

Die Polaroidisierung
der Gegenwart

Die Polaroidisierung der Gegenwart

Ursprünge der digitalen Vintage-Fotografie

INTERMEDIATE HAUPTTHEMA

Vorgelegt von Christoph Claus
Matrikelnummer 11089074
BA Integrated Design

Eingereicht am 17. März 2015

Betreut durch Prof. Dr. Carolin Höfler
Designtheorie und -forschung

Fachhochschule Köln
Fakultät für Kulturwissenschaften
Köln International School of Design

1

EINLEITUNG

- Untersuchungsgegenstand — 9
- Methodisches Vorgehen — 10
- Begriffsklärungen — 11

2

PIKTORIALISMUS

- Kunst vs. Nicht-Kunst — 17
- Qualität der Unschärfe — 24
- Nachbearbeitung am Negativ — 27

4

LOMOGRAFIE

- Überzeichnung der Realität — 45
- Absichtslosigkeit als Geste — 50
- Qualität des Analoges — 53

3

POLAROID

- Materialität in der Fotografie — 33
- Rückeroberung der Aura — 36
- Inszenierende Fotografie — 39

5

SCHLUSS

- Zusammenfassung — 57
- Ursache der Nostalgie — 58
- Ausblick — 63

6

ANHANG

- Literaturverzeichnis — 67
- Abbildungsverzeichnis — 69
- Selbstständigkeitserklärung — 71

Inhalt



EINLEITUNG

UNTERSUCHUNGSGEGENSTAND

Die Fotografie verändert sich. Durch Digitalisierung und einen steigenden Absatzmarkt für Smartphones erreicht sie eine neue Quantität (Abb. 1), was besonders auffällig in sozialen Netzwerken in Erscheinung tritt. Allein auf Facebook wurden im Jahre 2011 nach eigener Aussage täglich 200 Millionen neue Bilder hochgeladen (vgl. Mitchell 2011: Online)¹. Mobile Fotoapps – wie beispielsweise »Instagram« oder »Hipstamatic« – erlauben es, Momente und Trivialitäten ständig und überall festzuhalten und direkt mit anderen *zu teilen*. Diese Retro-Programme arbeiten mit Filtern, die alte und oft fehlerhaft konstruierte Objektive bis hin zu ganzen fotografischen Epochen nachahmen. Anhand von zeitgenössischen Digitalfotografien und historischen Aufnahmen vergleicht diese Arbeit analoge und digitale Bildwelten und untersucht die Hintergründe und gestalterischen Wurzeln der digitalen Vintage-Fotografie.

Die zentrale Frage, die beantwortet werden soll, ist die nach Ästhetik, Qualität und assoziierten Werten dieser nostalgischen Fotografie in einer postanalogen Ära.

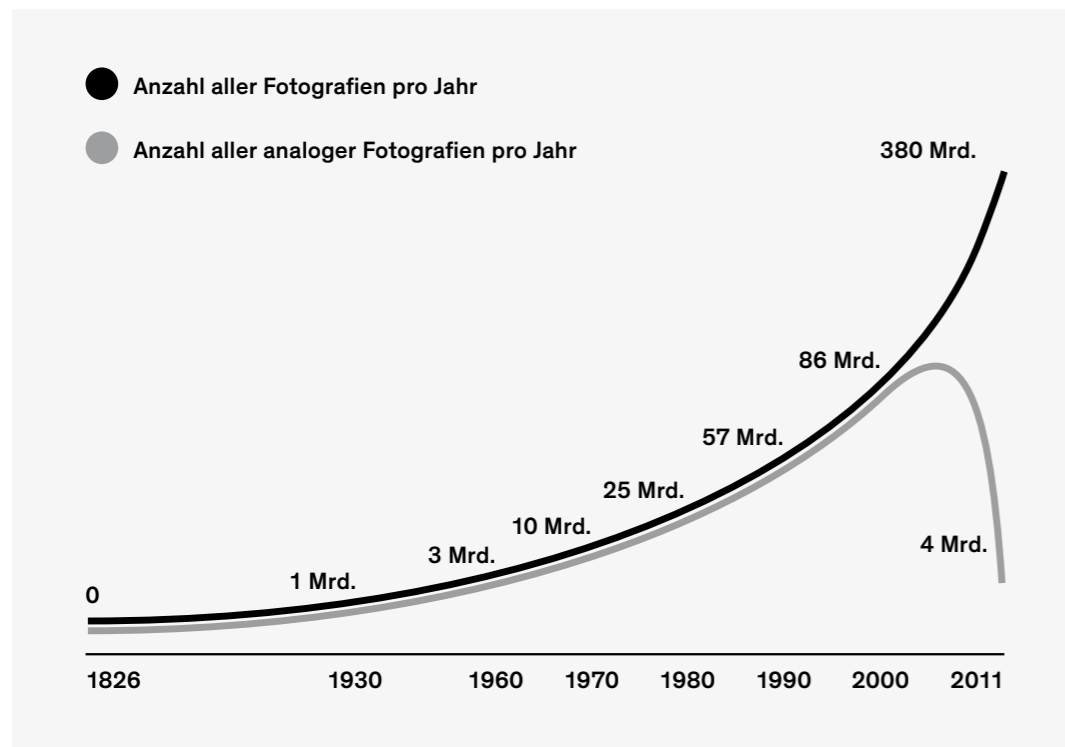


Abb. 1:
*Entwicklung
der Fotografie*
(1000memories
2011: Online)

¹ Abb. 1 verdeutlicht, dass zeitgleich mit dem extremen Bedeutungsverlust der Analogfotografie (zwischen 2000 und 2010 von 86 Milliarden Fotos auf nunmehr 4 Milliarden), die digitale Fotografie einen exponentiellen Wachstumsschub erfährt. Waren im Jahr 2000 digitale und analoge Fotografie etwa gleich auf, verfünffachte sich die Digitalfotografie fast bis 2011. Von einer steigenden Tendenz ist auszugehen, da – wie erwähnt – allein auf Facebook täglich 200 Millionen neue Fotos hochgeladen werden. Dies bedeutet, dass täglich das 200-fache an Fotos auf Facebook veröffentlicht wird, als es überhaupt Fotografien im Jahr 1930 gab.

