

## MATERIALIEN UND REFLEXIONEN

---

Gerhard Jagschitz

### VISUAL HISTORY

Im Gegensatz zur "Oral history", die in den letzten Jahrzehnten eine erhebliche Weiterentwicklung durch eine breite wissenschaftliche Auseinandersetzung über Theorie und Methoden zu verzeichnen hat, blieben die Träger optischer Information weitgehend aus der Historiographie ausgeklammert. Dies ist umso bemerkenswerter, als Geschichte nicht mehr gelesen sondern gesehen wird. Audiovisuelle Medien prägen Geschichts- und Weltbilder umfassender und nachhaltiger als die schriftliche Vermittlung, die traditionellen Quellen kennzeichnet ein erhebliches Ansteigen der Quantität bei gleichzeitiger Reduzierung der Qualität. Längst ist eine Generation erwachsen, die mit der Selbstverständlichkeit optischer Kommunikation von Kindheit an geprägt, mitten in jenem "optischen Zeitalter" <sup>1</sup> steht, das einen Teil der revolutionären Moderne darstellt.

Bilder haben die Menschheit durch Jahrtausende begleitet, von Menschen angefertigt, gehören sie zu den frühesten Zeugnissen menschlichen Lebens. Ob es in Fels geritzte Zeichnungen sind, steinerne Idole von gewaltigem Ausmaß, Figuren in zerbrechlicher Zartheit oder ganze Bilderwelten, wie in Ägypten, immer stand die Absicht dahinter, mit Bildern Vergänglichkeit zu überdauern, eine mythisch-magische Einheit mit Zeit, Raum oder Schöpfung herzustellen oder das weite Land der Seele durch Bilder zu Symbolen zu machen. <sup>2</sup> Ging zunächst noch die Macht das Bündnis mit dem Bild ein und stellte es in den Dienst der Eliten - als Herrscherportraits, Szenen zur Verherrlichung großer Taten, als Instrumente des Lobpreises oder als kirchliche Ikonen -, so kam es bald zur Profanierung der Bilder, sie brachten dem Volk Erbauung und Belehrung, mitunter auch schaurige Mitteilung von Geschehen, fernab der eigenen engen Lebenswelt.

Doch erst die Industrialisierung der Bilder - die am sinnfälligsten ihren Ausdruck in der Erfindung der Photographie findet - löste eine weltweite, massenhafte Verwendung aus und damit die optische Revolution, die die Welt nachhaltiger verändert hat als Kriege und Schlachten. <sup>3</sup> Sie hat den immer subtiler und schneller werdenden und die Grenzen der

Erde bereits verlassenden Austausch der Bilder in Gang gesetzt, als Grundlage einer weltweiten Massenkommunikationsindustrie, die Herzen und Hirne der Menschen erfaßt und eine junge Generation geschaffen hat, der das Denken in Bildern zur Selbstverständlichkeit geworden ist. Wir nehmen jedoch nicht wahr, daß trotz der weltweiten Vernetzung, die Bilderwelten von Millionen Menschen anderen Kulturkreisen noch immer fremd sind.

Es ist unbestreitbar, daß die Photographie vielfältige und vielfache Funktionen in den vergangenen ebenso wie in den gegenwärtigen Gesellschaften hatte und hat. Sie umfassen den Bereich der gemeinsamen Bilderwelten ebenso wie das inszenierte oder spontane öffentliche Bild, das Bild als Waffe in Propagandakriegen, als Appell an soziales Gewissen und als millionenfaches Festhalten privater Augenblicke.

Umso erstaunlicher ist es, daß diesem hohen gesellschaftlichen Stellenwert keineswegs ein auch nur annähernd adäquates Interesse der Historiker gegenüberzustellen ist. Während Millionen Menschen täglich stundenlang Fernsehbilder konsumieren, trotten Historiker auf den vertrauten Pfaden der Paläographie, Urkunden und Akten und werfen bestenfalls scheue, meist verwirrte Blicke auf neue Ansätze und Methoden. Es wird wohl erst für die nächste Historikergeneration eine Selbstverständlichkeit sein, sich mit Alltagsgeschichte, mündlichen Quelle oder quantifizierenden Methoden zu beschäftigen, die ihren Platz neben den traditionellen Instrumentarien einnehmen werden. Bei allen neuen Problemstellungen und Methoden ist jedoch die Photographie weiterhin das unbekannte Wesen geblieben, ihre hohe Funktion als Träger sozialer Information und historische Quellen ist weitgehend unbeachtet. Historiographie bietet damit ein wenig erfreuliches Zeichen einer Abkoppelung von sozialer Realität.

Es ist also an der Zeit, das Bild - und infolge ihrer Dominanz vor allem die Photographie - verstärkt in die Geschichtswissenschaft einzubringen. "Visual history" kann hier als Begriff für eine ganzheitliche, sozialwissenschaftliche Beschäftigung mit dem Bild gelten und sich damit von bildkünstlerischen, kunsthistorischen, medizinischen oder naturwissenschaftlichen Zugängen abgrenzen. Analog zum etablierten Begriff der "Oral history" umfaßt "Visual history" sowohl den Bereich der Theorie eines spezifischen Mediums, als auch die Methode der Erfassung und Auswertung von Informationen. In enger Beziehung dazu muß die junge Lehre der Imagologie stehen, die sich mit den äußeren Bedingungen, der Bildlichkeit, dem Verhältnis von Individuum, sozialer Bedingtheit und der Abbildung davon und der Entwicklung von Interpretationsin-

strumentarien beschäftigt.<sup>4</sup>

Die Entwicklung einer einheitlichen Bilddefinition und Bildinterpretation ist umso notwendiger, als die traditionellen Unterscheidungen nach Art und Eigenart des Informationsträgers, die meist auch die Aufbewahrungs- und Sammelkonzepte bestimmt haben, immer mehr obsolet werden. Damit ist nicht nur die Austauschbarkeit der Träger gemeint - der auf einem bestimmten technischen Ausgangsmaterial, etwa auf 35 oder 16mm, ursprünglich aufgezeichnete Film wird heute weitgehend als Videographie distribuiert und konsumiert oder Photos als Inserts ersetzen das nicht vorhandene bewegte Bild in jeder Fernsehdokumentation -, sondern vor allem die Möglichkeiten digitaler Bilderfassung und -Veränderung, die den Begriff des "Originals" überhaupt aufheben.<sup>5</sup> Die Photographie als Mythos des Beweises für Wahrheit und Wirklichkeit hat damit endgültig abgedankt.

Will man die Frage beantworten, welche Stellung und welchen Stellenwert die Photographie in der Geschichte und somit auch in der Geschichtswissenschaft hat und wofür sie Quelle sein kann, entweder als eigenständiger Vermittler von Informationen oder durch Erweiterung von aus anderen Quellen gewonnen Erkenntnissen, so muß - mehr als bei anderen Quellen - die medienkundliche Information und die Kenntnis der medienspezifischen Zwänge, die Grundlage bilden. Anders als etwa bei Papier, wo die Kenntnis der Herstellung des Trägers die Information nicht beeinflußt, müssen bei der Photographie die materiellen und ideellen Produktionsbedingungen sowie die technischen und inhaltlichen Kapazitäten der Informationsbewahrung für die Interpretation bekannt sein.

### **Das Wesen der Photographie**

Seit ihrer Erfindung stand die Photographie im Spannungsfeld zwischen dem Anspruch, Wirklichkeit abzubilden und der Funktion als Kunstwerk.<sup>6</sup> Aus der Zuschreibung des Authentischen, Dokumentarischen bezog sie einen Teil ihrer Faszination und ihres Erfolges, aus dem Abbild einer Wirklichkeit entstand die Suggestion, eine Photographie zeige die Wahrheit.

