuses on the extent to which their personal stories are readable for viewers in public exhibitions.

First, the historical development of snapshot photography is shown and a definition for it is given. Referring to Barthes' „La chambre claire“, the psychological content is analysed. On the base of this and focussing on the

initial question, finally three exhibitions with elements of snapshot photography are discussed.

In addition, an outlook on the current practice of photographing-calls in museums is given and the initial question of the thesis can be extended to posting of photographs on their social network pages.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	6
1. Knipserfotografie	9
1.1. Amateurfotografie	9
1.2. Knipser	10
1.3. Definition der Knipserfotografie	18
1.4. Fotoalben	20
2. Fototheoretische Überlegungen	22
2.1. Roland Barthes	23
2.1.1. Leben und Schaffen von Roland Barthes in einem kurzen Überblick	23
2.2. Die helle Kammer	25
2.2.1. Ich sehe die Augen, die den Kaiser gesehen haben	28
2.2.2. studium und punctum	32
2.2.3. Die Photographie aus dem Wintergarten	36
2.2.4. Das Noema der PHOTOGRAPHIE – Es-ist-so-gewesen	38
2.2.5. Das wirklich Vergangene	39
2.2.6. Fotografie und Datum	42
2.2.7. Die Zeit - das neue punctum	42
3. Barthes und die Psychoanalyse	45
4. Studium, punctum und Wesensschau in Ausstellungen	47
4.1. Höfliches Interesse - der Code spricht	47
4.2. Ein piktorales Detail das sprachlos macht	48
4.3. Die Utopie der Wesensschau	50

5. Ausstellungen unter der Lupe von Knipserfotografie	55
5.1. Photomuseum Bad Ischl	55
5.2. Das Gerahmte Gedächtnis im Photoinstitut Bonartes	65
5.3. Ich seh, Ich seh – mich selbst im Winterpalais des Prinzen Eugen von Savoyen. Olafur Eliasson: Baroque Baroque	72
5.4. Fotografieren erwünscht: Fotografier-Aufrufe in Museen	76
6. Schlussbetrachtung	81
Literaturverzeichnis	84
Lebenslauf	95

Einleitung

Private Fotografie hat im letzten Jahrhundert stark an Bedeutung gewonnen. Blieb es in den ersten Jahrzehnten nach der Geburtsstunde der Fotografie im Jahr 1827 nur Mitgliedern begüterter Bevölkerungsschichten vorbehalten selbst als Amateure zu fotografieren, so änderte sich die Situation mit dem Aufkommen neuer, einfach zu bedienender Technik im ausgehenden 19. Jahrhundert. Als schließlich ab 1930 Kameras angeboten wurden, die sich jeder leisten konnte, entwickelte sich die Fotografie jenseits der Berufsfotografie zum Massenphänomen. Jenen Amateurfotografen, die sich nicht an den Qualitätsvorgaben der Berufsfotografen orientierten, sondern ohne technische Ansprüche nur für den eigenen Gebrauch fotografierten, ging es in erster Linie darum, Erinnerungsbilder zu produzieren. Den Knipsern, wie diese Gruppe von Amateurfotografen in Anlehnung an das Auslösegeräusch beim Abdrücken genannt wurde, war es wichtig ihre Umwelt und ihr persönliches Umfeld unmittelbar abzubilden und in weiterer Folge über die in Alben geordneten Erinnerungsfotos als Subjekt lebensgeschichtliche bildliche Bestätigung zu erfahren. Parallel zu diesen Entwicklungen beschäftigten sich seit ihren Anfängen Theoretiker wie z.B. William Henry Fox Talbot (die ersten Bestimmungen der Fotografie), Charles Sanders Peirce (Fotografien als indexikalische Zeichen), Roland Barthes (die Emanation des Referenten), Georges Didi-Huberman (Spuren trotz allem), André Bazin, Walter Benjamin (nicht von Menschenhand gemachte Bilder), Pierre Bourdieu (Fotografie als soziale Praxis), Vilém Flusser (das Fotouniversum), Siegfried Kracauer, Susan Sontag (Kritik der Bilderflut), Jeff Wall (die Wirklichkeit der Inszenierung),¹ in verschiedenen Herangehensweisen mit Fotografie.

Ab den 1970er-Jahren kam es schließlich in Folge einer erhöhten Aufmerksamkeit an Knipsenfotografien von Seiten verschiedener wissenschaftlicher Fachrichtungen zu ersten Studien und Ausstellungen von Privatfotografien. In diese Zeit fällt auch Roland Barthes' fototheoretisches Essay „La chambre claire. Notes sur la photographie“, das 1980 in Frankreich erschien und seither zu einem der Hauptwerke der Fotografietheorie zählt. Roland Barthes versucht darin, geprägt durch Philosophie und Psychoanalyse,

¹ Peter GEIMER, Theorien der Fotografie zur Einführung, Hamburg 2009, S. 1f.

auf interdisziplinäre Weise das Alleinstellungsmerkmal der Fotografie im Bereich der bildlichen Repräsentationssysteme zu fassen und deren Ontologie zu ergründen.

Vor diesem Hintergrund zeichnet die vorliegende Master Thesis den Weg der privaten Amateurfotografie nach und versucht ihre Besonderheiten zu ergründen und zu definieren. Dabei geht die Arbeit auf die Geschichte der Amateurfotografie und im Speziellen, auf die sich aus ihr herauskristallisierte Knipserfotografie ein. Beleuchtet werden neben der historischen Entwicklung ihre Besonderheiten in Bezug auf Herstellungsprozess und Verwendungszweck. Das anschließende Kapitel setzt sich mit Fotografie mittels Roland Barthes' Werk „Die helle Kammer“ auseinander und versucht mit daraus gewonnen Einsichten unter psychologischen und philosophischen Gesichtspunkten Parallelen zu den Spezifikationen der Knipserfotografie herzustellen, um neue Erkenntnisse in Bezug auf die Ausstellungsmöglichkeit von Knipserfotografie zu erhalten.

Daran anschließend folgt die Besprechung von Ausstellungen in der a.) Knipserfotografie historisch dargestellt wird, b.) die Wirkung von Fotografierahmen auf die Übertragbarkeit emotionaler Inhalte hin überprüft wird und c.) mittels Fotografier-Aufruf die Besucher zum fotografieren im Museum motiviert werden. Zusätzlich ergibt sich dabei die Gelegenheit zur Erweiterung der Fragestellung dieser Arbeit auf die neuzeitliche Form der öffentlichen Präsentation durch posten in sozialen Netzwerken.

Mit dieser Zielsetzung richtet sich die Fragestellung dieser Master Thesis in erster Linie auf die Ausstellungsmöglichkeit von individueller Knipserfotografie und hinterfragt, inwieweit die Fotografien ihre Geschichten an einen an der Aufnahme unbeteiligten Betrachter weitergeben können.

Mit Ausnahme der Besprechung von neuen Formen der Besucherbeteiligung in Museen im letzten Kapitel, setzt sich diese Arbeit ausschließlich mit historischer analoger Fotografie bis zur digitalen Wende in den 1980er-Jahren auseinander. Denn ab diesem Zeitpunkt verlor Fotografie durch den technischen Wandel zusehends ihren Beglaubigungscharakter, der für ihre emotionale Erlebbarkeit jedoch einen entscheidenden Faktor darstellt.

In der vorliegenden Arbeit werden zugunsten einer besseren Übersichtlichkeit und eines besseren Leseflusses nur die männlichen Ausdrucksformen verwendet, die jedoch selbstverständlich für beide Geschlechter Gültigkeit besitzen.

1. Knipserfotografie

Ausgehend von den Ursprüngen der Amateurfotografie, im Speziellen der Knipserfotografie in den 1890er Jahren und ihrer Entwicklung bis in die 1980er Jahre, soll gezeigt werden, wo diese innerhalb der Fotografie einzuordnen ist und was deren Wesen und Inhalt bestimmt. Die Ausführungen beziehen sich vornehmlich auf den deutschen und österreichischen Raum. Da jedoch länderspezifische Merkmale, außer zeitlich divergierender Markteinführungen bestimmter Produkte, nicht auszumachen sind, können diese auch auf andere Staaten, zumindest im europäischen Raum, übertragen werden.²

1.1. Amateurfotografie

Die Anfänge der Amateurfotografie finden sich im ausgehenden 19. Jahrhundert. Als es um 1880 infolge neuer Technik, Fotoapparate, Materialien und vereinfachter Herstellungsverfahren immer leichter wurde Fotografien zu produzieren, breitete sich die Fotografie über die Grenzen der Berufsfotografie aus. Neben den sogenannten „Fachphotographen“ nutzten nun immer mehr Menschen die Möglichkeit ihre Umwelt fotografisch abzubilden.³ Dadurch emanzipierte sich die Fotografie um die Jahrhundertwende. Die Amateure brachen die „leblos, starre und kommerziell orientierte Bildsprache der Berufsfotografen“⁴ auf, lösten sich vom Diktat der Atelierfotografie und suchten nach neuen Wegen gestalterischer Freiheit.⁵

Dies bewirkte eine Einteilung von Fotografen je nach Intention ihrer Tätigkeit in Berufsfotografen und Amateurfotografen, wobei

Berufsfotografen, sofern sie sich ihre Fotografie-Kenntnisse nicht autodidaktisch angeeignet haben, in der Regel über eine nach institutionell definierten Richtlinien absolvierte fotografische Ausbildung, die sowohl

² Vgl. Timm STARL, Das Bildmedium der privaten Welt. Zur Entstehung und Funktion der Knipserfotografie, in : Otto HOCHREITER, Timm STARL (Hg.), Geschichte der Fotografie in Österreich, Band 1, Bad Ischl 1983, S. 295-310, S. 296.

³ Timm STARL, Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980, München 1995, S. 13.

⁴ Peter DRESSLER, Aktfotografie, in : Otto HOCHREITER, Timm STARL (Hg.), Geschichte der Fotografie in Österreich, Band 1, Bad Ischl 1983, S. 205-224, S. 207.

⁵ Vgl. Uwe SCHÖGL, Aspekte zum fotografischen Kinderbild in Österreich 1870-1970, in: Michaela PFUNDNER, Margot WERNER (Hg.), Kinder, wie die Zeit vergeht! Kleine Prinzen und große Mädchen in historischen Fotografien, St. Pölten – Salzburg – Wien 2013, S. 10-23, S. 14.

technische als auch praktische Inhalte einschließt, verfügen. Das Produkt ihrer Tätigkeit unterliegt definierbaren Qualitätskriterien, und es lässt sich sagen, dass die Fotografie mehrheitlich zur Sicherung ihres Lebensunterhaltes dient.

Amateurfotografen hingegen betreiben die Fotografie als Hobby. Ihre Fotos müssen im Gegensatz zu Berufsfotografen keine objektiven Qualitätskriterien erfüllen.⁶ Meist haben sie sich ihre Kenntnisse autodidaktisch, mit learning-by-doing oder in Kursen, angeeignet.

Sich selbst wiederum sahen die Amateurphotographen der Pionierzeit in zwei Gruppen geteilt: als solche, denen mehr an Kunst und solchen, denen mehr am Vergnügen gelegen war. Beide Ambitionen zu fotografieren wurden zunächst als gleichwertig betrachtet. Erst nach Gründung der ersten Amateurvereine und ersten von ihnen organisierten Ausstellungen kam es zu einer hierarchischen Unterscheidung bei denen jene, die sich an den Vorgaben der Berufsfotografie orientierten und künstlerisch befähigt fühlten, glaubten über jenen zu stehen, welche ohne genaue Sinnggebung einfach zum Zeitvertreib fotografierten. Schon nach ersten Ausstellungen war klar, dass nur Arbeiten von den der Kunst zugewandten Fotografen ausgestellt werden sollten. Fotos die aus purer Lust am Fotografieren entstanden, wurden in die private Sphäre gedrängt.⁷ Damit war „der private Amateurfotograf geboren, der, meist anonym bleibend, familiäre Anlässe und Lebensgewohnheiten als Erinnerungsbilder für das Fotoalbum festhielt.“⁸

1.2. Knipser

In die Zeit der Spaltung der Amateurfotografie um 1890 fällt das Auftauchen des etwas verächtlich gefärbten Begriffes Knipser bzw. knipsen, angelehnt an das Geräusch beim Auslösen des Verschlusses, für jene Gruppe der Amateurfotografen, die ohne Interesse an Fototechnik und Bildgestaltung unmittelbar auf den Auslöser drücken (knipsen) und typischerweise

⁶ Vgl. Rolf SACHSSE, Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat, Bielsko-Biala 2003, S. 117.

⁷ Vgl. Timm STARL, Das Bildmedium der privaten Welt. Zur Entstehung und Funktion der Knipserfotografie, in : Otto HOCHREITER, Timm STARL (Hg.), Geschichte der Fotografie in Österreich, Band 1, Bad Ischl 1983, S. 295-310, S. 296f.

⁸ Uwe SCHÖGL, Aspekte zum fotografischen Kinderbild in Österreich 1870-1970, in: Michaela PFUNDNER, Margot WERNER (Hg.), Kinder, wie die Zeit vergeht! Kleine Prinzen und große Mädchen in historischen Fotografien, St. Pölten – Salzburg – Wien 2013, S. 10-23, S. 14.

Schnappschüsse aufnehmen. Diese Amateure machten sich in ihrem Tun selbständig und gingen ihrem Hobby frei von Vorbildern nach⁹, was ihnen ermöglichte Ereignisse noch lebendiger zu dokumentieren.¹⁰ Anders also als bei einem Besuch im Atelier des Berufsfotografen, den bürgerliche Familien zu bestimmten offiziellen Festtagen wie Erstkommunion, Firmung, Hochzeit etc. aufsuchten, um einen Ankerpunkt im Leben bildhaft zu dokumentieren. Waren es bisher bestimmte Attribute oder ereignisbezogene Kleidung, die als Repräsentanten die Erinnerung an eine bildabwesende Szene durch Assoziation über sie auslösen sollten, gelang es dem Knipser, das Ereignis in seiner realen Umgebung festzuhalten und dabei noch den „wesentlichen Augenblick“ zu erwischen.¹¹

Es galt von seinem Umfeld, sowohl dem Räumlichen wie auch dem Personellen, Abbildungen zu bekommen, Freunde in der ihnen vertrauten Umgebung und im Gegensatz zur Atelierfotografie ohne jegliche künstlich wirkende Raumdekoration abzulichten.

Dieses Fotografieren im Umfeld der Familie und Freunde sowie die „Auseinandersetzungen über die gemeinsamen Erlebnisse bilden die kommunikative Seite der privaten Fotografie“¹², so Starl, denn das Herstellen und Betrachten von Fotografien erfolgte meistens in Gesellschaft und beeinflusste dadurch gewissermaßen die Beziehungsstruktur der beteiligten Personen untereinander. Beim gemeinsamen Ansehen kam es zu einem Austausch von Erinnerungen.¹³

Bei Fotografien von miteinander Abgebildeten tragen diese zwar Züge des momentan, künstlich Zusammengestellten, jedoch lässt sich im Anschluss an Starl sagen, „spricht aus den Aufnahmen etwas Bekanntes“¹⁴, an das sich die an der Aufnahme Beteiligten beim Betrachten derselben erinnern. Denn auch wenn man sich für die Aufnahme extra zusammengestellt hat, bedeutet das

⁹ Vgl. Timm STARL, Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980, München 1995, S. 36.

¹⁰ Vgl. Uwe SCHÖGL, Aspekte zum fotografischen Kinderbild in Österreich 1870-1970, in: Michaela PFUNDNER, Margot WERNER (Hg.), Kinder, wie die Zeit vergeht! Kleine Prinzen und große Mädchen in historischen Fotografien, St. Pölten – Salzburg – Wien 2013, S. 10-23, S. 14.

¹¹ Vgl. Timm STARL, Das Bildmedium der privaten Welt. Zur Entstehung und Funktion der Knipserfotografie, in: Otto HOCHREITER, Timm STARL (Hg.), Geschichte der Fotografie in Österreich, Band 1, Bad Ischl 1983, S. 295-310, S. 299f.

¹² Timm STARL, Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980, München 1995, S. 22.

¹³ Vgl. ebenda, S. 22.

¹⁴ Ebenda, S. 37.

doch in den meisten Fällen nur eine kurze Unterbrechung von anderen Tätigkeiten, die man gemeinsam gerade unternommen hat und, so Starl weiter, genau „daran wird das Bild erinnern“. Im Gegensatz dazu stehen die Atelierbildnisse, die in erster Linie darauf verweisen, dass man zum Fotografen gegangen ist“.¹⁵

Der eigene Garten wurde aufgrund der natürlichen Lichtverhältnisse die im Freien herrschen zur beliebten Bühne. Bei Aufnahmen in der Wohnung nahm man in Kauf, dass manche Elemente im Schatten lagen, was als nicht weiter störend empfunden wurde, solange die Erkennbarkeit der Personen und Umgebung gegeben war.¹⁶ Fotografiert wurde alles, allein das persönliche Interesse am fotografierten Objekt musste vorhanden sein. Knipsers drückten einfach ab, ohne auf bestimmte Stilelemente zu achten, die Situation wurde so wie sie sich ergab festgehalten. Charakteristische Stilelemente, die ein bestimmtes Ausführungsmerkmal des Fotografen erkennen ließen, kristallisierten sich bei der Knipsenfotografie nicht heraus, selbst bei genauerer Sichtung des Oeuvres eines Knipsers lassen sich besondere Gestaltungsmerkmale nur marginal ausmachen.¹⁷

Fotografieren als Hobby blieb anfänglich nur der gehobenen Einkommenschicht vorbehalten. So war es in den 1880er-Jahren allein aus finanzieller Sicht für die meisten Bürger unvorstellbar, eine Kamera zu kaufen. Um die Jahrhundertwende kamen billigere Apparate, wie die Handcamera Germania, die in einer Anzeige von der Berliner Firma Grass & Worff zu 20 Mark beworben wurde oder die ebenfalls in einer Anzeige von der Wiener Firma R. Lechner angebotene Photo-Jumelle für 80 Kronen auf den Markt. Aber bei einem Jahresverdienst eines Berliner Ladenmädchens von ca. 800 Mark oder einem Laboranten in Wien von ca. 1.800 Kronen waren selbst diese einfachsten Apparate noch zu teuer. Berücksichtigt man zudem auch die laufenden Kosten für Negative und deren Entwicklung, hätten Personen in dieser Verdienstgruppe ihr gesamtes Monatsgehalt für ihr Hobby aufwenden müssen.

¹⁵ Ebenda, S. 37.

¹⁶ Vgl. ebenda, S. 36f.

¹⁷ Timm STARL, Das Bildmedium der privaten Welt. Zur Entstehung und Funktion der Knipsenfotografie, in : Otto HOCHREITER, Timm STARL (Hg.), Geschichte der Fotografie in Österreich, Band 1, Bad Ischl 1983, S. 295-310, S. 301f.

Ab der zweiten Hälfte der 1920er-Jahre kam es zu einer rasanten Zunahme der Fotografie. Durch das Sinken der Anschaffungspreise für Kameras konnten sich auch weniger Begüterte eine Kamera kaufen und ab Beginn der 1930er-Jahre trifft dann die Behauptung zu, dass sich beinahe jeder eine Kamera leisten konnte. 1932 verdienten z.B. 77,8 Prozent der Arbeiter in Deutschland monatlich über 48 Reichsmark (RM). Im Jahr 1928 lagen die Preise der „Agfa Billy“ bei 33 RM in Deutschland bzw. bei 75 Schilling (S) in Österreich und der „Agfa-Preis-Box“ bei 4 RM und 10 S, was die Verkaufszahlen bis Ende 1932 auf mehr als eine halbe Million für die Agfa Billy und über eine Million für die Agfa-Preis-Box steigen ließ.¹⁸

Starl geht davon aus, dass bis 1939 etwa 10 Prozent der Bevölkerung eine Kamera ihr Eigen nannte.¹⁹ Die Fotoindustrie reagierte auf diesen Umstand mit der Gründung eigener Zeitschriften mit denen sie diese Gruppe anzusprechen versuchte. In ihnen erschienen Artikel, die sich gegen die Verächtlichmachung der Knipser richteten. Die eigentlichen Motivgründe des Knipsers blieben aber unbeachtet und verkannt, denn inhaltlich gaben diese Artikel meist nur Ratschläge für Möglichkeiten sich vom Knipser-Dasein zu lösen und zum kunstgerechten Lichtbildner aufzusteigen. Das Interesse, dass die Fotoindustrie dieser Gruppe von Fotografen entgegenbrachte, war ein rein kommerzielles²⁰ und „außer daß der Knipser gerne im Familienkreis und ständig fotografiert und dies tut, um bildliche Erinnerungen aufzubewahren, und daß er eine bestimmte Größe und Form der Abzüge bevorzugt“, wusste man von ihm so gut wie nichts.²¹

In den Jahren nach 1933 kam es zu einer Umwerbung der Amateurfotografen durch die Nationalsozialisten. Joseph Goebbels sprach von der Rekrutierung des „Millionenheers der Amateurphotographen [...] für den unbegrenzten und national wichtigen Bereich der geistigen und seelischen Wiederaufbauarbeit“²². Man propagierte Fotografie als Bildschrift des Volkes und versuchte mit der Mobilisierung der gesamten Amateurfotografen eine Gleichschaltung öffentlicher und privater Bildwelt. Die breite Basis der Knipser zu erreichen stellte sich als schwierig heraus. Wegen ihrer amorphen Gefüges, das sich aus

¹⁸ Vgl. Timm STARL, Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980, München 1995, S.95-98.

¹⁹ Vgl. ebenda, S. 98.

²⁰ Vgl. ebenda, S. 17f.

²¹ Ebenda, S. 18.

²² Ebenda, S. 19.

Vertretern verschiedener Gesellschaftsschichten zusammensetzte und dadurch, dass das Verfertigen ihrer Fotografien zu sehr an einen kleinen privaten Kreis wie Photogeschäft, Drogist, Apotheker gebunden war, ließen sie sich nur schwer erreichen und organisieren.²³ Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda musste schon bald erkennen, dass die Bestrebungen ein ganzes Volk als fotografische Helfershelfer zu instrumentalisieren, so nicht durchführbar war.

Sachsse sieht in der verstärkten Basiswerbung mit der man Amateurfotografie förderte ein „propagandistisches Eigentor“, denn obwohl massenhaft für Erinnerungszwecke fotografiert wurde, waren diese Bilder vielfach nicht staatlich ausgerichtet und durch die noch vor den Kriegsjahren zunehmenden Bildverbote nonkonform.²⁴

Im zweiten Weltkrieg kam es zu einem weiteren Aufschwung der Fotografie. Fotografien hatten nicht zuletzt den Zweck Informationen des privaten Lebens, wie z.B. das Heranwachsen der Kinder, auszutauschen.²⁵ Wer in den Krieg musste, wollte eine Fotografie seiner Familie mitnehmen und umgekehrt wollten die Daheimgebliebenen ein Portrait des Eingerückten. Im Widerspruch zu zahlreichen Fotografie-Verboten wurde das Fotografieren unter den Soldaten gefördert, ja förmlich gewünscht. Oftmals wurden sogenannte „Kompaniefotografen“ bestimmt, es gab Ratgeber wie die Kameraden am vorteilhaftesten ins Bild zu setzen wären und Fotowettbewerbe, welche z.B. unter dem Motto „Aufnahmen aus unseren Kampfräumen“²⁶ standen. Die Soldaten mit Gewehr und Kamera lichteten teilweise in touristischer Manier das Neue und Unbekannte ab. Es entstanden Aufnahmen von Kampfhandlungen, gefallenen Soldaten, Opfern in der Zivilbevölkerung, Zerstörungen, Hinrichtungen aber auch von harmlos scheinendem Alltagsleben, scheinbar unbeschwertem Soldatenleben, von Feiern, die als Zeugnis für die unterschiedlichen Arten den Krieg zu erleben gelten.

²³ Rolf SACHSSE, Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat, Bielsko-Biala 2003, S. 139.

²⁴ Vgl. ebenda, S. 138.

²⁵ Vgl. OE 1.ORF.AT, Von Tag zu Tag, Die Kriegsjahre im Wohnzimmerschrank. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg im Grazer Joanneum, 01.08.2013, <http://oe1.orf.at/programm/344696> gelesen 17.11.2015.

²⁶ Hans Michael KLOTH, Spiegel Online, Private Kriegsfotos. Mit Knarre und Kamera, 09.09.2009, <http://www.spiegel.de/einestages/private-kriegsfotos-a-948485.html> gelesen 17.11.2015.

Vorbilder für bestimmte Bildmotive, wie z.B. zerstörte Städte und Landstriche, brennende Ruinen, zusammengebrochene Brücken, Portraitfotos von und mit Frauen aus besetzten Gebieten, lieferten Aufnahmen in Illustrierten, Zeitungen und Fotozeitschriften. Beliebte Ratgeber waren allwöchentliche Fotobeilagen großer Tageszeitungen und gelegentliche Schwerpunktausgaben illustrierter Zeitschriften.²⁷ An der Front galt die Militärgerichtsbarkeit, die sich dem Fotografieren gegenüber, sofern dadurch Kampfhandlungen nicht gestört wurden, eher gelassen zeigte. Dadurch konnte sich parallel zu den romantisierenden Bildern des soldatischen Lebens jene Gattung entwickeln, welche die Verbrechen an der Menschlichkeit zeigen.²⁸ Während des Fronturlaubs oder nach Kriegsende wurden eigene Alben ausschließlich mit Aufnahmen aus der Kriegszeit zusammengestellt.²⁹

Diese Alben blieben oft unter Verschluss, manche Fotos wurden wieder aus ihnen entfernt und den Angehörigen nicht gezeigt. Solche Fotografien und Alben aus dem Zweiten Weltkrieg wurden in dem Projekt „Fremde im Visier“ im Joanneum in Graz mit Erzählungen und Erklärungen ausgestellt. Das Joanneum hat Besucher auch dazu eingeladen eigene Alben zur Ansicht und Besprechung mitzubringen. Ein Weg, um über private Fotos vom Schweigen zum Gespräch zu kommen und unverarbeitete Schrecknisse zu verarbeiten.³⁰

Durch die weitreichende Förderung der Amateurfotografie von den Nationalsozialisten kam es indirekt dazu, dass Millionen von Menschen ihre Jugend trotz der „schweren Jahre“ als positive Zeit in Erinnerung behielten. Zur Verklärung dieser Zeit kam es durch die unaufhörlich positive Stimmung die ihre Fotos suggerierten. Oft waren die Abgebildeten in zukunftsstarken Posen abgelichtet, die Abbildungen in Zeitungen, Zeitschriften und Propagandamaterial zum Vorbild hatten, welche in einer wahren Bilderflut manipulativ die Fotografiepraxis der Knipser beeinflusste.³¹

²⁷ Vgl. Rolf SACHSSE, Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat, Bielsko-Biala 2003, S. 216.

²⁸ Vgl. ebenda, S. 217.

²⁹ Peter KLERR, Fotoalben im Internet. Eine vergleichende Bildanalyse analoger und digitaler Fotoalben, Krens 2010, S. 23.

³⁰ OE 1.ORF.AT, Von Tag zu Tag, Die Kriegsjahre im Wohnzimmerschrank. Fotoalben aus dem Zweiten Weltkrieg im Grazer Joanneum, 01.08.2013, <http://oe1.orf.at/programm/344696> gelesen 17.11.2015.

³¹ Rolf SACHSSE, Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat, Bielsko-Biala 2003, S. 140.

Nach Ende des Zweiten Weltkriegs entdeckte die Fotoindustrie den Knipser wieder, nahm ihn jedoch nur hinsichtlich seiner fotografisch wirtschaftlichen Bedeutung wahr. Immer mehr Menschen wurde es möglich zu reisen und Fotografieren wurde zu einer bedeutenden Beschäftigung während des Urlaubs. Mit dem aufkommenden Phänomen des Massentourismus wurde der Knipser als „Urlauber mit umgehängter Fototasche“ sogar zu dessen Sinnbild.³²

In diesen Bildern der Freizeit- und Urlaubsfotografie manifestierten sich der Drang aus seinem Umfeld auszubrechen und der „Wunsch nach einer aufzubewahrenden Erinnerung an den Ort der Begebenheit und das Aussehen von sich und seiner Begleitung“³³.

In der folgenden Wirtschaftswunderzeit galt eine teure Fotoausrüstung als Statussymbol und hochpreisige Fotoapparate, die mit neuester Technik die Möglichkeiten der Anwendungen bedeutend erweiterten, eroberten den Markt. Einmal im Besitz einer solchen Kamera, machten die meisten Knipser jedoch kaum von den technischen Zusatzfunktionen Gebrauch und blieben bei ihrer Grundregel „knipsen und fertig“. In Fachbüchern, Zeitschriften und Fortbildungskursen, die sich direkt an Knipser wandten, propagierten Fachautoren weiterhin die vorherrschende Meinung, dass nur im Zusammenspiel von ausgereifter Kameratechnik und sachgemäßer Kenntnisse, deren Vorbilder in den Richtlinien der Berufsfotografie zu finden wären, qualitätsvolle Fotos gemacht werden könnten. Wiederum ignorierten dabei die Autoren größtenteils, dass es dem Knipser primär darauf ankam, ganz anspruchslos bildliche Erinnerungen für den privaten Gebrauch herzustellen.³⁴ Ein Umstand der sich bis heute fortzusetzen scheint, wie ein Artikel 2015 im Wirtschaftsblatt zeigt, in dem von der Neueröffnung der Leica Galerie in Salzburg berichtet wird, die u.a. Workshops unter dem Motto „nicht knipsen sondern hinschauen“ veranstalten will.³⁵

Unbestritten ist bis heute die Zugehörigkeit der Knipser zur Gruppe der Amateurfotografen. Beschreibungen aus dem Feld der Fotografen und

³² Vgl. Timm STARL, Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980, München 1995, S. 19.