METHODISCHES VORGEHEN

Die vorliegende Arbeit untersucht das Phänomen der digitalen Vintage-Fotografie durch Bild- und Textanalysen. Insgesamt drei fotografische Bewegungen der Analogzeit werden als Ausgangsbasis analysiert und mit digitalen Entsprechungen, insbesondere Bildern der exemplarischen App »Hipstamatic«, verglichen. Es wird versucht, Gemeinsamkeiten herauszuarbeiten und deren Bedeutungen und immanente Werte zu durchdringen. Dabei wird der kunst- und kulturgeschichtliche Kontext unter Zuhilfenahme fototheoretischer Texte einbezogen, um abschließend die Beweggründe der Popularität der digitalen Vintage-Fotografie auch unter nostalgischen Gesichtspunkten zu bestimmen.

Angemerkt sei, dass ausnahmslos Amateurfotografien durchleuchtet werden. So wird der Piktorialismus von Stiegler als zwar »künstlerische, aber auch dezidiert auf die Amateure konzentrierte Bewegung« (Stiegler 2010:163) eingeordnet. Das Polaroid trat auch abseits der Amateurfotografie in Erscheinung. Berufsfotografen diente es zur Überprüfung von Beleuchtung und Komposition. Künstler nutzten die Aura der Intimität für ihr Schaffen. Und schließlich diente es der Medizin zur schnellen Dokumentation. Diese Arbeit beleuchtet aber den Kult des Polaroids in seiner Erscheinung als private Schnappschussfotografie. Des Weiteren sind die auf den Fotografien gezeigten Bildgegenstände und -inhalte – bis auf erforderliche Ausnahmen – nicht Teil der hier dargelegten Untersuchung.

BEGRIFFSKLÄRUNGEN

Begriffsabgrenzungen von Vergangenheitsbezügen

Das Oxford English Dictionary definiert *Vintage* als »The time that something of quality was produced« (Vintage: Online), der Duden wiederum verweist auf *Retro* und beschreibt es als »Elemente früherer Stilrichtungen in Musik, Design o. Ä. nachahmend« (Retro: Online). Gehen beide Begriffsbestimmungen auf die Zeit – im Sinne vergangener Zeit oder Vergangenheit – ein, gesteht nur der Begriff *Vintage* ihr eine Qualität zu. Deutlich dramatischer konnotiert ist der Begriff der *Nostalgie*. Das Wort hat seine Wurzeln im Griechischen, setzt sich zusammen aus »νόστος = Rückkehr (in die Heimat) und άλγος = Schmerz« und wird recht kompliziert definiert als »vom Unbehagen an der Gegenwart ausgelöste, von unbestimmter Sehnsucht erfüllte Gestimmtheit, die sich in der Rückwendung zu einer vergangenen, in der Vorstellung verklärten Zeit äußert, deren Mode, Kunst, Musik o. Ä. man wieder belebt« (Nostalgie: Online). Das Wörterbuch Design beschreibt sie zusammenfassend als »eine diffuse Sehnsucht nach vergangenen Zeiten – zu meist nach einer Zeit aus der eigenen Vergangenheit, bedingt durch zunehmende Vergangenheitsdarstellungen in den Medien aber zunehmend auch nach einer Vergangenheit, der man selbst nicht angehörte« (Erlhoff 2008:293 f.). Nostalgie beschreibt also mehr einen subjektiven oder auch kollektiven Sehnsuchtsgedanken, während *Vintage* eine qualitätvolle Vergangenheit andeutet. Die Arbeit wird versuchen diese Begriffe aufzugreifen, in einen bildanalytischen Kontext zu bringen und im Schlussteil (Kapitel 5) auf die Fotografie zu erweitern.

Der Fotoapparat »Smartphone«

Das Smartphone ist zum Inbegriff mobiler Spitzentechnologie geworden. Neben seiner Telefonfunktion verfügt es, einem Computer gleich, über umfangreiche weitere Anwendungsmöglichkeiten, nicht zuletzt weil es mit einem eigenen Betriebssystem ausgestattet ist. Weitere Applikationen, sogenannte Apps, können installiert und damit der Funktionsumfang des Gerätes erweitert werden.

Im Gegensatz zu PC oder Notebook ist es handlich, leicht transportabel und bietet darüber hinaus die Möglichkeit, nahezu überall eine Internetverbindung herzustellen. Im August 2013 waren bereits 62% aller in Deutschland benutzten Mobiltelefone Smartphones (vgl. dpa 2013: Online).

Viele von ihnen besitzen hochwertige Kameras, die durch eine Unmenge an Fotoapplikationen bedient werden können. Das macht das Smartphone zum stets unsichtbaren, aber fundamentalen Teil dieser Untersuchung, da es mittlerweile oft eine eigenständige Kamera abgelöst hat oder zumindest den Zweck als sekundär-

er Fotoapparat erfüllt. Bei vielen Smartphones ist die Standard-Kamerafunktion leicht zugänglich, oft direkt vom Sperrbildschirm heraus. So wird die Möglichkeit eröffnet, alle Geschehnisse im Leben konsequent und instantan zu dokumentieren. Eine Planung der fotografischen Handlung ist nicht nötig.

Die programm-basierte Möglichkeit der Erweiterung und die simple und ständige Verfügbarkeit unterscheiden das Smartphone von herkömmlichen Digitalkameras und markieren seinen besonderen Status als fotografische Apparatur.