Eine Auflösung dieses Mißverständnisses ist nur möglich, wenn man weiß, daß es zwei Bildebenen gibt: die materielle, äußere und die immaterielle, innere.<sup>7</sup> Photographie kann niemals Wirklichkeit zeigen, denn

sie kann nur einen Augenblick festhalten, raubt der Wirklichkeit das Raum-Zeit-Kontinuum, nimmt ihr die Dimension der Räumlichkeit, schaltet Bewegung, Geräusche und Geruch aus und entfernt in der schwarz-weiß-Photographie darüber hinaus auch noch die Farbigkeit. Durch die Dauerhaftigkeit eines Augenblicks und seine ständige Wiederholbarkeit - neben der Möglichkeit vielfacher Reproduktion - führt sie Elemente ein, die in der Wirklichkeit nicht möglich sind. Die materielle Bildebene betrifft die Tatsache der Abbildung von Ereignissen, äußerer sichtbarer Realitäten und die Möglichkeit der Steuerung dieser Abbildung. Denn ein Photo kann eine sorgfältige Inszenierung, eine unterschobene Wahrheit oder eine Täuschung wiedergeben ohne daß man dies aus dem Bild selbst erkennen kann. Photographie schafft also eine neue Wirklichkeit.<sup>8</sup> Die immaterielle Bildebene betrifft eine innere Wirklichkeit, ein logisch zusammenhängendes System, das durch die Photographie aufgenommen und weiter transportiert oder zerstört und durch Inszenierung oder Pose ersetzt wird. Diese innere Wirklichkeit ist oft erkennbar, weil das Bild entweder eine innere Geschlossenheit oder eine Widersprüchlichkeit aufweist.



Abb.1: Postkarte "Wir halten fest und treu zusammen", ohne Druckangabe, Signatur PFB Nr. 3765/2, Format 8,5 x 13 cm, vermutlich 1914 (Sammlung Jagschitz)

Diese Photographie soll die Bündnistreue zwischen Österreich-Ungarn und dem Deutschen Reich ausdrücken. Die innere Wirklichkeit ist aufgeho-

ben, weil nicht deutsche und österreichische Soldaten im gemeinsamen Kampf gezeigt werden, sondern zwei mit deutschen und österreichischen Uniformen kostümierte Mädchen. Die reale militärische Zusammenarbeit im Ersten Weltkrieg ist somit auf eine irrealer Ebene eines Photoateliers verschoben .

Die immaterielle, innere Ebene betrifft darüber hinaus noch eine emotionale Botschaft. Die Abbilder sind Zeichen, die an das Original erinnern, das wieder zu erkennen wäre. <sup>9</sup> Der Betrachter geht mit seinen Erfahrungen, Erkenntnissen und Wertungen an die Photographie heran und assoziiert mit ihr die eigenen erfahrenen Weltbilder. Photographie konserviert in dieser Bildebene gleichsam "eingefrorene" Emotion, die vom Betrachter individuell abgelesen wird.

Wirklichkeit wird durch die Photographie aber auch dadurch verändert, daß die technischen Möglichkeiten bestimmte Grenzen setzen. Von Lichtverhältnisse hängt es ab, wieviel der Film aufnehmen kann, von Optik, Blende, Filter, Teleobjektiv oder Weitwinkel ist abhängig, welcher Ausschnitt auf der Photographie abgebildet ist und welche Qualität das Abgebildete hat. Wie bei keinem anderen Medium besteht zwischen der technischen Ausstattung und der Beeinflussung des Inhalts ein direkter Zusammenhang. Die Veränderung der Trägerschichten, der Kameras und Objektive haben im Lauf der Geschichte der Photographie Auswirkungen auf die Darstellbarkeit gehabt. So konnte erst durch die Erfindung des sogenannten "Sekundenbildes" durch die Brüder Johann und Joseph Natterer <sup>10</sup> die stundenlange Belichtungszeit beendet und Darstellung von Bewegung in die Photographie eingebracht werden.

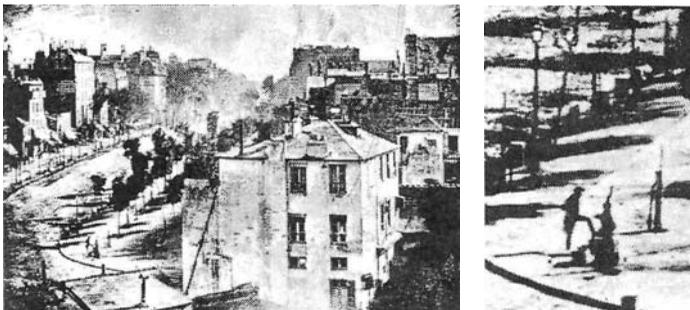


Abb.2: Louis Jacques Mande Daguerre, Ansicht des Boulevard du Temple in Paris, um 1838. Daguerrotypie, (Bayerisches Nationalmuseum München). Aus: Urs Tillmanns, Geschichte der Photographie. Stuttgart 1981. S 31

Dieses Bild zeigt einen Boulevard, im Vordergrund einen Schuhputzer (Vergrößerung rechts). Das Bild wäre unverständlich - wie wäre eine menschenleere Straße und ein einsamer Schuhputzer zu erklären? -, wenn man nicht den technischen Aspekt berücksichtigt. Tatsächlich war der Boulevard voll von Menschen, die lange Belichtungszeit bewirkte jedoch, daß alles Bewegliche nicht abgebildet werden konnte. Lediglich der Kunde des Schuhputzers, der längere Zeit still gehalten hatte und am selben Ort stehen blieb, wurde erfaßt. Frühe Photographen halfen sich etwa bei der Porträtphotographie mit Kopfstützen und Zwingen, um eine Bewegung des Abzubildenden zu verhindern. Ein bedeutendes Element der Veränderung des Charakters der Photographie ist die Farbe. Die jahrzehntelangen beschränkten Möglichkeiten der Farbphotographie verfestigten den Eindruck, photographische Abbildung finde nur auf der Ebene schwarz-weiß statt, ja es entwickelten sich eigene diesbezügliche Sehweisen. Der Wunsch, der Photographie Farbigkeit zu verleihen, führte schon bald nach der Erfindung der Daguerrotypie zum Verfahren der nachträglichen - mitunter recht kunstvollen - Handkolorierung. Die schon im 19. Jahrhundert entwickelten Farbverfahren waren jedoch so aufwendig, daß erst die seit 1935 von der Firma Kodak vorliegenden "Kodachrome"- und die seit 1936 von der Firma Agfa vorliegenden "Agfacolor"-Filme <sup>11</sup> den Durchbruch zur massenhaften Farbphotographie nach dem Zweiten Weltkrieg vorbereiteten.

### **Typologie der Photographie**

Es gibt derzeit keine anerkannte Typologie der Photographie, kaum aufgestellt, wird sie schon wieder bekämpft und verworfen. Dabei geht man meistens von äußeren oder inneren Kriterien aus.

Für die sozialwissenschaftliche Betrachtung kann es von Nutzen sein, nach dem Zweck und Inhalt zu fragen, um verschiedene Gruppen aufstellen, Photographien zuordnen und spezifische Interpretationsmuster entwickeln zu können. Allgemein kann man drei Hauptgruppen unterscheiden: 1) Das öffentliche Bild, 2) das sozialhistorische Bild und 3) das private Bild.

Das öffentliche Bild wendet sich bewußt an eine allgemeine Öffentlichkeit oder an spezielle Gruppen der Gesellschaft. Es bedarf des öffentlichen Raumes, um seine Aussagen machen zu können und unterliegt daher allen Regeln öffentlicher Bilderwelten. So werden etwa soziale Verände-

rungen direkte Auswirkung auf Inhalte und Präsentation von Bildern haben. In diese Kategorie gehört die Werbung, der Bildjournalismus und die Pressephotographie. Die Verwendung von Photographie in der Werbung bedarf einer genauen Analyse der Absicht, der Möglichkeiten von Beeinflussung und der Mechanismen von Handlungsauslösern, ein bestimmtes Produkt zu erwerben oder eine bestimmte Haltung einzunehmen. Die Verwendung des Bildes in der Werbung ist sehr stark von modischen Zeitströmungen abhängig, so wird etwa gegenwärtig nach der Übersättigung durch Farbe ein spezieller Werbeeffect mit der Verwendung von schwarz-weißen oder einfarbigen Photographien verbunden. Als Beispiel für die Dynamik sei etwa die Modephotographie erwähnt.

Auch der Bildjournalismus und die mit ihm eng verbundene Pressephotographie benötigt ein eigenes öffentliches Medium zum Transport ihrer Aussagen.<sup>12</sup> Dies waren die zu Ende des 19. Jahrhundert entwickelten illustrierten Zeitungen, die die anfänglich verwendeten Zeichnungen, Stiche und Holzschnitte im Zuge der Verbesserung der Druckverfahren allmählich durch Photographien ersetzten. Mit dem weltweiten Durchbruch der illustrierten Massenpresse in den 20er und 30er Jahren des 20. Jahrhunderts entwickelte sich ein eigener Recherche- und Präsentationsstil für Photographie. Erweitert wurde dies durch die nach dem Zweiten Weltkrieg immer intensiver werdende Auflockerung der Textzeitungen durch Photos. Nur in seltenen Fällen wird diese Photographie allerdings zur Verdeutlichung von Zusammenhängen oder Entwicklungen, zur Aufhellung von Hintergründen oder Präsentation von Individualitäten verwendet, meist haben diese Photos nur den Charakter der vordergründigen Illustration des dazugehörenden Textes.