³³ Ebenda, S. 31.

³⁴ Vgl. ebenda, S. 20.

³⁵ Vgl. Wirtschaftsblatt, Nicht knipsen, sondern hinschauen - Leica-Neueröffnung in Salzburg, 6.02.2015, <http://wirtschaftsblatt.at/home/nachrichten/oesterreich/salzburg/4656348/Nicht-knipsen-sondern-hinschauen-LeicaNeueroffnung-in-Salzburg>, gelesen 20.08.2015.

Fotohistoriker definieren den Knipser als das, was er nicht ist, nicht kann und nicht tut. Erst Mitte der 1970er Jahre bildeten sich Ansätze einer Definition, was einen Knipser ausmacht und welche Motivation hinter seinem Handeln steht, heraus.³⁶ Mit dem Interesse nach Erforschung des Alltagslebens und den verschiedenen Formen von Trivialkunst rückten Knipser in die Aufmerksamkeit nichtfotografischer wissenschaftlicher Fachrichtungen wie Kunstgeschichte, Pädagogik und Sozialwissenschaften. Bis heute gilt dabei ihr Interesse der Erforschung der Praxis der Knipser, die in empirischen Untersuchungen, Recherchen in privaten Bildnachlässen, Projekten zur Individual- und Familiengeschichte und Untersuchungen, die nach der Methode der Oral History vorgehen, Niederschlag finden.³⁷ Eine der bekanntesten Studien aus den Anfangszeiten der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Fotografie und Knipsern stammt von einem Soziologenteam um Pierre Bourdieu, durchgeführt in Frankreich. Sie wurde 1965 unter dem Titel „Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie“ in Buchform herausgegeben und erschien 1981 erstmals in deutscher Übersetzung mit dem Titel: „Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie“. Anhand von umfangreichen Fragebögen und statistischen Daten beleuchteten Bourdieu und seine Mitarbeiter die Fotografie unter dem Gesichtspunkt ihres Gebrauchswertes und untersuchten welche Alters- und Berufsgruppen wann, warum, was und wie fotografieren.³⁸

In diese Zeit verstärkter Aufmerksamkeit gegenüber breiten gesellschaftlichen Phänomenen, fallen auch erste Ausstellungen in öffentlichen Institutionen, die sich mit der Thematik der Knipserfotografie auseinandersetzten.

In Hannover fand 1975 unter dem Titel „Photographierte Erinnerung“ die erste Ausstellung, die sich mit der Bildgeschichte der Knipserfotografie beschäftigte, statt.³⁹

In München wurden im selben Jahr in der Ausstellung „Das Photoalbum 1858-1918“ neben anderen auch Fotografien von Knipsern gezeigt.

³⁶ Vgl. Timm STARL, Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980, München 1995, S. 12.

³⁷ Ebenda, S.20f.

³⁸ Vgl. ebenda, S. 20.

³⁹ Vgl. ebenda, S. 20.

Der zur Ausstellung „Geschichte der Photographie in Österreich“ 1983 publizierte Katalog enthält einen eigenen Abschnitt in dem das „Bildmedium der privaten Welt“ behandelt wird und einen ersten historischen Überblick der Knipserfotografie zeigt.⁴⁰

In den 1980er Jahren erschienen in diversen Fotozeitschriften vereinzelt Beiträge zur Definition und Geschichte des Knipsers. Die negativen Zuweisungen und Formulierungen verschwanden in diesen Beschreibungen zugunsten von positiven Kriterien, das Knipsen wurde ins „Verhältnis zu Alltag und Urlaub, Arbeit und Freizeit gesetzt“.⁴¹ Starl kommt jedoch zu dem Schluss, dass in dem Feld der Fotohistoriker dieser Zeit diese Erkenntnisse keine Beachtung fanden und der Knipser weiterhin vom Standpunkt des Berufs- und Kunstfotografen aus beurteilt wurde. Denn, so Starl, die inhaltliche und kulturhistorische Rezeption sowie die Auseinandersetzung mit Knipserfotografie als einer „Form bildlicher Äußerung zur Gestaltung und Aufzeichnung privaten Daseins geht über einzelne Bereiche des Wissenschaftsbetriebes und marginale Kreise der Fotoszene nicht hinaus“.⁴² Und obwohl Fotografie ausgehend von ihren Boomjahren in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre generell mehr öffentliche Aufmerksamkeit erfuhr, betrifft dies in der Regel jedoch nur die Werke, Arbeitsweise, technische Ausrüstung und das Leben selbst von berühmten Fotografen.⁴³

1.3. Definition der Knipserfotografie

Will man die Knipserfotografie ausreichend definieren, so Starl, „muß eine Abgrenzung im Rahmen des Entstehungs- und Verwertungsprozesses der Knipserbilder erfolgen.“⁴⁴

⁴⁰ Vgl. ebenda, S.20f.

⁴¹ Ebenda, S. 21.

⁴² Ebenda, S. 22.

⁴³ Vgl. ebenda, S. 21.

⁴⁴ Timm STARL, Das Bildmedium der privaten Welt. Zur Entstehung und Funktion der Knipserfotografie, in : Otto HOCHREITER, Timm STARL (Hg.), Geschichte der Fotografie in Österreich, Band 1, Bad Ischl 1983, S. 295-310, S. 303.

Hinsichtlich des Entstehungsprozesses kann mit Starl gesagt werden, dass Knipser:

„ohne Interesse an Fototechnik und Bildgestaltung unmittelbar auf den Auslöser drücken (knipsen) und

typischerweise Schnappschüsse aufnehmen“⁴⁵.

Hinsichtlich des Verwertungsprozesses sagt er weiters,

„dass die Aufnahmen

ausschließlich im privaten Kreis

als Erinnerungsstücke an vergangenes eigenes und familiäres Dasein und

als persönliche Dokumente der Lebensgeschichte“⁴⁶ verwendet werden.

Daraus lässt sich schließen, dass jede Knipserfotografie schon im Moment der Aufnahme die visionäre Absicht als Erinnerungsbild ausschließlich zum privaten Gebrauch zu dienen inne trägt, dass sich diesen Kriterien alles unterordnet und die Art der ausführenden Gestaltung sich meist intuitiv entscheidet. Die Fotos, die also hauptsächlich als Erinnerungsstücke an vergangene Ereignisse dienen, wurden vornehmlich in Alben aufbewahrt. So können diese als bildhafte persönliche Dokumente der Lebensgeschichte gesehen werden.⁴⁷

Zusammenfassend kann über das fotografische Verhalten der Knipser mit Starl gesagt werden, dass es einen projektiven Moment impliziert, „nämlich die Planung, bzw. Vorwegnahme einer später erwünschten Erinnerung, die nicht nur durch äußere Merkmale der Bildgegenstände hervorgerufen werden sollte, sondern durch das Einfangen genau jener Stimmung, die man gerne wiedererleben wollte, wenn man das Bild nach einiger Zeit zur Hand nahm.“⁴⁸ Zum persönlichen Interesse am fotografierten Objekt, kommen also noch das Empfinden einer besonderen Situation „sowie die Einschätzung, daß die spätere Betrachtung des Bildes gleichartige Erinnerungen hervorruft“.⁴⁹

⁴⁵ Ebenda, S. 304.

⁴⁶ Ebenda, S. 304.

⁴⁷ Vgl. ebenda, S.304f.

⁴⁸ Ebenda, S. 300.

⁴⁹ Ebenda, S. 304.

Dies erklärt auch warum Knipsen nicht a priori als selbständige Freizeitgestaltung, sondern als „begleitende Handlung mit dokumentierendem Charakter“⁵⁰ gesehen werden kann.

Leider ist die geschlechterspezifische historische Entwicklung der Knipserfotografie nicht ausreichend erforscht und findet in der vorliegenden Arbeit daher keine Berücksichtigung.

1.4. Fotoalben

Hinsichtlich der Gestaltung von Alben zur Aufbewahrung von Fotografien zeichnete sich um die 1890er Jahre eine Wende ab.⁵¹ Die knipsenden Amateure wollten in ihnen eine Chronik in Bildern anlegen, die das selbst Erlebte widerspiegelte. Situationserklärende Bildunterschriften in erzählender Form prägten zusätzlich den individuellen Charakter dieser Alben. Für diese Zwecke produzierte die Fotoindustrie nun Klebealben, welche sich für die Anforderungen der Knipser besser eigneten⁵² als das bisher in bürgerlichen Haushalten übliche Einsteckalbum, welches neben Porträts von Familienmitgliedern und Freunden auch solche von Herrschern, und Persönlichkeiten aus dem Kultur- und Geistesleben sowie Architektur- und Landschaftsabbildungen enthielt, die häufig ausgetauscht wurden.⁵³

In ihrer liebevollen und meist durch hohen Zeitaufwand verbundenen Gestaltung mit zusammenhängenden Bildserien, Bildunterschriften, Collagen und graphischen Illustrationen ist erkennbar, dass Fotoalben einen hohen sozialen Stellenwert besaßen. Im Kreis der Familie oder der Freundesrunde blätterte man sie immer wieder durch und schwelgte in Erinnerungen.⁵⁴ Aufgrund dieser Merkmale schließen Pfundner und Werner, dass Familienalben einen generationenübergreifenden identitätsstiftenden Charakter besitzen,

⁵⁰ Ebenda, S. 304.

⁵¹ Vgl. Peter KLERR, Fotoalben im Internet. Eine vergleichende Bildanalyse analoger und digitaler Fotoalben, Krams 2010, S. 19.

⁵² Timm STARL, Das Bildmedium der privaten Welt. Zur Entstehung und Funktion der Knipserfotografie, in : Otto HOCHREITER, Timm STARL (Hg.), Geschichte der Fotografie in Österreich, Band 1, Bad Ischl 1983, S. 295-310, S. 301.

⁵³ Michaela PFUNDNER, Der Touristische Blick, in: Christian MARYŠKA, Michaela PFUNDNER (Hg.), Willkommen in Österreich. Eine Sommerliche Reise in Bildern, Wien 2012, S. 224-239, S. 225.

⁵⁴ Michaela PFUNDNER, Margot WERNER, Die liebe Familie, in: Michaela PFUNDNER, Margot WERNER (Hg.), Kinder, wie die Zeit vergeht! Kleine Prinzen und große Mädchen in historischen Fotografien, St. Pölten – Salzburg – Wien 2013, S. 194-204, S. 194.

denn mit ihnen „wird ein visuelles Familiengedächtnis geschaffen, das als Bilderchronik den Nachkommen weitergegeben werden kann.“⁵⁵

Laut Steen ist das Fotoalbum als „Buch des Lebens“ zu sehen, in dem Fotos aneinander geordnet werden, deren Entstehung auch unabhängig voneinander erfolgt sein kann und deren Sinnbezug durch lebensgeschichtliche Interpretation determiniert werden. Denn im Gegensatz zum bildlich Dargestellten, das als Foto jedem zur Deutung offen steht, ist die lebensgeschichtliche Bedeutung des Albumfotos subjektiv in einem Prozess der Aneignung entstanden, indem die Bilder der Realität noch einmal angeeignet werden müssen, um lebensgeschichtliche Wirklichkeit zu erlangen. Das Fotoalbum hält „mit den Fotos zugleich Bedeutungszuweisungen fest, die den einzelnen Fotos an sich nicht evident sind“.⁵⁶ Steen bezeichnet in diesem Zusammenhang das Fotoalbum als „lebensgeschichtliche Objektivation“ aus miteinander verklammerten Bildern und Texten und aufgrund dieser Tatsache besonders kommunikativ.⁵⁷ Es ist aber nicht nur auf die Text- und Bild-Ebene reduzierbar, sondern „argumentiert auch über die Anordnung und Inszenierung der Fotografien“⁵⁸. Obwohl Fotoalben als private Quellen gelten, ist es fragwürdig, diese als Lebensgeschichten der Privatheit, also als „Quelle des der Zeitgeschichte entzogenen Lebens“⁵⁹ zu sehen, denn es lässt sich in ihnen, wie Steen in verschiedenen Untersuchungen feststellte⁶⁰, immer wieder auch die „Auslieferung der Lebensgeschichte an die Zeitgeschichte“⁶¹ erkennen.

Zusammenfassend lässt sich für Knipsfotografie sagen, dass sie hinsichtlich ihres Entstehungsprozesses keine technischen Anforderungen stellt, der Verwendungszweck sich ausschließlich darauf beschränkt private Erinnerungsbilder zu erhalten, die zum Teil in Alben zusammengestellt, als identitätsstiftende Dokumente einer bildlichen persönlichen Lebensgeschichte fungieren.

⁵⁵ Ebenda, S. 194.

⁵⁶ Vgl. Jürgen STEEN, Fotoalbum und Lebensgeschichte, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 3, Heft 10, Frankfurt am Main 1983, S. 55-67, S. 59.

⁵⁷ Vgl. ebenda, S. S. 59.

⁵⁸ Ebenda, S. 59.

⁵⁹ Ebenda, S. 64.

⁶⁰ Vgl. ebenda, S. 60ff.

⁶¹ Ebenda, S. 65.

2. Fototheoretische Überlegungen

Im ersten Kapitel wurde die Amateurfotografie und im Speziellen die Knipserfotografie in ihrem historischen Entwicklungsprozess genauer beleuchtet. Daraus lässt sich erkennen, dass aufgrund ihrer speziellen Charakteristika, die Knipserfotografie, gerade wenn man auch auf deren emotionale (affektgeleitete), persönlichkeitsbildende Dimension Rücksicht nimmt, einer psychologischen Ebene zuordenbar ist. Um bei öffentlichen Präsentationen von Fotografien aus diesem privaten Feld jene Besonderheiten in einer sensiblen Art und Weise zu respektieren und zu unterfangen, soll im nächsten Kapitel anhand einer Fotografiethorie, die im philosophisch, psychologischen Bereich angesiedelt ist, der Frage nachgegangen werden, ob Fotografie etwas Allgemeingültiges innewohnt, ob es so etwas wie das Wesen der Fotografie gibt und ob in weiterer Folge daraus gewonnene Erkenntnisse, in Ausstellungskonzepte für Knipserfotografie, übertragen werden können.

In dieser Arbeit werden vordergründig Analogfotografie und mögliche Ausstellungsformen der Knipserfotografie behandelt. Als inhaltlich zeitliches Merkmal soll daher die zu wählende Fotografiethorie Analogfotografie bis zur digitalen Wende umschließen. Auch der bis dahin geltende Authentizitätscharakter von Fotografien, der nach Starl einen gewichtigen Anteil für die persönlichkeitsstiftende Funktion der Knipserfotografie inne hat, ging durch die Digitalität die Anfang der 1980er-Jahre die Fotografie eroberte, zusehends verloren. In diesem Zusammenhang betont auch Glasenapp, dass die ursprüngliche von dem österreichischen Ausstellungsmacher, Fototheoretiker und Mitbegründer von magnum, Karl Pawek postulierte Formel „Es ist photographiert worden, also existiert es!“⁶² in den 1980er-Jahren durch den technischen Wandel an Wirkung verlor.⁶³ Weiters soll in Anbetracht der Tatsache des Massenphänomens Knipserfotografie eine Fotografiethorie gewählt werden, welche eine Diskursebene umfasst, die durch ein breites Feld gekennzeichnet ist.

Roland Barthes, Susan Sonntag und Walter Benjamin zählen mit ihren Werken „Die helle Kammer“, „Über Fotografie“ und „Kleine Geschichte der

⁶² Karl PAWEK, Das optische Zeitalter. Grundzüge einer neuen Epoche, Olten 1963, S. 58.

⁶³ Vgl. Jörn GLASENAPP, Visualismus, Dokumentarismus und digitale Bildbearbeitung, in: Werner FAULSTICH (Hg.), Die Kultur der achtziger Jahre, München 2005, S. 137-154, S. 148.

Photographie“ wohl zu den bedeutendsten und meist zitierten Vertretern der Fotografietheorie des 20. Jahrhunderts.⁶⁴

2.1. Roland Barthes

Barthes führt in seinen fototheoretischen Überlegungen, ausgehend von der Semiotik, seinem wissenschaftlichen Ursprung, interdisziplinär, psychoanalytische, anthropologische, ideologie- und gesellschaftskritische sowie phänomenologische Sichtweisen zusammen.⁶⁵ In seinen fotografietheoretischen Texten publizierte er neben der allgegenwärtigen Frage nach einer Ontologie der Fotografie auch Überlegungen zu Tod und Trauer, dem Affekt, einer ideologischen Funktion der Fotografie, ihrer möglichen zeichentheoretischen Bestimmbarkeit sowie deren Relevanz unter anthropologischen Gesichtspunkten und ihre Bedeutung in der Humangeschichte.⁶⁶

Diese weiträumige, fächerübergreifende Sichtweise der Fotografie in den Texten von Barthes erlaubt den Schluss, darin Verbindungen und Diskursmöglichkeiten zu den emotional aufgeladenen Knipserfotografien zu finden und aus den sich daraus ergebenden Erkenntnissen hilfreiche Unterstützung für Konzepte zu öffentlichen Ausstellungen von Artefakten aus diesem Bereich, zu gewinnen.

2.2.1. Leben und Schaffen von Roland Barthes in einem kurzen Überblick

Der französische Schriftsteller, Kultur- und Literaturkritiker, Semiotiker, Soziologe und Philosoph Roland Barthes (1915-1980) war einer der bedeutendsten Vertreter des Geisteslebens im Frankreich der Nachkriegszeit. Er war Professor am Collège de France in Paris für Literarische Semiologie und befasste sich mit Themen der Malerei, Architektur, Fotografie, Mode und Werbung. Anfänglich auf Systematizität und Vollständigkeit bedacht, war seine

⁶⁴ Vgl. Bernd STIEGLER, Theoriegeschichte der Photographie, München 2006, S. 341.

⁶⁵ Vgl. Alexander KAMENSKI, Theoretisierung der Photographie. Konstitutive Wesensmerkmale des photographischen Bildes anhand der Theorien von Walter Benjamin, Roland Barthes und Charles Peirce, Marburg 2012, S. 58

⁶⁶ Vgl. Bernd STIEGLER, Theoriegeschichte der Photographie, München 2006, S. 341

spätere Schaffensphase gekennzeichnet von Texten die sich in einem eher lockeren freien essayistischen Schreibstil mit Literatur, Kunst und Kultur auseinandersetzen⁶⁷ und damit das sich in gewohnten Bahnen bewegendes Denken oft irritierten. Obwohl er sich der abendländischen Philosophie verpflichtet fühlte und sich an Nietzsche orientierte, „zog er sich in der deutschen Fachphilosophie das – nach Adorno – für einen Philosophen tödliche Urteil eines bemerkenswerten Schriftstellers zu“.⁶⁸ Stiegler bezeichnet die umfassende Fotografietheorie Barthes' als „Apotheose der Photographie“⁶⁹ noch vor der digitalen Fotografie. Wobei zu erwähnen ist, dass Barthes' fotografiethoretische Schriften nicht als Gesamtkonzeption einer Fotografietheorie angelegt waren. Er betont, dass Barthes' vielseitige Texte zur Fotografie, wie z.B. in „Die Fotografie als Botschaft“ (1961), „Rhetorik des Bildes“ (1964), „Der dritte Sinn“ (1970), „Mythen des Alltags“ (1977), „Die helle Kammer“ (1980), interdisziplinär den wissenschaftlich theoretischen Diskurs darüber sowohl in ihrer Zustimmung, Weiterentwicklung und Ablehnung bestimmt haben.⁷⁰ In diesen Texten, die in einem Zeitraum von über 30 Jahren erschienen sind, lässt sich ein theoretisch gleichbleibendes Motiv ausmachen, das sich in der Annahme zeigt, dass die Rezeption von Fotografie dichotomisch strukturiert sei und Barthes dabei einem subjektiven Urteilsverhalten gegenüber einem kulturell determinierten den Vorzug gibt.⁷¹ Barthes selbst unterteilt sein Wirken in drei Schaffensphasen: in der ersten Phase bis 1957, dominiert die Semiologie und der Diskurs, in der zweiten, bis 1963, macht er die Semiologie zum Untersuchungsgegenstand seiner Texte⁷² und in der dritten konzentriert er sich auf den Text, wobei die „Instanz des Textes nicht die Bedeutung sondern der Signifikant in der semiotischen und psychoanalytischen Verwendung dieses Terminus“⁷³ ist. In dieser dritten Phase ab 1964 wandte er sich stärker der Textsemiotik und der Semiotik der Musik und Fotografie zu.⁷⁴

⁶⁷ Vgl. Alexander KAMENSKI, *Theoretisierung der Photographie. Konstitutive Wesensmerkmale des photographischen Bildes anhand der Theorien von Walter Benjamin, Roland Barthes und Charles Peirce*, Marburg 2012, S. 58

⁶⁸ Ebenda, S. 9.

⁶⁹ Bernd STIEGLER, *Theoriegeschichte der Photographie*, München 2006, S. 341.

⁷⁰ Vgl. ebenda, S. 341.

⁷¹ Ulrich RICHTMEYER, *Kants Ästhetik im Zeitalter der Photographie*, Bielefeld 2009, S. 158.

⁷² Vgl. Gabriele RÖTTGER-DENKER, *Roland Barthes zur Einführung*, Hamburg 1989, S. 12f.

⁷³ Ebenda, S. 13.

⁷⁴ Alexander KAMENSKI, *Theoretisierung der Photographie. Konstitutive Wesensmerkmale des photographischen Bildes anhand der Theorien von Walter Benjamin, Roland Barthes und Charles Peirce*, Marburg 2012, S. 58.

Als Alleinstellungsmerkmal der Fototheorie Barthes' zählt der Umstand, dass sie sowohl als Theorie des Index gesehen werden kann, als auch vom „fotografischen Bild als kulturellem Konstrukt, Diskurs und Code handelt“.⁷⁵ Er selbst sieht darin keinen Bruch, denn, so seine Argumentationsweise, indem ein Foto indexikalisch zustande kommt, sagt das noch nichts über seine Wahrnehmungsmöglichkeiten und Interpretationsspielräume aus. Barthes wechselt von seiner anfänglichen semiologischen Phase, in der er den Zeichencharakter der Fotografie artikuliert, zur Phänomenologie des fotografischen Bildes in seinem Werk „Die helle Kammer“.⁷⁶ Er versucht in diesem Essay, das den Untertitel „Bemerkungen zu Photographie“ trägt, das Wesen der Fotografie zu ergründen und eine Klassifizierung der Fotografie zu kreieren. Wichtig ist in diesem Zusammenhang noch zu betonen, dass „Die helle Kammer“ ein sehr vielschichtiges Werk darstellt und auf viele verschiedene Weisen gelesen werden kann.

2.2. Die helle Kammer

Schlägt man die französische Erstausgabe von „La chambre claire“ (1980) auf, fällt der Blick sofort auf das Frontispiz mit der Fotografie „Polaroid“ (1979) von Daniel Boudinet. Sie zeigt einen eher dunkleren, beinahe zugezogenen, semi-transparenten Vorhang, der Tageslicht abhält, aber doch durch seine Poren dringen lässt. Ein kleiner Spalt in der Mitte ermöglicht einem Strahl von Licht in den abgedunkelten Raum einzudringen, in dem sich, dadurch leicht erhellt, ein Bett mit darauf liegendem Kissen schemenhaft erahnen lässt. Für den Betrachter bewahrt der zugezogene Vorhang ein scheinbar verdecktes Geheimnis, das sich im Verborgenen angesiedelt hat. Durch den leicht geöffneten Spalt in der Mitte ist er versucht die Verdeckung zu öffnen, um dem Geheimnis des Verborgenen auf die Spur zu kommen und zu sehen, was sich hinter und vor dem Vorhang in der dann hellen Kammer befindet. Die dunkle Kammer wird dem Betrachter ihr Geheimnis jedoch nicht preisgeben. Das Motiv verändert sich nicht. Ihre Erhellung bleibt immer ein Weg über die subjektive Gedanken und Gefühlswelt. Denn, so Barthes, „ich sehe, ich fühle,

⁷⁵ Peter GEIMER, Theorien der Fotografie. zur Einführung, Hamburg 2009, S. 79.

⁷⁶ Vgl. ebenda, S. 79f.

also bemerke ich, ich betrachte und ich denke“.⁷⁷ Damit empfängt Barthes den Leser seines Buches zur Fotografie mit einem Motiv des „Verborgenen und Geheimnisvollen, das mehr verdeckt als es preisgibt“⁷⁸ und schickt ihn auf eine mit Phantasie und Realität durchwachsene Gedankenreise, noch bevor er ein Wort gelesen hat.

„Die helle Kammer“ ist dem Werk von Jean Paul Sartre „Das Imaginäre“ aus dem Jahr 1940 gewidmet. Der Text gliedert sich in zwei Teile mit jeweils 24 Kapiteln und insgesamt 24 Abbildungen. Im ersten Teil versucht Barthes sich in gewohnter Semiologen-Art mit phänomenologischem Blick dem Eidos der Fotografie zu nähern.⁷⁹ Als Anschauungsmaterial dienen ihm dabei mehrere öffentliche Fotografien, die er auf subjektive Art analysiert. Die individuelle Betrachtungsweise Barthes wird verstärkt durch die gewählte Ich-Form des Textes, die dem Leser zusätzlich eine persönliche Nähe Barthes' zu den ausgewählten Fotografien suggeriert. Im zweiten Teil wendet Barthes die aus dem ersten Teil gewonnen Erkenntnisse an einer Fotografie, die seine verstorbene Mutter im Alter von fünf Jahren zeigt, an. Mit dieser Fotografie als Leitfaden will er schließlich das Wesen der Fotografie ergründen.

Von den Fotohistorikern als Referenzwerk angesehen, wurde und wird „Die helle Kammer“ selbst 35 Jahre nach Erscheinen, in fototheoretischen Publikationen so häufig wie kein zweites zitiert.⁸⁰ Zusätzlich begründen Wissenschaftler aus den Bereichen der Literaturwissenschaft, Kunstgeschichte, Germanistik, Philosophie, Soziologie und Psychologie durch die literarische Anlage des Textes eine Autobiografiedeutung des Werkes in dem sich „Fakten, Fiktionen und theoretische Reflektionen mischen“.⁸¹ Berg bezeichnet das Buch durchaus treffend, wie Glasenapp betont, als „Roman über einen Intellektuellen beim Denken“⁸². Mit Sykora kann gesagt werden, dass das Werk seit seinem Erscheinen für eine Fotografietheorie ungewöhnlich viele Neudeutungen erfahren und Sekundärliteratur hervorgebracht hat, „die sich häufig durch ihre

⁷⁷ Roland BARTHES, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main 1985, S. 30.

⁷⁸ Dennis GÖTTEL, Katja MÜLLER-HELLE, Barthes' Gespenster, in: Fotogesichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 29, Heft 114, Marburg 2009, S. 52-58, S. 53.

⁷⁹ Vgl. Gabriele RÖTTGER-DENKER, Roland Barthes zur Einführung, Hamburg 1989, S. 103.

⁸⁰ Vgl. Bernd STIEGLER, Theoriegeschichte der Photographie, München 2006, S. 341.

⁸¹ Katharina SYKORA, Roland Barthes Revisited. 30 Jahre Die helle Kammer, in: Katharina SYKORA, Anna LEIBBRANDT (Hg.), Roland Barthes Revisited. 30 Jahre Die Helle Kammer, Köln 2012, S. 11-14, S. 12.

⁸² Ronald BERG, Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes, München 2001, S. 226.

freiere, assoziativere und subjektivere Denkweise und Diktion von einer traditionellen wissenschaftlichen⁸³ Deutung unterscheidet. Die Arbeitsweise Barthes', Intellekt, Körper und Psyche als „gleichwertige Medien ins Recht zu setzen“⁸⁴ und diese Gleichstellung bei seinen Betrachtungen in „Die helle Kammer“ selbst zu verfolgen entspricht mehr der erforschenden Arbeitsweise von Künstlern als der von Wissenschaftlern. Gerade diese eher ungewöhnliche wissenschaftliche Herangehensweise unterscheidet „Die helle Kammer“ von anderen fototheoretischen Schriften und erlaubt nach Ansicht des Verfassers mehr Raum für eine Auseinandersetzung mit affektiven, subjektiven und intersubjektiven Wirkungen der Fotografie, um daraus Möglichkeiten für Verbindungen zu den Besonderheiten der Knipserfotografie zu generieren. Daher soll Barthes' Werk in den Fokus der weiteren Betrachtungen gestellt werden.