Die Fotoapplikation »Hipstamatic«

Die Arbeit vergleicht Zeugnisse dreier fotografischer Epochen bzw. Stilmittel mit dem Status quo der mobilen Digitalfotografie. Für letztere werden Fotografien der App »Hipstamatic« verwendet. Erstmals im Dezember 2009 von der Firma Synthetic Corp. veröffentlicht, steht das Programm den zwei Plattformen Windows Phone von Microsoft und iOS von Apple zur Verfügung. Es ermöglicht die augenblickliche Erstellung anachronistisch anmutender Fotografien, welche im Anschluss auf dem jeweiligen Endgerät gespeichert, an das in der App integrierte »Drucklabor« gesendet oder mit verschiedenen sozialen Netzwerken geteilt werden können. Mit »Oggl« wird zugleich eine eigene Fotocommunity zum Distribuieren der Fotografien angeboten.

»Hipstamatic« ist in seiner skeuomorphischen Optik einer analogen Kamera nachempfunden (Abb. 2). Die Oberfläche des Gehäuses imitiert grobes Leder und ähnelt damit dem Aussehen klassischer Fotoapparate, die im 20. Jh. jedoch Leder meist selbst mit Bakelit simulierten. Auch das Gehäuse besitzt typische Merkmale einer Kamera wie einen integrierten Blitz und Sucher, ein kleines Fenster in dem der eingelegte Film sichtbar ist, sowie den Auslöser als auffälligsten aller Knöpfe.



Abb. 2:
Startscreen v.
»Hipstamatic«

Die Software besitzt zur Bedienung eine Vorder- und eine Rückansicht, welche im Aufbau annähernd identisch mit einer analogen Kamera ist. An der Vorderseite lassen sich Objektive per Wischgeste wechseln, verschiedene Filme einlegen, zusätzliche Blitze installieren sowie die Qualität der Bilder durch einen Hebel am Objektiv in drei Stufen einstellen. Außerdem kann das Gehäuse ausgetauscht werden. Die Rückseite bietet weitere Einstellmöglichkeiten. Ein vorher gewählter Blitz oder eine Belichtungskorrektur können zugeschaltet werden.

Eine an die Lomografie angelehnte Möglichkeit ist die der Doppelbelichtung. Dabei wird der Film nach dem Auslösen nicht weitergespult, sondern das darauf folgende Bild mit dem ersten verrechnet.

Die App wurde als Grundlage einer Vergleichbarkeit gewählt, weil sie über eine Eigenschaft verfügt, die der analogen Fotografie sehr ähnlich ist: Für jedes Foto muss die gewünschte Einstellung vor dem Auslösen ausgewählt werden, nachträglich lassen sich Objektiv- und Filmtypen nicht simulieren. Das exakte Ergebnis ist nie zur Gänze vorhersehbar. Die so entstandenen *Unikate* werden nach einer Wartezeit sichtbar. Parallelen zur analogen Sofortbildfotografie sind erkennbar. So wie sich auf einem Polaroid erst wenige Minuten nach seinem Auswurf aus dem Fotoapparat das Motiv abzeichnet, wird auch bei »Hipstamatic« der Nutzer einige Sekunden lang hingehalten, in denen eine Art der Entwicklung vorgetäuscht wird.

Damit distanziert sich die Untersuchung dieser Arbeit von anderen Retro-Apps wie beispielsweise dem mittlerweile zu Facebook gehörendem »Instagram«, welches in zentraler Funktion nicht als Fotoapparat, sondern als digitales Nachbearbeitungswerkzeug fungiert.

2

PIKTORIALISMUS

*Antirealistische
Fotografie*



Abb. 3: *Der Auftritt*, MiaLisa Begemann, 2013

KUNST VS. NICHT-KUNST

Die Fotografie »Der Auftritt« (Abb. 3) von MiaLisa Begemann aus dem Jahre 2013 ist Teil der »Mobile Art Europe«, einer internationalen Plattform, die das mobile Bild würdigt, welches durch den Einsatz von Smartphone oder Tablet entstanden ist. Auf dem ersten Blick scheint sie das eigene Medium selbst zu leugnen. Hohe Kontraste, Bildstörungen, wie von einem Pinsel gesetzt, die artifizielle Farbigkeit, das Verschwimmen vieler Details mit der Dunkelheit und eine zu den Rändern hin einsetzende Unschärfe – malerisch, stimmungsvoll aber nicht realitätskonform bietet sich das Bild dem Betrachter an. Bildstörungen verstärken diesen ersten Eindruck und lassen es wie ein Relikt aus vergangenen Zeiten wirken.

Das grün-bläulich kolorierte Foto steht auf schwarzem Untergrund, ist jedoch zusätzlich von einer weißen Kontur gerahmt. Dieser Bildrand ist nicht geradlinig, besitzt unterschiedliche Strichstärken und weist Störungen wie Schlieren und Kratzer auf. Er betont die Ausschnitthaftigkeit der Szenerie. Der linke und rechte Bildbereich verschwimmt im Dunkel mit dem Schatten. Das Motiv schwebt scheinbar mystisch im Raum. Die verschwommenen und dunklen Ecken tragen so aber zur Blickführung bei und bestimmen den formalen Schwerpunkt des Bildes. Auch das quadratische Format rückt den Bildinhalt in den Vordergrund, da es besonders neutral wirkt. Die Bildgegenstände treten dabei jedoch nur undeutlich und silhouettenhaft hervor. Weder lässt sich die Mimik der abgebildeten Personen genauer bestimmen, noch kann eine Aussage über die exakte Tageszeit getroffen werden. Starke Lichtreflexionen auf Fliesenboden und Fensterrahmen überzeichnen Details.