Das sozialhistorische Bild nimmt eine Zwischenstellung zwischen dem öffentlichen und dem privaten Raum ein. Einerseits werden individuelle oder kleine Gruppen betreffende Themen verwendet, andererseits wird aber diese Privatheit zu einem öffentlichen Anliegen erhoben. Dazu gehören nicht nur die sozialdokumentarischen Photographien des 19. und 20. Jahrhunderts - vor allem von Jakob Rijs und Lewis Hine -, die mit dem Ziel einer sozialen Anklage veröffentlicht wurden und gegenüber Not und Unterdrückung aufrütteln wollten, sondern jedes Bild, das soziale Zustände zum Thema hat.<sup>13</sup> Zu dieser Kategorie gehören einerseits die Photos, die Lebensräume der Menschen betreffen - wie Stadt- oder Dorfphotographie -, andererseits die Photographie der Arbeitswelt und schließlich jene des Alltags, zumeist Bilder aus dem Bereich der Freizeit und der Unterhaltung. Stadt- und Dorfphotographie hat meist eine stark topographischen Akzent und soll vor allem Veränderungen von baulichen Strukturen und Lebensweisen verdeutlichen. Einen Teil

dieser Bilder kann man der Kategorie der "teilnehmenden Photographie" zuordnen, bei welcher der Photograph/die Photographin entweder genaue Kenntnis besitzt oder überhaupt längere Zeit in der Gemeinschaft lebt, die es abzubilden gilt und der die Autoren der Bilder mit Sympathie gegenüberstehen.<sup>14</sup>

Die Alltagsphotographie versteht sich bewußt als Antithese zur elitären Photographie, meist ist dazu weder eine aufwendige technische Ausstattung, noch ein besonderes photographisches Können erforderlich. Alltagsphotographie kann entweder aus der Absicht des Festhaltens von atypischen (Hochzeiten, Feiern, außergewöhnliche Anlässe) oder alltagstypischen Situationen (gewohnte, häufige Lebenssituationen, Wandern, Kartenspiel usw.) entstehen.



Abb.3: Anonym, Szene in einem Gasthausgarten. Handschriftlicher Vermerk "Josefswarte 1908", Format 8 x 11 cm (Sammlung Jagschitz)

Wichtiger allerdings ist die Absicht, mit Photographie einen "überhöhten Alltag festzuhalten, alltägliche Lebens- oder Arbeitssituationen werden verschont", aus dem Zusammenhang gerissen und von der Niedrigkeit der täglichen Routine abgehoben. Hier besteht eine Übereinkunft zwischen Abgebildeten und Abbildern, Alltagselemente (etwa Schmutz, Anstrengung, Schweiß) auszuschalten und Alltag oder Arbeit als - meist harmonisches - Gemeinschaftserlebnis (Aufnahmen von Bauern mit ihren

Knechten und Mägden, Industriearbeiter) oder als gemeinsamen Stolz über eine vollbrachte Leistung darzustellen. Aus diesem Grund sind weitaus mehr gestellte Bilder von Arbeitswelt erhalten, als Schnappschüsse. Besonders deutlich wird diese Sucht zum Arrangement bei den Schulbildern, die Generationen von Schulkindern viele Jahrzehnte hindurch über sich ergehen lassen mußten.



Abb.4: Anonym, Szenen in einer Werkstätte, um 1910. Format 9 x 14 cm (Sammlung Jagschitz)



Abb.5: Anonym, bäuerliche Schulklasse mit Pfarrer und Lehrer, um 1900-1910. Format 10,5 x 14 cm (Sammlung Jagschitz)

Ein weiterer wichtiger Anlaß für die Alltagsphotographie ist die Absicht, ein Dokument sozialen Prestiges oder erworbenen Besitzes herzustellen. Soziale Mobilität verstärkt das Bedürfnis, die einzelnen Lebenssituationen photographisch zu fixieren, womit auch festgefügte Lebensordnungen simuliert werden sollen. Allerdings muß man bis etwa zum Zweiten Weltkrieg berücksichtigen, daß nicht jeder die Möglichkeit des Photographierens hatte. So verfügte etwa ein Industriearbeiter oder ein Bergbauer um die Jahrhundertwende über keine Möglichkeiten und kein Verständnis für die photographische Dokumentation seiner Lebensumstände. Photographische Abbildbarkeit war also bestimmten sozialen Schichten vorbehalten.



Abb.6: Anonym, Stolz Präsentation eines Fahrrades. Handschriftlicher Vermerk "Anton Brunner + 1916", Format 9,5 x 14 cm (Sammlung Jagschitz)

Die Bedeutung der Alltagsphotographie liegt darin, daß sie über die Individualität der Abgebildeten hinaus, allgemeine Zustände - zumindest für eine soziale Schichte oder Gruppe - vermitteln kann. Hier bedarf es allerdings eines genauen Instrumentariums um Typisches von Einmaligem trennen zu können.

Das private Bild richtet sich in erster Linie an eine bestimmte Person oder sehr enge Gruppe, hat die Fixierung von Augenblicken eigener Lebensumstände zum Ziel und sucht in der Regel nicht die Öffentlich-

keit.<sup>15</sup> Es sind sehr persönliche, mitunter intime, Anforderungen, entweder für den eigenen Gebrauch, oder als visuelle Mitteilung an eine oder wenige andere Personen in einem vertrauten Umfeld. Hauptsächlich umfassen diese Bilder Selbstporträts und Reisephotos. Die Herstellung eines Großteils der Porträts erfolgte über Photoateliers, wo ein eigener theatralischer Stil der Pose entwickelt wurde,<sup>16</sup> der den Abgebildeten Eigenschaften zuordnete, die sie gar nicht hatten, aber erstrebenswert fanden.



Abb.7: Mertens, Mai & Cie vorm. Dr. Székely Wien, Kinderbild, um 1905, Format 16 x 10,5 cm (Sammlung Jagschitz)

Das abgebildete kleine Mädchen ist zwar noch mit dem Attribut eines kindlichen Spielzeugs versehen, ist aber durch Hut, Muff, Kleid und Haltung als Erwachsene gesehen.

Eine Sonderform des privaten Bildes ist das Photoalbum. Wohl können sich hier auch Bilder anderer Kategorien finden, doch ist die Ordnung privater Photographie nach einem gewissen Schema oder einer – meist

chronologischen - Ordnung das eigentliche Ziel. Photoalben sollen eigenes Leben einfangen, konservieren und jederzeit abrufbar halten, sie sollen die Kommunikation mit - auch bereits verstorbenen - Nahestehenden möglich machen.

Eine Verbindung von Photographie und Lebensgeschichte kann sich als nützlich erweisen, einerseits kann das lebensgeschichtliche Interview durch Photos an Aussage gewinnen, andererseits können anhand von Photos Interpretationen des Abgebildeten erfolgen.

### **Rezeption und Interpretation**

Beim Betrachten von Bildern ist man sich meistens der darin liegenden Problematik nicht bewußt. Denn Photographien können nur aus der jeweils gegenwärtigen Bilderwelt gesehen werden, man müßte jedoch die gültige Bilderwelt zum Zeitpunkt der Aufnahme rekonstruieren können, um dies in die Interpretation einzubeziehen. Bestenfalls ist es möglich, die äußere Veränderung von Bilderwelten mit Hilfe einer großen Zahl von Vergleichsinformationen festzustellen, für die Veränderung der inneren Bilderwelten ist dies unmöglich. So wird man wohl Andersartigkeit konstatieren, jedoch nicht ihre Inhalte feststellen können. Man muß sich jedoch bewußt sein, daß Photographien zu jeder Zeit anders gesehen werden. Als Beispiel mag das Pathos etwa einer Atelierphotographie der Jahrhundertwende gelten, das uns heute fremd ist, das wir aber in seiner damaligen Funktion für das Bild nicht erkennen können.