Diese Vorgehensweise des Verfassers stützt sich dabei nicht zuletzt auf die freie und assoziative Interpretationshistorie von „Die helle Kammer“, welche dem Werk und seiner Relektüre eingeschrieben zu sein scheint.⁸⁵

Da eine umfassende Darstellung des bahnbrechenden Werks mit all seinen Verbindungen, die es aufnimmt und den Strahlen, die von ihm ausgehen den Rahmen dieser Masterarbeit ins Unendliche gleiten lassen würde, beschränkt sich der folgende Überblick auf jene Inhalte, die Relevanz für den Themenbogen „Knipserfotografie - Ausstellen“ transportieren. Dabei soll trotz der gebotenen Kürze versucht werden, auf den literarisch durchkomponierten Charakter des Werkes Rücksicht zu nehmen und die von Barthes bewusst unwissenschaftlich und subjektiv gestaltete Erzählform in einer groben Schritt für Schritt Darstellung, noch erahnbar bleiben. Anschließend sollen die dargestellten Elemente hinsichtlich ihrer Deckungsmöglichkeiten zu den psychologischen Anteilen der Knipserfotografie und deren Umsetzung für öffentliche Präsentationen argumentiert werden.

⁸³ Ebenda, S. 12.

⁸⁴ Ebenda, S. 13.

⁸⁵ Vgl. ebenda, S. 12.

2.2.1. Ich sehe die Augen die den Kaiser gesehen haben

Roland Barthes wählt einen sehr markanten, für eine Fototheorie ungewöhnlich persönlichen Einstieg in sein Werk und scheut nicht davor zurück metaphysische Elemente einzubringen. Er schreibt: „Eines Tages, vor sehr langer Zeit, stieß ich auf eine Photographie des jüngsten Bruders von Napoleon, Jerome (1852). Damals sagte ich mir mit dem Erstaunen das ich seitdem nicht mehr vermindern konnte: »Ich sehe die Augen, die den Kaiser gesehen haben«.“⁸⁶

Damit offenbart er gleich zu Beginn sein starkes Interesse an den Phänomenen und im speziellen den Elementen der Lichtmystik und des Affekts von Fotografie die sich durch das gesamte Buch ziehen.

„Nach seiner Auffassung geht etwas von dem Foto aus und dieses etwas trifft auf unbekanntes in dem Betrachter eine Bewegung mit der Plato den Vorgang des Sehens zu beschreiben versucht: Der vom Auge ausgehende Sehstrahl trifft auf Strahlen, die die gesehenen Körper senden. Treffen sich beide, führe dies zur Empfindung des Sehens“⁸⁷. Mit Horstkotte lässt sich das hier angesprochene Augenmotiv so deuten, dass Barthes' Faszination die „dialogische und die affektive Dimension“ von Blick und Fotografiebetrachtung fokussiert. Der Blick in die Augen des Kaiserbruders entfacht einen gedanklichen Dialog, in dem der Betrachter in seiner Vorstellungswelt Anteil an dem gewinnt, was diese Augen gesehen haben. Daraus ergibt sich, ausgelöst durch eine Fotografie, eine Tiefendimension, die dem Vorstellungsvermögen des Betrachters keine Grenzen setzt.⁸⁸

Und schon nach den ersten Sätzen wird dem Leser bewusst, dass es sich hier um eine Abhandlung der Fotografie handelt, die von metaphysischen, psychologischen und philosophischen Aspekten geprägt ist und aufgrund ihrer subjektiven Sicht und persönlichen Beschreibungen vom herkömmlichen Wissenschaftsduktus abweicht. Auch findet sich noch im ersten Absatz die Frage nach einer Ontologie der Fotografie, die Barthes ins Zentrum seines

⁸⁶ Roland BARTHES, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main 1985, S. 11.

⁸⁷ Detlef Hoffmann, Eduard und Charlotte, studium und punctum, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 29, Heft 114, Marburg 2009, S.5-11, S. 8.

⁸⁸ Vgl. Silke HORSTKOTTE, Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur, Köln 2009, S. 174.

Werkes stellt.⁸⁹ Er schildert, dass ihn ein „»ontologischer« Wunsch gefangen“ hielt und dass es ihn nicht los ließ, zu ergründen was die Fotografie „»an sich« war, durch welches Wesensmerkmal sie sich von der Gemeinschaft der Bilder unterschied.“⁹⁰

Für Berg legt Barthes bereits in dieser Exposition seine methodische Vorgehensweise offen dar, die sich in der Schilderung des persönlichen Erlebnisses und in einer vorgespielten Naivität der Herangehensweise zeigt. Diese Sichtweise Bergs kann noch erweitert werden, da sich in ihr schon verschiedene inhaltliche Komponenten zeigen. Barthes offenbart hier schon seine Definition des Noemas der Fotografie, das „Es-ist-so-gewesen“ – den Bezeugungscharakter der Fotografie. Er zweifelt die Wahrheit des Bildes nicht an. Für ihn ist es so gewesen, auf der Fotografie ist Jerome abgebildet, ihn hat es wirklich gegeben. Dass seine Augen den Kaiser gesehen haben gilt auch als Beweis dafür. Weiters werden durch die Fotografie über die Emanation des Referenten, als direkte Brücke (über eine physische Verbindung zustande gekommen)⁹¹ zwischen Vergangenheit des Fotografierens und Gegenwart des Betrachtens, Barthes' Gedanken angeregt, denn „Was eine Fotografie zeigt, ist nicht gegenwärtig, hat aber doch eine dauerhafte Spur hinterlassen.“⁹² Das fasziniert Barthes an Fotografie, sie hat mit Bewusstseinsinhalten zu tun, in ihm setzt sich ein Denk- und Gefühlsprozess in Gang der ihn weit trägt, ihn sogar über essentielle Fragen nachdenken lässt. Vergangenheit, Zukunft, die Sterne „Sie eröffnet dem Betrachter einen Ausblick auf die Dinge über Raum und Zeit hinweg.“⁹³ Fotografie interessiert ihn, weil er erkennt, was sie generell bewirken kann.

Indem er sich Gedanken nach einer Klassifizierung der Fotografie hinsichtlich ihres Wesens macht, stellt Barthes fest, dass man sich von den bisherigen Klassifizierungen, welche die Fotografie ohne Bezug zu ihrem Wesen auf rein äußerliche Einteilungen, also Gattungskategorien, reduzieren, verabschieden muss. Er kommt zu dem Schluss, dass die Fotografie etwas, was nur einmal

⁸⁹ Vgl. Alexander KAMENSKI, *Theoretisierung der Photographie. Konstitutive Wesensmerkmale des photographischen Bildes anhand der Theorien von Walter Benjamin, Roland Barthes und Charles Peirce*, Marburg 2012, S. 58.

⁹⁰ Roland BARTHES, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main 1985, S. 11.

⁹¹ Vgl. ebenda, S. 91.

⁹² Peter GEIMER, *Theorien der Fotografie. zur Einführung*, Hamburg 2009, S. 32.

⁹³ Ronald BERG, *Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes*, München 2001, S. 229.

stattgefunden hat und damit genau so nicht mehr herstellbar ist, als Foto unendlich oft reproduzieren kann und dass in ihr das Ereignis nicht über sich selbst auf etwas anderes hinausweisen kann.⁹⁴ Daher bezeichnet er die Fotografie als etwas Besonderes, Zufälliges, Wirkliches. Um diese Wirklichkeit näher zu beschreiben, wendet sich Barthes dem transzendenten Raum des Buddhismus zu, der um Wirklichkeit zu benennen von „sunya“, dem Leeren oder besser noch von „tathata“, dem so und nicht anders Beschaffenen spricht. „Tat bedeutet im Sanskrit dieses und erinnert an die Geste des kleinen Kindes, das mit dem Finger auf etwas weist und sagt: TA, DA, DAS DA!“⁹⁵. Für Barthes ist Fotografie immer die Verlängerung der Geste des kleinen Kindes das auf etwas zeigt und meint: „das da, genau das, dieses eine ist's! und sonst nichts“⁹⁶. Er erklärt, dass sich eine Fotografie von ihrem Referenten - ihrem Bezugsobjekt – oder von dem was sie darstellt, nie trennen lässt, dass also ein Foto ohne Referent niemals existieren kann. Fotografie gilt somit als Emanation des Referenten.⁹⁷

Barthes definiert die Fotografie als Gegenstand dreier Tätigkeiten und führt die drei Aktionen der Fotografie ein, die er im Operator, den Fotografen, Spectator den Betrachter und Spectrum, das was fotografiert wird, sieht.⁹⁸ Die Rolle des Fotografen interessiert ihn dabei weniger, weil er selbst nicht fotografiert. Aber als Spectator fragt er sich, warum ihn manche Fotografien mehr oder weniger in ihren Bann ziehen.

Geleitet von dieser Frage und getrieben von seinem Wunsch, ja Begehren, dem Wesen der Fotografie näher zu kommen, unternimmt Barthes den Versuch, eine individuelle Ontologie der Fotografie zu kreieren und entscheidet, die Anziehungskraft die einzelne Fotos auf ihn ausüben zum roten Faden seiner Forschung zu machen. Er schildert, dass er, hin und her gestoßen zwischen einer emotionalen und einer kritischen Sprache und innerhalb der zweiten wiederum zwischen den Fachdiskursen der Soziologie, der Semiologie und Psychoanalyse, versucht, sich möglichst der wissenschaftlichen,

⁹⁴ Vgl. Roland BARTHES, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main 1985, S. 12.

⁹⁵ Ebenda, S. 12.

⁹⁶ Ebenda, S. 12.

⁹⁷ Vgl. ebenda, S.13.

⁹⁸ Vgl. Alexander KAMENSKI, Theoretisierung der Photographie. Konstitutive Wesensmerkmale des photographischen Bildes anhand der Theorien von Walter Benjamin, Roland Barthes und Charles Peirce, Marburg 2012, S. 62.

reduktionistischen Systeme zu enthalten⁹⁹ und in Anlehnung an Nietzsche dem „Ich-Begriff, unserem ältesten Glaubensartikel“¹⁰⁰ zu folgen. Im „konventionellen Widerstreit zwischen Subjektivität und Wissenschaftlichkeit“¹⁰¹, im Sinne einer neuen Wissenschaft, einer „mathesis singularis“¹⁰², versucht er, „auf der Basis von ein paar persönlichen Gefühlen die Grundzüge, das Universale, ohne das es keine PHOTOGRAPHIE gäbe, zu formulieren“¹⁰³.

Er ergründet also „was die Fotografie i s t, indem er sich klar macht, was sie »für ihn« i s t“.¹⁰⁴

In einer Art Selbstgespräch lässt er den Leser durch sein Sprechen/Schreiben über verschiedene Fotos, von denen er wusste, dass sie für ihn existierten und die auch abgedruckt sind, an seiner subjektiv geleiteten Suche teilhaben.

Dabei zeigte sich ihm ein Paradox, das sich einerseits in dem Wunsch äußerte, „die Umrisse einer eidetischen Wissenschaft vom photographischen Bilde zu skizzieren“¹⁰⁵, er andererseits aber unbeirrbar vom Gefühl getragen war, die „PHOTOGRAPHIE sei ... nichts anderes als Kontingenz, Einzigartigkeit, Abenteuer“¹⁰⁶. Immer, wenn er vom Wesen der Fotografie etwas zu ahnen begann, wurde ihm bewusst, dass die Gefühle, die bestimmte Fotos auslösten, wie z.B. Euphorie, Trauer, Begehren, nicht in der begrenzten Ausdrucksform der klassischen Phänomenologie erfasst werden konnten.¹⁰⁷ Er konnte aus der „PHOTOGRAPHIE“ zwar verschiedene Wesenszüge lesen, wie „materiale Züge (welche das physikalische, chemische, optische Studium des Photos erfordern) und Züge einzelner Disziplinen (beispielsweise der Ästhetik, der Historie, der Soziologie zugehörig)“¹⁰⁸, aber wenn er sich dem allgemeinen Wesen näherte, geriet er auf Abwege und ging nicht konsequent den Weg zu einer formalen Ontologie weiter, sondern hielt inne. Auch konnte er das Wesen des Fotos vom „Pathetischen aus dem es besteht“¹⁰⁹ in dem Augenblick in dem er es sah nicht

⁹⁹ Vgl. Roland BARTHES, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main 1985, S. 16.

¹⁰⁰ Ebenda, S. 16.

¹⁰¹ Ebenda, S. 16.

¹⁰² Ebenda, S. 16.

¹⁰³ Ebenda, S. 17.

¹⁰⁴ Wolfgang KEMP, Theorie der Fotografie III. 1945-1980, München 1999, S. 281.

¹⁰⁵ Roland BARTHES, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main 1985, S. 29.

¹⁰⁶ Ebenda, S. 29.

¹⁰⁷ Vgl. Gabriele RÖTTGER-DENKER, Roland Barthes zur Einführung, Hamburg 1989, S. 113.

¹⁰⁸ Roland BARTHES, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main 1985, S. 30.

¹⁰⁹ Ebenda, S. 30.

trennen, denn als Spectator faszinierte ihn in die „PHOTOGRAPHIE“ nur von der Gefühlsseite her, er wollte sich in sie „vertiefen, nicht wie in ein Problem (ein Thema), sondern wie in eine Wunde: ich sehe, ich fühle, also bemerke ich, ich betrachte und ich denke.“¹¹⁰ Und weiter versucht er, im Betrachten und Kommentieren über verschiedene Fotografien aus Alben und Journalen ihren verschiedenen Wirkungsweisen auf den Grund zu kommen.¹¹¹ Wenn ihn eine Fotografie anzieht, dann geschieht etwas mit ihm, das Abenteuer des Fotos löst etwas in ihm aus.¹¹² Barthes folgt Sartre, um dieses Abenteuer näher zu erläutern. Dieser schreibt über das Abenteuer in der Fotografie folgendes: „In dieser trübsinnigen Öde begegnet mir auf einmal ein bestimmtes Photo; es beseelt mich, und ich beseele es. Ich muß die Anziehung, der es seine Existenz verdankt, mithin so benennen: eine Beseelung. Das Photo selbst ist völlig unbeseelt (ich glaube nicht an die »lebendigen« Photographien), doch mich beseelt es: darin gerade besteht jegliches Abenteuer.“¹¹³ Im Abenteuer des Bildes, folglich in der Animation durch das Bild, der Beseelung, liegt für Barthes dessen Anziehungskraft. In dem Foto „Nicaragua“ von Koen Wessing entdeckt Barthes dieses Abenteuer und veranschaulicht es.

Offen bleibt für ihn warum ihn gerade diese Fotografie anspricht, jedoch fällt ihm anhand ihrer auf, dass in jeder Fotografie zwei divergierende Elemente koexistieren¹¹⁴, die entscheidend für das Interesse an einem Foto sind und die er im Weiteren benennt und erläutert.

2.2.2. studium und punctum

Barthes resümiert, dass sein Interesse für die meisten der unzähligen Fotografien die er betrachtete, einem durchschnittlichen Affekt und einem durch gesellschaftspolitische Kultur geprägten Filter zugrunde liegt.¹¹⁵ Er bezeichnet dies in Ermangelung eines französischen Wortes mit dem lateinischen studium, als „die Hingabe an eine Sache, das Gefallen an jemandem, eine Art allgemeiner Beteiligung, beflissen zwar, doch ohne

¹¹⁰ Ebenda, S. 30.

¹¹¹ Vgl. Guy MANDERY, Angelo SCHWARZ, Über die Fotografie, in: Roland BARTHES, Die Körnung der Stimme. Interviews 1962 – 1980, Frankfurt am Main 2002, S. 382-389, S. 388.

¹¹² Vgl. Gabriele RÖTTGER-DENKER, Roland Barthes zur Einführung, Hamburg 1989, S. 112.

¹¹³ Roland BARTHES, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main 1985, S. 29.

¹¹⁴ Vgl. ebenda, S. 113.

¹¹⁵ Vgl. Ulrich RICHTMEYER, Kants Ästhetik im Zeitalter der Photographie, Bielefeld, 2009, S. 168.

besondere Heftigkeit.“¹¹⁶ Mit Barthes lässt sich sagen, dass das Studium auf dem allgemeinen bzw. höflichen Betrachten eines Fotos gründet. In ihm zeigen sich die in der Fotografie implementierten Informationen, die über die kulturelle Wahrnehmung ins Bewusstsein gelenkt werden.¹¹⁷ Das Studium der Fotografie funktioniert demzufolge über das Beherrschen des ideologischen und kulturellen Codes.¹¹⁸ Diese Fotografien wecken nur ein vernünftiges Interesse. Man könnte sie „einförmig“¹¹⁹ nennen, da sie die Realität weder duplizieren noch ins Wanken bringen und immer nur eine Folge ihrer Ausgangsstruktur sind. Sie besitzen alle Erfordernisse um alltäglich zu sein, was sich in ihrer angestrebten „Einheit der Komposition“¹²⁰, dem Dogma der „vulgären (und insbesondere der akademischen) Rhetorik“¹²¹, wie Barthes behauptet, zeigt. Die Betrachtung der „vernünftigen Photos“¹²² geschieht „rasch und flüchtig“¹²³ und zeigt sich als anteilnahmsloses Durchblättern, durch zivilisiertes Interesse.¹²⁴ Das Studium verortet er in dem Feld der „unbekümmerten Wünsche [...] dem I like“¹²⁵. Im Gegensatz dazu steht das zweite Element, dessen Differentialität sich erst in einer Abgrenzung zum Studium zeigt. Das *punctum*, wie Barthes es bezeichnet und ihn stärker berührt als gewöhnliches Interesse, bricht affektiv in die Welt des Betrachters ein. Sämtliche informationellen Bezüge werden dabei in den Hintergrund gerückt.¹²⁶ Das lateinische Wort *punctum* bedeutet „Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt – und: Wurf der Würfel“¹²⁷. Es stößt dem Rezipienten zu, das *punctum* einer Photographie, erklärt Barthes das ist „jenes Zufällige an ihr, das mich besticht (mich aber auch verwundet, trifft).“¹²⁸ Es schießt einem Pfeil gleich hervor, durchbricht die Fotografie und hinterlässt an der Eintrittsstelle eine Wunde, eine Betroffenheit, Emotion oder Sehnsucht. Das *punctum* bildet einen unbewussten Stich, der von der Fotografie und nicht vom Betrachter

¹¹⁶ Roland BARTHES, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main 1985, S. 35.

¹¹⁷ Vgl. ebenda, S. 36.

¹¹⁸ Vgl. Wolfgang KEMP, *Theorie der Fotografie III. 1945-1980*, München 1999, S. 18.

¹¹⁹ Roland BARTHES, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main 1985, S. 50.

¹²⁰ Ebenda, S. 50.

¹²¹ Ebenda, S. 50.

¹²² Ebenda, S. 59.

¹²³ Ebenda, S. 59.

¹²⁴ Vgl. Laurent DISPOT, *Vom Geschmack zur Ekstase*, in: Roland BARTHES, *Die Körnung der Stimme. Interviews 1962 – 1980*, Frankfurt am Main 2002, S. 380-381, S. 380.

¹²⁵ Vgl. Roland BARTHES, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main 1985, S. 36.

¹²⁶ Vgl. Laurent DISPOT, *Vom Geschmack zur Ekstase*, in: Roland BARTHES, *Die Körnung der Stimme. Interviews 1962 – 1980*, Frankfurt am Main 2002, S. 380-381, S. 380.

¹²⁷ Ebenda, S. 36.

¹²⁸ Ebenda, S. 36.

ausgeht. Es gehört dem Feld des „to love“¹²⁹ an. Wenn das punctum auftritt, lässt sich keine Regel aufstellen, welche die Beziehung zwischen studium und punctum definiert. „Es handelt sich um eine Koexistenz“¹³⁰. An ausgewählten Fotografien demonstriert Barthes die metonymische Bestimmung des punctum, dessen Lektüre im Gegensatz zum studium aktiv und konzentriert ist.¹³¹ Er stellt fest, dass all das, was beim Betrachten einer Fotografie benannt werden kann, nicht zu bestechen vermag.¹³² Meistens ist das punctum ein „Detail, das heißt ein Teil des Abgebildeten“¹³³. Aus der Sicht des Operators ist dieses Detail rein kausal erklärbar, wohingegen es aus der Sicht des Spectators nicht auf den „Grundlagen einer kreativen Logik“¹³⁴ beruht und schwer artikulierbar ist. Das punctum lässt sich nicht mittels einer Analyse feststellen, da das Foto zwar dual ist, aber die Dualität nicht Produkt eines klassischen Diskurses, nicht Triebkraft einer Entfaltung ist¹³⁵. Es kann vorkommen, dass gewisse Fotografien einem nicht mehr aus dem Kopf gehen, bzw. dass man sie genauer vor Augen hat, als so manche, welche man unmittelbar betrachtet. Das deutet darauf hin, dass sich das punctum erst im Nachhinein zeigt. Es kann eine Zeitlang im Verborgenen verweilen und dabei sogar an Dynamik und Stärke dazu gewinnen.¹³⁶ Auch ist es möglich, dass sich ein Detail, welches man für das punctum hielt, nach einer gewissen Latenz verschiebt, um sich dann genau zu zeigen. Das punctum kann nicht mit Absicht platziert werden. Ein Detail, welches vom Fotografen als gewollter Kontrast, als bewusster fotografischer Kunstgriff gesetzt wird, vermag nicht zu bestechen, sondern löst nur ein oberflächliches und gelerntes Interesse aus, da es, so wie der Fotograf, vom gesellschaftlich politischen Kontext geprägt ist und das so Dargestellte sofort codiert werden würde¹³⁷. Das punctum ist uncodiert und äußerst subjektiv, denn es ist „immer eine Zutat: es ist das, was ich dem Photo hinzufüge und was dennoch schon da ist.“¹³⁸ Fotografien selbst wenn sie ein gutes studium aufweisen, sind dazu verbannt innerhalb ihres Rahmens zu bleiben, im punctum jedoch verlassen sie diesen, führen über ihn hinaus und

¹²⁹ Ebenda, S. 36.

¹³⁰ Ebenda, S. 52.

¹³¹ Gabriele RÖTTGER-DENKER, Roland Barthes zur Einführung, Hamburg 1989, S. 116.

¹³² Vgl. Roland BARTHES, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main 1985, S. 60.

¹³³ Ebenda, S. 53.

¹³⁴ Ebenda, S. 52.

¹³⁵ Vgl. ebenda, S. 52.

¹³⁶ Gabriele RÖTTGER-DENKER, Roland Barthes zur Einführung, Hamburg 1989, S. 116.

¹³⁷ Vgl. Roland BARTHES, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main 1985, S. 57-60.

¹³⁸ Ebenda, S. 65.

füllen sich mit Leben. Es befindet sich als Zufall in der „Umgebung des fotografierten Objekts als zugleich unvermeidbare und anziehende Zutat und gilt nicht unbedingt als Qualitätskriterium für die Kunst des Photographen. Es bestätigt nur daß er sich dort befand, oder noch dürftiger, daß er gar nicht anders konnte, als das Teilobjekt gleichzeitig mit dem Gesamtobjekt zu fotografieren“¹³⁹.

Man sagt zwar ein Foto entwickeln, doch das, was entwickelt wird, kann sich nicht entwickeln, es ist „das, was sich nicht verwandeln sondern nur in Form von Beharrlichkeit (des beharrlichen Blicks) wiederholen kann“¹⁴⁰, alles ist bereits da, ohne die Möglichkeit einer Expansion, ähnlich dem Haiku.

Das punctum löst eine kleine Erschütterung aus, „ein satori, eine zeitweilige Leere“¹⁴¹. Es ist für Barthes also egal, wer die Aufnahme macht die zum satori führt, das blitzartig und unerwartet auftritt. Es ist ein Bewusstsein, das nicht durch den differenzierenden Intellekt beschränkt oder in seinem Horizont eingegrenzt wird, befreit von störenden Gedanken, Empfindungen, Emotionen. Menschen, die die Satori-Erfahrung gemacht haben, äußern dieses als Befreiung vom Ich, als Gefühl der Leere. Ein konkreter wie metaphysischer Zustand.¹⁴²

Barthes arbeitet mit der Opposition von studium und punctum die den Gegensatz von Bedeutungsfülle und -leere“ thematisiert und favorisiert „sehr eindeutig die »leere«, nur »zeigende« (die nicht »bedeutende«) Seite der Fotografie“¹⁴³.

In einer folgenden kurzen Erläuterung beschreibt Barthes den seiner Meinung nach idealen Weg des Betrachtens von Fotografien. Geschlossene Augen und Stille verhelfen über einen meditationsähnlichen Zustand dabei zu einem möglichen punctum-Erlebnis. Wer ein Foto genau betrachten will, soll den Kopf heben und die Augen schließen. Die gänzliche Aufnahmefähigkeit ist nur in einem Zustand der Stille zu erreichen, dem Bemühen um Stille, „die PHOTOGRAPHIE muss still sein [...] Die absolute Subjektivität erreicht man nur in einem Zustand der Stille [...] (die Augen schließen bedeutet, das Bild in der

¹³⁹ Ebenda, S. 57.

¹⁴⁰ Ebenda, S. 59.

¹⁴¹ Ebenda, S. 59.

¹⁴² Vgl. Wikipedia, Satori, <https://de.wikipedia.org/wiki/Satori>, gelesen 23.11.2015.

¹⁴³ Bettina LINDORFER, Roland Barthes: Zeichen und Psychoanalyse, München 1998, S. 160.

Stille zum Sprechen zu bringen).¹⁴⁴ Es seinem gewöhnlichen Bla bla, entziehen, „»Technik«, »Realität«, »Reportage«, »Kunst«, und so weiter“¹⁴⁵, bleiben in diesem Moment stumm, mit geschlossenen Augen das „Detail von allein ins affektive Bewußtsein aufsteigen lassen“¹⁴⁶.

Am Ende des ersten Teils kommt Barthes zum Schluss, dass er mit den bisher gemachten subjektiven Betrachtungen das Universale nicht erkennen kann und er daher tiefer in sich selbst eindringen müsse, um zum Wesen der Fotografie vorzudringen. Um seiner Auffassung, der gemäß ein Text nichts fixieren dürfe um nicht zur Doxa zu werden, treu zu bleiben, versucht er das bisher Geschriebene zu widerrufen.¹⁴⁷ Um die Existenz von PHOTOGRAPHIE, „das eidos von PHOTOGRAPHIE“¹⁴⁸ zu finden, etwas „das jeder, der ein Foto betrachtet, sieht“¹⁴⁹ und „was sie in seinen Augen von jedem anderen Bild unterscheidet“¹⁵⁰ will er neu starten. Und dementsprechend schließt der Autor den ersten Teil mit dem Satz: „Ich musste meine Einstellung ändern“.¹⁵¹

Der erste Teil des Werkes baut auf dem Detail auf, das sich in einer subjektiven Erkennbarkeit definiert. Noch steckt Barthes mehr im eigenen Wunsch als in der Fotografie selbst. Im zweiten Teil wechselt Barthes die Perspektive. Ging es ihm im ersten Teil darum die Wirkung auf sich selbst zu bestimmen, geht es ihm im zweiten um die Bestimmung des Wesens der Fotografie, um das, was jeder Fotografie innewohnt, um das Universale der Fotografie.¹⁵²

2.2.3. Die Photographie aus dem Wintergarten

Zu Beginn des zweiten Teils beschreibt Barthes, dass er kurz nach dem Tod seiner Mutter Fotos ordnet. Er möchte ein Foto entdecken auf dem er ihr Gesicht, eigentlich ihr Wesen wiederfindet, aber er erwartet sich nichts. Das Durchsuchen der Bilder empfindet Barthes als mühsam, der Akt der

¹⁴⁴ Roland BARTHES, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main 1985, S. 65.

¹⁴⁵ Ebenda, S. 65.

¹⁴⁶ Ebenda, S. 65.

¹⁴⁷ Vgl. Gabriele RÖTTGER-DENKER, Roland Barthes zur Einführung, Hamburg 1989, S. 117.

¹⁴⁸ Roland BARTHES, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main 1985, S. 70.

¹⁴⁹ Ebenda, S. 70.

¹⁵⁰ Ebenda, S. 70.

¹⁵¹ Ebenda, S. 70.

¹⁵² Vgl. Ronald BERG, Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes, München 2001, S. 249.

Identitätsfindung in Zusammenhang mit seiner Mutter erscheint ihm als kräfteaubende Qual. Von vielen Fotos trennt ihn die Geschichte, wobei für ihn Geschichte die Zeit ist, die vor seiner Geburt liegt¹⁵³. Hingegen wurde er von Fotografien, auf denen er mit seiner Mutter abgebildet ist, an Dinge erinnert, die über Sinneseindrücke Erinnerung herstellen. So konnte er sich z.B. den Duft ihres Reispuders wachrufen, als er eine Fotografie betrachtete auf der ihn seine Mutter zärtlich an sich drückt. Eines aber blieb: er erkannte seine Mutter in den vielen Fotografien immer nur in Bruchstücken, nie fand er ihr Wesen in ihnen wieder, denn er „erkannte sie aufgrund von Unterschieden, nicht aufgrund ihres Wesens“¹⁵⁴, wie er sich ausdrückt.

Letztlich entdeckt er ein Foto welches dem Sohn das Wesen seiner Mutter transportiert. Wieder schildert er sehr offen, wie der Weg dorthin determiniert war und, dass diese Entdeckung nur von seiner eigenen Sichtweise aus möglich gewesen wäre, sich also nur ihm das Wesen seiner Mutter in einer Fotografie zeigen konnte.