Die Fotografie verliert sich vielmehr in der Darstellung einer Stimmung, die ausreichend Spielraum für Assoziationen lässt. Zahlreiche Artefakte tauchen zum Teil nur als geisterhafte Schleier auf, wie in der rechten Bildmitte, andere sind stark überzeichnet und treten als Kratzspuren hervor. Diese verschwimmen teilweise derart mit dem Sujet, dass ihre genaue Herkunft unklar ist.

Begemanns Fotografie kann als Hommage an den Piktorialismus gewertet werden. Auch Begemann selber beschreibt ihre Fotografie als Anknüpfung an die »kunstfotografische Stilrichtung des Pictorialismus« (facebook 2014: Online). Der Piktorialismus war eine Bewegung der Jahrhundertwende, die sich ganz auf die traditionellen Werte der Malerei berief und eine Bildsprache entwickelte, die diesen zugrunde lag. Zum einen sprach er durch stark inszenierte Bildmotive – wie etwa Stilleben oder Pose – der Fotografie die authentische Abbildung der Wirklichkeit ab und versuchte den Bildern eine schöpferische Kraft und ihnen damit die Aura der Kunst einzuverleihen. Zum anderen galt es, die technische und mechanische Natur der Fotografie zu verbergen. Damit leugneten die Piktorialisten die ausschließlich zum Zwecke der Dokumentation »registrierende Funktion der Kamera« (Geimer 2009:175) und erweiterten sie um künstlerische Attribute. Der Piktorialismus war gewissermaßen eine provokante Antwort auf die Frage nach der Kunsthaftigkeit der Fotografie.

Schon mit deren Erfindung einher ging die Diskussion um ihre Positionierung als Kunst oder Nicht-Kunst. Die neue Bildtechnik konnte sich nicht direkt als eigenständige Ästhetik etablieren und wurde besonders oft mit der Malerei verglichen. So assoziiert auch William Henry Fox Talbot, Erfinder des Negativ-Positiv-Verfahrens, seine fotografischen Versuche mit der »Zeichenkunst« (vgl. ebd.:171). Für Siegfried Kracauer unterscheidet sich die Fotografie jedoch dahingehend von der Malerei, dass sie einer Absichtslosigkeit unterliegt, die sich in der völligen Rücknahme des Fotografen wiederfindet. Durch den Verzicht auf Gestaltungsmittel wie Komposition und Formgebung soll die ungestellte Realität eingefangen werden. Nur so könne sich die Fotografie von den Ketten der Malerei lösen (vgl. ebd.:175f.) und ein eigenes ästhetisches Grundverständnis hervorbringen. Weiterhin befindet er Fotografien mit künstlerischen Qualitäten als »unbeabsichtigtes Nebenprodukt« (ebd.:178) und spricht ihnen jede Nähe zur bildenden Kunst ab. Für Kracauer lebt die Malerei also von der Sichtbarkeit, die Fotografie von der Unsichtbarkeit des Autors. Für Rodolphe Töpffer stellt sich erst gar nicht die Frage eines kreativen Akteurs hinter der Kamera. Der Fotograf kopiert ihm nach lediglich die Dinge der Welt, während der Maler sie als Ausgangsbasis seiner interpretierenden Arbeit verwendet (vgl. ebd.:188f.). Doch den Piktorialisten ging es eben darum, ihren Fotografien die aktive, künstlerische und kreative Art der Wahrnehmung hinzuzufügen. damit diese auch der Zerstreung dienen und nicht nur vom Alltäglichen erzählen (vgl. Ulrich 2002:386).



Abb. 4: *The Pond – Moonlight*, Edward Steichen, 1904

Dem Werk »The Pond – Moonlight« (Abb. 4) des Piktorialisten Edward Steichen ist der fotografische Charakter noch schwerer anzusehen als dem Foto von Begemann. Es widerlegt Töpfers Auffassung, die Fotografie habe die vollkommene Mimesis der Wirklichkeit zum Ziel. Die Nachtaufnahme entstand als Langzeitbelichtung, die Konturen sind unscharf und verschwommen. Das Bild ist genau genommen eine Schwarz-Weiß-Fotografie, wurde von Steichen aber nachträglich koloriert. Steichen nutzte besonders die Reproduktion als Möglichkeit, das Fotografische seiner Bilder zu leugnen. Er erstellte Abzüge seiner Negative mittels Gummibichromatverfahren wodurch er unter anderem Einfluss auf die Farbigkeit der Bilder nehmen, aber auch – einem Maler gleich – die Oberfläche direkt manipulieren konnte. Das Resultat ist eine Fotografie, die eher einer Lithografie ähnelt.

Das Bild ist durch Pinsel- und Kratzspuren gekennzeichnet, die den Charakter einer Handarbeit noch zusätzlich unterstreichen. Darüber hinaus hat Steichen große Bereiche bis zur Unkenntlichkeit weichgezeichnet. Besonders das Ufer im unteren Bildbereich besitzt keine Schärfe und besteht nur noch aus verwaschenen Farbpigmenten. »The Pond – Moonlight« verliert in den Bildecken an Form und Kenntlichkeit. Der Bereich, welcher am schärfsten hervortritt und damit den Fokus vorgibt, befindet sich in einer Art Oval, mittig im Bild. Eine weitere Besonderheit in der Fotografie ist Steichens Signatur unten rechts, was ihr umso mehr den Charakter eines gemalten Bildes und somit eines Unikats verleiht.