Kaum in seiner Bedeutung wird auch die individuelle Ebene des Rezipienten bewertet. Denn seine nicht vermittelbare individuelle Bilderwelt, seine originären und unikaten Emotionen, die durch die Photographie ausgelöst werden, haben einen direkten Bezug zur Interpretation. Die Individualität des Betrachters hat großen Einfluß auf die Bildinterpretation, durch sie wird die Quelle selbst verändert. Ein unkritisches Ausgehen vom jeweils gegenwärtigen Verständnis des Betrachters verschließt Zugänge zur Bildinterpretation, vielmehr muß man sich im Klaren sein, welche Prädispositionen, Prägungen durch öffentliche Bilderwelten, individuellen Strukturen und Stereotypen man unterliegt. Geschieht dies nicht, so holt man nur das aus den Bildern heraus, was man vorher in sie hineingelegt hat. Es ist daher notwendig, aus der Kenntnis von Herstellungszusammenhängen und der Analyse der eigenen Rezeptionsposition diesen Kreislauf zu durchbrechen.

Für die Bewertung der Repräsentativität einer Photographie ist es entscheidend, ob schriftliche oder mündliche Überlieferungen dazu existieren und Lebenszusammenhänge hergestellt werden können. Sind diese nicht vorhanden, so wird sich ein Teil der Interpretation für alle Zeiten entziehen.

Kenntnisse sind nötig von den Zeichen, Stereotypen und ganzheitlichen Elementen, die die "Sprache" der Photographie ausmachen, weiters Kenntnisse der sozialhistorischen Bezüge bei der Herstellung und schließlich Kenntnisse der individuellen Herstellungsbedingungen.

Man kann 4 Interpretationsebenen unterscheiden:

Ebene 1: Das Offensichtliche, Erkennbare

Ebene 2: Das Rekonstruierbare, Erschließbare

Ebene 3: Das Nichterschließbare, "Sprachlose"

Ebene 4: Das durch den Rezipienten neu Geschaffene

In der 1. Ebene ist die Erkennbarkeit durch Allgemeinwissen oder aus dem Bild selbst gegeben. Es sind eindeutige, zuordenbare Informationen, die vor allem die äußere materielle Kultur betreffen. Die 2. Ebene ist durch Informationen aus anderen Quellen oder durch überlieferte Geschichte(n) erschließbar. Verstehen wird hier erst durch zusätzliche Erkenntnisse möglich. Die 3. Ebene entzieht sich jeder Vermittlung und jeden Zugangs, die Aussagen bleiben verborgen, dieser Teil der Photographie bleibt stumm. Gefühle, Haltungen und Werte bleiben nicht über lange Zeiten aufbewahrbar oder erschließbar. Die 4. Ebene enthält die durch den Rezipienten neu geschaffenen Informationen, jeder Betrachter sieht ein Bild anders, selbst derselbe Betrachter verändert durch die Summe seiner Erfahrungen im Laufe der Zeit seinen Zugang.

Allen Ebenen ist aber ein Dualismus zu eigen. Eine Photographie spricht nur ein Sinnesorgan an: das Auge und auch das nur statisch. Nun hat aber die Erfahrung unsere Welt mit Farben, Bewegung, Geräuschen, Gerüche, Geschmack und Angreifbarem ausgestattet. Diese objektive (soziale) Projektion ist eine Gegenströmung zur Abstraktion der Photographie. Es sind objektive, meßbare und erfahrbare Eindrücke, die beim Betrachten des Bildes mitgedacht werden. Wenn man zum Beispiel eine Photographie mit einer Straßenszene betrachtet, so weiß man, daß hier Geräusche, vielleicht sogar Lärm dazugehörte. Dieses Wissen wird auf das Bild projiziert. Daneben gibt es die subjektive Projektion, die von ganz persönlichen, nicht objektivierbaren Erfahrungen geprägt sind. Gefühle, Ordnungen, eigene Erlebnisse prägen das Repertoire, aus dem

der Betrachter Bilder für sich selbst erklärt.

Für die Interpretation einer Photographie bedarf es eines genauen Rasters der Entstehungs- und Auswahlkriterien. Er besteht aus dem Zweck, der Entstehung, der Aufbewahrung und der Rezeption.

Bei der Analyse des Zwecks unterscheidet man öffentliches oder privates Interesse. Öffentliches Interesse kann entweder allgemein mit allgemeiner Betroffenheit oder selektiv mit nur teilweiser Betroffenheit sein. Zu untersuchen ist das Motiv für die Aufnahme, die Auswahl während der Aufnahme, die Auswahl der Verwendung und der Träger der Veröffentlichung. Privates Interesse ist entweder durch die persönliche Betroffenheit des Auf(zu)nehmenden, eine engere Betroffenheit (etwa Familie) oder eine weitere Betroffenheit (etwa Schule, Verein) gegeben. Auch hier muß die Frage nach dem Motiv für die Aufnahme und den Einflüssen auf die Aufnahme gestellt werden.

Die Untersuchung der Entstehung umfaßt Fragen nach den Motiven, dem Photographen und den dargestellten Personen und Orten. Motive sind mit den Fragen warum, was und wie wird fotografiert offenzulegen. Bezüglich des Photographen muß die technische Ausrüstung und sein handwerkliches Können berücksichtigt werden, ästhetische, bildkompositorische Forderungen und Arrangements sowie bildtechnische Forderungen (zum Beispiel die Forderung, alle Anwesenden müßten auf das Bild kommen) sollten bekannt sein. Zu den dargestellten Personen sollten die Selbstarrangements, Repräsentationszwecke (etwa wegen der Kleidung oder der Posen) und die Beeinflussung des Eindrucks (etwa der Befehl, zu lächeln) bekannt sein. Wesentlich ist auch die Kenntnis von Ritualisierungen.

Die Untersuchung des Problemkreises der Aufbewahrung betrifft teilweise archivalische Anliegen, der Rezipient sollte jedoch auch darüber Bescheid wissen. Eine kaum beantwortbare, doch zu stellende Frage ist die, was vor der Aufbewahrung vernichtet wurde. Dies kann aus Qualitätsgründen, aus Unkenntnis, aus emotionalen Gründen oder aus fehlender Beziehung erfolgt sein. Für die Erhaltung der Quellen ist auch das System der Archivierung und die materielle Sicherung der Aufbewahrung, wie Temperatur, Feuchtigkeit, chemische oder Umwelteinflüsse wichtig. Entscheidend ist die Ebene der Information über die Photographie. Es bedarf der Überlieferung der Entstehungsangaben (Anlaß, dargestellte Personen und Ereignisse, Datum), der Hinweis auf Veränderungen (etwa Folgeereignisse, Entwicklung von Personen), der Hinweis auf eine eventuelle Serienzugehörigkeit (herausgerissene Einzelbil-

der verändern die Aussage) und der Hinweis auf Auffindbarkeit.

Die Analyse der Rezeption muß das gesellschaftliche Umfeld des Rezipienten, seine Bilderwelt, seinen individuellen Zugang und seine Emotionen berücksichtigen. Weiters muß die Frage nach dem zeitlichen Abstand zwischen der Entstehung der Photographie und der Rezeption gestellt werden.

## **Photographie und Geschichte**

Die Photographie entsteht in einem sozialen Zusammenhang, sie wirkt auf die Gesellschaft und wird gleichzeitig auch von der Gesellschaft beeinflusst.<sup>17</sup> Photographie steht an der Wiege der technischen Revolution des 19. Jahrhunderts, sie wird nicht nur durch die Weiterentwicklung der Industrialisierung in ihren technischen Dimensionen erweitert, sondern dient auch der Regelung von Bedürfnissen, begleitet soziale Auf- oder Abstiege und ist ein millionenfach verwendetes Mittel der Aneignung von Welt. Für Historiker ist jedoch der Ansatz, daß Photographie nicht geeignet ist, Wirklichkeit zu vermitteln und im Grunde nur ein subjektiv zu verwendendes Medium ist, nicht zielführend. Denn das Problem der Transformation von Quellen ist nicht auf die Photographie beschränkt, jede Quellenart beinhaltet mehr oder weniger diese Problematik, so ist beispielsweise ein erhaltener ministerieller Akt keineswegs geeignet, Wirklichkeit direkt abzulesen, vielmehr gibt er bestenfalls Auskunft, welcher Teil der Wirklichkeit der schriftlichen Form anvertraut wurde. Photographie kann also ebenso, wie alle anderen Quellen zur Annäherung verwendet werden. Denn zweifellos verbindet die Photographie vergangene Realität mit der Gegenwart und ist Zeichen für den gegenwärtigen Zugang zur Vergangenheit.<sup>18</sup> Kann man aber die Begrenztheit des Abbildes definieren, so bleiben genügend Möglichkeiten für historische Aussagen übrig. Daß Photographie aber im Spannungsfeld zwischen allgemeiner Gültigkeit, begrenzter Typik oder Einmaligkeit steht, ist auch kein spezielles Problem dieses Mediums.