Es folgt die Beschreibung dieser Fotografie auf der seine Mutter als Kleinkind abgebildet ist. In ihr findet er gleichzeitig jenes Detail, das er in den Fotografien sucht und das Wesen seiner Mutter.¹⁵⁵ Vom punctum getroffen, tritt nun die vergangene Beziehung in ungebremster Dynamik hervor. Er beschreibt das Wesen seiner Mutter – so wie er sie sah und wie sie in seinen Gedanken und seiner Erinnerung existierte – und dass er genau das in diesem Bild sehen konnte¹⁵⁶. Denn, so Barthes, „auf diesem Bild des kleinen Mädchens sah ich die Güte, die ihr Wesen von Anfang an und für immer geformt hatte“¹⁵⁷. Er beschreibt besonders genau ihr Gesicht, ihren Sanftmut und die Haltung ihrer Hände. Man kann diese Beschreibung schon fast als Verherrlichung deuten, wenn er sie im Folgenden auch noch als „souveräne Unschuld“¹⁵⁸ bezeichnet. Schon im ersten Moment als er die Fotografie sah, wusste er: „Das ist sie! Das ist sie ja! Das ist sie endlich!“¹⁵⁹ Barthes macht diese „PHOTOGRAPHIE aus dem Wintergarten“ wie er sie nennt, zum Leitfaden seines Buches, mit dessen Hilfe

¹⁵³ Vgl. Roland BARTHES, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main 1985, S. 74.

¹⁵⁴ Ebenda, S. 75

¹⁵⁵ Vgl. Gabriele RÖTTGER-DENKER, Roland Barthes zur Einführung, Hamburg 1989, S. 124.

¹⁵⁶ Vgl. Roland BARTHES, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main 1985, S. 78.

¹⁵⁷ Ebenda, S. 78.

¹⁵⁸ Patrizia BARBA, Vergänglichkeit und Tod in der Fotografie am Beispiel Roland Barthes „Die helle Kammer“, Hamburg 2015, S. 85.

¹⁵⁹ Roland BARTHES, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main 1985, S. 110.

es ihm gelingt über seine Sicht zum Allgemeinen der Fotografie zu gelangen. Das Wintergartenbild beleuchtet also als Schlüsselfotografie das ganze Werk, „erleuchtet Barthes und lässt „Die helle Kammer“ erstrahlen“.¹⁶⁰ Die Wintergarten-Fotografie, eine „Erinnerungsfotografie“¹⁶¹ bleibt während des ganzen zweiten Teiles präsent ohne abgebildet zu werden und ist damit als einziges besprochenes Foto nicht reproduziert. Da aber das Wintergarten-Foto nur für ihn Bedeutung hat, hätte es auch keinen Sinn es zu zeigen, denn es „kann auf keine Weise das sichtbare Objekt einer Wissenschaft darstellen, es kann keine Objektivität im positiven Sinn des Begriffs begründen; bestenfalls würde es für Ihr Studium von Interesse sein: Epoche, Kleidung, Photogenität; doch verletzen würde es Sie nicht im mindesten“¹⁶², so Barthes. Barthes verunmöglicht es damit seinen Fund für andere verifizierbar zu machen¹⁶³ und stärkt dadurch den Individualcharakter dieses Bilderlebnisses im punctum.

Dieses punctum Erlebnis hat Barthes die Seele seiner Mutter gezeigt, in ihrem „Ausdruck der wesensgleich mit ihrem Gesicht war“¹⁶⁴ und den er sein ganzes Leben in ihrem Gesicht gesehen hatte, das Wesen das sie für ihn verkörperte, so wie er sie sah, sehen wollte, „seine Wahrheit“ wie er schreibt.

Vor diesem Hintergrund versucht Barthes nun sein Wintergartenbild-Erlebnis rational zu festigen und in weiterer Folge daraus Schlüsse zu ziehen, was Fotografie im Unterschied zu anderen Darstellungssystemen ausmacht.

2.2.4. Das Noema der PHOTOGRAPHIE – Es-ist-so-gewesen

Fotografischen Referenten nennt Barthes „die notwendig reale Sache, die vor dem Objektiv platziert war und ohne die es keine Photographie gäbe“¹⁶⁵. Im Gegensatz zu anderen Darstellungssystemen ist es in der Fotografie nie leugbar, dass der abgebildete Gegenstand existiert hat. Daher lässt sich sagen, dass sich der Referent in der Fotografie von dem anderer Bildmedien

¹⁶⁰ Patrizia BARBA, *Vergänglichkeit und Tod in der Fotografie am Beispiel Roland Barthes „Die helle Kammer“*, Hamburg 2015, S. 81.

¹⁶¹ Wolfgang KEMP, *Theorie der Fotografie III. 1945-1980*, München 1999, S. 281.

¹⁶² Roland BARTHES, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main 1985, S. 83.

¹⁶³ Monika SCHWÄRZLER, *Auf der Suche nach der Mutter*, in: *Fotogesichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Jg. 29, Heft 114, Marburg 2009, S. 49.

¹⁶⁴ Roland BARTHES, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt am Main 1985, S. 119.

¹⁶⁵ Ebenda, S. 86.

unterscheidet. Anders als in der Malerei, die eine Realität darstellen kann, die lediglich der Fantasie entspringt oder dem Diskurs, der eine beliebige Realität aus der Fantasie formulieren kann, „läßt sich in der PHOTOGRAPHIE nicht leugnen, daß die Sache dagewesen ist“¹⁶⁶. Da er diese Eigenschaft nur der Fotografie zuordnet, bezeichnet er sie als das Noema, den Sinngehalt oder das Wesen der Fotografie. „Der Name des Noemas der PHOTOGRAPHIE sei also: »Es-ist-so-gewesen« oder auch »das Unveränderliche«“¹⁶⁷. Hier zeigt sich die Besonderheit der Fotografie: da ein Objekt dagewesen sein muss, verknüpfen sich Vergangenheit und Realität. Das Foto verweist auf das Dagewesen-sein von etwas. Als Gegenstand ist es zwar in der Gegenwart verortet, aber es verweist eindeutig auf etwas Vergangenes. Dabei sagt es aber nichts aus über den gegenwärtigen Status des Abgebildeten, sondern nur etwas über das, was nicht mehr ist, über das schon Gewesene¹⁶⁸, das „Wirkliche im vergangenen Zustand, in einem das Vergangene und das Wirkliche“.¹⁶⁹

2.2.5. Das wirklich Vergangene

Die „Wirkung“, die Fotografie ausübt, besteht nicht in der „Wiederherstellung des (durch Zeit, durch Entfernung) Aufgehobenen, sondern in der Beglaubigung“¹⁷⁰, dass das, was man am Foto sieht, tatsächlich da war. Ein Foto offenbart nicht was in ihm ist, es sagt, was gewesen ist. Es ist eine Bestätigung des Wirklichen, keine Kopie dessen. Die Abbildung zeigt dem Betrachter „eine Emanation des vergangenen Wirklichen“¹⁷¹, darin liegt für Barthes Magie.¹⁷² Das fotografische Bild hat also eine „bestätigende Kraft und seine Zeugenschaft bezieht sich nicht auf das Objekt sondern auf die Zeit“.¹⁷³

Daraus ergibt sich, dass mit der Fotografie die Geschichte, die Vergangenheit beglaubigt wird. Also definiert sich die Zeugenschaft der Fotografie dementsprechend aus der Bestätigung des gezeigten Gegenstands in dessen

¹⁶⁶ Ebenda, S. 86.

¹⁶⁷ Ebenda, S. 87.

¹⁶⁸ Vgl. Gabriele RÖTTGER-DENKER, Roland Barthes zur Einführung, Hamburg 1989, S. 120.

¹⁶⁹ Ebenda, S. 119.

¹⁷⁰ Roland BARTHES, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main 1985, S. 92.

¹⁷¹ Ebenda, S. 99.

¹⁷² Vgl. Gabriele RÖTTGER-DENKER, Roland Barthes zur Einführung, Hamburg 1989, S. 120.

¹⁷³ Roland BARTHES, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main 1985, S. 99.

Vergangenheit. Die Fotografie stellt somit eine „Beglaubigung von Präsenz“¹⁷⁴, eigentlich der vergangenen Präsenz dar¹⁷⁵. Sie ist „wörtlich verstanden eine Emanation des Referenten“¹⁷⁶, eine Emanation des vergangenen Wirklichen also¹⁷⁷. Eine Emanation des Referenten, denn „von einem realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin; [...] die Photographie des verschwunden Wesens berührt mich wie das Licht eines Sterns. Eine Art Nabelschnur verbindet den Körper des photographierten Gegenstandes mit meinem Blick: das Licht ist hier, obschon ungreifbar, doch ein körperliches Medium, eine Haut, die ich mit diesem oder jener teile die einmal photographiert worden sind.“¹⁷⁸ Für Barthes bedeutet Fotografie, wie schon erwähnt, immer auch Magie. In dieser rational nicht erklärbaren Erläuterung über das Zustandekommen einer Fotografie schließt er an ein Erklärungsmuster aus den Pionierzeiten der Fotografie an, in welcher der fotografierte Gegenstand als „Simulakrum des Gegenstandes, ja, als der Gegenstand selbst, der durch Lichtfäden hinübergewandert“¹⁷⁹ ist, gesehen wird.

Und so blass die Wintergarten-Fotografie auch ist, so ist sie für ihn doch der „reiche Quell jener Strahlen“¹⁸⁰, die von seiner Mutter, als sie noch ein Kleinkind war, ausgingen. Barthes knüpft also zwischen ihm als Betrachter und seiner Mutter, dem fotografischen Referenten, eine Urverbindung die sich im Begriff der Nabelschnur zeigt. Als das verbindend wirkende Element muss die chemische Seite der Fotografie gesehen werden: sie hat die von der Mutter zurückgeworfenen Strahlen auf Papier gebannt. Nun treffen sie zeitversetzt auf das Auge des Spectators und verifizieren diese Verbindung. Barthes beschwört hier über den Blick die Unmittelbarkeit der Verknüpfung von fotografiertem Objekt und Betrachter als kurzgeschlossenen, Räume und Zeiten vereinenden Akt.¹⁸¹

¹⁷⁴ Ebenda, S. 97.

¹⁷⁵ Peter GEIMER, Theorien der Fotografie. zur Einführung, Hamburg 2009, S. 131.

¹⁷⁶ Roland BARTHES, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main 1985, S. 90.

¹⁷⁷ Vgl. ebenda, S. 93.

¹⁷⁸ Ebenda, S. 91.

¹⁷⁹ Bernd STIEGLER, Theoriegeschichte der Photographie, München 2006, S. 347.

¹⁸⁰ Roland BARTHES, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main 1985, S. 92.

¹⁸¹ Dennis GÖTTEL, Katja MÜLLER-HELLE, Barthes' Gespenster, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 29, Heft 114, Marburg 2009, S. 53-58, S. 55.

Auch Verbindungen in Grenzbereiche des Mythos und zur Alchemie sind für Barthes immanente Phänomene der Fotografie. Indem er Überlegungen zu den Wirkungen des Lichts und der Fotografie macht, stellt er die Unsterblichkeit einer fotografierten Person zur Diskussion. Diese, alle Grenzen von Wissenschaft sprengenden Überlegungen, führt er über einen neuen Definitionsbegriff ein, den er, wie er es wiederholt im Text macht, in Latein wählt. Er versucht damit als dramaturgisches Element Wissenschaftlichkeit zu erzeugen und seinen Überlegungen ungebrochene Glaubhaftigkeit zu geben. „Im Lateinischen würde »Photographie« wahrscheinlich heißen: »imago lucis opera expressa« das heißt: durch die Wirkung des Lichts enthülltes, »hervorgetretenes«, »aufgegangenes«, (wie der Saft einer Zitrone) »ausgedrücktes« Bild. Und wenn die PHOTOGRAPHIE Teil einer Welt wäre, die noch ein gewisses Maß an Sensibilität für den Mythos besäße, so würde man angesichts dieses reichen Symbols ganz gewiß frohlocken: der geliebte Körper wird durch die Vermittlung eines kostbaren Metalls, des Silbers, (Denkmal und verschwenderische Fülle) unsterblich; und die Vorstellung ließe sich nachtragen, daß dieses Metall, wie alle Metalle der ALCHEMIE, lebendig ist“.¹⁸² Dadurch, dass die Fotografie den lebendigen Augenblick zum Zeitpunkt des Auslösens arretiert, kommt Barthes der Gedanke von Fotografie und Tod, denn in diesem kurzen Moment des Auslösens hält sie die Zeit an, friert sie ein und macht dem Betrachter das Unausweichliche der Endlichkeit bewusst. Und so kommt er wieder zum Foto aus dem Wintergarten, in dem er erkennt, dass nach dem Tod seiner Mutter nun unausweichlich sein eigener steht. Denn stets ist das eingefrorene Bild des einstigen Jetzt ein Gewesenes, ein Vergangenes, Totes. Damit erinnert jedes Foto den Betrachter an diesen Umstand des Vergangenen, an die Zeitspanne des Damals und Jetzt und führt ihm damit auch die Vergänglichkeit seiner eigenen Existenz vor Augen.¹⁸³ Dieses Sterben kann man auch auf das Foto, im eigentlichen Sinne ja nur ein Abzug auf Papier, selbst übertragen. Fotos verlieren ihre Präsenz für die sie gemacht wurden durch den Tod der Menschen, die auf ihnen abgebildet sind oder durch den Tod derer, die sie noch aufbewahrt haben. Sie verlieren ihre Darstellung durch Lichteinfluss und lösen sich, wenn sie nicht vorher weggeworfen wurden, selbst

¹⁸² Ebenda, S. 91.

¹⁸³ Vgl. ebenda, S. 103.

auf. Damit ist das Foto der Vergänglichkeit preisgegeben wie das Objekt selbst.¹⁸⁴

2.2.6. Fotografie und Datum

Da jede Fotografie Realität und Vergangenheit beinhaltet, schwingt in deren Noema, dem „es-ist-so-gewesen“, durch den Vergangenheitsbezug das Fortschreiten der Zeit ständig mit. Ist ein Portraitfoto mit Datum versehen, verstärkt sich dieser Umstand zusätzlich, denn es wird Bestandteil des Fotos. Nicht weil es auf einen bestimmten Stil verweist, sondern weil der Betrachter die Zeitspanne der Entstehung der Fotografie mit seiner jetzigen Gegenwart in Beziehung setzt und dabei überdenkt, ob die abgebildete Person noch lebt.¹⁸⁵ Somit lässt sie „das Leben, den Tod, das unausweichliche Verschwinden der Generationen überdenken“¹⁸⁶. Da jede Fotografie den Betrachter als Bezugspunkt hat, richtet sie dabei die existentielle Frage an den Betrachter: wieso lebe ich im Hier und Jetzt? Sie lässt abschweifen zu Fragen über das Unendliche, die Sterne, die Zeit, über das Leben. Darin lässt sie staunen. Das ist für Barthes die Art von Fragen, welche die Fotografie stellt und die einer metaphysischen Ebene zuordenbar sind.¹⁸⁷ Seine Überzeugung, dass Fotografie auch metaphysische Elemente enthält, bringt er deutlich zum Ausdruck: „zwar setzt die PHOTOGRAPHIE, mehr als jede andere Kunst, eine unmittelbare Präsenz in die Welt – eine Ko-Präsenz; doch ist diese Präsenz nicht nur politischer Natur (»durch das Bild an den Ereignissen teilnehmen«), sondern auch metaphysischer Natur“¹⁸⁸.

2.2.7. Die Zeit – das neue punctum

In der Fotografie von Alexander Gardner, der Lewis Payne (1865) porträtierte, entdeckt Barthes ein neues punctum und erweitert den Begriff des punctum.

¹⁸⁴ Vgl. ebenda, S. 104.

¹⁸⁵ Vgl. ebenda, S. 93.

¹⁸⁶ Ebenda, S. 93.

¹⁸⁷ Vgl. Gabriele RÖTTGER-DENKER, Roland Barthes zur Einführung, Hamburg 1989, S. 120.

¹⁸⁸ Roland BARTHES, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main 1985, S. 93.

Das Foto zeigt den zum Tode verurteilten Payne in seiner Zelle mit Handschellen. Das punctum präsentiert sich in der Tatsache, dass der junge Mann sterben wird – das, was trifft ist die Äquivalenz des Todes mit der Zukunft.¹⁸⁹ Barthes setzt den in der Vergangenheit liegenden Zeitpunkt der Aufnahme in Relation zur Gegenwart der Betrachtung und sieht in der paradoxen Gleichzeitigkeit „das wird sein und das ist gewesen“¹⁹⁰, in der die beiden Zeiten in der Fotografie zusammenfallen, ein Zermalmen der Zeit. Nun weiß Barthes, dass es noch ein anderes punctum als das des Details geben muss und „dieses neue punctum nicht mehr als eines der Form, sondern der Dichte, ist die ZEIT, ist die erschütternde Emphase des Noemas (»Es-ist-so-gewesen«), seine reine Abbildung“.¹⁹¹ Seine Zeugenschaft bezieht sich nicht auf das Objekt als Referent, sondern auf die Zeit, auf jenen kurzen Moment des Auslösens. Barthes sieht dabei die Fotografie als ein Ineinandergreifen mehrerer Zeitebenen. Jemand wird fotografiert und lebt weiter. Die Gegenwart zum Zeitpunkt des Auslösens wird festgefroren und auf dem Fotopapier sofort zur Vergangenheit. Dem Betrachter zeigt die Fotografie von etwas Lebendigem die Bestätigung, dass es lebendig gewesen ist. Die Verlagerung des Realen in die Vergangenheit, das „es-ist-so-gewesen“, erweckt aber den Eindruck, dass es bereits tot ist oder in Zukunft tot sein wird und dieser Tod der Abgebildeten auch seine Bestimmung ist. Daher schwingt in jeder Portraitfotografie der Tod mit, einerseits der Tod der dargestellten Person und andererseits der Tod des Betrachters selbst. Insofern schließt die Fotografie durch das in jedem Foto enthaltene „dies-ist-tot und dies-wird-sterben“, den Betrachter und Referenten zusammen. Darin liegt auch ihre Herausforderung an uns.¹⁹² Das dramatische Moment der Liebe, das ihn „Das ist sie! Das ist sie ja! Das ist sie endlich! ausrufen lässt, wandelt sich in das Bewusstsein Sie ist gewesen. Mehr ist dem Foto nicht zu entlocken. Auch wenn man ein Foto noch so lange betrachtet, teilt es einem nichts mit. In dieser Interpretationssperre liegt die Gewissheit des Fotos. Denn alles was man feststellen kann, auch wenn man sich noch so sehr müht, ist dass es so gewesen ist. Darin liegt für jeden ein fundamentaler Glaube, eine Urdoxa für die Fotografie.“¹⁹³

¹⁸⁹ Vgl. Gabriele RÖTTGER-DENKER, Roland Barthes zur Einführung, Hamburg 1989, S. 122.

¹⁹⁰ Roland BARTHES, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main 1985, S. 106.

¹⁹¹ Ebenda, S. 105.

¹⁹² Vgl. ebenda, S. 108.

¹⁹³ Ebenda, S. 117.

Barthes verhandelt in einem kurzen Streifzug das, zur Zeit als er das Buch schrieb, aufkommende Phänomen des „Einbruchs des Privaten in den öffentlichen Raum [...] oder des neuen privaten Werts: der Öffentlichkeit des Privaten.“¹⁹⁴ Dabei stellt er fest, „dass das Private die Voraussetzung für eine Innerlichkeit darstellt, die sich, wie ich glaube, untrennbar mit meiner Wahrheit oder, wenn man so will, mit dem UNVERÄNDERLICHEN, das mit wesentlich ist, verbindet“¹⁹⁵. Um seine Bilder in ihrer gesamten Dimension zu erfahren, sieht er als Ausweg nur, sich dieser Öffentlichkeit des Privaten zu widersetzen. Er sieht einerseits die Bilderflut, die sich ihm als Gleichmut, Vorbeigleiten-Lassen, Geräuschkulisse, das Unwesentliche zeigt und andererseits das Brennen, die Verletzung seiner eigenen Fotos.¹⁹⁶

Man kann sich entweder dem „zivilisierten Code der Trugbilder unterwerfen“¹⁹⁷ oder sich der persönlichen Auseinandersetzung, „dem Erwachen der unbeugsamen Realität stellen“¹⁹⁸.

Mit Roland Barthes' „Die helle Kammer“ konnte der Weg, mittels seiner mathesis singularis über von ihm beliebig ausgewählten Fotografien zu dem Wesen der Fotografie zu gelangen, nachverfolgt werden. In einem ersten Schritt stellte er fest, dass manche Fotografien ihn betroffen machten und andere nicht. Dies führte ihn zu einem zweistufigen Strukturschema für Fotografien. Zu dem von ihm definierten studium, dem „allgemeinen und zivilisierten, kulturellem Interesse“¹⁹⁹, das man für ein Foto verspürt und dem punctum, das trifft, weil ein piktorales Detail in einem Foto auf rätselhafte Weise fesselt. In diesen Punkten zeigte sich ihm allerdings noch nicht das Eidos der Fotografie. Mit einer Fotografie seiner Mutter die ihm als Leitfaden diente, um jenen Attributen auf die Spur zu kommen, welche die Fotografie gegenüber anderen Darstellungssystemen als distinkt ausweisen,²⁰⁰ und in der er das Wesen seiner Mutter erkannte, kommt Barthes letzten Endes zu dem Schluss, dass Fotografie „das Wirkliche in vergangenem Zustand“²⁰¹ abbildet, die

¹⁹⁴ Ebenda, S. 109.

¹⁹⁵ Ebenda, S. 109.

¹⁹⁶ Vgl. ebenda, S. 109.

¹⁹⁷ Ebenda, S. 130.

¹⁹⁸ Ebenda, S. 131.

¹⁹⁹ Laurent DISPOT, Vom Geschmack zur Ekstase, in: Roland BARTHES, Die Körnung der Stimme. Interviews 1962 – 1980, Frankfurt am Main 2002, S. 380-381, S. 381.

²⁰⁰ Vgl. Jörn GLASENAPP, Visualismus, Dokumentarismus und digitale Bildbearbeitung, in: Werner FAULSTICH (Hg.), Die Kultur der achtziger Jahre, München 2005, S. 137-154, S. 147.

²⁰¹ Roland BARTHES, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main 1985, S. 93.

Wirkung welche die Fotografie ausübt, in der Beglaubigung liegt und dass das, was zu sehen ist, tatsächlich dagewesen ist.²⁰²

3. Barthes und die Psychoanalyse

Eine Vielzahl an Monographien, wissenschaftlichen Aufsätzen und ihm gewidmeten Zeitschriften dokumentieren, „daß Barthes ›immer schon‹ auch auf dem Hintergrund der Psychoanalyse gelesen wird (und dies, es sei betont, nicht nur von Psychoanalytikern).“²⁰³ Dabei ist nicht zu übersehen, dass es Forschungsliteratur gibt, die im Detail voneinander gravierend abweicht.²⁰⁴

Die von Barthes oft geäußerte Ungewissheit seiner Verbindung zur Psychoanalyse kann nach Lindorfer Zustimmung finden, da er im Gebrauch ihrer festgelegten Termini, spielerisch immer wieder auch deren vor-psychoanalytische Bedeutung verwendete oder diese trivialisierte. Ganz wie es seine Art war, riskierte er dabei auf alle Fälle nicht, sich von Dogmen knechten zu lassen,²⁰⁵ was aber nicht davon ablenken soll, dass die Denkfiguren der Psychoanalyse die essentiellen Denkmuster Barthes' bis zuletzt maßgeblich bestimmten.²⁰⁶

Studium, punctum und Wesensschau sind Kernpunkte in Barthes Fotografiedeutung. Zu deren Erläuterung orientierte sich Barthes an Begriffen und Phänomenen der Psychoanalyse. Dem „Blick“, der sich durch das gesamte Werk zieht, schenkt Barthes eine besondere Aufmerksamkeit. Dabei orientierte er sich an dem französischen Psychologen und Psychoanalytiker Jaques Lacan (1901-1981), der durch die Neuinterpretation und Weiterentwicklung der Schriften Freuds internationale Anerkennung fand. Im Rückgriff auf Lacan stellt Barthes den Blick als zentrale Kategorie des Menschseins überhaupt in den Mittelpunkt und greift in der hellen Kammer wieder auf, womit er sich schon in früheren Schriften auseinandersetzte, nämlich mit Forschungen von Neuropsychologen, die von der Geburt des Blickes beim sechs

²⁰² Vgl. ebenda, S. 92.

²⁰³ Bettina LINDORFER, Roland Barthes: Zeichen und Psychoanalyse, München 1998, S. 28.

²⁰⁴ Vgl. ebenda, S. 28.

²⁰⁵ Vgl. ebenda, S. 35.

²⁰⁶ Vgl. ebenda, S. 272.

Wochen alten Säugling sprechen. Dieses Ereignis setzte Barthes mit der Entwicklung der Seele gleich.²⁰⁷

Mit dem Blick ist in der Psychoanalyse Lacan's das Spiegelstadium in Verbindung zu bringen. Lacan lehnt sich dabei in seiner Ausgangsüberlegung an den Psychologen James Mark Baldwin an, der beobachtete, dass sich Kinder über ihr eigenes Bild, zwischen dem 6. und 18. Lebensmonat, in einem Spiegel erkennen. Mit einer „jubilatorischen“²⁰⁸ Geste begrüße, so Lacan, das Kind das eigene Spiegelbild. Diesen euphorischen Moment deutet er als Identifikation des Kindes, das sich im Spiegel das erste Mal selbst begegnet. Mit dem Blick auf das Ich als Ganzes begründet sich nach Lacan die psychische Funktion des Ichs (je frz.). Das Kind entwickelt ein Bewusstsein von sich selbst und erfährt sich als autonomes Lebewesen. Dieses Ich, das im Spiegelstadium entsteht, ist auf ein Bild aufgebaut und begründet einen Bereich des Bildhaften innerhalb des Psychischen das Lacan das Imaginäre nennt. In ihm ist das Selbstbewusstsein angesiedelt und es stellt jene Existenzweise des Subjekts dar die auf dem Blick und der Identifikation beruht.²⁰⁹

Als Ort der Bilder ist es auch das „Ziel der Bilder erzeugenden mimetischen Prozesse. Zugleich ist es der Ausgangspunkt der mimetischen und performativen Energien der Bilder.“²¹⁰ Barthes deutet also Inhalte der Fotografie auch dahingehend, dass sie visuell über den Blick, an den Ort der Selbstidentifikation, des Selbstbildes vordringen können. In diesen seltenen Momenten schafft Fotografie, jenseits von Konnotation, innere Bewusstseins erfahrung zu wecken, die sich im Starten eines Denkprozesses niederschlagen, der auch als Sprechen gedeutet werden kann. Lacan definiert das Sprechen des Patienten als einziges Medium das die Psychoanalyse hat, egal „ob sie sich als Instrument der Heilung, der Berufsausbildung oder der Deutung interpretiert versteht“.²¹¹ Dieses Sprechen kann sich in verschiedenen Formen zeigen, als Sprechen an sich, in einem freien Spiel der Assoziationen,²¹²

n

,,

|

17

Vgl. Gabriele RÖTTGER-DENKER, Roland Barthes zur Einführung, Hamburg 1989, S. 125.

Jaques LACAN, Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion. wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint, in: Dorothee KIMMICH, Rolf G. RENNER und Bernhard STIEGLER (Hg.), Texte zur Kulturtheorie der Gegenwart, Stuttgart 2008, S. 176.

Vgl. Gerda PAGEL, Jaques Lacan zur Einführung, Hamburg 1999, S. 21-24.

Christoph WULF, Bilder des Menschen: Imaginäre und performative Grundlagen der Kultur, Bielefeld 2014, S. 110.

Gerda PAGEL, Jaques Lacan zur Einführung, Hamburg 1999, S. 109.

Vgl. ebenda, S. 110.

in einem inneren Denkprozess mit metonymischer Wirkung und Bewusstseinserschaffung oder, wie es Lindorfer in Verbindung von Barthes und Psychoanalyse sieht, in einem Schreiben als ein „Sich Psychoanalysieren“²¹³, ein die „Ergüsse des »Imaginären« arretierendes Schreiben wie er es selbst bezeichnet“²¹⁴.

4. studium, punctum und Wesensschau in Ausstellungen

Anschließend werden nun die drei zentralen Punkte von Barthes', „Die helle Kammer“ - studium, punctum und seine These von der „Wesensschau“ und dem „Es-ist-gewesen“, im Lichte von Knipserfotografie und ihrer öffentlichen Präsentation diskutiert.