Abb. 5: *Adam und Eva*, Frank Eugene, 1898/99

Frank Eugenes Bild »Adam und Eva« (Abb. 5) besitzt ähnliche Merkmale. Die Abbildung einer nackten Frau und eines nackten Mannes ist selbst schon von einer gewissen Unschärfe gekennzeichnet. Ganz in schwarz-weiß gehalten, wurde der Abzug im Anschluss von Eugene stark nachbearbeitet. Bis auf die Bildmitte befinden sich überall Strichelungen und Schraffuren. Die Kombination von Fotografie und Grafik lässt das Bild als eine Art Collage wirken. Es scheint, als wären mehrere Ebenen übereinander gelegt. Während das Gesicht des Mannes dem Betrachter abgewandt ist, hat Eugene die Physiognomie der Frau durch Radierung und Überzeichnung vollständig ausgelöscht. Was bleibt, ist allein die Gestik. »Adam und Eva« verschwimmen mit dem Bild selbst – der Hintergrund scheint durch Eugenes Manipulationen aufgelöst; unwichtig für die Inszenierung. Er stellt seine Arbeit deutlich unter die Prämisse, alles auszublenden, was sich jenseits seines Primärsujets befindet; »aus der Realität all das zu entfernen, was dem Ideal nicht zuträglich ist« (Kemp 1980:213).

Während Eugene bei Eva nur den Kopfbereich nachbearbeitet, ihren restlichen Körper aber unangetastet gelassen hat, lässt er Adam noch mehr mit dem Hintergrund eins werden. Seinen Hinterkopf hebt er allerdings durch dunkle Schraffuren hervor. Ähnlich wie Steichen signiert Eugene sein Bild.

QUALITÄT DER UNSCHÄRFE

Allen drei beschriebenen Bildern ist gemeinsam, dass sie der Unschärfe einen Wert beimessen. Unschärfe lässt sich zunächst als fotografischer Makel auffassen, zumindest wenn die Absicht besteht, eine möglichst täuschend echte Illusion und vollständige Reproduktion zu erzielen. Auch in der Malerei galt Schärfe – als Zeichen ausgeprägten Detailreichtums – lange Zeit als Qualität (vgl. Ulrich 2002:382). Noch bevor die abstrakte Malerei im 20. Jahrhundert Einzug hielt, weichte die Kunst der Romantik von dieser Tendenz ab und benutzte präfotografisch die Unschärfe als stilgebendes Mittel.



Abb. 6:
Fort Vimieux,
J. M. W. Turner,
1831

In dem romantischen Gemälde »Fort Vimieux« (Abb. 6) von Turner versinkt das Sujet nicht nur im Meer, sondern zugleich mit dem Sonnenuntergang und weichgezeichneten und verwischten Hintergrund. Das Bild wirkt, als wären immer neue Farbschichten hinzugefügt, um jegliche Konturen aufzulösen. Wasser und Ufer zerfließen zu einer Masse und werden lediglich durch Farbnuancen voneinander unterscheidbar. Einzig das Segelschiff besitzt einen gewissen Grad an Schärfe und drängt sich dadurch förmlich in den Fokus der Betrachtung. Mit dem *sfumato* genannten Verfahren versuchte auch schon Leonardo da Vinci – Jahrhunderte zuvor – die Luftperspektive zu simulieren, doch ging es dabei um eine in der Natur

vorkommende Form der Unschärfe. Seine Beobachtung ergab nämlich, »dass Gegenstände in der Ferne durch die Luft bläulich und dunstig erscheinen« (Böhringer 2008:256) und deswegen entfernt scheinende Bildbereiche in der Malerei der Eindruck reduzierter Tiefenschärfe einverleibt werden müsse. Dafür ließ er »Konturen verschwimmen, Licht und Schatten ineinander übergehen und Farben verschleiert erscheinen« (Pommerening 2012:39). Auch Goethe bezeichnete das *Scharfe* als das *Falsche* und attestierte ihm lediglich die Befriedigung einer »oberflächliche[n] Neugierde« (Ulrich 2002:383).

Während sich die Fotografie zur Jahrhundertwende in einer Sinnkrise zwischen Wissenschaft und Kunst befand, entwickelte sich deren Technik immer weiter. Die Resultate wurden immer exakter und mit der Entwicklung des Anastigmats gab es nunmehr die Möglichkeit, Abbildungsfehler von Linsen zu kompensieren und dadurch immer schärfere Bilder zu erhalten². Die Qualität einer naturwissenschaftlichen Fotografie, die auf eine möglichst realistische Dokumentation abzielte, wurde von den Piktorialisten jedoch abgelehnt. Schärfe galt als mathematisch berechnet und nicht der unvollkommenen Anatomie des menschlichen Auges entsprechend. Wichtig war es vielmehr, »gegen die Möglichkeiten des eigenen Mediums anzuarbeiten, dessen Mechanismus zu überlisten und eben deshalb mit Unschärfen zu operieren« (ebd.:385). Durch die Verwendung einer Lochkamera oder den Gebrauch sogenannter Künstlerobjektive – die Abbildungsfehler provozierten – wurde eine Weichzeichnung im Bild erreicht. Der Einsatz von Unschärfe als neues Stilmittel drückte den Zweifel der Piktorialisten an dem bisherigen Selbstverständnis der Fotografie aus. Die Unschärfe sollte jedoch nicht die fotografischen Bilder unklar wirken lassen, sondern im Gegenteil die wichtigen Bestandteile hervorheben und so ein Exempel an Konkretheit statuieren. So war Frank Eugene nicht die Physiognomie von *Adam* und *Eva* wichtig, er konzentrierte sich vor allem auf die Darstellung ihrer Körper und deren gegenseitige Konstellation und Interaktion. Bei Steichen und Begemann ist das Sujet weniger griffig, da es sich um die Aufnahme einer größeren Szene handelt. Während Begemann

² Astigmatismus bezeichnet einen Abbildungsfehler. Dieser entsteht, wenn Licht nicht parallel zur optischen Achse auf eine Linse tritt. Da die Linse gewölbt ist, entstehen unterschiedliche Eintrittswinkel. Unschärfen – vor allem in den äußeren Bildbereichen – sind die Folge. Besonders bei großer offener Blende ist dieser Effekt sichtbar; um ein schönes Bokeh zu erreichen auch gewünscht. Abblenden reduziert die Wölbung, wodurch eine höhere Schärfentiefe im Bild erreicht wird. Das Anastigmat als Kombination konkaver und konvexer Linsensysteme versucht die Bildfeldwölbung des einfallenden Lichtes und damit den Astigmatismus auszugleichen (vgl. Walter 2005:39).

den Fokus auf die stimmungsvolle Inszenierung einer einzelnen, durch das Bild schreitenden Figur legt, fixiert Steichen einen Moment der Ruhe, der durch radiale Schärfung des Sees und aufgehenden Mondes den Betrachter zur Ruhe und damit zur *Fokussierung* bringt.