Die Tatsache, trotz der medienimmanenten Begrenztheit zu Aussagen zu kommen, hat schon im 19. Jahrhundert die naturwissenschaftliche Verwendung der Photographie eingeleitet. Ob als astronomische Photographie, Mikrophotographie, physikalische Photographie, Röntgenphotographie, Luftbild oder Unterwasserphotographie,<sup>19</sup> ob als Photogrammetrie,<sup>20</sup> kriminologische Photographie,<sup>21</sup> Expeditions- und Reisephotographie oder ethnologische Photographie,<sup>22</sup> immer war die Absicht, Zu-

stände und Prozesse optisch festzuhalten. Die Gewißheit, mit Photographie zumindest das Abbild von Teilwirklichkeiten transportieren zu können, hat der sogenannten "Dokumentarphotographie"<sup>25</sup> eine selbständige Position bei den Versuch der Klassifizierung von Photographie eingeräumt. Die sozialen Bezüge und die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie lassen es als selbstverständlich scheinen, daß dieses Medium Gegenstand historischer Betrachtung sein müßte. Dennoch hat die Geschichtswissenschaft davon kaum Notiz genommen.<sup>24</sup> Zu erhaben dünkte sich die in schwierigen Denk- und Sprachvorgängen schwelgende Zunft über Bilder (mit Ausnahme der professionellen Bildanalytiker wie die Kunsthistoriker), zu naiv war die Annäherung an das Bild, das eben nur das zeigte, was man sah und zu schwierig schien der Weg zu werden, wenn man zaghafte kritische Ansätze versuchte. Der Wandel im Selbstverständnis und in den Forschungsgegenständen der Geschichtswissenschaft, vor allem der Zeitgeschichte, hat die Historiographie näher zum Menschen und seinen vielfältigen Anliegen gerückt. Dadurch rückte die Photographie näher an den Historiker heran und nun bedarf es wohl langwieriger Arbeit, eine historische Theorie der Photographie und ein quellenkritisches Instrumentarium zu entwickeln. Dabei ist es nicht allein mit einer Historisierung der Photographie in den Rahmen der allgemeineren Gesamtheit der Bilder jener Zeit<sup>25</sup> getan. Vielmehr bedarf es eines komplizierten Prozesses, die medienimmanenten Aussagemöglichkeiten festzulegen, die zeitgenössischen Begriffsebenen herauszuarbeiten und die visuellen Informationen in die Gegenwart und dazu noch in Sprache umzusetzen. Photographie speichert in jedem Fall Geschichte<sup>26</sup>, ob mit Absicht des Photographen oder unbewußt, es bedarf dann geeigneter Methoden, sie von dort abzurufen. Es hängt aber in hohem Maße davon ab, über welches Instrumentarium der Historiker verfügt und wie weit er fähig ist, die Informationen festzustellen. Erste Ansätze in diese Richtung wurden von der angelsächsischen Schule der "Visual Sociology" erarbeitet<sup>27</sup>, doch bedarf es hier noch einer Weiterentwicklung durch Historiker.

Will man das Modell der Überlieferung des Abbilds von Teilwirklichkeiten übernehmen, so ergibt sich die Frage, welche Felder für die Auswertung von Photographie durch die Geschichtswissenschaft möglich und sinnvoll sind. In erster Linie wird dies das Feld der materiellen Zustände sein. Alles äußerlich Sichtbare und auf einem Photonegativ Abbildbare kann über die Vermittlung der Photographie historiographisch verwertbar sein. Damit in Zusammenhang stehen die Fragen, wie die Zustände geworden sind und wie sie sich veränderten. Ein zweites Feld wird die Abbildung von Ereignissen sein, Dynamik kann durch aufeinanderfolgende Photographien in verschiedenen Schritten erfaßt werden,

äußere Merkmale der Ereignisse lassen sich auf der Photographie fixieren. Ein drittes Feld betrifft den Menschen in seinen individuellen und sozialen Erscheinungsformen. Einem vierten Feld sind die Produktionsbedingungen und die Verwendung der Photographie zuzuordnen.

Ein wichtiges Feld betrifft die politische Verwendung der Photographie. Hiezu gehört vor allem die Kriegsphotographie, die Verwendung der Photographie zu Propagandazwecken und die Fälschungen.<sup>28</sup> Vor allem interessiert die erste massenhafte Verwendung der Photographie für die Zwecke des nationalsozialistischen Systems.

### **Historische Quellenkritik der Photographie**

Will man eine Quellenkritik der Photographie für die Geschichtswissenschaft entwickeln, so muß man grundsätzlich zwei Bereiche unterscheiden: Photographie als gesellschaftliches Phänomen und Photographie als individuelles Phänomen. Die gesellschaftliche Phänomenologie umfaßt alle Aspekte sozialer Wirklichkeit ausgehend von den Fragen, was die Photographie einfangen, bewahren und überliefern kann. Die individuelle Phänomenologie widmet sich dem einmaligen und einzigartigen Zugang eines Menschen und stellt die Frage nach den Werten, Strukturen und Motivationen sowie nach den bewußten und unbewußten gesellschaftlichen Dispositionen.

Man unterscheidet verschiedene Zugänge zur Photographie, die mit unterschiedlichen Anforderungen und Ergebnissen verbunden sind. Der nostalgische Zugang versteht das Bild als skurrile Rarität, fremde Kulturen haben einen voyeuristischen Panoptikums Charakter, eine unfreiwillige Komik des Bildes provoziert spontane Reaktionen. Dieser Zugang fordert keine Zusammenhänge oder vertiefende Informationen, er bleibt an der Oberfläche. Der illustrative Zugang versteht das Bild nur als Befriedigung des optischen Hungers, der in der Gegenwart weltweit im Zunehmen ist. Wichtig ist nur irgendein Bild, Stil, Aussage ein enger Bezug zu einem Thema sind nicht notwendig, die Photographie hat keinerlei beabsichtigte Quellenfunktion. Der quellenkritische Zugang ist vor allem mit wissenschaftlichen Ansprüchen verbunden und erfordert die Anwendung einer bestimmten Theorie und einer Interpretationsmethode. Der künstlerische Zugang hebt bewußt alle Grenzen auf, das Bild wird zur Vorlage für Experimente, ja wird selbst Teil des kreativen Prozesses. Bei der historischen Quellenkritik der Photographie können verschiedene Methoden angewandt werden, wobei "Methode" hier ein

System der Ermittlung, Auswertung und Kritik von Quellen bedeutet.

Die hermeneutische Methode geht von einer vollständigen Erfassung des Dargestellten aus und versucht eine Interpretation von Teilen, Gegenstände oder der Kleidung, auch wird versucht, aus dem Bild Hinweise auf eine Datierung zu erhalten. Was auf dem Photo dargestellt ist, wird aus sich selbst analysiert, man versucht Beziehungen, Abhängigkeiten, Rollenzwänge oder Arrangements aus dem Bild herauslesen.



Abb.8: Ludwig Angerer Wien, Cabinet Portrait, Paar im Atelier. Ohne Datierung, Format 16,5 x 11 cm (Sammlung Jagschitz)

Außer dem Photographen ist über das Bild nichts bekannt. Eine Analyse könnte damit beginnen, daß Angerer k.k. Hof-Photograph war, sich also nur Angehörige der Oberschicht mit einem entsprechenden Vermögen diesen Photographen leisten konnten. Diese These würde durch die Kleidung der Abgebildeten bestätigt werden, da sie von einer gewissen Wohlhabenheit zeugt. Aus den Gesichtern kann man erkennen, daß es sich um ein junges Paar handelt, der Strauß in den Händen der Frau, die Blume im Knopfloch des Mannes und der Zylinder lassen auf ein feierliches Ereignis als Anlaß des Bekleidens (und vielleicht Photographie-

rens) schließen. Es könnte sich dabei um die Hochzeit handeln. Aus der Mode und der Prüfung des Kartons, auf dem die Photographie aufkassiert ist, läßt sich eine Datierung in die 2.Hälfte des 19.Jahrhunderts feststellen, mit großer Wahrscheinlichkeit ist eine weitere Einengung auf das ausgehende 19.Jahrhundert möglich. Über die Beziehung der beiden Menschen ist nichts abzulesen, die Haltung des Mannes ist jedoch von einem gewissen lässigen Selbstbewußtsein. Der Tisch und der Vorhang sind übliche Utensilien eines Photoateliers. Zur tatsächlichen Feststellung des sozialen Status, des Anlasses und des weiteren Schicksals müßten andere Quellen herangezogen werden. Das oben Gesagte ist allerdings nur gültig, wenn die beiden nicht Schauspieler sind, die extra für diese Aufnahme die Kleidung von einem Kostümverleih entlehnten.