4.1. Höfliches Interesse – der Code spricht

Im studium zeigt sich nach Barthes das allgemeine, kulturell bedingte Interesse, das manche Fotos auf den Spectator ausüben. Dabei kommt es, so Barthes, nicht auf den Operator an oder welchem fotografischen Feld er zuordenbar ist.²¹⁵ Dies evoziert, dass auch Knipserfotografien die Aufmerksamkeit in der Dimension des studium auf sich ziehen können. Jeglichem Betrachter ist es möglich sie unabhängig von ihrer Präsentationsform in privatem Rahmen oder in öffentlichen Ausstellungen, gerahmt oder ungerahmt, in Alben, Journalen, Büchern usw. je nach seinen kulturellen und persönlichen Wertemaßstäben zu interpretieren. Ihre Rezeption, die jedoch durch die Art und den Kontext der Präsentation Richtung erfahren kann, geht dabei von einer Vertrautheit der abgebildeten Elemente sowie von dem Wissen, wie diese zu beurteilen sind, aus. Die Aufmerksamkeit richtet sich auf pikturale Elemente insofern sie einen informativen Wert besitzen. Durch das Wiedererkennen kommt es zu einem ungezwungenen Wahrnehmen, wodurch diese Fotos kaum noch irritieren und in ihrer Bildrezeption im Abrufen von zugehörigen Emotionen begleitet sind. Den interessierten Betrachter leitet ein Interesse, das der wiederholenden Bestätigung dient, in der er aber nur erblicken kann was er bereits kennt.

²¹³ Bettina LINDORFER, Roland Barthes: Zeichen und Psychoanalyse, München 1998, S. 16.

²¹⁴ Ebenda, S. 16.

²¹⁵ Vgl. Roland BARTHES, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main 1985, S. 57.

Dies alles lässt den Schluss zu, dass eine öffentliche Präsentation von Knipserfotografien kein Hindernis für die Rezeption innerhalb der Dimension des Studiums darstellt.

Sie zeigt sich dabei aber lediglich als übliche Form der fotografischen Bildbetrachtung und erlaubt es dem Spectator zusätzlich die Intentionen des Operators wiederzufinden, da auch er nur innerhalb des kulturellen Kontextes handelt. Für das Erleben einer Fotoausstellung im Studium würde das bedeuten:

Sie kann den Besucher zwar betroffen machen, aber eben nur halbherzig. Einzelne Fotografien können sein Interesse wecken, allerdings ist das Erleben dazu immer kulturell geprägt. Die Rezeption kommt dabei laut Barthes nicht über ein eher gelangweiltes passives Erleben hinaus. Blicke es dabei, so würde das Erlebnis der Bildbetrachtung durch die Knipserfotografien im höchsten Falle ein höfliches Interesse hervorrufen, aber nicht verwirren und Fragen zur eigenen Existenz aufwerfen. Ein Ausstellungsbesuch als kulturelle Sonntagsbeschäftigung also, bei der das „nachher ins Cafe gehen“ vielleicht im Vordergrund stehen würde.

4.2. Ein piktorales Detail das sprachlos macht

In der zweiten Möglichkeit der Bildbetrachtung nach Barthes, dem *punctum*, geht das emotionale Erleben von Fotografien über das Studium hinaus, bis zu einem Punkt des Unsagbaren.

Das Foto ist zuallererst und vor den Bemühungen des Fotografen um Bedeutung, in gewissen Teilen ohne Sinn, speziell in jenen Bereichen in denen zufällige Details durch den Stich des *punctums* in unbewusste Regionen der Erinnerung aufgenommen werden und etwas im Betrachter anstoßen.²¹⁶ Ihre Wirkung auf den Betrachter verdanken sie dem Umstand, dass sie ohne Sprache funktionieren. Berg merkt dabei an, dass nach Barthes, durch die Fotografie nicht nur natürliche Tatsachen vermittelt werden, „sondern subjektive Befunde, Anlässe der Rührung, die sich mehr einer Imagination

²¹⁶ Vgl. Ronald BERG, Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes München 2001, S. 312.

verdanken als einem Wissen oder Erkennen²¹⁷, das durch Logik aufgebaut ist und sich im studium zeigt.

Die Sichtweise Barthes' und die Rezeption seines Werkes durch die angeführten Autoren, zeigen Hinweise, dass Knipserfotografien das Potential besitzen, den Betrachter, über das Erlebnis im punctum, an sein tiefes, Unbewusstes heranzuführen zu können. Dabei kommt es so Barthes, nicht auf den Operator an oder welchem fotografischen Feld er zuordenbar ist.²¹⁸

Dies evoziert, dass auch Knipserfotografien die Aufmerksamkeit in der Dimension des punctum auf sich ziehen können. Jeglichem Betrachter ist es möglich sie unabhängig von ihrer Präsentationsform in privatem Rahmen oder in öffentlichen Ausstellungen, gerahmt oder ungerahmt, in Alben, Journalen, Büchern usw. in dieser Rezeptionsform zu erleben. Die Aufmerksamkeit richtet sich auf pikturale Details die zufällig im Bild erscheinen, affizieren und Erinnerung auslösen, sofern sie im Imaginären auf Erinnerungsbilder stoßen. Durch das Wiedererkennen kommt es zu einer starken emotionalen Regung beim Betrachter, die ihn sprachlos macht, Energien freisetzt und einen Denkprozess in Gang bringt, der sein tiefstes Inneres berührt.

Dies alles lässt den Schluss zu, dass eine öffentliche Präsentation von Knipserfotografien kein Hindernis in der Rezeption innerhalb der Dimension des punctum darstellt.

Sie zeigt sich dabei in einem Interesseverhältnis, in dessen Fokus eine betrachtete Fotografie stärker berührt als durch ihr allgemeines Interesse.²¹⁹

In der Rezeption einer ausgestellten Fotografie mit punctum Erlebnis, kommt es zu einer „Ergriffenheit, die lustvoll ist“²²⁰, weil sie das Traumatische, ohne selbst zu erscheinen, nur streift, Ahnung zulässt wohin es weist und was sich hinter der Schwelle verbirgt. Ein Moment einer Bewusstseinswerdung, denn wenn man versucht das Erlebnis zu beschreiben, zu erläutern, darüber zu reden, spricht man doch nur über sich selbst. Es werden Erinnerungen oder

²¹⁷ Ebenda, S. 312.

²¹⁸ Roland BARTHES, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main 1985, S. 57.

²¹⁹ Vgl. Laurent DISPOT, Vom Geschmack zur Ekstase, in: Roland BARTHES, Die Körnung der Stimme. Interviews 1962 – 1980, Frankfurt am Main 2002, S. 280-38, S. 381.

²²⁰ Ronald BERG, Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes, München 2001, S. 248.

Fantasien ausgelöst.²²¹ Was den Betrachter berührt, an Fantasien oder verdrängten Erinnerungen heranzuführt, „hat mit dem Realen des Betrachters zu tun. Dieses Reale ist die vergangene Geschichte des Selbst. Der nicht zu bestimmende Ort des punctums ist die eigene Vergangenheit.“²²² Dieser Moment hat die Eigenschaft zur Überschreitung in einen metaphysischen Raum schon angelegt, insofern als die „Phantasie durch die kleine Pforte des Details aus dem Bild hinausführt und damit einen jenseitigen Raum eröffnet.“²²³ Dabei belebt das Bild das Ich und spült blass gewordene Erinnerungen an die Oberfläche.²²⁴

Aus einem punctum Erlebnis, welches den Besucher an eine totale Stille und Sprachlosigkeit führt, entstehen Gedanken, Gefühlsregungen, die in einem Sprechen (Schreiben bei Barthes) über sich selbst enden. In einem Sprechen über die Situation des Erlebten.

Ein Besucher einer öffentlichen Präsentation von Knipsenfotografien, affiziert durch ein punctum, würde tief in seinem Innersten berührt ein sehr starkes Ausstellungserlebnis mit sich nehmen.

4.3. Die Utopie der Wesensschau

In ganz seltenen Momenten kann nach Barthes ein Foto mehr als Erinnerung evozieren, nämlich dann, wenn es den Referenten anstatt nur das Bild, sichtbar macht. Doch welche Voraussetzungen sollten dafür gegeben sein?

Berg bemerkt, dass sich Fotografie dabei von Technik zum Medium verwandelt.²²⁵ Dazu kann es kommen, weil das fotografische Bild, indem es Spur ist, von anderen technischen Bildmedien in seiner Entstehung differiert.²²⁶

In einem Interview mit Guy Mandery im Februar 1980 zu seiner Herangehensweise an die helle Kammer und den Weg zur Wesensschau befragt, nimmt Barthes dazu folgendermaßen Stellung:

²²¹ Vgl. ebenda, S. 248.

²²² Ebenda, S. 248.

²²³ Ebenda, S.249.

²²⁴ Vgl. ebenda, S. 256.

²²⁵ Vgl. ebenda, S. 313.

²²⁶ Vgl. Roland BARTHES, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main 1985, S. 91.

„Freilich habe ich mich dabei auf Kosten der Landschaftsaufnahmen vor allem mit Portraitfotografien auseinandergesetzt, und ich will nicht verbergen, daß ich mich für eine gewisse Förderung der privaten Fotografie eingesetzt habe. Ich glaube daß [...] die ideale Entwicklung der Fotografie die private Fotografie ist, das heißt eine Fotografie, die für ein Liebesverhältnis zu jemandem entsteht. Die ihre ganze Kraft nur dann besitzt, wenn ein – sei es auch nur virtueller – Liebesbezug zur dargestellten Person bestanden hat. Das spielt sich im Umkreis von Liebe und Tod ab. Es ist sehr romantisch.“²²⁷

Als wesentliche Grundlage für die Wesensschau gilt, dass es sich bei der Abbildung um eine Personenfotografie handeln muss. Dabei stellt die Fotografie durch den Blickwechsel zwischen Referent und Spectator, die Spur des Lichts in Materie dar.²²⁸ Nach Barthes ist dies aber nur möglich, wenn Spectator und Referent ein Band aus Liebe und Tod, Trauer und Verlust und das Begehren der Wesensschau, über den Blick, miteinander verbindet. Diese Ausgangslage kann es ermöglichen, den Referenten in der Vorstellung zu beleben oder zu beseelen.²²⁹ Dabei verfolgt Barthes die „Lichtspur, die Emanation des Referenten, zurück vom Körper zur Seele, dem inneren wesenhaften Kern, der – wie es Barthes sieht – ausstrahlt, vor allem durch die Augen, im Blick, dessen Sinn [...] keiner der konventionellen (sprachlichen) Bedeutung ist, sondern einer der Signifikanz, also der Sinnggebung des (Zurück-)Blickenden“²³⁰ ist.

Fotografie kann also ein Objekt liefern, in dem sich der Betrachter über den Blick des (Zurück-)Blickenden, spiegeln kann.

Wie aber müssen all diese Faktoren zusammenwirken, um eine Wesensschau zu formen?

Die menschliche Erinnerung summiert die Eindrücke, welche man von einem Menschen gehabt hat zu einem Gedächtnisbild, welches in den seltensten Fällen deckungsgleich mit einer Abbildung desjenigen ist. Finden aber Gedächtnisbild und Abbild harmonisch zueinander, so kann sich das Ich des

²²⁷ Angelo SCHWARZ, Guy MANDERY, Über die Fotografie, in: Roland BARTHES, Die Körnung der Stimme. Interviews 1962 – 1980, Frankfurt am Main 2002, S. 382-389, S. 388.

²²⁸ Vgl. Ronald BERG, Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes, München 2001, S. 313.

²²⁹ Vgl. ebenda, S. 279.

²³⁰ Ebenda, S. 291.

Betrachters in das Bild versetzen.²³¹ Dies verleiht dem Individuum das Erlebnis einer Teilhabe an Vollkommenheit und Einheit und der Weg ist frei für eine Auferstehung der abgebildeten, über Tod und Trauer vermissten Person, im Imaginären. Deshalb ordnet Barthes dieses Erleben in den Bereich von Liebe und Tod ein.

In der Wintergarten-Fotografie, die als Referenzfotografie für die Wesensschau angesehen werden kann, findet diese Übereinstimmung statt und das (Liebes-) Objekt wird aus dem Foto ins Reale gerückt, in die Evidenz des Imaginären. Das Foto zeigt somit eine Realität die außerhalb des Imaginären einmal wirklich war, und so erhält die Sache selbst, im Bewusstsein, durch den Anspruch an Wahrheit – die zur Referenz die Wirklichkeit des „für mich“ hat – ihre Bestätigung.²³² Dabei handelt es sich um „ein Phänomen, das intentional nur in der Korrelation des Betrachters zum betrachteten Gegenstand im Medium des Körperbewußtseins erscheint.“²³³

„Das Wesen des Erkannten liegt also weder im Objekt noch im Subjekt, sondern in der Beziehung zwischen beiden, wobei sich die Photographie in der Rolle eines Fensters auf die Welt des realen Referenten wiederfindet.“²³⁴ Sie eröffnet dem Betrachter einen Ausblick darauf über Raum und Zeit hinweg. Insofern ist das Wintergartenbild eine Ausnahme – es besitzt für Barthes eine „metaphysische Realität, es geht im Abbild der Physis nicht auf und es reduziert sich nicht auf den Sinn einer Botschaft.“²³⁵

In diesem Moment der Fotoschau bezeichnet Barthes den Blick als nahe an der Verrücktheit liegend, denn die Fotografie als künstlich festgehaltener Blick, führt ihn mit deren Wirklichkeit und Wahrheit in die Nähe des Wahnsinns.²³⁶ Die Verrücktheit liegt in der Tatsache, dass das, was man sieht nicht da ist, aber andererseits ist es schon gewesen.²³⁷ „Vor der Halluzination bewahrt einzig die Reflexion darüber, daß im Unterschied zur Wahrnehmung die Imagination etwas sinnlich Abwesendes vorstellt.“²³⁸ Dem Medium Fotografie kommt also

²³¹ Vgl. ebenda, S. 253f.

²³² Vgl. ebenda, S. 285.

²³³ Ebenda, S. 228.

²³⁴ Ebenda, S. 228f.

²³⁵ Ebenda, S. 275.

²³⁶ Vgl. Gabriele RÖTTGER-DENKER, Roland Barthes zur Einführung, Hamburg 1989, S. 125.

²³⁷ Vgl. Ebenda, S. 126.

²³⁸ Ronald BERG, Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes, München, 2001, S. 282.

bei dem Typ Wintergarten-Fotografie die Rolle zu, dem Betrachter Bilder zu liefern, welche das Bewusstsein als wahr und authentisch ansieht. Durch die metonymische Kraft einer Fotografie kann der Referent im Bewusstsein des Betrachters imaginäre Präsenz besitzen.²³⁹

Da die Wesensschau aber nur im Imaginären verortet ist und keine Realität des Referenten in der Gegenwart darstellt, lässt sich sagen, dass Fotografie immer nur eine „Beglaubigung von Präsenz“²⁴⁰ ist, jedoch einer vergangenen Präsenz. Fotografie macht die Dargestellten nicht gegenwärtig, sondern bestätigt nur ihr Gewesensein.²⁴¹ „Die sichtbare Gegenwart des Portraitierten [bleibt] immer an die Gewissheit seines tatsächlichen Verschwundenseins geknüpft.“²⁴²

Dieses Gewesensein stellt insofern eine „Kategorie außerhalb des Subjektiven dar, also eine objektive Qualität, der das Subjekt nur inne werden kann“²⁴³, da die Husserl'sche Phänomenologie, auf die sich Barthes stützt, besagt dass „die eidetische Reduktion das von aller Subjektivität befreite Wesen zu schauen gibt“.²⁴⁴

So kommt der Spectator im finalen Schluss der Bildbetrachtung zum Noema der Fotografie, dem „Es-ist-so-gewesen“.²⁴⁵ Anzumerken wäre dabei, dass die deutsche Übersetzung des „Ça-a-été“ als „Es-ist-so-gewesen“ als problematisch anzusehen ist, denn Barthes geht es nicht darum wie etwas gewesen ist, sondern vielmehr darum, dass etwas gewesen ist, um die Zeugenschaft der Fotografie,²⁴⁶ also um das „Es-ist-gewesen“.

Die Wintergarten-Fotografie, mit der für Barthes' erlebten Wahrheit der Wesensschau, steht als höchstmögliche Steigerung aller in der Fotografie erreichbaren Wesenheiten da und kann darin in Anlehnung an Husserl, von keiner anderen Fotografie widerlegt werden.²⁴⁷ Andere Fotografien können

²³⁹ Vgl. ebenda, S. 282.

²⁴⁰ Roland BARTHES, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main 1985, S. 97.

²⁴¹ Ebenda, S. 87.

²⁴² Peter GEIMER, »Ich werde bei dieser Präsentation weitgehend Abwesend sein«. Roland Barthes am Nullpunkt der Fotografie, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 29, Heft 114, Marburg 2009, S. 21-30, S. 22.

²⁴³ Ronald BERG, Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes, München 2001, S. 260.

²⁴⁴ Ebenda, S. 260.

²⁴⁵ Roland BARTHES, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main 1985, S. 87.

²⁴⁶ Ronald BERG, Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes, München 2001, S. 278.

²⁴⁷ Vgl. ebenda, S. 263.

„das in ihnen angelegte Wesen nur verfehlen“²⁴⁸. Als „Ausnahmefotografie“ widerspricht sie nicht dem Wesen der Fotografie, sie zeigt lediglich wie weit Fotografie gehen kann, wenn dies auch nicht immer erreicht wird.²⁴⁹

Die Sichtweise Barthes' zeigt Hinweise, dass Privatfotografien die als Erinnerungsfotografien gemacht wurden, das Potential besitzen, den Betrachter über das Erlebnis im punctum hinaus zum Wesen eines Abgebildeten zu führen. Dabei kommt es, so Barthes, nicht auf den Operator an und welchem fotografischen Feld er zuordenbar ist.²⁵⁰ Die Rezeption richtet sich dabei nicht auf das materielle Bild, sondern auf „das auslösende Moment eines [...] Prozesses der Bildgenerierung – qua Einbildungskraft“.²⁵¹ Dies evoziert, dass auch Knipserfotografien die Aufmerksamkeit in diesem Lektüremodus auf sich ziehen können.

Nach Barthes ist dies aber nur möglich, wenn spezielle, bereits angeführte Ausgangsfaktoren zusammentreffen, was von ihm selbst als Utopie bezeichnet wird.²⁵² Es ist daher nicht anzunehmen, dass diese Ausnahmesituation gerade in einer Ausstellung auftritt. Da Barthes die Wesensschau vordergründig mit Privatfotografien in Verbindung bringt, ist davon auszugehen, dass ein Fotografie-Erlebnis in diesem Modus wohl ausschließlich im privaten Rahmen stattfinden kann. Er selbst verortet seine Wesensschau in private Räumlichkeiten.

Deswegen ist eine Wesensschau in einer öffentlichen Ausstellung als unwahrscheinlich anzusehen.

Andererseits lässt sich wohl behaupten, dass das Noema der Fotografie, das „Es-ist-gewesen“, das sich für Barthes aus der subjektiven Wesensschau für Fotografie schlechthin entwickelt, mit jeglicher Fotografie auch in öffentlicher Präsentation zu erleben wäre.

²⁴⁸ Ebenda, S. 263.

²⁴⁹ Vgl. ebenda, 263.

²⁵⁰ Vgl. Roland BARTHES, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main 1985, S. 80.

²⁵¹ Dennis GÖTTEL, Katja MÜLLER-HELLE, Barthes' Gespenster, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 29, Heft 114, Marburg 2009, S. 53-58, S. 55.

²⁵² Vgl. Roland BARTHES, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main 1985, S. 81.

Die Wesensschau durch das Foto stellt in der Masse der Bilder eine Ausnahme dar, wohingegen die zeitliche Zeugenschaft als immer geltende Tatsache angesehen werden kann.²⁵³

Wie weit die Beschäftigung mit Fotografie gehen kann, führt Barthes in „Die helle Kammer“, die nicht nur, oder sogar noch, eine Abhandlung der Fotografie in allen ihren Facetten zeigt, vor. In ihrer Leseweise als Bemerkung zur Fotografie lässt sich sagen, dass sie, indem sie Inhalte der Fotografie in metaphysische und psychologische Bereiche versetzt, auch noch heute berührt, da sie Sensibilität und Verständnis aber auch Einsicht und Ahnung zu jenen unerklärlichen Inhalten der Fotografie schafft, welche in manchen Fotografien, und speziell in Knipserfotografie enthalten sein können.

5. Ausstellungen unter der Lupe von Knipserfotografie

Im weiteren Verlauf sollen drei gegenwärtige Ausstellungen die mittelbar oder unmittelbar das Thema Knipserfotografie behandeln vor dem Hintergrund der mit Starl und Barthes gefundenen Erkenntnisse, in ihrer Wirkungsweise und der kuratorischen Empathie gegenüber Knipserfotografie oder der Übertragbarkeit einzelner Elemente darauf diskutiert werden. Dies gibt auch Gelegenheit zu einem kurzen Ausblick auf die in der gegenwärtigen Museumslandschaft häufig stattfindenden Fotografier-Aufrufe und Aktionen mit Einbindung von Fotografie-Begeisterten.

5.1. Photomuseum Bad Ischl

Das Photomuseum Bad Ischl präsentiert sich auf der Webseite des Landesmuseums Oberösterreich, in das es eingegliedert ist, mit folgendem Text:

„Zum Saisonauftakt 2012 wurde das Photomuseum des Oberösterreichischen Landesmuseums mit einer neu konzipierten Dauerausstellung eröffnet. Präsentiert werden Highlights aus der Sammlung Frank, die einen

²⁵³ Vgl. Ronald BERG, Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes, München 2001, S. 278.

eindrucksvollen Einblick in die Geschichte der analogen Fotografie von der Frühzeit bis ins 20. Jahrhundert vermitteln. Historische Kamera- und Bildobjekte erzählen spannende Geschichten, etwa zum Porträtbedürfnis des Bürgertums Mitte des 19. Jahrhunderts, zur Berufsfotografie und Kameraindustrie in Österreich, zur Kunst- und Knipserfotografie um die Jahrhundertwende oder zur Entwicklung der Fotografie im Sommerfrische-Kurort Bad Ischl. Einen besonderen Schwerpunkt bildet der Themenbereich „Kaiserin Elisabeth und die Fotografie“.

Das Photomuseum Bad Ischl ist in besonderer Weise mit der Sammlerpersönlichkeit Hans Frank (1908–1987) verbunden. Von hier gingen Anfang der 1980er Jahre erste wichtige Impulse zur wissenschaftlichen Aufarbeitung der Geschichte der Fotografie in Österreich aus.

Als einer der ersten im deutschsprachigen Raum hat der Fotograf und Fotohistoriker Hans Frank eine kulturhistorisch bedeutende Sammlung zur Geschichte der Fotografie zusammengetragen. Nachdem er an verschiedenen Standorten in Salzburg zunächst private Schauräume betrieben hatte, wurde die mehr als 15.000 Objekte umfassende Sammlung 1975 vom Land Oberösterreich angekauft. 1978 konnte das erste Fotomuseum Österreichs im Marmorschlössl in Bad Ischl eröffnet werden. Nach einer umfassenden Neukonzeption erstrahlt das Photomuseum im Teehaus der Kaiserin Elisabeth nun in neuem Glanz!“²⁵⁴

Der Text lässt einen interessierten Besucher erahnen, was ihn erwartet. Ein Überblick über analoge Fotografie aus den Bestandteilen einer Sammlung, deren ehemaliger Eigentümer „alles zusammengetragen hat, was mit Fotografie zu tun hat“. Die dargebotene Kürze, die Öffnungszeiten von April bis Oktober und der Verweis auf Kaiserin Elisabeth lassen darauf schließen, dass man davon ausgeht, dass vornehmlich Touristen mit Interesse am „österreichischen Kaiserhaus“ das Museum in Kombination mit Kaiservilla und Kaiserpark besichtigen.

Für Besucher bietet das Photomuseum Bad Ischl einen Überblick der Fotografiengeschichte in einem räumlich strukturierten Aufbau zu den verschiedenen Teilbereichen der Fotografie. Dem Thema Knipserfotografie ist

²⁵⁴ Oberösterreichisches Landesmuseum, Photomuseum Bad Ischl, <http://www.landesmuseum.at/ueber/die-haeuser/photomuseum-bad-ischl/>, gelesen am 14.12.2015.

ein ca. 25 m² großer Raum im Erdgeschoss gewidmet. Neben einer kurzen Erklärung, die Knipserfotografie umreißt, finden sich nur Bild- bzw. Artefaktunterschriften.

Diese nicht textlastige Ausstellungssituation in einem Museum, das sich dem Thema Fotografie widmet, also vornehmlich Bildern und deren Herstellung, fördert so visuellen Ausstellungsgenuss. Eine mit Bild und Text im Hintergrund beleuchtete Schautafel gibt folgende Einführung in die Thematik Knipserfotografie.

„Private Fotografie: Knipser

Durch die Weiterentwicklung von Kameratechnik und lichtempfindlichen Material wurde die Fotografie um 1880 auch für den unbedarften Laien interessant. Der Rollfilm und die vereinfachte Handhabung der stativlosen Kamera verringerten zudem die Kosten. „You press the button, we do the rest“ lautete der weltbekannte Slogan der amerikanischen Firma Kodak, nach deren neu erdachtem Prinzip erstmals auch die Negativentwicklung übernommen wurde. Damit gelang der endgültige Durchbruch der privaten Fotografie. Die Dunkelkammerarbeit wurde in Folge von lokalen Fotohändlern und -ateliers, aber auch von Drogerien und Apotheken ausgeführt.

Abbildenswert waren nicht nur große Feste oder Freizeitaktivitäten, sondern auch Alltägliches. Dabei stand im nicht veröffentlichten Bild des Knipsers der Erinnerungswert stets vor ästhetischen Normen und Konventionen. Auch bei privaten Bildern bedeutender BerufsfotografInnen wie Arthur Benda (Atelier d’Ora) oder Olga und Adorján Wlassics (Atelier Manassé) wurde die Inszenierung zugunsten unpräziser Momentaufnahmen vernachlässigt.²⁵⁵

Kurz und prägnant wird das Thema Knipserfotografie beschrieben und liefert so einem Besucher, der sich einen Überblick über die Fotografiegeschichte im Photomuseum Bad Ischl verschaffen will, eine gute Information über Knipserfotografie.

Der Hinweis, dass auch Berufsfotografen wenn sie private Bilder knipsen, ihr professionelles Denken und Handeln ausschalten und einfach „drauf los knipsen“, stellt ein Detail dar, das zu einem erweiterten Verständnis des

²⁵⁵ Ausstellungstext im Bereich Knipserfotografie, Ohne Verfasserangabe, Photomuseum Bad Ischl, besucht am 9.04.2015.

Phänomens Knipsenfotografie beiträgt und zeugt von dem Versuch eines umfassenden Vermittlungsvorhabens.

Umso mehr verwundert es, dass, obwohl im Text der ausschließlich private Charakter der Fotografien angesprochen ist, die Problematik eines „zur-Schau-Stellens“ von privaten Fotografien nicht angesprochen wird. Eine weiterreichende kuratorische Vision mit Diskussionsanstoß durch die Frage „Was macht das öffentliche Ausstellen mit diesen Fotografien“ könnte zu einem tieferen Verständnis beitragen und eine über Fotografie hinausgehende Thematik mit starkem Gegenwartsbezug, z.B. Privatsphäre, Urheberrecht, Persönlichkeitsrechte, Persönlichkeitsschutz, Intimitätsverletzung, Datenschutz, überdenken lassen.

Die ausgestellten Fotografien stammen, wie die meisten im Museum präsentierten Objekte, aus der Sammlung von Hans Frank, der über Jahrzehnte alles was mit Fotografie zusammenhängt, gesammelt hat. Herkunft, Persönlichkeits- und Nutzungsrechte lassen sich daher oft gar nicht oder nur schwer eruieren. So können die auf den Fotografien Abgebildeten nicht mehr um ihre Zustimmung zur öffentlichen Präsentation gebeten werden, sie sind längst tot, so wie eigentlich die Fotografien selbst, deren Geschichte mit dem Tod der Abgebildeten und spätestens mit dem ihrer Nachkommen stirbt.²⁵⁶

Die Veröffentlichung von historischen Fotografien stellt rechtlich, in Bezug auf das Urheber- und Leistungsschutzrecht gegenüber dem Hersteller, sofern bekannt, kein Problem dar, wenn das Ableben des Herstellers siebzig Jahre zurück liegt. Das Urheberrecht an anonymen und pseudonymen Werken endet siebzig Jahre nach ihrer Schaffung.²⁵⁷ Seit einer Entscheidung des OGH vom 12.09.2001, Eurobike-Entscheidung²⁵⁸, werden auch Amateurfotografien als individuelle Werke eingestuft und unterliegen daher den für diesen Bereich geltenden Fristen. Museen und Sammlungen können leichter agieren, wenn eine Schausstellung von der Institution als eine „im öffentlichen Interesse“ deklariert wird. Anders verhält es sich bei Persönlichkeitsrechten, wie das

²⁵⁶ Vgl. Roland BARTHES, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main 1985, S. 104f.

²⁵⁷ Vgl. Bundeskanzleramt: Rechtsinformationssystem, Bundesrecht konsolidiert: Gesamte Rechtsvorschrift für Urheberrechtsgesetz, Fassung vom 20.12.2015, <http://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10001848>, gelesen am 20.12.2015.

²⁵⁸ Vgl. Franz SCHMIEDBAUER, Bearbeitung, Internet 4 jurists, Entscheidungen Urheberrecht, Eurobike: OGH, Beschluss vom 12.9.2001, 4 Ob 179/01d http://www.internet4jurists.at/entscheidungen/ogh4_179_01d.htm, gelesen am 10.12.2015.