Ähnlich wie in der romantischen Malerei waren die Sujets der Piktorialisten Stillleben und weite leere Landschaften, also Motive befreit von Hektik und Urbanität. In den Bildmotiven wurde eine Sehnsucht deutlich, die unter Zuhilfenahme der Unschärfe ihren maximalen Ausdruck fand. Die Jahrhundertwende gilt als *Zeitalter der Nervosität* (vgl. ebd.:387), bei der sich »die Abneigung gegen Details längst als kulturkritische Geste internalisiert« (ebd.) hat. Diese *Nervosität* geht zurück auf »veränderte Lebensumstände, welche meist einen Verlust oder einen Rückgang in der Lebensqualität für die Individuen mit sich bringen« (Kießling 2013:55) und ist außerdem geprägt von »Überladung, Stress und Schnelllebigkeit« (ebd.:65). In der heutigen globalisierten Welt wird dies als »Überforderung, Rollenvielfalt oder Werteverfall« (ebd.:67) noch deutlicher. Auch Bull spricht von einer »postmodern period of uncertainty« (Bull 2010:22). »Wenn spezifisch mehr Information anfällt, dann muss man das Fachgebiet einengen«, um »effektiv zu navigieren« (Parment 2009:43). Und so kann der Einsatz von Unschärfen auch als Versuch gewertet werden, die Konzentration auf das Wesentliche zu lenken und sich durch »die im Internetzeitalter entstandene Selbstverständlichkeit unaufhaltsamer Bilderzeugung und ständiger Bildtransformation sowie der Zurichtung von Alltagspraktiken auf das Visuelle« (Brosch:72) mittels Ausblenden unwichtiger Details, zu *navigieren*.

Begemanns Fotografie geht noch einen Schritt weiter und weist durch ihren Einsatz von Unschärfe die Gegenwart der Gegenwart zurück. Es geht weniger um den Ist-Zustand als um den Soll-Zustand des Bildes: Das Bild soll bei dem Betrachter eher ein Gefühl der Sehnsucht und Unbestimmtheit auslösen. In einer durch Bilder lückenlos repräsentierten Welt kann von Unschärfe »ein Sog ausgehen wie von einem Wagnis oder einer unbekanntem Zone« (Hüppauf 2007:70). Indem Begemann die Gegenwart negiert, bleibt die Frage offen, auf welche Zeit sich die Sehnsucht bezieht, die durch das Betrachten ihrer Fotografie, aber auch derer von Steichen und Eugene, evoziert werden soll. Wenn vom Verklären der Zeit gesprochen wird, so ist damit meist ein nostalgisches Gefühl gemeint. Interessanterweise sind sich die Worte *Verklärung* und *Unschärfe* gar nicht fremd. Beide beinhalten die Wegnahme von Konturen, die Verwischung von scharf umrissenen Grenzen und meinen doch die Idealisierung eines Objektes. Indem Begemann also Unschärfen benutzt, verklärt sie den Bildgegenstand und inszeniert ostentativ Vergangenheit.

NACHBEARBEITUNG AM NEGATIV

Die nachträgliche Manipulation am fertigen Bild war, vor dem Hintergrund eines bisher dokumentarischen Fotografieverständnisses, gänzlich neu im Piktorialismus. Damit überschritt dieser die Grenze der reinen Fotografie – solange er nicht ausschließlich mit Spezialobjektiven hantierte – und betrat erstmalig das Feld der Bildretusche. Vielmehr forderte er »die völlige Kontrolle über die Bildfläche« (Ulrich 2002:391). Wo Töpffer nur die Möglichkeit der Verdoppelung der Dinge sah und die Fotografie keine Originalität besitzen durfte, erweiterte sie der Piktorialismus um einen Duktus und individuellen Stil ihrer Verursacher (vgl. Geimer 2009:191). Negative wurden – besonders bei Eugens »Adam und Eva« zu sehen – stark nachbearbeitet, zerkratzt und teilweise ganze Filmbestandteile beraubt. Die Künstler gingen soweit, dass sie die Negative nach einer oder mehreren Belichtungen zerstörten, um ihren Fotografien – ähnlich wie nummerierten Lithografien – eine Limitierung zu verleihen. Auch durch aufwendige Druckverfahren konnten Ergebnisse immer wieder verändert und angepasst werden. Eine technische Raffinesse war dabei beispielsweise das Verwenden von grobkörnigem Kopierpapier, welches den Fotos den Charakter einer Kohlezeichnung gab (vgl. Ulrich 2002:388).