Die Methode des sozialhistorischen Kontexts erweitert die Interpretation durch Zuordnung außerbildlichen Wissens. Die Photographie wird mit der Kenntnis von sozialen Zusammenhängen, Strukturen und Entwicklungen sowie sozialen und ökonomischen Abhängigkeitsverhältnissen angereichert. Analysen öffentlicher Bilderwelt(en), Stereotypen, mentalitätsgeschichtliche Hinweise und Angaben über gesellschaftliche Verwendungen von Photographie (Politische Aussagen, Legitimationen, Herrschaftsverhältnisse, Propagierung von Personen, Plänen, Modellen oder Entscheidungen) erweitern das Spektrum. Nun ist es möglich, das Abgebildete in seinem gesellschaftlichen Stellenwert zu erfassen und ihm seinen sozialen Standort zuzuweisen.



Abb.9: Hans Rögl, Mariazeil, Wallfahrer im Atelier, 1908. Format 20 x 13 cm (Sammlung Jagschitz)

Dieses Bild kann in einen weiteren Zusammenhang gestellt werden, wenn man die Geschichte der Wallfahrten nach Mariazell und die Arbeitsweise der Mariazeller Wallfahrtsphotographen aus anderen Quellen berücksichtigt. Die Abgebildeten sind auf Grund der Kleidung einer sozialen Mittelschicht zuzuordnen. Es ist möglich, aus Chroniken und Berichten Auskunft über das Verhalten von Angehörigen der Mittelschicht zu erhalten, um über das Arrangement des Photographen hinaus, die Pose erklären zu können.

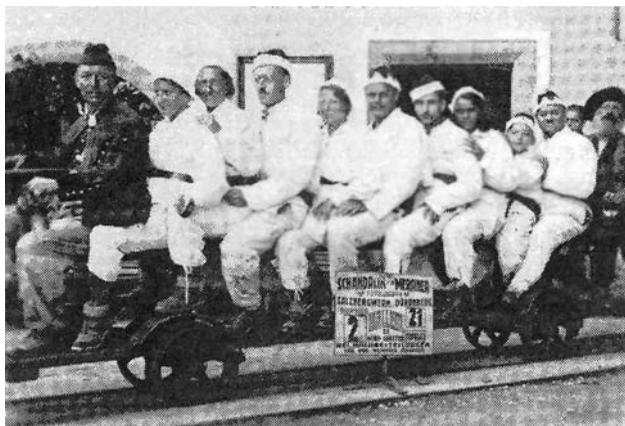


Abb. 10: Schandalik und Meraner, Erinnerungsphoto aus Anlaß der Einfahrt in den Stollen des Salzbergwerkes Dürrnberg bei Hallein, handschriftlicher Vermerk auf der Rückseite "Salzbergwerk Hallein August 1932". Format 9 x 14 cm (Sammlung Jagschitz)

Die vermehrte Mobilität der Massen, vor allem durch die Intensivierung der öffentlichen Verkehrsmittel wie Bahn und Autobus in den 20er und 30er Jahren brachte auch eine industrialisierte Ausflugsphotographie hervor. Markante Sehenswürdigkeiten waren monopolisiert in der Hand eines Photographen, der meist auch die Betreiber an den Einnahmen prozentuell beteiligte. Diese Art der Photographie war ritualisiert, die Arrangements waren stets gleich, doch kamen die Photographien dem Wunsch der Besucher nach Dokumentation des Außergewöhnlichen entgegen.

Die Methode des Vergleiches versucht eine Photographie in alle verfügbaren einschlägigen Informationen einzugliedern. Das bedeutet sowohl die Heranziehung anderer Quellenarten, die Heranziehung von inhalt-

lich, räumlich oder zeitlich analogen Photographien, als auch die Einbindung des Photos in einen Herstellungszusammenhang. Je mehr von Herstellungszusammenhängen (äußere Kriterien - Datum, Ort, Abgebildete, Anlaß; innere Kriterien - Motiv, innere Zusammenhänge) überliefert wird, umso mehr Informationen können aus der Photographie entnommen werden. Erst Photographien mit ihren Geschichten können ihre Vielfalt voll entwickeln. Durch Reihen und Vergleichen können Zusammenhänge hergestellt und dadurch Prozesse sichtbar gemacht werden.

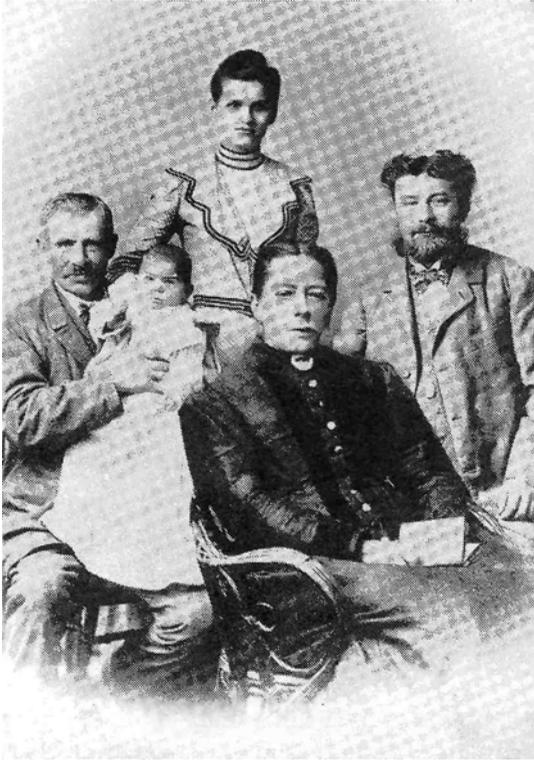


Abb. 11: Atelier Medina Wien, Familienbild, ohne Datierung. Format 16,5 x 10,5 cm (Sammlung Jagschitz)

Würde nur dieses Bild überliefert sein, läge die Vermutung nahe, daß auf diesem Bild drei Generationen abgebildet werden sollten. Die Großmutter im Vordergrund, links der Großvater mit seinem Enkelkind und rechts im Hintergrund Sohn oder Tochter mit dem Ehegatten. Dieses Bild ist jedoch mit mehreren anderen überliefert:



Abb. 12: Atelier Medina Wien,  
Familienbild, ohne Datierung.  
Format 16,5 x 10,5cm (Sammlung Jagschitz)



Abb.13: G . v . d . Lippe  
Wien, Frauenbildnis, ohne  
Datierung. Format 10,5 x  
6,5cm (Sammlung Jag-  
schitz)

Daraus ist erkennbar, daß das Familienbild (Abb. 11) eine Montage aus zwei anderen Bildern ist. Offensichtlich lebte die Großmutter zur Zeit der Geburt des Enkelkinds nicht mehr oder war zumindest nicht mehr in der Lage, ein Atelier aufzusuchen. So wählte man, um den Zusammenhalt der Familie zu dokumentieren, die Form einer Bildfälschung.

Eine andere Möglichkeit besteht im Vergleich von Bildern mit demselben Thema. Als Beispiel mögen drei Bilder von Familien gelten. Alle drei Photographien sind nicht datiert, auf Grund der Materialkriterien muß man annehmen, daß das Bild 14 das jüngste, das Bild 16 das älteste

ist, Bild 15 steht zeitlich dazwischen. Das jüngste Bild ist etwa um 1905-1910 anzunehmen, Bild 16 könnte noch vor der Jahrhundertwende entstanden sein.

Abb.14:

Atelier de Sandalo  
J Wildner's Nachf.  
Brünn, Familien-  
bild, ohne Datie-  
rung. Format 11  
x 16,5 cm (Samm-  
lung Jagschitz)



Abb.15:

Heinrich Albrecht  
Wien, Familien-  
bild, ohne Datie-  
rung. Format 16,5  
x 10,5 cm (Samm-  
lung Jagschitz)



Abb. 16:

Anonym, Familien-  
bild, ohne Datie-  
rung. Format 11  
x 16 cm (Samm-  
lung Jagschitz)



Der Vergleich der drei Photographien läßt eine Reihe von Unterschieden erkennen. Abb. 14 scheint eine mittelbürgerliche Familie zu sein, die Kleidung ist gepflegt und aufwendig. Die Kinder halten als Attribut des Kindseins ein Lesebuch in Händen. Abb. 15 wirkt wesentlich ärmer, der Polster unter dem Fuß der Frau diente offenbar dem Zweck, das Baby besser abzustützen. Abb. 16 entstammt sichtlich dem bäuerlichen Milieu, Trachtenkundler wären in der Lage, die Region festzustellen. Die Szene wirkt weniger steif, sie hat geradezu etwas Improvisiertes. Links auf der Ballustrade liegen zwei Hüte. Durch einen Vergleich lassen sich Unterschiede in Kleidung, Haltung und Pose herausarbeiten und damit schichtspezifische Erkenntnisse gewinnen.