Recht am eigenen Bild (Bildnisschutz). Diese erlöschen nie und können auch von Nachfahren zivilrechtlich (Unterlassungs- und Beseitigungsanspruch) geltend gemacht werden, sofern nach objektiven Gesichtspunkten schutzwürdige Interessen des Abgebildeten oder dessen Nachfahren, einer Veröffentlichung entgegenstehen. Die Judikatur darüber gilt als sehr differenziert, da sie auf dem Grundsatz der Auslegung basiert.²⁵⁹

Urheberrecht und Leistungsschutzrecht sind im „Bundesgesetz über das Urheberrecht an Werken der Literatur und der Kunst und über verwandte Schutzrechte (Urheberrechtsgesetz)“²⁶⁰ geregelt.

Fernab von den rechtlichen Fragen, steht an erster Stelle für den Kurator die Frage, warum man ein Privatbild öffentlich zeigen will und die Grundsatzfrage, ob dies nur aus Gründen der Besucherquote deklariert wird als „inhaltlich begründet“ (z.B. Nacktfotografien). Der Schutz der Intimität des Privaten sollte immer im Vordergrund stehen und wenn dies nicht in Abstimmung mit den auf einem Foto Abgebildeten geschehen kann, so sollte zumindest ein Hinweis darauf in der Ausstellung Bewusstsein darüber schaffen. Dieser könnte beispielsweise wie folgt lauten:

Wir möchten Sie darüber informieren, dass bei Teilen der gezeigten Fotografien aufgrund deren, nicht nachvollziehbarer Herkunft oder des Ablebens von Abgebildeten, keine Zustimmung zur öffentlichen Präsentation eingeholt werden konnte.

Trotzdem haben wir uns dazu entschlossen, diese Bilder zu zeigen, da sie in Zusammenhang zur Ausstellungsthematik ein wichtiges Zeitdokument darstellen und auch aus rechtlicher Sicht keine Bedenken ihrer Veröffentlichung gegenüberstehen.

²⁵⁹ Vgl. Christina FICHTINGER, Öffentliche Sicherheit, Das Magazin des Innenministeriums, Persönlichkeitsschutz. Schutz der Privatsphäre, Ausgabe 5-6/2006, http://www.bmi.gv.at/cms/bmi_oeffentlichesicherheit/2006/05_06/files/persoendlichkeitschutz.pdf, gelesen am 10.12.2015.

²⁶⁰ Bundeskanzleramt: Rechtsinformationssystem, Bundesrecht konsolidiert: Gesamte Rechtsvorschrift für Urheberrechtsgesetz, Fassung vom 20.12.2015, <http://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10001848>, gelesen am 20.12.2015.

Beachten Sie aber, dass diese intimen Zeugnisse des Privaten einstmals nicht zur öffentlichen Präsentation hergestellt wurden. Bringen Sie ihnen daher den nötigen Respekt entgegen.

Die Ausstellungsgestaltung im Photomuseum Bad Ischl zeigt, dass sich die Ausstellungsmacher sichtlich Mühe gaben, im Zuge der Neuaufstellung 2012 das Thema Knipserfotografie in dem zur Verfügung stehenden Platz möglichst breit gefächert zu präsentieren. Kameras sind in einer Vitrine übersichtlich arrangiert. Es macht den Besuchern merklich Spaß, Fotoapparate aus vergangenen Zeiten zu sehen. Auf diese Weise werden Gespräche angeregt, wie etwa: schau so eine Kamera hatte meine Oma oder so eine haben wir auch noch zu Hause. Daneben werden noch Alben, ebenfalls in einer Vitrine und historische Knipserfotografien ausgestellt.

Knipserfotografie besitzt einen stark emotionalen, auch persönlichkeitsbildenden Charakter, der sich nicht nur in deren Funktion als Erinnerungsbild zeigt. In ihrer Präsentation in „Galerierahmen“ und der seriellen Hängung setzt sich ein Manko der Gestaltung des Raumes fort, das sich bereits im Ausstellungstext abzeichnet, denn Rahmen „stimulieren die Aufmerksamkeit und Gebrauchsweisen von Fotografien ganz entscheidend mit“ und „wirken als Schnittstelle zwischen Bild und Betrachter“.²⁶¹ In dieser Art der Rahmung und Hängung könnten sie vom Betrachter als professionelle Kunstwerke wahrgenommen werden. Erklären lässt sich diese Form der Darbietung nicht zuletzt von einem veränderten Kunstbegriff für Fotografie, den Kunst- und Berufsfotografie in den letzten Jahrzehnten durchlaufen hat.

In einem Interview von Robert Czepel nehmen Helmut Lethen und Monika Wagner zu Präsentationsformen von Fotografien folgendermaßen Stellung: Lethen: „Ich habe etwa die frühen Fotografien im Getty-Museum in L.A. gesehen: Sie werden dort wie kleine Altare präsentiert“ und Wagner weiter „Heute werden manche Fotos wieder wie Altarbilder behandelt. Wenn Sie heute ins Museum of Modern Art in New York gehen: Dort befinden sich die Fotografien in Glasschreinen.“²⁶²

²⁶¹ Mila MOSCHIK, Gerahmtes Gedächtnis, Photoinstitut Bonartes, Ausstellungs Broschüre, Wien 2015.

²⁶² Robert CZEPEL, Mit der Sonnenbrille ins Museum. Interview mit Helmut Lethen und Monika Wagner, SCIENCE ORF.at, 27.05.2013, <http://science.orf.at/stories/1718405/>, gelesen am 20.12.2015.

Dabei handelt es sich aber, wie erwähnt, um Fotografien von Kunst- oder Berufsfotografen, was aber trotzdem den Schluss zulässt, dass ihre Art der Präsentation die auch mit deren Marktwert in Zusammenhang zu bringen ist, auf Fotografien jeglichen Genres abzufärben scheint.

Die gewählte Präsentationsform führt gegenüber Betrachtern einerseits zu einem irreführenden Kunstbegriff in Bezug auf Knipserfotografie und andererseits zu einem Versperren der emotionalen Ausgangsexistenz des Fotos.

Wenn man bedenkt, dass das Photomuseum Bad Ischl vornehmlich von Touristen besucht wird, die neben der Kaiservilla noch das Marmorschlössl von „Sisi“ besichtigen wollen und sich so auch das Photomuseum ansehen, ist davon auszugehen, dass die Verweildauer in einem Spartenraum zur Fotografie zeitlich begrenzt ist, dass sich die Konnotation zu den ausgestellten Knipserfotografien anfänglich in Richtung Kunstfotografie entwickelt (Licht, Schärfe, Komposition, technische Ausarbeitung) und durch die zeitliche Bedrängtheit nicht weiterformt. Denn das kulturelle Wissen suggeriert für ein Bild – gerahmt und seriell gehängt in einem Museum – Kunst. Der code spricht.

In dem teilweise mit liebevollen Details gestalteten Ausstellungsdisplay, wie Kamerapräsentation, Lichtführung und Textpräsentation, wirken die Fotografien zusätzlich zu ihrer „Geschichtslosigkeit“²⁶³, unpersönlich, kalt und langweilig.

In verschiedenen Bereichen des Museums werden Alben in Vitrinen ausgestellt. Wie bereits erwähnt, stellen diese ein manipuliertes, bildliches und generationenübergreifendes Identifikationsdokument der Lebensgeschichte des Besitzers dar. Über die in Alben geordneten Fotos erfuh man als Subjekt lebensgeschichtliche bildliche Bestätigung. Diese Alben waren nur für den privaten Gebrauch bestimmt. Eine kurze Erwähnung dieser Eigenheiten und z.B. ein Hinweis zur Person des ursprünglichen Besitzers, verpackt in einer Erzählung von dessen Lebensumständen, könnte eine Brücke: Betrachter – fremdes Album – eigenes Album – Emotion schaffen. Denn indem, die Geschichte des ausgestellten Albums und seine Wertigkeit für den einstigen Besitzer vermittelt wird, kommt es bei dem Betrachter zu einem Überdenken

²⁶³ Frits GIERSTBERG, Das Auftauchen und Verschwinden der Privat-(Amateur-)Fotografie im Museum, in: Christian SKREIN (Hg.), Snapshots. THE EYE OF THE CENTURY, Ostfildern-Ruit, 2004, S. 10-13, S. 12.

der Bedeutung und Wertschätzung, der eigenen Alben. Das würde diese mit emotionaler Energie aufgeladenen bildlichen Lebenschroniken näher an ihre ursprüngliche Strahlkraft heranführen.²⁶⁴

Gierstberg verhandelt die museale Präsentation von Knipserfotografie in der Publikation „Snapshots. the eye of the century“²⁶⁵. Nicht zuletzt die Tatsache, dass die Abhandlung Gierstbergs im Zusammenhang mit der öffentlichen Präsentation von Knipserfotografien aus der Sammlung eines Fotografen (Christian Skrein, Skrein Photo Collection) verfasst wurde, der wie Frank zu Zeiten als Fotografie noch keinen Wert besaß, alles „zusammengetragen“²⁶⁶ hat was mit Fotografie zusammenhängt²⁶⁷, lassen Parallelen zum Photomuseum Bad Ischl zu und rechtfertigen den Vorschlag eines erweiterten Ausstellungstextes. Aus der Sicht zum Zeitpunkt der Ausstellungsneugestaltung, aktuell überdacht, mit einem zusätzlichen Diskurs zu Urheberrecht und Persönlichkeitsrecht, hätte das als stimmige Fortentwicklung der Ausstellungspraxis von Knipserfotografie gelten können.

In der erwähnten Abhandlung geht Gierstberg davon aus, dass „Fest steht dass diese Fotos nie Kunst sein wollten. Sie sind ohne ein künstlerisches Konzept entstanden.“²⁶⁸ Um dann in einer weiterführenden Besprechung zum Wesen der Knipserfotografie ihr „zur-Schau-stellen“ zu rechtfertigen. Dabei bedient er sich soziologischer, philosophischer und psychologischer Phänomene und Theorien.

Gierstberg spricht das Problem der Herkunft an, geht aber nicht auf die damit einhergehende rechtliche Situation ein, wenn er formuliert, dass die abgebildeten Personen wie die Macher unbekannt sind, genauso wie ihr Alter, ihre Lebensgeschichten, soziale Stellung, Träume und Sehnsüchte. Der genaue Ort und Zeitpunkt des Entstehens der Fotos bleibt oft gleichermaßen verborgen wie die Herkunft und Geschichte der Fotografien selbst, wie sie ihren Weg in

²⁶⁴ Vgl. Michaela PFUNDNER, Der Touristische Blick, in: Christian MARYŠKA, Michaela PFUNDNER (Hg.), Willkommen in Österreich. Eine Sommerliche Reise in Bildern, Wien 2012, S. 224-239, S. 232.

²⁶⁵ Frits GIERSTBERG, Das Auftauchen und Verschwinden der Privat-(Amateur-)Fotografie im Museum, in: Christian SKREIN (Hg.), Snapshots. THE EYE OF THE CENTURY, Ostfildern-Ruit 2004, S. 10-13.

²⁶⁶ Nadine OLONETZKY, Hier bin ich! Nimm mich! Neue Zürcher Zeitung, 29.08.2004, <http://www.nzz.ch/article9T824-1.299161>, gelesen am 12.10.2015.

²⁶⁷ Vgl. Oberösterreichisches Landesmuseum, Photomuseum Bad Ischl, <http://www.landesmuseum.at/ueber/die-haeuser/photomuseum-bad-ischl/>, gelesen am 14.12.2015.

²⁶⁸ Frits GIERSTBERG, Das Auftauchen und Verschwinden der Privat-(Amateur-)Fotografie im Museum, in: Christian SKREIN (Hg.), Snapshots. THE EYE OF THE CENTURY, Ostfildern-Ruit 2004, S.10-13, S. 10.

das Hier und Jetzt vor das Auge des Betrachters gefunden haben. Falls sie Teil einer Sammlung sind, stellt sich die Frage: wie fanden sie hinzu, waren sie einmal in einem Album eingeklebt, Teil einer Lebenschronik in Bildern oder wurden sie in Schachteln oder anderen Behältnissen gesammelt?²⁶⁹

Die Detailgeschichten der Abgebildeten und Fotografien selbst bleiben unbekannt, aber „Diesen Ort an dem diese Menschen zu sehen sind, gab es einmal, und sie sahen genauso aus.“²⁷⁰ Zu diesem Zeitpunkt waren sie Teil der Geschichte der Welt über ihre individuellen Lebensgeschichten, die aber verschwinden „hinter den mentalen Projektionen unserer eigenen Erinnerungen und Fantasien auf dem Raster, das wir im Leben dieser anderen Menschen zu entdecken glauben: Ja, so sieht unser Leben auch aus, dieselben Rituale, dieselben Augenblicke, dieselben Gefühlsregungen.“²⁷¹

Mit diesem Hinweis schafft es Gierstberg eine Verbindung der historischen Fotografien in die Welt des Betrachters zu ziehen, und regt Interaktivität an, denn „In den Privatfotos von anderen erkennen wir unsere eigenen Fotos. Es ist sogar noch mehr als das: In diesen Bildern erkennen wir spezifische Situationen, Ereignisse, Familienrituale und sogar Emotionen.“²⁷²

Gierstberg sieht den Reiz der Privatbilder auch darin begründet, dass ein hohes gesellschaftliches Bedürfnis nach Authentizität, besteht. In Ausstellungen präsentiert, sind diese aus Freude am Knipsen, Zeigen und Aufbewahren geprägten Fotos zwar „aus dem privaten Bereich und der intimen Atmosphäre, in die sie gehören, herausgelöst“²⁷³, stillen aber unser Verlangen nach authentischen Bildern. Er rechtfertigt damit auch ihre öffentliche Präsentation und findet eine Erklärung in der Postmoderne.

Durch die Verästhetisierung unseres Weltbildes, die ihren Ausgang in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts mit dem Aufkommen der Massenmedien fand und in der zweiten Jahrhunderthälfte in der Ablösung der Moderne durch die Postmoderne²⁷⁴, die den Meta-Erzählungen keinen Glauben mehr

²⁶⁹ Vgl. ebenda, S. 10.

²⁷⁰ Ebenda, S. 10.

²⁷¹ Ebenda, S. 11.

²⁷² Ebenda, S. 10.

²⁷³ Ebenda, S. 10.

²⁷⁴ Vgl. ebenda, S. 12.

schenkte²⁷⁵ und lehrte „zu sehen ohne wissen zu müssen“²⁷⁶ und damit die Voraussetzungen schuf, „Privatfotos ohne besonderen Grund zu betrachten“²⁷⁷ wurde der Weg für ein „wertfreies Interesse an deren Qualität als Bild“²⁷⁸ geebnet. Vor diesem Hintergrund formuliert Gierstberg, dass die Menschen heute imstande sind in Ausstellungen Privatfotografien „an die Wand zu hängen, ohne dass wir auch nur das Geringste über das Leben der Menschen wissen, die darauf zu sehen sind.“²⁷⁹

Allerdings, bemerkt er abschließend, kommt es so auch zu dem „merkwürdigen Paradox: In dem Moment, in dem diese von passionierten Sammlern zusammengetragenen Amateurbilder en masse aus der Geschichte auftauchen und ihren Weg in unsere Museen finden, verschwinden ihre Einzelgeschichten endgültig in der Vergessenheit.“²⁸⁰

Die angeführten Kritikpunkte deuten darauf hin, dass im Ausstellungsbereich Knipserfotografie im Photomuseum Bad Ischl Nachbesserungen begründbar wären.

Zusammenfassend zeigt sich, dass in der kuratorischen Arbeit mit Knipserfotografien ein sensibler, empathischer Umgang und die damit verbundene Sensibilisierung von Ausstellungsbesuchern darauf im Vordergrund stehen sollte, um Bewusstsein gegenüber intimen, privaten, persönlichen bildlichen Erinnerungsdokumenten von Menschen zu schaffen.

Dies könnte ein Anstoß sein, eigenen Familienbildern wieder mehr Aufmerksamkeit und Wertschätzung zu schenken und dazu anregen, die Fotoschachtel zu Hause zu durchwühlen und eine Reise in die eigene Vergangenheit anzutreten. Wie weit in das tiefe Innerste des Betrachters das dann führen kann, konnte mit Barthes' „Die helle Kammer“ und den Verschränkungen zur Psychoanalyse gezeigt werden.

Im Weiteren Verlauf wird die Ausstellung „Gerahmtes Gedächtnis“, die im Photoinstitut Bonartes gezeigt wird, untersucht. Die gewählte Analyse-

²⁷⁵ Vgl. Jean-Francois Lyotard Das Postmoderne Wissen. Ein Bericht, Wien 2015, S. 24.

²⁷⁶ Frits GIERSTBERG, Das Auftauchen und Verschwinden der Privat-(Amateur-)Fotografie im Museum, in: Christian SKREIN (Hg.), Snapshots. THE EYE OF THE CENTURY, Ostfildern-Ruit 2004, S. 10-13, S. 12.

²⁷⁷ Ebenda, S. 12.

²⁷⁸ Ebenda, S. 12.

²⁷⁹ Ebenda, S. 12.

²⁸⁰ Ebenda, S. 12.

Methode, der dichten Beschreibung angelehnt, soll sich dabei auf die Frage konzentrieren, ob Fotografien des Privaten in historisch zeitgleichem, rahmenden Material, das sich in seiner Gestaltung in die einstige private Umgebung eingliederte, in einer gegenwärtigen Ausstellung subjektiv lebendiger und harmonisch in ihrer emotionalen Energie integrierter darstellen.

5.2. Das Gerahmte Gedächtnis im Photoinstitut Bonartes

Das Photoinstitut Bonartes präsentiert sich auf der Webseite mit folgenden Texten zum Institut und der aktuellen Ausstellung:

„Das Photoinstitut Bonartes stellt sich vor

Das Photoinstitut Bonartes hat sich die Erforschung, Bewahrung und Vermittlung historischer Fotografie von deren Anfängen bis in die 30er-Jahre des 20. Jahrhunderts zur Aufgabe gemacht. Besonderes Augenmerk wird dabei auf den Großraum Mitteleuropa und vor allem Österreich gelegt. Eine gezielte Sammlungstätigkeit, Forschungsaufträge, Stipendien, Publikationen und Fachveranstaltungen sollen die wissenschaftliche Aufarbeitung und Verbreitung dieses sonst in Österreich wenig geförderten Bereichs ermöglichen. Kooperationen mit anderen Institutionen im In- und Ausland sind geplant.

Mit Ausstellungen, Workshops und Vorträgen wirkt das Photoinstitut Bonartes auch über ein Fachpublikum hinaus als aktives Zentrum für historische Fotografie.

Der Besuch des Instituts ist jederzeit gegen Voranmeldung möglich.“²⁸¹

„Gerahmtes Gedächtnis

Rahmen wirken als Schnittstelle zwischen Bild und Betrachter, stimulieren die Aufmerksamkeit und gestalten die Wahrnehmungs- und Gebrauchsweisen von

²⁸¹Photoinstitut Bonartes, <http://www.bonartes.org/index.php/about.html>, gelesen am 16.12.2015.

Fotografien entscheidend mit. Die Ausstellung „Gerahmtes Fotogedächtnis“ zeigt eine breite Auswahl an Techniken, Formaten und Präsentationstypen des 19. Jahrhunderts aus unterschiedlichsten Materialien und vergegenwärtigt damit die private Erinnerungskultur einer Zeit, in der das Bild aus der Kamera noch einen hohen Stellenwert besaß. Das vielschichtige Zusammenspiel zwischen Fotografie und rahmendem Material, von visueller und haptischer Wahrnehmung, zeugt von dem Wunsch oder bewussten Versuch, die „Andenken-Funktion“ des technischen Mediums zu perfektionieren. Die zahlreichen Gestaltungsvarianten erscheinen, aus einer zeitlichen und kulturellen Distanz betrachtet, faszinierend und aufschlussreich.

Technische Weiterentwicklungen und sinkende Preise ließen Fotografien innerhalb weniger Jahrzehnte zum alltäglichen Gebrauchsgut werden. Ein Blick in historistische Interieurs belegt, wie Bilder in die private Umgebung integriert wurden. Gerade in bürgerlichen Haushalten bevölkerten sie Wände, Schreibtische, Wandkonsolen und sogar Nähkassetten. Der eklektizistische Zeitgeist zeigte sich nicht zuletzt in überquellenden Fotofächern und Wandcollagen. Die gewählten Rahmungen und Inszenierungen, die von einer geordneten Hängung bis hin zum kreativen Chaos reichen konnten, verraten uns ebenso viel Biografisches über die BewohnerInnen wie Personen- und Themenwahl der Aufnahmen. Die so formierten Stimmungsräume – ob Kabinett, Nische oder Studierzimmer – unterschieden sich je nach gesellschaftlichem Status, Geschlecht und persönlicher Disposition. Kuratorin: Mila Moschik²⁸²

Ziel des Ausstellungsbesuch war es zu erfahren, ob der emotionale Charakter den Erinnerungsfotografien einst für ihre Besitzer besaßen, besser transportiert wird und erlebbar ist, wenn sie in einer zeitgleichen Rahmen-Foto-Kombination ausgestellt sind.

Interessierten, die eine Ausstellung im Photoinstitut Bonartes, das von einer deutsch-schweizerischen Familie rein privat finanziert²⁸³ ist, besuchen wollen,

²⁸² Photoinstitut Bonartes, Gerahmtes Gedächtnis, <http://www.bonartes.org/index.php/kalender-detail/gerahmtes-gedaechtnis-67.html>, Ausstellungsdauer vom 16.09.-18.12.2015, verlängert bis 5. Februar 2016, gelesen am 16.12.2015.

²⁸³ Vgl. Sabine B. VOGEL, Fotografiegeschichte: Welche Revolution zeigt das Foto? Die Presse, 29.11.2011, http://diepresse.com/home/panorama/wien/712856/Fotografiegeschichte_Welche-Revolution-zeigt-das-Foto, gelesen am 20.09.2015.

wird dies nach Voranmeldung bei freiem Eintritt ermöglicht. Von Seiten des Instituts wird versucht großzügig auf Terminwünsche einzugehen. Am Telefon zeigt man sich betont freundlich und vermittelt ein Gefühl für den Ausstellungsbesucher „da zu sein“. Dies alles fördert eine positive Stimmung schon vor dem eigentlichen Ausstellungsbesuch.

Die Ausstellungsräumlichkeiten des Photoinstituts Bonartes liegen ebenerdig, in einem neoklassizistisch umgebauten Barockgebäude, der Zugang erfolgt über die Seilerstätte. Die fein gestaltete Fassade und das nobel wirkende Portal vermitteln ein Gefühl der Ernsthaftigkeit, es wirkt auch ein wenig wie eine Privatbank. Die großzügige Eingangstüre mit Glaseinsätzen gibt einen Einblick in die Ausstellungs-Räumlichkeiten frei. An der Innenseite der Türe hängt ein Schild: „Open“. Mit diesem Hinweis öffnet man sich Spontanbesuchern, die im Vorbeigehen neugierig wurden.

Bitte Läuten. Die Türe öffnet sich, ein paar Schritte und man befindet sich inmitten der Ausstellung. Ein junger Mann kommt auf mich zu, erklärt nach einer kurzen Begrüßung und dem Hinweis für Fragen zur Verfügung zu stehen das Nötigste – „haben Sie noch Fragen?“, „nein“ - und ist auch schon wieder hinter einer Türe verschwunden. Ruhe.

Keine Besucher. Alleine. Graue Wände, gedämpftes Licht, viele Fotografien in teils skurrilen Rahmen, übereinander, nebeneinander an den Wänden drapiert, verschiedene Bereiche, auch mit Vitrinen, der Ausstellungsraum ist in L-Form gegliedert, Stuckdecke, ein Arbeitstisch, darauf Infomaterial, ein roter Stuhl, Text an den Wänden - kurz gehalten, eine Stellwand als Raumteiler mit einer Fototapete (vergrößerte Fotografie), davor ein Paravent mit Fotografien auf einem Sockel, eine weitere Wand gänzlich mit Fototapete die ein Interieur zeigt. Alles wirkt sehr warm, irgendwie ist spürbar, dass an diesem Ort Fotografie im Vordergrund steht, nicht kommerziell sondern inhaltlich. Obwohl die Wände farblich gestaltet sind und die Stuckdecke reich geformt ist, lenkt nichts ab. Das alles macht Lust darauf, die Details der Ausstellung „Gerahmtes Gedächtnis“ zu erkunden.²⁸⁴

Am Anfang stand der Wunsch der Wiener Restauratorin und Fotohistorikerin Mila Moschik eine Ausstellung über Fotografierahmen zu kuratieren und sie mit

²⁸⁴ Gerahmtes Gedächtnis, Photoinstitut Bonartes, Ausstellungsbesuch 16.12.2015.

Leihgaben verschiedener Museen zu gestalten. Es folgte die nüchterne Erkenntnis, dass Fotografien, sofern sie gerahmt waren, zumeist aus diesen gelöst wurden um sie besser lagern zu können. Und da man den Rahmen nicht viel Aufmerksamkeit schenkte, wurden diese danach mehrheitlich entsorgt. Nur das Wien Museum, das noch Exponate besitzt die über Verlassenschaften in die Sammlung kamen, konnte der Fotohistorikerin Beispiele zeigen. Was folgte war eine über drei Jahre dauernde Sammlungstätigkeit, die Moschik in ihrem Ausstellungsvorhaben die Geschichte der Fotografierahmen zu zeigen in unzählige Antiquitätenläden führte.²⁸⁵

Das Ergebnis zeigt sie nun im Photoinstitut Bonartes.

Die Schau gliedert sich inhaltlich in verschiedene Bereiche - z.B. Fotografie im Eigenheim, professionelles Angebot für repräsentative Wände, Passepartout/Vignettierung, Gruppen, Inszenierung²⁸⁶ - die sich durch die jeweiligen Spartenexte und Beispiele die in Gruppen angeordnet sind, definieren. Das schafft Übersichtlichkeit und die Illusion privater Wohnbereiche mit den Funktionen: Repräsentieren – Inszenieren und Zurückgezogenheit – Intimität der privaten Erinnerung.

Ich lese, dass die Rahmen als Schnittstelle zwischen Bild und Betrachter wirken, dass das vielschichtige Zusammenspiel haptischer und visueller Reize davon zeugt die Andenken-Funktion des technischen Mediums zu perfektionieren und zu personalisieren²⁸⁷ und wende mich einem Bild zu: „Kastenbild: Waschgoldrahmen, Collage aus Luxuspapier, Haar, Draht, darin: Post-mortem-Fotografie eines Kindes, um 1880“.²⁸⁸ Daneben ein Exponat mit gleicher Thematik. Mein Blick fällt auf ein Hochzeitsbild gleich in der Nähe: „Stoffrahmen, Collage aus Brautschleier, gewachster Myrrhe um 1915“²⁸⁹, dann ein Samtrahmen rot mit Ziernägeln, darin die Abbildung eines Paares, 1886.²⁹⁰

²⁸⁵ Sabine B. VOGEL, Rahmen machen Bilder, Die Presse, 19.09.2015, http://diepresse.com/home/kultur/kunst/4825180/Rahmen-machen-Bilder?_vl_backlink=/home/kultur/index.do, gelesen am 20.09.2015.

²⁸⁶ Vgl. Mila MOSCHIK, Gerahmtes Gedächtnis, Photoinstitut Bonartes, Verzeichnis der Ausstellungsobjekte, Wien 2015.

²⁸⁷ Mila MOSCHIK, Gerahmtes Gedächtnis, Photoinstitut Bonartes, Ausstellungsfolder, Wien 2015.

²⁸⁸ Mila MOSCHIK, Gerahmtes Gedächtnis, Photoinstitut Bonartes, Verzeichnis der Ausstellungsobjekte, Wien 2015.

²⁸⁹ Ebenda.

²⁹⁰ Vgl. ebenda.

Ich blicke in den Ausstellungsfolder und lese unter dem Abschnitt Material- (Illusion) und Tradition:

„Beispiel 1: Roter Samt. Visuelle Attraktivität, symbolische Bedeutung und die legendäre Kostbarkeit zeichneten Purpur als besonders faszinierenden Farbton aus. Während Rot auf physiologischer Ebene den Stoffwechsel bzw. die Sinnlichkeit stimuliert und mit Liebe, Sexualität, Wärme, Leidenschaft, Aggression, Gefahr, Zorn, Willensstärke etc. assoziiert wird, war und ist Purpur die Farbe der Autorität, die von weltlichen und geistlichen Herrschern getragen wird.“²⁹¹ Solche Hinweise schaffen beim Betrachter Bewusstsein gegenüber der Symbolik die in dem rahmenden Material mittransportiert wird und sensibilisieren den Blick auf andere Exponate in diese Richtung.

Bildliche Dokumente wichtiger Lebensankerpunkte wurden in Rahmen gebettet, die oft von Frauen, Familienmitgliedern oder Handwerkerinnen wie etwa Perückenherstellerinnen gefertigt wurden und zeugen von individuellem Charakter. Emotional aufgeladene Materialien oder verarbeitete Alltagsgegenstände, wie z.B. Wäscheklammern sollten eine vertraute Einbettung bieten und mit deren Symbolik den Erinnerungscharakter noch verstärken.²⁹²

Tatsächlich regten die bisher betrachteten Fotografien Gedanken an. Partnerschaften, Trennung, Tod - der der anderen und der eigene, aber auch Neuanfang, Glück und Feste.