Wo bei »Adam und Eva« – mehr noch als bei Steichens Fotografie – zeichnerische und grafische Eingriffe sichtbar werden – Eugene zerstört regelrecht substantielle Bildbestandteile – treten diese Artefakte bei Begemann allerdings in den Hintergrund. Sie tragen zwar zur Gesamterscheinung bei, wirken jedoch mehr zufällig denn als bewusst eingesetztes Stilmittel. Während die Piktorialisten in ihrem künstlerischen Selbstverständnis alle Entscheidungen selbst trafen – bis auf mechanische Gegebenheiten ihrer Objektive – erlaubt eine App weniger Einflussnahme. Hier bestimmt Zufälligkeit und technische Instruktion das Resultat auf dem Bild. Digitale Nachbearbeitungen sind zwar möglich, jedoch entziehen sich diese der *unmittelbaren* Fotografie als auch einer Auseinandersetzung mit dem Material und den umfangreichen Handwerkszeugen wie beispielsweise zu Zeiten des Piktorialismus.



Abb. 7: o. T., Mario Estrada

Estradas unbetitelte Fotografie (Abb. 7) zeigt einen Astigmatismus, wie er auch bei den Piktorialisten verbreitet war. Es wurde mit »Hipstamatic« und dem Objektiv »TINTO 1884« gemacht. Dieses Objektiv wird als piktorialistische Möglichkeit »die wahre Essenz des Sujets einzufangen« beworben. Während der mittig sitzende Bildbereich hinreichend scharf ist, verschwimmt das Bild radial nach außen. Der Schärfereich befindet sich immer in der Bildmitte und kann nicht individuell gesetzt werden. Ein exaktes Bestimmen der Unschärfe ist mit der App nicht möglich, sodass sich schnell eine gewisse Redundanz im formalen Aufbau der Fotografien einstellt.

Ähnlich wie bei Begemann ist der Rand durch Störungen betont. In Estradas Fotografie besitzt dieser hingegen weniger grafische Eigenschaften, sondern wirkt geradezu plastisch und betont damit die haptische Komponente der Abzüge analoger Fotografien. Anders als bei den drei bisher besprochenen Bildern, wird keine nachträgliche Retusche deutlich. Es wird auf Störungen im Bild verzichtet, um Details, zusätzlich zur Unschärfe des simulierten Objektivs, unkenntlich zu zeichnen.

3

POLAROID

Sehnsucht nach
dem Unikat

MATERIALITÄT IN DER FOTOGRAFIE

Beschränkt sich die Digitalfotografie vor allem auf das Sehen, auf eine rein visuelle Wahrnehmung, wohnt der analogen Fotografie noch eine haptische Erfahrungswelt inne. Es gibt verschiedene Papiere, ob matt oder glänzend, ob glatt oder strukturiert und jeder Abzug fühlt sich anders an, ob seiner Größe oder seines Alters. Dass dies ein Qualitätsmerkmal zu sein scheint, welches der Fotografie eine zusätzliche Wertigkeit verleiht, zeigt das Bild »Within Me You Live Eternally.« (Abb. 8) von Javier Gamboa. Es betont eine Plastizität, welche die analoge Vorgeschichte der Digitalfotografie würdigt, indem es deren Eigenschaften simuliert und reproduziert. Dass digitale Bildtechniken häufig dazu genutzt werden, »den Eindruck authentischer Fotografien zu simulieren, statt auf eine völlig neue digitale Ästhetik zu setzen« (Geimer 2009:108), bemerkte schon der deutsche Kunsthistoriker und Kulturwissenschaftler Wolfgang Ullrich in seinem 1997 erschienenen Beitrag zum digitalen Nominalismus.

Das Foto selbst wirkt auf dem ersten Blick unscharf und undeutlich, ist jedoch durch den Blendenfleck mittig links als solches zu identifizieren. Besonders in der unteren Hälfte mehren sich Artefakte und ein intensives Bildrauschen lässt Details und Einzelheiten im Motiv verschwinden. Es repetiert die im Piktorialismus entdeckte Qualität der Unschärfe. Diese scheint weniger durch ein Objektiv verursacht, sondern Ergebnis der mehrschichtigen Körnung und damit verbundenen Zerstreuung des Bildes. Bei genauerer Betrachtung lassen sich jedoch Details, wie Strommasten und Windräder, entdecken. Es lösen sich nicht nur einzelne Bestandteile des Bildes in Unschärfe auf, vielmehr bezieht sich diese auf das gesamte Sujet. Ein Farbstich unterstreicht diese Nichtigkeit des Bildinhaltes, in dem er in erster Linie eine Gesamtstimmung hervorbringt. Die Farbwerte wirken verfälscht, durch den hohen Gelbanteil jedoch sehr warm. Der obere Bildbereich erhält so einen Grünstich, der untere Bereich wirkt orange.

Das Bild ist von einem breiten Papierrand umgeben, welches eine ausgeprägte, ungleichmäßige Struktur aufweist. Es besitzt einen hohen Gelbanteil. Hier liegt jedoch die Vermutung nahe, dass damit zusätzlich ein Alterungsprozess simuliert sein könnte. Das Foto sitzt nicht geradlinig auf dem papierenen Untergrund, sondern leicht angewinkelt mit einem Gefälle von links nach rechts. Die Ecken sind abgerundet. Eine feine dunkle Kontur verläuft zwischen Bild und Rahmen. Die Rahmung wirkt dadurch wie auf dem Filmmaterial aufgeklebt.



Abb. 8: *Within Me You Live Eternally.*, Javier Gamboa

Die genannten Eigenschaften legen eine Verwandtschaft zum Polaroid nahe. Auch wenn das Gesamtformat ein anderes ist, so sind die Quadratur der Fotografie, deren Rahmung mittels geprägtem Papier sowie die Farbabweichungen ein klarer Verweis auf die Ära der Sofortfotografie. Die Fotografie wurde erneut mit »Hipstamatic« gemacht. Lucas Buick, CEO der App, sagt selber, dass seine Passion des Fotografierens mit seiner Polaroid SX-70 zur Entstehung von »Hipstamatic« geführt hat (vgl. Hipstamatic: Online). Auch wenn der typische weiße Rand nicht als Option in der Applikation zur Verfügung steht, so bedienen bestimmte Objektive und Filme die Optik der Polaroid-Ära.