Die semiologische Methode wurde bereits in der Zwischenkriegszeit entwickelt. Sie beruht auf der Idee, man könne Photographien wie Schrift allgemein lesbar machen, was zu einem System universeller Verständlichkeit führen müsse. Die semiologische Methode richtet sich gegen einen individuellen, assoziativen Zugang und entwickelt statt dessen einen systematischen Zugang. Vor allem Roland Barthes gab dafür entscheidende Impulse. Diese Richtung orientierte sich vor allem an sprachtheoretischen Modellen. Die Grundidee dieser Methode ist, daß Nachrichten durch Codes (Zeichen) vermittelt werden.<sup>29</sup> Die Zeichen können abstrakt, willkürlich oder konventionell sein, immer haben sie jedoch eine bestimmte Wertigkeit. Lernt man den Katalog der Zeichen kennen, kann man jede photographische Botschaft decodieren. Man unterscheidet Einzelzeichen (zum Beispiel Winken beim Abschied) und Zeichensysteme (zum Beispiel Verkehrszeichen).

"Visual history" ist nicht nur ein System eines theoretischen und methodologischen Zugangs zur Photographie. Der Begriff ist gleichzeitig ein Programm, ein längst bekanntes Medium endlich auch in die Historiographie und in die wissenschaftliche Arbeit einzubeziehen. "Visual history" ist dafür hinaus auch noch ein Aufruf zur interdisziplinären Zusammenarbeit, denn es bedarf vieler verschiedener Zugänge und Kenntnisse, um der Photographie ihre Botschaften und Geheimnisse zu entreissen.

## Anmerkungen

1 Karl P a w e k , Das optische Zeitalter. Grundzüge einer neuen Epoche. Olten - Freiburg i.Br. 1963.

2 Vgl. etwa: Ernst H. G o m b r i c h , Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Stuttgart 1984.

Dieter H o f f m a n n - A x t h e i m , Sinnesarbeit. Nachdenken über Wahrnehmung. Frankfurt - New York 1987.

Heinrich T h e i s s i n g , Die Zeit im Bild. Darmstadt 1987.

Vilém F l u s s e r , Ins Universum der technischen Bilder. Göttingen 1982. S 14ff.

3 Helmut G e r n s h e i m , Geschichte der Photographie. Die ersten hundert Jahre. Propyläen Kunstgeschichte Sonderband III. Frankfurt a.M. - Berlin - Wien 1983. S 277ff.

Walter K o s c h a t z k y , Die Kunst der Photographie. Technik, Geschichte, Meisterwerke. Salzburg - Wien 1984. S 272ff.

Jean Claude L e m a g n y / Andre R o u i l l e , A history of Photography. Social and cultural perspectives. Cambridge 1987. S 29ff.

Beaumont N e w h a l l , Geschichte der Photographie. Darmstadt 1984. S 61ff.

Urs T i l l m a n n s , Geschichte der Photographie. Ein Jahrhundert prägt ein Medium. Frauenfeld - Stuttgart 1981. S 158ff.

F l u s s e r , Universum. S 9ff.

Giséle F r e u n d , Photographie und Gesellschaft, ro ro ro Sachbuch. Reinbek bei Hamburg 1983. S 95ff.

Hans J. S c h e u r e r , Zur Kultur- und Mediengeschichte der Fotografie. Die Industrialisierung des Blicks. Köln 1987. S 99ff.

4 Editorial. Photographie und Gesellschaft. Zeitschrift für photographische Imagologie (Wien). 1.Jg.1989. Heft 1 S 2f.

5 Die neuen Möglichkeiten der digitalen Bildspeicherung, etwa mit der Bildplatte, erlauben es, eine große Zahl von Bildern zu sichern und einzelne Bildelemente auszutauschen. Dies ist eine häufig geübte Praxis in den Bildredaktionen der Fernsehanstalten, wobei durch die Projektion auf den Monitor die Prüfung der Veränderungen, wie dies bei einem Film- oder Photonegativ relativ leicht möglich ist, ausgeschlossen ist. Das illustriert etwa das Beispiel eines oft zitierten angeblichen japanischen Photogeschäfts, das markante Plätze und Sehenswürdigkeiten der Welt in einem Bildcomputer gespeichert hält, das Bild eines Kunden dann vor beliebige Hintergründe placiert und einen Photoabzug herstellt, bei welchem es unmöglich ist, festzustellen, daß der Kunde niemals am abgebildeten Ort war.

Vgl. auch: Retortenphotos. Verrückte Wahrheit. In: Zeit-Magazin Nr.11 8.3.1991 S 10ff.

ORF-Bildredaktion: Gallery 2000 - das elektronische Fotoarchiv der ORF-Bildredaktion. In: Das Audiovisuelle Archiv. Informationsblatt der Arbeitsgemeinschaft audiovisueller Archive Österreichs. (Wien) Heft 25,

Juni 1989. S 54-58.

6 Vgl. die einschlägigen Texte in den Anthologien:

Wolfgang K e m p , Theorie der Fotografie. Bd. I und II. München 1979f und

Classic Essays on Photography. Edited by Alan Trachtenberg. New Haven 1980.

William Fox Talbot, der seit 1834 Versuche mit silbernitratbeschichtetem Papier machte - ein Verfahren, das noch heute im Gegensatz zur aufgegebenen Technik der Daguerrotypie das Grundprinzip der Photographie ist -, nannte sein 1844 erschienenenes erstes photographisches Buch "The Pencil of Nature".

7 Waibl unterscheidet die "primäre Sinnschicht", die auf den Phänomensinn trifft und sich mit der bloßen Registrierung der Oberfläche begnügt und die "sekundäre Sinnschicht", die den Bedeutungssinn betrifft.

Gunther W a i b l , Fotografie und Geschichte (II). In: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. (Frankfurt a.M.) Jahrgang 6 1986, Heft 22. S 8. Barthes differenziert in "studium" als allgemeine Beteiligung und "punctum" als das Zufällige an einer Photographie, das den Menschen persönlich besticht oder trifft.

Roland B a r t h e s , Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt a.M. 1985. S 35ff.

8 Buddemeier verwendet den Ausdruck "Der Fotograf als Schöpfer einer zweiten Welt".

Heinz B u d d e m e i e r , Das Foto. Geschichte und Theorie der Fotografie als Grundlage eines neuen Urteils, ro ro Sachbuch. Reinbek bei Hamburg 1981. S 44.

9. Siegfried K r a c a u e r , Die Fotografie (1927). In: K e m p , Theorie der Fotografie. Band II. S 109.

10 Hans F r a n k , Vom Zauber alter Licht-Bilder. Frühe Photographie in Österreich 1840-1860. Wien 1981. S 14ff.

Die frühesten "Sekundenbilder" stammen aus dem Jahr 1841.

11 Brian C o e , Farbphotographie und ihre Verfahren. Die ersten hundert Jahre in natürlichen Farben 1840-1940. Bindlach 1986. S 8ff.

Wolfgang B a i e r , Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie. München 1980. S 367ff.

G e r n s h e i m , Photographie. S 692ff.

K o s c h a t z k y , Photographie. S 308ff.

N e w h a l l , Photographie. S 277ff.

T i l l m a n n s , Photographie. S 237ff.

12 Hartmut B e i f u ß / Jochen B l u m e / Friedrich R a u c h u.a., Bildjournalismus. Ein Handbuch für Ausbildung und Praxis. München 1984.

G e r n s h e i m , Photographie. S 320ff, 641ff.  
Tim G i d a l , Deutschland - Beginn des modernen Photojournalismus.  
Bibliothek der Photographie Band 1. Luzern 1972.  
K o s c h a t z k y , Photographie. S 315f.  
Photojournalismus. Die internationale Bibliothek der Photographie. Zü-  
rich 1985.  
F r e u n d , Photographie. S 116ff.