Ich wende mich der Wand-Vergrößerung zu. Sie zeigt eine Abbildung der Burgschauspielerin Amalie Schönchen in ihrer üppig mit eigenen fotografischen Portraits und Fotografien ihrer Familie und Kollegen drapierten Wohnung. Auf dem an der Wand stehendem Tischchen sind Aufstellrahmen in großer Anzahl und verschiedenster Art angeordnet. So entsteht mit der Wand-Vergrößerung ein 3-dimensionaler Eindruck und verstärkt die Illusion eines unmittelbaren Salongefühls. Auf dem Tischchen z.B. ein Miniatur-Faltparavent aus Holz mit 5 Fotos um 1890, ein Klappetui aus Leder, darin das Portrait eines Leutnants um 1855 oder ein Eisenrahmen mit dem Portrait einer Schauspielerin, darauf eine

²⁹¹ Mila MOSCHIK, Gerahmtes Gedächtnis, Photoinstitut Bonartes, Ausstellungsfolder, Wien 2015.

²⁹² Vgl. ebenda.

Widmung „Schau mir nur recht ins Gesicht, bin ichs oder bin ichs nicht?“ um 1910.²⁹³

Ich erinnere mich an ein Restaurant in Rom, voll mit Fotografien von berühmten Persönlichkeiten aus der Zeit der fünfziger bis siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts. Es ist immer dasselbe Schema in den Abbildungen zu finden. Ein oder mehrere Prominente, Spagetti und der Wirt, Sophia Loren mit Spagetti auf dem Kopf, sie lacht, der Wirt ebenso. Rom, mit wem war ich schon dort? Es war immer wieder schön... Reisen. Jetzt zu der Wand mit der Fotografie vom Markusplatz welche mir gleich zu Beginn aufgefallen ist.

Eigenartig, Venedig ist wohl die einzige Stadt die sich in ihrer Gebäudestruktur nicht verändert. Auf Gemälden von Guardi dieselben Fassaden wie auf Fotografien, die ich selbst in Venedig gemacht habe. Dazwischen liegen 250 Jahre und die Fotografie an der Wand vor mir von 1870. Ein Lederrahmen mit einer Fotografie von Mariazell, in der Vitrine darunter verschiedene Gegenstände auf die eine Fotografie gedruckt ist, z.B. Serviettenring, Muschel, Zündholzschachtel, Souvenirdose. Auch heute noch werden Fotos auf T-Shirts, Kaffeetassen, Polster etc. gedruckt. So hat man den geliebten Menschen immer dabei.

Mein Blick schweift zu einer Trennwand mit Wand-Vergrößerung, davor ein Paravent der ca. 120 cm hoch ist mit diversen eingesteckten Fotografien. Von jedem Motiv gibt es mehrere. Damit lädt der Paravent, einem Flyerständer gleich, die Besucher ein, eine Fotografie zu entnehmen.

Postkartengröße, auf der Rückseite steht „Echte Fotografie“. Ich halte sie in der Hand. Ein sehr direktes Gefühl im Erleben einer Fotografie. Noch direkter als sie in Rahmen zu betrachten, mit denen sie teilweise schon über hundert Jahre eine Einheit bilden.²⁹⁴

Ich versuche eine gerahmte Knipserfotografie zu finden und bewege mich im Ausstellungsraum kreuz und quer. Nicht mehr nach Themen geleitet, sondern mit dem Blick nur auf die Fotos gerichtet. Schnellen Schrittes, ich will eine finden. Aber da ist keine. Beim Überfliegen des Verzeichnisses der Ausstellungsobjekte auch keine entdeckt. Es scheint keine Knipserfotografie

²⁹³ Vgl. Mila MOSCHIK, Gerahmtes Gedächtnis, Photoinstitut Bonartes, Verzeichnis der Ausstellungsobjekte, Wien 2015.

²⁹⁴ Gerahmtes Gedächtnis, Photoinstitut Bonartes, Ausstellungsbesuch 16.12.2015.

dabei zu sein. Nur Fotos von Berufsfotografen. Keine Enttäuschung. Denn Erinnerungsfotografien so wie die Ausgestellten wurden in späterer Zeit, als sich jeder eine Kamera leisten konnte, vornehmlich von Amateuren gemacht. Dadurch ist ein Vergleich der Wirkung mit Knipserfotografie plausibel. Nach einer Stunde Aufenthalt im Photoinstitut Bonartes kann ich sagen, dass mich die Fotografien in ihren historischen Rahmen ansprechen, ich kann ihre herzerwärmende Bedeutung die sie einstmals für ihre Besitzer hatten irgendwie fühlen. Zu Hause habe ich auch Fotos mit Rahmen. Ich habe versucht die Rahmen so auszusuchen, dass sie meinem Gefühl nach zum Foto passen. Beglückt verlasse ich die Ausstellung. An der Ausgangstüre ein Hinweis: Verlängert bis 5. Februar. Ich muss unbedingt X von der Ausstellung erzählen, ja X soll sie sich anschauen.

Die Ausstellung positioniert die Rahmen und die Geschichte der Fotografierahmen, die auf spannende und lustvolle Weise vermittelt wird, in den Vordergrund und stellt damit in ihrem Ausstellungsvorhaben einen noch weitreichend unbearbeiteten Aspekt der Fotografiegeschichte dar.

Bei den ausgestellten Fotografien handelt es sich nicht um Knipserfotografien. Sie sind fast gänzlich, wie dem Verzeichnis der Ausstellungsobjekte zu entnehmen ist, von Berufsfotografen teilweise in Ateliers hergestellt und betreffen den Zeitraum von den Anfängen der Fotografie um 1850 bis zum Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts.²⁹⁵ Durch die Prägung in ihrer Funktion als Erinnerungsbild, rechtfertigt sich jedoch eine Übertragung gewonnener Erkenntnisse auf Knipserfotografie.

Nach einem Besuch der Ausstellung Gerahmtes Gedächtnis im Photoinstitut Bonartes lässt sich behaupten, dass Fotografien in Kombination mit Originalrahmen aus der Zeit der Aufnahme ihren Erinnerungscharakter und ihre damit verbundene Privatheit vermitteln können. Die in den Rahmen mittransportierte Symbolik und der Eindruck sie so zu sehen als seien sie eben aus ihrer privaten Umgebung herausgenommen worden unterstützen dieses Erleben. Gerade diese Erkenntnisse sollten in der Ausstellungspraxis von Knipserfotografien Beachtung finden.

²⁹⁵ Vgl. Mila MOSCHIK, Gerahmtes Gedächtnis, Photoinstitut Bonartes, Verzeichnis der Ausstellungsobjekte, Wien 2015.

Zusätzlich ist der subjektive Eindruck entstanden, dass eine Steigerung des visuellen Eindrucks durch haptisches Wahrnehmen spürbar wird.

Durch einen erlebnisreichen Ausstellungsbesuch im Photoinstitut Bonartes und der damit verbundenen gesteigerten Aufmerksamkeit gegenüber Rahmen und Fotografie kann es dazu kommen, den Fotografien im eigenen Wohnbereich neue Aufmerksamkeit zu schenken. Einmal in die Hand genommen, verstärken sie zusätzlich zum Rahmen die visuelle Erfahrung und ihre Erinnerungsfunktion. Das kann Lust auf mehr schaffen und dazu animieren, die eigenen Fotografien „aus der Schublade“ wieder durchzublättern.

5.3. Ich seh, Ich seh – mich selbst²⁹⁶ im Winterpalais des Prinzen Eugen von Savoyen. Olafur Eliasson: Baroque Baroque

Im Folgenden wird ein Aspekt der Ausstellung – „Olafur Eliasson: Baroque Baroque“ im Winterpalais des Prinzen Eugen von Savoyen in Wien – der mit Knipserfotografie in Verbindung zu bringen ist, besprochen. Dies lässt einen weiterführenden Blick auf die gegenwärtigen Veränderungen im Außenauftritt, Vermittlungsprogramm, kuratorischen Konzept und Besucher-Animation der Museen zu, in denen auch Amateurfotografie eine entscheidende Rolle spielt.

Die Ausstellung im Winterpalais, das dem Belvedere eingegliedert ist, zeigt eine Auswahl von Werken des dänisch-isländischen Künstlers Olafur Eliasson (*1967) aus den Sammlungen der Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (TBA21) und der Juan und Patricia Vergez Collection, Buenos Aires sowie Arbeiten die eigens für die Ausstellung angefertigt wurden.

In der barocken Architektur des Winterpalais treffen „Kunstwerke, ästhetische Sensibilitäten und Weltanschauungen“²⁹⁷ aus zwei unterschiedlichen Zeitabschnitten aufeinander und fordern die Besucher in ihren Wahrnehmungsgewohnheiten heraus. „Olafur Eliassons Arbeiten spielen mit

²⁹⁶ Almuth SPIEGLER, Winterpalais: Ich seh, ich seh – mich selbst, Die Presse, 19.11.2015, http://diepresse.com/home/kultur/kunst/4870248/Winterpalais_Ich-seh-ich-seh-mich-selbst, gelesen am 18.12.2015.

²⁹⁷ Daniela ZYMAN, Franziska Sophie WILDFÖRSTER, in: Agnes HUSSLEIN-ARCO, Francesca HABSBURG (Hg.), Ausstellungs Broschüre, Olafur Eliasson: Baroque Baroque, Wien 2015, S. 3.

dem Empfinden des Betrachters und nehmen unmittelbaren Einfluss auf dessen physische und psychische Befindlichkeit.“²⁹⁸

Ein Merkmal der Arbeiten Eliassons ist es, dass sie die körperliche Erfahrung des Betrachters einfordern. Dabei verstärken „Projektionen, Schatten und Reflexionen“ das Verhältnis zwischen „Körper, Wahrnehmung und Abbild und verankern die Handlungsmacht des Betrachters in seinem sich in Bewegung befindenden Körper und Denken. Zu einer aktiven Teilnahme eingeladen, erfährt der Besucher mittels Spiegelungen, Fragmentierungen und Umkehrungen seine eigene Positionierung im Raum.“²⁹⁹

Ein Spiegel in einer Länge von 67 Metern³⁰⁰ und einer Höhe von 2,20 Metern durchzieht die Enfilade der Prunkräume, durch alle Türen hindurch, alle Fenster verdeckend. Diese ortsspezifische Intervention desorientiert den Besucher durch Überlappen, Verdoppeln und Vibrieren der gespiegelten Räume.

Alles, was in den Räumen vor sich geht, wird bis in die Höhe zum Türstock verdoppelt. Dabei wird der Blick durch die Fensterfront nach draußen verstellt, lässt das Außen aber ahnen, die Grenze des Innen und Außen scheint aufgehoben, der Außenraum, die Welt des Draußen, ins Innere einbezogen. Dies „faltet den Raum auf, anstatt ihn einzuschränken.“³⁰¹ Durch die Größe des Spiegels fühlt sich der Besucher „immer schon gesehen – und ändert nicht nur den Blick, sondern auch die Körperhaltung“³⁰². Die Vervielfachung des Blicks auf Menschen und Räume wirkt nicht nur desorientierend sondern vermehrt auch die „Richtung und Gleichzeitigkeit mit der man andere Menschen betrachtet bzw. von diesen betrachtet wird.“³⁰³ Dadurch ist man sich der anderen Besucher umso mehr bewusst, dass man mit diesen in visuellem Austausch steht. „Das vertieft den gemeinschaftlichen Charakter, und die Intention des Ausstellungserlebnisses sowie das dem Werk Eliassons innewohnende Ziel und Element der Mitbestimmung, das dieser mit seinen

²⁹⁸ Agnes HUSSLEIN-ARCO, Kunst soll Emotion auslösen, in: Francesca HABSBURG, Agnes HUSSLEIN-ARCO (Hg.), Ausstellungskatalog, Olafur Eliasson: Baroque Baroque, Wien 2015, S. 19.

²⁹⁹ Daniela ZYMAN, Franziska Sophie WILDFÖRSTER, in: Agnes HUSSLEIN-ARCO, Francesca HABSBURG (Hg.), Ausstellungs Broschüre, Olafur Eliasson: Baroque Baroque, Wien, 2015, S. 3.

³⁰⁰ Mario CODOGNATO, Spiegel – Kaltes Wasser, in deinem Rahmen gefroren, in: Francesca HABSBURG, Agnes HUSSLEIN-ARCO (Hg.), Ausstellungskatalog, Olafur Eliasson: Baroque Baroque, Wien 2015, S. 58-65, S. 61.

³⁰¹ Ebenda, S. 63.

³⁰² Mirjam SCHAUB, Barocker Purismus – Spiegel als elementare optische Maschinen, im Werk von Olafur Eliasson, in: Francesca HABSBURG, Agnes HUSSLEIN-ARCO (Hg.), Ausstellungskatalog, Olafur Eliasson: Baroque Baroque, Wien 2015, S. 83-121, S. 121.

³⁰³ Mario CODOGNATO, Spiegel – Kaltes Wasser, in deinem Rahmen gefroren, in: Francesca HABSBURG, Agnes HUSSLEIN-ARCO (Hg.), Ausstellungskatalog, Olafur Eliasson: Baroque Baroque, Wien 2015, S. 58-65, S. 61

Arbeiten immer verfolgt.“³⁰⁴ Wie ein leicht bewegter Fluss durchzieht die Spiegelfolie die Räume. Durch ihre Spannung nimmt sie die Vibrationen des Bodens auf. Damit vibriert jedes Bild und lässt keine eitle Vertiefung in das eigene Spiegelbild zu. Da die Folie leicht durchsichtig ist, führt der tiefe konzentrierte, nahe Blick zusätzlich in das Dahinter, in den abgetrennten Raum bis zur Fensterfront. Im Schatten des eigenen Körpers löst sich letztlich das eigene Spiegelbild gänzlich auf, der Betrachter wird förmlich unsichtbar in einem Raum der die Grenzen zwischen Real und Virtuell verschieben lässt.³⁰⁵ Das entspricht der Aussage Eliassons: „Wirklichkeit kann sich verändern. Die Realität ist relativ.“³⁰⁶

Das ließe sogar zu, im Übergang von virtuell zu real den „Raum“ zu erleben in dessen Zusammenhang mit dem Spiegel Foucault meint: „Der Spiegel ist nämlich eine Utopie, sofern er ein Ort ohne Ort ist. Im Spiegel sehe ich mich da, wo ich nicht bin: in einem unwirklichen Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut; ich bin dort, wo ich nicht bin, eine Art Schatten, der mir meine eigene Sichtbarkeit gibt, der mich mich erblicken lässt, wo ich abwesend bin: Utopie des Spiegels.“³⁰⁷

Der Betrachter soll aktiver Teil der Werke sein und werden. Mitbestimmung und Komplizenschaft sind grundlegende Merkmale der Arbeiten von Eliasson, denn „seine Arbeiten sind keine selbstgenügsamen Objekte im üblichen Sinn; vielmehr sind sie Environments – produktive Arrangements, heterogene Apparate -, die auf dein Erscheinen warten“³⁰⁸.

Und dieses Erscheinen und produktive Mitmachen wird in der besprochenen Ausstellung noch herausgefordert, indem man die Besucher auffordert zu fotografieren. „Fotografieren ist in dieser Ausstellung strikt geboten, das Fotoverbot sei diesmal aufgehoben, erklärte Belvedere-Direktorin Agnes

³⁰⁴ Ebenda, S. 65.

³⁰⁵ Vgl. Mirjam SCHAUB, Barocker Purismus – Spiegel als elementare optische Maschinen, im Werk von Olafur Eliasson, in: Francesca HABSBURG, Agnes HUSSLEIN-ARCO (Hg.), Ausstellungskatalog, Olafur Eliasson: Baroque Baroque, Wien 2015, S. 83-121, S. 121.

³⁰⁶ Sophia FELBERMAIR, Gelbe Gesichter im Stiegenhaus, ORF.at, 20.11.2015, <http://orf.at/stories/2310467/2310469/> gelesen am 18.12.2015.

³⁰⁷ Michel FOUCAULT, „Andere Räume“, in: Karlheinz BARCK, Peter GENTE u. a. (Hg.), Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1992, S. 34–46, S. 39.

³⁰⁸ Sasha Engemann, Breaking the Frame: Olafur Eliasson's Art, Merleau-Ponty's Phenomenology, and the Rhetoric of Eco-Activism, <http://www.artandeducation.net/paper/breaking-the-frame-olafur-eliassons-artmerleau-pontys-phenomenology-and-the-rhetoric-of-eco-activism/>, zitiert nach: Mario CODOGNATO, Spiegel – Kaltes Wasser, in deinem Rahmen gefroren, in: Francesca HABSBURG, Agnes HUSSLEIN-ARCO (Hg.), Ausstellungskatalog, Olafur Eliasson: Baroque Baroque, Wien 2015, S. 58-65, S. 63.

Husslein bei der Eröffnung“.³⁰⁹ Damit werden die Besucher aufgefordert die Spiegelung mit der Kamera noch einmal zu spiegeln.

„Der Witz ist, dass wir uns dabei selbst im Spiegel beobachten: Ich seh, dass ich seh und dabei gesehen werde. Ein ganz schön philosophisches Verwirrspiel mit den Realitätsebenen.“³¹⁰ Ganz im Sinne Eliassons, der betont worum es ihm eigentlich geht: „die Erfahrung und die Gedanken, die sich Betrachter seiner Werke selbst machen“.³¹¹

Indem die Besucher aufgefordert werden Fotos zu machen und diese per #OlafurBaroque zu teilen, kommt es zu einem mehrfachen Effekt des Erlebens der Ausstellung, der auch noch über die Zeit des Ausstellungsbesuches hinaus nachwirkt.

Einerseits wird die Aufmerksamkeit dem Fotografieren gegenüber als bewusster erlebt, es geht ja darum ein Foto zu machen, das „gut“ ist und veröffentlicht werden kann, und zwar nicht nur auf der privaten Facebook-Seite, sondern auf der Seite eines Künstlers. Dies fordert zu besonderer Kreativität heraus und bietet dadurch die Möglichkeit Ebenen der Werke zu erreichen, die sonst nicht erlebbar geworden wären, denn in seinen Werken „sieht man sich selbst sehen, und dadurch wird auch das Sehen inszenierbar“³¹² so Eliasson.

Im Auswählen kommt es zu einem intensiven Betrachten der eigenen Fotografien. Dies fördert ein nochmaliges Überdenken der einzelnen Arbeiten, es kann dazu kommen, dass bisher verborgene Details entdeckt werden, Spiegelungen sich fortsetzen.

Der Aufruf von Eliasson sich an der Ausstellung aktiv zu beteiligen und die Fotos zu posten und mit anderen zu teilen, stellt ein Beispiel dar, wie es gelingt auch in Zeiten der Bilderflut Aufmerksamkeit gegenüber den eigenen Fotografien zu

³⁰⁹ Almuth SPIEGLER, Winterpalais: Ich seh, ich seh – mich selbst, Die Presse, 19.11.2015, http://diepresse.com/home/kultur/kunst/4870248/Winterpalais_Ich-seh-ich-seh-mich-selbst, gelesen am 18.12.2015.

³¹⁰ Ebenda, gelesen am 18.12.2015.

³¹¹ Sophia FELBERMAIR, Gelbe Gesichter im Stiegenhaus, ORF.at, 20.11.2015, <http://orf.at/stories/2310467/2310469/> gelesen am 18.12.2015.

³¹² Michael HUBER, Lichtkünstler Eliasson verzaubert Winterpalais, KURIER, 20.11.2015, <http://kurier.at/kultur/kunst/ich-seh-ich-seh-barock-lichtkuenstler-eliasson-verzaubert-winterpalais/165.007.246>, gelesen am 18.12.2015.

schaffen, den Betrachter zu bewusstem Schauen zu motivieren und dabei sich selbst und Nahestehende auf Fotografien zu erleben.

5.4. Fotografieren erwünscht – Fotografier-Aufrufe in Museen

Fotografier-Aufrufe von Museen in sozialen Netzwerken, wie jener im Winterpalais, stellen kein Novum dar und breiten sich aktuell in der gesamten Museumslandschaft aus. Facebook, Instagram, Pinterest und Tumblr haben sich längst in Kunstinstitutionen etabliert und werden dazu benützt, um auf diverse Anlässe wie z.B. Vernissagen, Spezialführungen oder Jubiläen aufmerksam zu machen, eigene Bilder zu posten, neue Zielgruppen zu erreichen und Besuchern die Möglichkeit zu geben, Fotos des Museumsbesuchs hochzuladen und Teil des Museums zu werden. Immer stärker geht es dabei um fotografieren, fotografiert werden (Selfies) und posten als Form der öffentlichen Ausstellung auf Fotoseiten wie Instagram. Eine hohe Anzahl von Followern auf den Seiten der sozialen Netzwerke gilt dabei als Statussymbol und Qualitätskriterium der betreffenden Institution.

Im Museum selbst stellen gegenwärtig Besucherzahlen zu einem Großteil die Legitimationsgrundlage dar. Nur eine hohe und ständig steigende Anzahl von Besuchern garantiert dem Druck von Staat und Sponsoren entgegenzuwirken und entscheidet über den Rang eines Museums. Dadurch wird versucht ständig neue Besuchergruppen zu erschließen. Um diese zu erreichen und anzuziehen ist es für das Museum wichtig wie es sich nach außen hin präsentiert, seine Sammlungstücke und Aktivitäten an verschiedene Zielgruppen adressiert und das Gezeigte für die verschiedenen Besuchergruppen inszeniert. Dem Kurator kommt dabei auch die Aufgabe zu, die Bedürfnisse der Besucher zu bedienen oder sie überhaupt erst zu wecken. Das Internet gilt als wichtiger Platz für die Präsentation der Institution und der Kunstwerke mit der damit verbundenen Vermittlungsarbeit.³¹³ Die eigene Homepage benutzerfreundlich, variantenreich, kreativ und mit einem hohen Maß an Serviceangeboten auszustatten gilt als Mindeststandard.

³¹³ Vgl. Wolfgang ULLRICH, Deutschlandfunk, Kommunizieren mit Kunst. Museen und die Sozialen Medien, der Beitrag zum Nachlesen, 8.11.2015, http://www.deutschlandfunk.de/kommunizieren-mit-kunst-museen-und-die-sozialen-medien.1184.de.html?dram:article__id=333796, gelesen am 15.11.2015.

Das Frankfurter Städel Museum beispielsweise geht neue Wege und erprobt zur Zeit eine Beta Version der Digitalisierung seiner Sammlung. Für den potentiellen Besucher immer erreichbar, werden, an einzelne Besuchergruppen angepasst, verschiedene Möglichkeiten angeboten, die Sammlungsstücke virtuell zu erleben. Hintergrundwissen und wissenschaftliche Interpretationen, verknüpft mit Interessensabgleich des Einzelnen oder Computerspielen für Kinder sind Beispiele dafür, wie sich das Museum der Zukunft präsentiert. Blogs, Fotografier-Aufrufe und Instawalks integrieren sich stimmig in die neue Form des Auftritts nach außen. Potentielle Besucher können so vorab das Museum von zu Hause aus besuchen, Wissen über ausgewählte Kunstwerke vertiefen oder sich gleich das gefundene Lieblingsbild als Ausdruck bestellen. Alles online.

Wie innovativ und gesamtgesellschaftlich wahrgenommen dieses Projekt des Städel Museums ist, zeigt sich auch darin, dass es den Grimme Online Award 2015 in der Kategorie Kultur und Unterhaltung gewinnen konnte.

Aktive Internetauftritte der Museen gehen immer mit starker Einbindung der Follower einher. Wieviel Potential in diesem Bereich steckt, zeigen Zahlen auf den vermehrt eingerichteten Instagram-Seiten, auf denen nur Fotos und Videos eingespeist werden. Im Vergleich zum Belvedere Wien mit ca. 6.600³¹⁴ und dem Centre Pompidou mit ca. 20.600³¹⁵ Followern, hat das New Yorker MoMa ca. 1,1 Millionen³¹⁶ Abonnenten.

Noch wichtiger als die hochgeladenen Fotos auf den Seiten der Kunstinstitutionen sind jedoch jene, welche die Besucher auf ihren eigenen Seiten posten. Damit dringen Museen und Kunstwerke in verschiedenste gesellschaftliche Ebenen vor und vervielfältigen ihren Bekanntheitsgrad durch das Schneeballsystem des Likens und Teilens der Freunde um ein Vielfaches.

Ständig neue Angebote zu aktiver Besucherbeteiligung sollen die Lust zum Fotografieren und Posten verstärken und das Museum lebendig und spannend

³¹⁴ Belvedere Museum, Instagram,
<https://www.instagram.com/belvederemuseum/>, gelesen am 18.12.2015.

³¹⁵ Centre Pompidou, Instagram,
<https://www.instagram.com/centrepompidou/>, gelesen am 18.12.2015.

³¹⁶ MoMA, The Museum of Modern Art, Instagram
<https://www.instagram.com/themuseumofmodernart/> gelesen am 18.12.2015.

halten. In diesen Aktionen verbinden sich Kunstvermittlung, kuratorische Ausstellungsgestaltung und Public Relations.

In Anlehnung an Fotomarathons zielt die Kunstvermittlung in Museen mit Instawalks darauf ab, Knipser für Spezial Veranstaltungen zu begeistern, in denen fotografieren und posten (Ausstellen) im Vordergrund stehen und den Teilnehmern ein exklusives Erlebnis versprechen. Unter dem Hashtag #emptybodemuseum wurde beispielsweise im Oktober 2015 ein Instawalk organisiert, der außerhalb der Öffnungszeiten die Möglichkeit bot, das Museum „ganz in Ruhe fotografisch entdecken und einfangen“³¹⁷ zu können.

Ähnliches bot das Städel Museum unter dem Hashtag #200JahreStaedel Ende November 2015. Besucher konnten außerhalb der Öffnungszeiten das Haus und seine Kunstwerke vor und hinter den Kulissen erleben. Ein kurzer Auszug der Nachbesprechung auf der Webseite des Museums zeigt wie sehr solche Knipser-Veranstaltungen und die dabei gemachten und ausgestellten Fotos vernommen werden.

„ein zeitweise dritter Platz in den deutschen Twitterrends für #200JahreStaedel: das ist einmalig! Was noch viel wichtiger ist und bleibt sind Eure unzähligen Beiträge, Tweets und Bilder, von innerhalb und außerhalb des Museums, digital und analog.“³¹⁸

Eine andere Form von Mitmachaktion wurde in der Kunsthalle Bremen zur Ausstellung „Emile Bernard auf Reisen“ organisiert, bei der „verschiedene Motive aus Gemälden von Bernard als Zeichnungen auf zwei Spiegeln im Haus angebracht“ wurden. Die Besucher konnten sich mit diesen Motiven in Szene setzen und ihr MuseumSpiegelSelfie mit dem Hashtag #EmileBernard in den sozialen Netzwerken teilen.³¹⁹

Solche Inszenierungen gelten bei den Teilnehmern als etwas ganz Besonderes, sie strengen sich an, „den Ausnahmecharakter der fotografischen Situation auf

³¹⁷ Blog Der Staatlichen Museen Zu Berlin, Instagram im Bodemuseum: „Fotografie verändert sich“, 13.10.2015, <http://blog.smb.museum/instagram-im-bode-museum-fotografie-veraendert-sich/>, gelesen am 15.11.2015.

³¹⁸ Axel BRAUN, Städel Museum, Städel Blog, #200JahreStaedel – Der große Community Abend. Eine Nachlese, 26.11.2015, <http://blog.staedelmuseum.de/200jahrestaedel-der-grosse-community-abend-eine-nachlese/>, gelesen am 5.12.2015.

³¹⁹ Kunsthalle Bremen, MuseumSpiegelSelfie mit #EmileBernard Motiven, <https://www.kunsthalle-bremen.de/ausstellungen/rueckblick/emile-bernard-2015/emile-und-du-1/museumspiegelselfie-1/>, gelesen am 15.11.2015.

ihren Bildern zum Ausdruck zu bringen – und stärken damit das Image des Museums als einem auratischen Ort“³²⁰, der sich auf die Fotos überträgt.

Diese Vermittlungsprogramme funktionieren nicht ohne ein begleitendes kuratorisches Konzept, das für die Knipser Möglichkeiten schafft sich mit ihren Kameras mit den Kunstwerken auseinander zu setzen und ein kreatives Foto, das den Qualitätskriterien der Community entspricht und gepostet werden kann, nahezu garantiert. Das heißt, dass der Kurator „Ausstellen“ (= posten) auch bei solchen Aktivitäten von Anfang an mitdenken muss.

Weiters bieten die Ausstellmöglichkeit durch posten von Fotos und Kommentare in den sozialen Netzwerken den Kuratoren durch deren Auswertung auch über Knipserfotografien (die hochgeladenen Fotos der Besucher) die Möglichkeit, Tendenzen zu gezeigten Kunstwerken zu erkennen, und Interessensströmungen in ihre Arbeit einzubauen. Zusätzlich ergeben sich neue Ausstellungsmöglichkeiten für Knipserfotografie.