13 Joachim B ü t h e u.a., Der Arbeiter-Fotograf. Dokumente und  
Beiträge zur Arbeiterfotografie 1926-1932. Köln 1977.  
G e r n s h e i m , Photographie. S 584ff.  
Roland G ü n t e r , Fotografie als Waffe. Zur Geschichte und Ästhe-  
tik der Sozialfotografie, ro ro Sachbuch. Reinbek bei Hamburg 1982.  
K o s c h a t z k y , Photographie. S 276ff.  
Eva S t i l l e , Kinderfotos als sozio-kulturelle Quelle. In: Fotoge-  
schichte (Frankfurt a.M.) Jahrgang I 1981, Heft 1, S 29ff.  
Alan T r a c h t e n b e r g , Reading American Photographs. Images  
as History. Mathew Brady to Walker Evans. New York 1990. S 164ff.

14 Als Beispiele seien etwa angeführt:

Simon M o s e r , Tirol. Menschen und Landschaften. Photos 1925-  
1950. Wien 1978.  
Benedikt E r h a r d / Willi P e c h t l , Menschen im Tal. Bilder  
und Berichte von kargem Leben. Zur Alltagsgeschichte des Pitztals  
(1890-1950). Innsbruck 1985.  
Willy P u c h n e r , Dorf-Bilder. Wien 1983. Entwicklung von 1900  
bis heute im Spiegel der Fotografie und in den Aussagen der Bewohner.  
Wiesbaden 1986.  
Gerhard R o t h , On the Boarderline - Grenzland. Wien 1981.  
Jerome B l u m (Ed.), Our Forgotten Past. Seven Centuries of Life on  
the Land. London 1982.  
Die Leute von Langenegg. Photographiert von Konrad Nußbaumer, be-  
schrieben von Hans Weiss. Köln 1987.  
Miss P i n n e l l , Village Camera. With the Help of the Children of  
Sapperton School. Phoenix Mill 1990.  
Bei diesem interessanten Experiment versuchten Schulkinder über Be-  
schreibungen sozialer Zustände der Dorfgeschichte, szenische Auflösun-  
gen und eigene Photographien eine Annäherung an überlieferte histori-  
sche Photos des Dorfes.

15 B a i e r , Quellendarstellungen. S 477ff.  
Halla B e l o f f , Camera Culture. Oxford 1985. S 179ff.  
B u d d e m e i e r , Foto. S 99ff, 145ff.  
F r e u n d , Photographie. S 217ff.  
Geschichte der Fotografie in Österreich. Band 1. Bad Ischl 1983. S  
295ff, 463ff.  
L e m a g n y / R o u i l l é , History of Photography. S 80f.  
Jo S p e n c e / Patricia H o l l a n d , Family Snaps. The Meanings  
of Domestic Photography. London 1991.  
Robert C. Z i l l e r , Photographing the Self. Methods for Observing

Personal Orientations. London 1990.

Willy P u c h n e r , Die Anordnung zur Pose. Private Photographie als historische Quelle. In: Photographie und Gesellschaft (Wien). 1.Jg. 1989 Heft 3/4. S 10ff.

Rudolf R i c h t e r , Visuelle Soziologie. Das Beispiel Photographie. In: Photographie und Gesellschaft (Wien). 1..Jg. 1989 Heft 3/4. S 50ff.

16 G e r n s h e i m , Photographie. S 285ff.

Klaus H o n n e f , Porträts im Zeichen des Bürgertums. Etappen einer Entwicklung - betrachtet in einem bestimmten Licht. In: Lichtbildnisse. Das Porträts in der Fotografie. Hrsg.v. Klaus Honnef. Köln 1982. S 74ff.

Ursula P e t e r s , Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland 1839-1900. Köln 1979. S 28ff.

Timm S t a r l , "Die Photographie ist eine Notwendigkeit..." Die Atelierfotografie in Österreich im 19.Jahrhundert. In: Geschichte der Fotografie in Österreich. Band 1. S 25ff.

17 P i e r e B o u r d i e u u.a., Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie. Frankfurt a.M. 1983. S 85.

John T a g g , The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories. Amherst 1988. S 184ff.

18 Susan S o n t a g , Über Fotografie. Fischer Taschenbuch. 13.-15.Tsd. Frankfurt a.M. 1984. S 159.

B a r t h e s , Kammer. S 74f, 86.

Barthes meint, das lebendige Wesen sei das genaue Gegenteil der Geschichte, es sei das, was sie dementiert. Geschichte sei die Zeit vor der eigenen Existenz und keine Anamnese könne diese Zeit erahnen lassen. Der Versuch der Vermittlung von Geschichte durch Photographie wird hier als Trennung und nicht als Versuch einer Annäherung verstanden .

19 B a i e r , Quellendarstellungen. S 389ff.

20 Anna A u e r , Exakt "in Bild und Maß". Hinweise zur technisch-wissenschaftlichen Fotografie in Österreich unter besonderer Berücksichtigung der Fotogrammetrie. In: Geschichte der Fotografie in Österreich. Band 2. S 55ff.

21 Bernd B u s c h , Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie. München 1989. S 314.

22 Michael M a u r a c h e r , Blick in die Ferne. Frühe österreichische Expeditions- und Reisefotografie. In: Geschichte der Fotografie in Österreich. Band 1. S 53ff.

Gert R o s e n b e r g , Wilhelm Burger. Ein Welt- und Forschungsreisender mit der Kamera 1844-1920. Wien 1984.

Thomas T h e y e (Hrsg.), Der geraubte Schatten. Eine Weltreise im Spiegel der ethnographischen Photographie. München - Luzern 1989.

23 G e r n s h e i m , Photographie. S 630ff.

K o s c h a t z k y , Photographie. S 276ff.

Michael M a u r a c h e r , Bildfolgen und Serien. Zur Geschichte der Dokumentarfotografie in Österreich. In: Geschichte der Fotografie in Österreich. Band 1. S 325ff.

N e w h a l l , Photographie. S 243ff.

24 Hier seien auf die zwei grundlegenden Arbeiten verwiesen:

Gunther W a i b l , Fotografie und Geschichte, Teil I in: Fotogeschichte (Frankfurt a.M.) Jg.6 1986, Heft 21. S 3ff. Teil II in: Fotogeschichte (Frankfurt a.M.) Jg.6 1986, Heft 22. S 3ff. Teil III in: Fotogeschichte (Frankfurt a.M.) Jg.7. 1987, Heft 23. S 3ff.

Peppino O r t o l e v a , Photographie und Geschichtswissenschaft. Teil I in: Photographie und Gesellschaft (Wien) 1.Jg.1989, Heft 1. S 5ff. Teil II in: Photographie und Gesellschaft (Wien) 1.Jg.1989, Heft 2. S 4ff. Teil III in: Photographie und Gesellschaft (Wien) 1.Jg.1989, Heft 3/4. S 3ff.

25 O r t o l e v a , Photographie. Teil II. S 7.

26 W a i b l , Fotografie. Teil I. S 4.

27 Etwa Clarice S t a s z , The early History of Visual Sociology. In: Jon W a g n e r (Ed.), Images of Information. Still Photography in the Social Sciences. Beverly Hills - London 1979. S 119ff.

John C o l l i e r , Evaluation Visual Data. Ebenda S 161ff.

Derral C h e a t w o o d / Ciarice S t a s z , Visual Sociology. Ebenda S 261ff.

Jon W a g n e r , Photography and Social Science Process. Ebenda S 283ff.

28 Rainer F a b i a n , Die Kamera als Augenzeuge. Sensationen, Dokumente, Fälschungen. München 1976. S 71ff, S 97ff, S 227ff.

F r e u n d , Photographie. S 171ff.

Die Gleichschaltung der Bilder. Zur Geschichte der Pressefotografie 1930-36. Hrsg. v. Diethart Kerbs, Walter Uka, Brigitte Walz-Richter. Berlin 1983. S 141ff.

Alain J a u b e r t , Fotos, die lügen. Politik mit gefälschten Bildern. Frankfurt a.M. 1989.

Dieter R e i f a r t h / Viktoria S c h m i d t - L i n s e n - h o f f , Die Kamera der Henker. Fotografische Selbstzeugnisse des Naziterros in Osteuropa. In: Fotogeschichte (Frankfurt a.M.) 3.Jg.1983 Heft 7, S 57ff.

29 Die Zeichen der Historie. Beiträge zu einer semiologischen Geschichtswissenschaft. Hrsg. von Georg Schmid. Materialien zur historischen Sozialwissenschaft Band 5. Wien 1986.

Jürgen T r a b a n t , Zeichen des Menschen. Elemente der Semiotik. Frankfurt a.M. 1989.