Neben die geknipsten Kunstwerke gehängt, würden die Fotografien auch Besucher, die sich schlichtem Kunstgenuss fernab jeglicher Fotografier-Aufforderung hingeben wollen, einen zusätzlichen Blick darauf ermöglichen und so die Rezeption verdoppeln. Dies würde neue Sichtweisen in dem Betrachter wecken. In dieser kuratorisch aufbereiteten Form einer Ausstellung würden die Besucher auch ohne Aufforderung zum Knipsen animiert und die Bilder der Bilder der Bilder, in einen Kreislauf geschickt, der ihr ausgestellt sein potenziert und ihr Motiv keiner vorgegebenen Handlungsanweisung verdankt.

Die vielen gegenwärtigen Maßnahmen in Museen und Ausstellungsorten, mit denen man Besucher über Fotografie zur aktiven Teilnahme motiviert, lassen den Schluss zu, dass schon in absehbarer Zeit die dabei gemachten Fotos über die sozialen Medien (den Seiten der Museen) den Weg ins Museum finden und ausgedruckt Teil von Ausstellungen werden. Dies sind neue kuratorische Herausforderungen, die u.a. auf Basis des beschriebenen Vorschlags die Ausstellmöglichkeit von Knipserfotografie erweitern würden. Auch scheint durch die vermehrte Aufmerksamkeit der Fotos als direktes Kommunikationsmittel die Wertigkeit der Privatfotografien wieder zu steigen.

³²⁰ Wolfgang ULLRICH, Deutschlandfunk, Kommunizieren mit Kunst. Museen und die Sozialen Medien, der Beitrag zum Nachlesen, 8.11.2015, http://www.deutschlandfunk.de/kommunizieren-mit-kunst-museen-und-die-sozialen-medien.1184.de.html?dram:article_id=333796, gelesen am 15.11.2015.

Mit dieser neu gewonnen Wertigkeit und Auratisierung können sie sich durch die beschriebenen Aktionen gestärkt der inhaltlosen Bilderflut entgegen stellen. Darin liegt die große Chance für „bewusste Knipserfotografie“, deren Zukunft momentan auch in der Museumslandschaft verhandelt wird, da sie, wie gezeigt werden konnte, als einer der Hauptakteure und öffentlich präsentiert in der gegenwärtigen Neuausrichtung der Museen mitspielt.

Der Spaß am Fotografieren und Fotografien bewusst zu betrachten, die Freude Fotos zu posten und die der anderen in einer Art virtuellem Album durchzuklicken, könnte andererseits auch die Lust wecken, sich den eigenen analogen Familienfotografien zuzuwenden, die im Gegensatz zu den geposteten ihre Geschichten nicht jedem mitteilen wollen und können, da sie nicht für öffentliches Ausstellen (wie posten etwa) hergestellt wurden und ihr tiefes Betrachten nicht mit einer ästhetischen Oberfläche verhindern. Auch dürfen sie berührt werden um zu berühren.

6. Schlussbetrachtung

Vor dem Hintergrund der Ausgangsfrage dieser Master Thesis, inwieweit sich die Geschichten von Privatfotografien auch einem an der Fotografie Unbeteiligten vermitteln, kann abschließend behauptet werden:

Dass Knipserfotografien in öffentlichen Ausstellungen eine Bereicherung darstellen, z.B. als zeithistorische Dokumente, wenn ihre Inhalte nicht an ein persönliches Miterleben gebunden sind, sie als Beispiel für eine Fotografie dieser Gattung gezeigt werden, ihre historische Existenz veranschaulicht werden soll.

Als zeithistorische Dokumente stellen sie für den historisch Interessierten die Möglichkeit dar, bekannte Muster und Inhalte über das Beherrschen des ideologischen und kulturellen Codes wieder zu erkennen und darin auch eine Bestätigung des eigenen Wissens zu finden.

Für die wissenschaftliche Forschung stellen Knipserfotografien eine wertvolle Quelle dar, die sich im Sinne von „Fotografien lernen erst durch Forschung sprechen“ (Monika Faber)³²¹, ausgehend von der Soziologie über die verschiedensten Wissenschaften wie z.B. Geschichtswissenschaften, Psychologie, Kunstgeschichte, Archäologie etc., sowohl in fachkonzentrierter wie fächerübergreifender Form bewährt haben und zu neuen Erkenntnissen führen³²².

Weiters können sie visuell über imaginäre Vorstellung und Ikonografie bestimmter Abbildungsthemen, wie z.B. Weihnachtsfotos mit Christbaum, erster Schultag mit Schultüte, Urlaub in den Bergen etc. Erinnerungen an eigene, vergangene Lebensmomente auslösen und so etwas von ihrer innewohnenden emotionalen Energie ahnen lassen. Dies kann als Parallelität ihres ursprünglichen Herstellungszwecks, als Erinnerungsbild zu fungieren, gesehen werden.

³²¹ Sabine B. VOGEL, *Fotografiegeschichte: Welche Revolution zeigt das Foto?* Die Presse, 29.11.2011, http://diepresse.com/home/panorama/wien/712856/Fotografiegeschichte_Welche-Revolution-zeigt-das-Foto, gelesen am 20.09.2015.

³²² Vgl. Stefanie DUFHUES, *VISUAL HISTORY*, Online –Nachschlagewerk für die historische Bildforschung, *Fotografie als Forschung*, Die Ausstellung „Cross Over. Fotografie der Wissenschaft – Wissenschaft der Fotografie“ im Fotomuseum Winterthur, 17.01.2014, <https://www.visual-history.de/2014/01/17/fotografie-als-forschung/>, gelesen am 14.12.2015.

Da es sich bei Knipsfotografien um intime bildliche Dokumente des Privaten handelt, erfordert ihr Einsatz in öffentlichen Präsentationen einen sensiblen kuratorischen Umgang mit ihren Prägungen. Respekt vor dem Material steht dabei dem Streben nach hohen Besucherzahlen gegenüber und bildet einen schmal zu wandelnden Grat, der nur durch Feinfühligkeit aller Beteiligten überwunden werden kann.

Festgestellt muss jedoch werden, dass sich ihre letzte Geschichte nur den an der Abbildung Beteiligten erschließt und dadurch nur sie durch deren emotionale Sprengkraft tief in ihrem Innersten berührt werden können.

Zu der ergänzenden Frage inwieweit durch einen Fotografier-Aufruf in Museen entstandene gepostete Fotografien ihre emotionalen Inhalte transportieren können, lässt sich sagen:

dass die Aufforderung zum aktiven Knipsen einen Ausstellungsbesuch positiv beeinflussen kann, indem durch Lust und Spiel die Aufmerksamkeit gegenüber den Kunstwerken erhöht wird und später im bewussten Auswählen der gemachten Fotos um eines zu posten, die Nachhaltigkeit des Besuchs gesteigert wird.

Es jedoch auch dazu kommen kann, dass sich die Besucher zu sehr darauf konzentrieren ein besonderes, witziges Foto zu knipsen und das eigentliche Kunstwerk dadurch in eine Nebenrolle verfällt und schnell vergessen wird.

Exponate von Künstlern die mit ihren Werken die Interaktivität der Betrachter herausfordern besser zum aktiven knipsen geeignet sind, da sie sich dem Rezipienten erst durch aktive Beteiligung in ihren verschiedenen Dimensionen erschließen und das Fotografieren so als Teil dieser Aktivität gelten kann.

Durch die Ikonografie der Fotografien (alle fotografieren das Gleiche) die emotionale Lesbarkeit der geposteten Fotografien auf den sozialen Netzwerk Seiten der Kunstinstitutionen steigt und die Betrachter dieser virtuellen Alben oder Ausstellungen darüber an ihren eigenen Museumsbesuch erinnert werden, und sich zusätzlich als Teil der Gemeinschaft der Museumscommunity sehen und darin persönliche Lebensbestätigung finden.

Wenn es gelingt Besucher lustvoll und nachhaltig Inhalte einer Ausstellung mit Elementen der Knipserfotografie zu vermitteln, kann es durch dieses Erleben und durch die Parallelität des eigenen Fotomaterials dazu führen, dass sie sich den eigenen Analogfotografien zuwenden. Zuhause aus der eigenen Fotoschachtel in die Hand genommen und durchgeblättert, können sie dann das Geheimnis ihrer verschlossenen Geschichten freisetzen.

Literaturverzeichnis

Print:

Hubertus v. AMELUNXEN, Theorie der Fotografie IV. 1980-1195, München 2000

ARGE schnittpunkt (Hg.), Handbuch Ausstellungstheorie und –praxis, Wien 2013

Florian ARNDTZ, Philosophie der Fotografie, München 2013

Wolfgang BAIER, Geschichte der Fotografie, München 1980

Patrizia BARBA, Vergänglichkeit und Tod in der Fotografie am Beispiel Roland Barthes „Die helle Kammer“, Hamburg 2015

Roland BARTHES, Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III, Frankfurt am Main 1990

Roland BARTHES, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt am Main 1985

Roland BARTHES, Die Körnung der Stimme. Interviews 1962 – 1980, Frankfurt am Main 2002

Roland BARTHES, Über mich selbst, München 1978

Klaus BEITL, Veronika PLÖCKINGER (Hg.), familienFotofamilie, Begleitbuch zur Jahresausstellung 2000, Ethnographisches Museum Schloß Kittsee 16.04-5.11.2000, Kittsee 2000

Klaus BEITL, Veronika PLÖCKINGER (Hg.), Forschungsfeld Familienfotografie, Kittsee 2001

Ronald BERG, Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes, München 2001

Pierre BOURDIEU, Teilnehmende Objektivierung: Fotografische Zeugnisse einer untergehenden Welt. Ein Interview von Franz Schultheis, in: Camera Austria international 75/2001, Graz 2001

Manfred BRUHN, Franz-Rudolf ESCH, Tobias LANGNER (Hg.), Handbuch Kommunikation: Grundlagen – Innovative Ansätze – Praktische Übungen, Wiesbaden 2009

Laurent DISPOT, Vom Geschmack zur Ekstase, in: Roland BARTHES, Die Körnung der Stimme. Interviews 1962 – 1980, Frankfurt am Main 2002, S. 380-381

Mario CODOGNATO, Spiegel – Kaltes Wasser, in deinem Rahmen gefroren, in: Francesca HABSBURG, Agnes HUSSLEIN-ARCO (Hg.), Ausstellungskatalog, Olafur Eliasson: Baroque Baroque, Wien 2015, S. 58-65

Brian COE, Das erste Jahrhundert der Photographie. 1800-1900, München 1979

Peter DRESSLER, Aktfotografie in : Otto HOCHREITER, Timm STARL (Hg.), Geschichte der Fotografie in Österreich, Band 1, Bad Ischl 1983, S. 205-224

Ute ESKILDSEN (Hg.), Photography Collection Museum Folkwang, Göttingen 2010

Werner FAULSTICH (Hg.), Die Kultur der achtziger Jahre, München 2005

Michel FOUCAULT, „Andere Räume“, in: Karlheinz BARCK, Peter GENTE u. a. (Hg.), Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Leipzig 1992, S. 34–46

Gisèle FREUND, Verena B. CARLETON (Hg.), James Joyce in Paris: His final years, London 1966

Peter GEIMER, »Ich werde bei dieser Präsentation weitgehend Abwesend sein«. Roland Barthes am Nullpunkt der Fotografie, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 29, Heft 114, Marburg 2009, S. 21-30

Peter GEIMER, Bernd STIEGLER (Hg.), Roland Barthes, Auge in Auge, Kleine Schriften zur Photographie, Berlin 2015

Peter GEIMER, Theorien der Fotografie. zur Einführung, Hamburg 2009

Frits GIERSTBERG, Das Auftauchen und Verschwinden der Privat-(Amateur-) Fotografie im Museum, in: Christian SKREIN (Hg), Snapshots. THE EYE OF THE CENTURY, Ostfildern-Ruit 2004, S. 10-13

Jörn GLASENAPP, Visualismus, Dokumentarismus und digitale Bildbearbeitung, in: Werner FAULSTICH (Hg.), Die Kultur der achtziger Jahre, München 2005, S. 137-154

Dennis GÖTTEL, Katja MÜLLER-HELLE, Barthes' Gespenster, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 29, Heft 114, Marburg 2009, S. 53-58

Nigel GOSLING, Nadar. Photograph berühmter Zeitgenossen, München 1977

Bettina GROSSE DE COSNAC, Gisèle Freund: ein Leben, Zürich 2008

Walter GUADAGNINI (Hg.), Photography. From the Press to the Museum 1941-1980, Milano 2013

Francesca HABSBURG, Agnes HUSSLEIN-ARCO (Hg.), Ausstellungskatalog, Olafur Eliasson: Baroque Baroque, Wien 2015

Alan HALEY, Adrienne Lundgren, Preserving Phtographic Albums, in: Verena POSEVER CURTIS, Photographic Memory. The Album in the Age of Phtography, Hong Kong 2011

Timo HEIMERDINGER, Der Seemann. Ein Berufsstand und seine kulturelle Inszenierung (1844-2003), Köln 2005

Hans-Horst HENSCHEN (Hg.), Roland Barthes. Mit Beiträgen zu seinem Werk von Jaques Derrida, Jean-Pierre Richard, Francois Flahault, Gerard Genette, Tzvetan Todorov, Reda Bensmaia, Serge Doubrovsky sowie einem unveröffentlichten Beitrag von Roland Barthes, München 1988

Wolfgang HESSE (Hg.), Herman Krone. Historisches Lehrmuseum für Photographie. Experiment. Kunst. Massenmedium, Dresden 1998

Otto HOCHREITER, Hans Frank. „Nur das Haben reizt mich gar nicht“. Gespräch mit dem österreichischen Sammler und Fotohistoriker im Januar 1984, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jahrgang 4, Heft 11, Frankfurt am Main 1984, S. 38-41

Otto HOCHREITER, Timm STARL (Hg.), Geschichte der Fotografie in Österreich, Band 1, Bad Ischl 1983

Otto HOCHREITER, Timm STARL (Hg.), Geschichte der Fotografie in Österreich, Band 2, Bad Ischl 1983

Unda HÖRNER, Scharfsichtige Frauen. Fotografinnen der 20er und 30er Jahre in Paris, Berlin 2010

Detlef HOFFMANN, Eduard und Charlotte, studium und punctum in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 29, Heft 114, Marburg 2009, S. 5-11

Silke HORSTKOTTE, Nachbilder. Fotografie und Gedächtnis in der deutschen Gegenwartsliteratur, Köln 2009

Agnes HUSSLEIN-ARCO, Francesca HABSBURG (Hg.), Ausstellungs Broschüre, Olafur Eliasson: Baroque Baroque, Wien 2015

Agnes HUSSLEIN-ARCO, Severin DÜNSER, Axel KÖHNE, BUNDESMINISTERIUM für UNTERRICHT, KUNST und KULTUR, (Hg.), Photos. Österreichische Fotografien von den 1930ern bis heute, Ausstellungskatalog, 21er Haus 30.01.-5.05.2013, Nürnberg 2013

Alexander KAMENSKI, Theoretisierung der Photographie. Konstitutive Wesensmerkmale des photographischen Bildes anhand der Theorien von Walter Benjamin, Roland Barthes und Charles Peirce, Marburg 2012

Judith KASPER, Sprachen des Vergessens. Proust, Perec und Barthes zwischen Verlust und Eingedenken, München 2003

Robin KELSEY and Blake STIMSON (Hg.), The Meaning of Photography, Williamstown 2008

Wolfgang KEMP, Theorie der Fotografie III. 1945-1980, München 1999

Erich KLEINSCHMIDT, Nicolas PETHES (Hg.), Lektüren des Imaginären, Bildfunktionen in Literatur und Kultur, Köln – Weimar – Wien 1999

Peter KLERR, Fotoalben im Internet. Eine vergleichende Bildanalyse analoger und digitaler Fotoalben, Krems 201

Rosalind E. KRAUS, Das Photographische: eine Theorie der Abstände, München 1998

KUNSTHALLE KREMS (Hg.), Fisch und Fleisch. Photographie aus Österreich 1945-1995, Ausstellungskatalog, Kunsthalle Krems 18.02-09.04.1995, Wien-Köln-Weimar 1995

Tobias LANGNER, Franz-Rudolf ESCH, Jochen KÜHN, Produktverpackung, in: Manfred BRUHN, Franz-Rudolf ESCH, Tobias LANGNER (Hg.), Handbuch Kommunikation: Grundlagen – Innovative Ansätze – Praktische Übungen, Wiesbaden 2009, S. 285-324 S. 289

Jaques LACAN, Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar, Buch XI, Wien 2015

Jaques LACAN, Meine Lehre, Wien 2008

Bettina LINDORFER, Roland Barthes: Zeichen und Psychoanalyse, München 1998

Jean-Francois LYOTARD, Das Postmoderne Wissen. Ein Bericht, Wien 2015

Guy MANDERY, Angelo SCHWARZ, Über die Fotografie, in: Roland BARTHES, Die Körnung der Stimme. Interviews 1962 – 1980, Frankfurt am Main 2002, S. 382-389

Christian MARYŠKA, Michaela PFUNDNER (Hg.), Willkommen in Österreich. Eine Sommerliche Reise in Bildern, Wien 2012

Jerry MASON (Hg.), The Family of Man. The photographic exhibition created by Edward Steichen for the Museum of Modern Art, New York 1955

Iris MEDER, Andrea WINKLBAUER (Hg.), Vienna's Shooting Girls – Jüdische Fotografinnen in Wien, Wien 2012

Mila MOSCHIK, Gerahmtes Gedächtnis, Photoinstitut Bonartes, Ausstellungsfolder, Wien 2015

Christina NATLACEN, Renate WÖHRER, Archivieren als künstlerische Praxis. Bruchstücke eines Registers, in: Eikon, Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst, Nr. 91, S. 45-57, Wien 2015

Gerda PAGEL, Jaques Lacan zur Einführung, Hamburg 1999

Karl PAWEK, Das optische Zeitalter. Grundzüge einer neuen Epoche, Olten 1963.

Michaela PFUNDNER, Der Touristische Blick, in: Christian MARYŠKA, Michaela PFUNDNER (Hg.), Willkommen in Österreich. Eine Sommerliche Reise in Bildern, Wien 2012, S. 224-239

Michaela PFUNDNER, Margot WERNER, Die liebe Familie, in: Michaela PFUNDNER, Margot WERNER (Hg.), Kinder, wie die Zeit vergeht! Kleine Prinzen und große Mädchen in historischen Fotografien, St. Pölten – Salzburg – Wien 2013, S. 194-204

Michaela PFUNDNER, Margot WERNER (Hg.), Kinder, wie die Zeit vergeht! Kleine Prinzen und große Mädchen in historischen Fotografien, St. Pölten – Salzburg – Wien 2013

PHOTOGRAFISCHE GESELLSCHAFT IN WIEN, Rückblende. 150 Jahre Photographie in Österreich, Ausstellungskatalog, Technisches Museum Wien, 29.10-5.11.1989, Wien 1989

Peter POLLACK, Die Welt der Photographie. von ihren Anfängen bis zu ihrer Gegenwart, Wien – Düsseldorf 1962

Ulrich RICHTMEYER, Kants Ästhetik im Zeitalter der Photographie, Bielefeld 2009

Gabriele RÖTTGER-DENKER, Roland Barthes zur Einführung, Hamburg 1989

Rolf SACHSSE, Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat, Bielsko-Biala 2003

Mirjam SCHAUB, Barocker Purismus – Spiegel als elementare optische Maschinen, im Werk von Olafur Eliasson, in: Agnes HUSSLEIN-ARCO, Francesca HABSBURG (Hg.), Ausstellungskatalog, Olafur Eliasson: Baroque Baroque, Wien 2015, S. 83-121

Uwe SCHÖGL, Aspekte zum fotografischen Kinderbild in Österreich 1870-1970, in: Michaela PFUNDNER, Margot WERNER (Hg.), Kinder, wie die Zeit vergeht! Kleine Prinzen und große Mädchen in historischen Fotografien, St. Pölten – Salzburg – Wien 2013, S. 10-23

Klaus Albrecht SCHRÖDER, Fotografis. Meisterwerke internationaler Fotografie der Sammlung Fotografis Länderbank, Wien 1986

Christian SKREIN, Das Auge des Jahrhunderts in: Christian SKREIN (Hg.), Snapshots. THE EYE OF THE CENTURY, Ostfildern-Ruit 2004, S. 8-9

Christian SKREIN (Hg.), Snapshots. THE EYE OF THE CENTURY, Ostfildern-Ruit 2004

Susan SONNTAG, Über Fotografie, Frankfurt am Main 2011

Timm STARL, Das Bildmedium der privaten Welt. Zur Entstehung und Funktion der Knipserfotografie, in : Otto HOCHREITER, Timm STARL (Hg.), Geschichte der Fotografie in Österreich, Band 1, Bad Ischl 1983, S. 295-310

Timm STARL, Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980, München 1995

Timm STARL, Kritik der Fotografie, Marburg 2012

Jürgen STEEN, Fotoalbum und Lebensgeschichte, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 3, Heft 10, Frankfurt am Main 1983, S. 55-67

Nora STERNFELD, Luisa ZIAJA (Hg.), Fotografie und Wahrheit. Bilddokumente in Ausstellungen, Wien-Berlin 2010

Bernd STIEGLER, Theoriegeschichte der Photographie, München 2006

Katharina SYKORA, Anna LEIBBRANDT (Hg.), Roland Barthes Revisted. 30 Jahre Die Helle Kammer, Köln 2012

Katharina SYKORA, Roland Barthes Revisted. 30 Jahre Die helle Kammer, in: Katharina SYKORA, Anna LEIBBRANDT (Hg.), Roland Barthes Revisted. 30 Jahre Die Helle Kammer, Köln 2012, S. 11-14

Annemarie TRÖGER, Lebensgeschichte und Fotografie. Ein Vergleich an einem Beispiel, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Jg. 2, Heft 5, Frankfurt am Main 1982, S. 29-34

Peter WEIBEL, Vom Bild zur Konstruktion kontextgesteuerter Ereigniswelten, in: Camera Austria 49, Graz 1994

Peter WIDMER, Subversion des Begehrens. Eine Einführung in Jaques Lacans Werk, Wien 1997

Christoph WULF, Bilder des Menschen: Imaginäre und performative Grundlagen der Kultur, Bielefeld 2014

Slavoj ŽIŽEK, Lacan. Eine Einführung, Frankfurt am Main 2008

Margit ZUCKRIEGL, Österreichische Fotografie seit 1945, Salzburg 1989

Daniela ZYMANN, Franziska Sophie WILDFÖRSTER, in: Agnes HUSSLEIN-ARCO, Francesca HABSBURG (Hg.), Ausstellungs Broschüre, Olafur Eliasson: Baroque Baroque, Wien 2015

Internet:

Belvedere Museum, Instagram,
<https://www.instagram.com/belvederemuseum/>, gelesen am 18.12.2015

Axel BRAUN, Städel Museum, Städel Blog, #200JahreStaedel – Der große Community Abend. Eine Nachlese, 26.11.2015,
<http://blog.staedelmuseum.de/200jahrestaedel-der-grosse-community-abend-eine-nachlese/>, gelesen am 5.12.2015

Bundeskanzleramt: Rechtsinformationssystem, Bundesrecht konsolidiert: Gesamte Rechtsvorschrift für Urheberrechtsgesetz, Fassung vom 20.12.2015,
<http://www.ris.bka.gv.at/GeltendeFassung.wxe?Abfrage=Bundesnormen&Gesetzesnummer=10001848>, gelesen am 20.12.2015

Centre Pompidou, Instagram, <https://www.instagram.com/centrepompidou/>,
gelesen am 18.12.2015

Robert CZEPEL, Mit der Sonnenbrille ins Museum. Interview mit Helmut Lethen und Monika Wagner, SCIENCE ORF.at, 27.05.2013,
<http://science.orf.at/stories/1718405/>, gelesen am 20.12.2015

Sophia FELBERMAIR, Gelbe Gesichter im Stiegenhaus, ORF.at, 20.11.2015,
<http://orf.at/stories/2310467/2310469/> gelesen am 18.12.2015

Christina FICHTINGER, Öffentliche Sicherheit, Das Magazin des Innenministeriums, Persönlichkeitsschutz. Schutz der Privatsphäre, Ausgabe 5-6/2006,
http://www.bmi.gv.at/cms/bmi_oeffentlichesicherheit/2006/05_06/files/persoenlichkeitsschutz.pdf, gelesen am 20.12.2015

Michael HUBER, Lichtkünstler Eliasson verzaubert Winterpalais, KURIER, 20.11.2015, <http://kurier.at/kultur/kunst/ich-seh-ich-seh-barock-lichtkuenstler-eliasson-verzaubert-winterpalais/165.007.246>, gelesen am 18.12.2015

Hans Michael KLOTH, Spiegel Online, Private Kriegsfotos. Mit Knarre und Kamera, 09.09.2009,
<http://www.spiegel.de/einestages/private-kriegsfotos-a-948485.html> gelesen 17.11.2015

Kunsthalle Bremen, MuseumSpiegelSelfie mit #EmileBernard Motiven,
<https://www.kunsthalle-bremen.de/ausstellungen/rueckblick/emile-bernard-2015/emile-und-du-1/museumspiegelsefie-1/>, gelesen am 15.11.2015

Kunsthalle Bremen, <https://www.kunsthalle-bremen.de/#&panel1-1>, gelesen am 15.11.2015

MoMA, The Museum of Modern Art, Instagram,
Instagram <https://www.instagram.com/themuseumofmodernart/> gelesen am 18.12.2015

Oberösterreichisches Landesmuseum, Photomuseum Bad Ischl,
<http://www.landesmuseum.at/ueber/die-haeuser/photomuseum-bad-ischl/>, gelesen am 5.04.2015

OE 1. ORF.AT, Von Tag zu Tag, Die Kriegsjahre im Wohnzimmerschrank. Fotoalben aus dem zweiten Weltkrieg im Grazer Joanneum, 1.08.2013,
<http://oe1.orf.at/programm/344696> gelesen 17.11.2015

Nadine OLONETZKY, Hier bin ich! Nimm mich! Neue Zürcher Zeitung, 29.08.2004, <http://www.nzz.ch/article9T824-1.299161>, gelesen am 12.10.2015

Photoinstitut Bonartes, <http://www.bonartes.org/index.php/about.html>, gelesen am 02.12.2015

Photoinstitut Bonartes, Gerahmtes Gedächtnis,
<http://www.bonartes.org/index.php/kalender-detail/gerahmtes-gedaechtnis-67.html>, gelesen am 02.12.2015

Franz SCHMIEDBAUER, Bearbeitung, Internet 4 jurists, Entscheidungen
Urheberrecht, Eurobike: OGH, Beschluss vom 12.9.2001, 4 Ob 179/01d
http://www.internet4jurists.at/entscheidungen/ogh4_179_01d.htm, gelesen
am 20.12.2015

Almuth SPIEGLER, Winterpalais: Ich seh, ich seh – mich selbst, Die Presse,
19.11.2015,
http://diepresse.com/home/kultur/kunst/4870248/Winterpalais_Ich-seh-ich-seh-mich-selbst, gelesen am 18.12.2015

Staatliche Museen Zu Berlin, Blog, Instagram im Bodemuseum: „Fotografie
verändert sich“, 13.10.2015,
<http://blog.smb.museum/instagram-im-bode-museum-fotografie-veraendert-sich/>, gelesen am 15.11.2015

Städel Museum, Unsere Digitale Erweiterung, Digitale Sammlung,
<http://www.staedelmuseum.de/de/angebote/staedel-digitale-sammlung>,
gelesen am 16.11.2015

Städel Museum, Unsere Digitale Erweiterung, Digital, Digital, Digital,
<http://www.staedelmuseum.de/de/angebote/digital>, gelesen am
16.11.2015

Städel Museum, Unsere Digitale Erweiterung, Städel App,
<http://www.staedelmuseum.de/de/angebote/staedel-app>, gelesen am
16.11.2015

Wolfgang ULLRICH, Deutschlandfunk, Kommunizieren mit Kunst. Museen und
die Sozialen Medien, der Beitrag zum Nachlesen, 8.11.2015,
http://www.deutschlandfunk.de/kommunizieren-mit-kunst-museen-und-die-sozialen-medien.1184.de.html?dram:article_id=333796, gelesen am
15.11.2015

Sabine B. VOGEL, Rahmen machen Bilder, Die Presse, 19.09.2015,
http://diepresse.com/home/kultur/kunst/4825180/Rahmen-machen-Bilder?_vl_backlink=/home/kultur/index.do, gelesen am 20.09.2015

Sabine B. VOGEL, Fotografiegeschichte: Welche Revolution zeigt das Foto? Die Presse, 29.11.2011,
http://diepresse.com/home/panorama/wien/712856/Fotografiegeschichte_Welche-Revolution-zeigt-das-Foto, gelesen am 20.09.2015

wiener fotomarathon, Was ist ein Fotomarathon?
http://www.fotomarathon.at/Wien/Was_ist_ein_Fotomarathon, gelesen am 5.12.2015

Wikipedia, Satori, <https://de.wikipedia.org/wiki/Satori>, gelesen am 23.11.2015

Wirtschaftsblatt, Nicht knipsen, sondern hinschauen - Leica-Neueröffnung in Salzburg, 6.02.2015,
<http://wirtschaftsblatt.at/home/nachrichten/oesterreich/salzburg/4656348/Nicht-knipsen-sondern-hinschauen-LeicaNeueroffnung-in-Salzburg>, gelesen 20.08.2015