Das 1937 von Edwin Land gegründete Unternehmen Polaroid³ begann seine Geschichte mit Polarisationsfiltern für Leselampen und Sonnenbrillen. Zwischen 1943 und 1947 entwickelte es jedoch das Verfahren der Sofortbildentwicklung, welches den Firmennamen später zum Synonym der Sofortbildfotografie überhaupt machen sollte. Der anfangs verwendete Trennbildfilm enthielt noch Positiv und Negativ. Dabei war das Negativ allerdings nicht zur erneuten Vergrößerung bestimmt. 1972 stellte Land gemeinsam mit der Polaroid SX-70 das Integralbildsystem vor, bei dem Negativ und Positiv als ein fertiges Produkt in Form einer Positiv-Aufnahme ausgeworfen wird (vgl. Tobies 2008:4 ff.). Die Polaroidkamera beschreibt ein komplettes Fotolabor. Der Akt der Fotografie bezieht sich nicht mehr nur auf die Bildentstehung, sondern es lässt sich direkt anschließend auch der Bildentwicklung beiwohnen. Ähnlich wie bei der heutigen Digitalfotografie folgt die Präsentation des Bildes unmittelbar seiner Entstehung. Dabei setzt das Polaroid »auf ein Nebeneinander von fotografiertem Bild und Situation. [Es; Anm. d. Verf.] initiiert also eine vergleichende Sehübung, bei der man sich von der Kongruenz eines gerade im Erscheinen begriffenen Bildes einer Situation überzeugen kann.« (Moog 2008:15)

Durch seine auffällige Rahmung – die als sofort identifizierendes Markenzeichen des Polaroids eine eigene *Sofortbildqualität* darstellt (vgl. Lawendel 2009:9) – betont das Polaroid im besonderen die eigene Materialität. Es handelt sich nicht ausschließlich um ein Bildmotiv, welches angesehen werden kann, sondern um einen Bildträger, der angefasst, herumgereicht und, um die Entwicklung zu aktivieren und zu beschleunigen, geschüttelt werden kann und dadurch auf Gebrauch, Verbrauch und auf die Zeit verweist. Wegen seiner immanenten Einmaligkeit kommt beim Polaroid der Zeitlichkeit eine besondere Bedeutung zu, jedoch besitzt die Analogfotografie allgemein diese materiellen Qualitäten, welche bei der Betrachtung zusätzlich stimulieren können: »Wenn Fotografien Beulen bekommen, fleckig werden, zerknittert oder verblaßt sind, läßt ihre Wirkung auf uns nicht nach – sie wird dadurch oft sogar erhöht.« (Sontag 1980:81)

³ Das Kunstwort Polaroid setzt sich aus den Wörtern Polarisation und Zelluloid zusammen und meint »die Filterung [...] von Licht durch ein synthetisches Material« (Moog 2008:9).

RÜCKERBERUNG DER AURA

»Die Polaroid-Kamera bedeutet eine Wiederbelebung des Prinzips der Daguerreotyp-Kamera: jedes Bild ist etwas Einmaliges.« (Sontag 1980:121) Was Sontag hier beschreibt ist die Besonderheit des einstufigen Verfahrens. Da die Entwicklung eines Polaroids kein Negativ mehr abwirft, handelt es sich bei dieser Fotografie immer um ein Unikat. Auch Wolfgang Coy schreibt: »Authentisch [...] waren Fotografien, als die Trennung von Negativ und Positiv noch nicht bestand« (Stiegler 2010:409) und stützt damit Sontags These.

Walter Benjamin beschreibt in seinem Aufsatz »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« die sozialen und ästhetischen Konsequenzen der Möglichkeit der fotografischen Vervielfältigung. Er fragt darin allerdings nicht nach der Qualität oder Summe dieser Reproduktionen, sondern interessierte sich vielmehr für das Charakteristika der Fotografien selbst, die »ein ihnen inwohnendes Potential der Zerstreung« (Geimer 2009:142) zu besitzen scheinen. Durch diese der Fotografie immanenten Eigenschaft verliert das Bild für Benjamin an Einmaligkeit und damit an Echtheit. Sein Begriff der Aura bzw. vielmehr des Auraverlustes raubt »das Hier und Jetzt des Kunstwerks – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet. An diesem einmaligen Dasein aber und an nichts sonst vollzog sich die Geschichte, der es im Laufe seines Bestehens unterworfen gewesen ist.« (Benjamin 1977:11) Benjamin zog aus diesem Verfall der Aura die Schlussfolgerung, dass durch die Reproduktion die »gesamte soziale Funktion der Kunst umgewälzt« wird. »An die Stelle ihrer Fundierung aufs Ritual tritt ihre Fundierung auf eine andere Praxis: nämlich ihrer Fundierung auf Politik.« (ebd.:18) Die Bilder, in Form von Fotografien, kommen zum Betrachter.

Ungefähr 10 Jahre später wurde mit dem Polaroid eine fotografische Entwicklung auf dem Markt gebracht, die sich den bisherigen Möglichkeiten dieser von Benjamin angeführten Vervielfältigung entzog. Das Fotografische hatte sich damit wieder einen Teil der Aura zurückerobert, den Benjamin für verloren glaubte (vgl. Moog 2008:11).

Der Unikatstatus ist stark mit der Materialität des Polaroids verbunden, da es eben in genau dieser nicht reproduzierbar ist. Während die Piktoralisten aktiv in den fotografischen Prozess einwirkten, um das Bild zu *verzerr*en, liegt die fehlerhafte Abbildungsqualität des Polaroids in seiner Natur. Der höchst empfindliche Integralfilm führt im Entwicklungsprozess unweigerlich zu Artefakten und Farbstichen, die Farbstoffdiffusionsübertragung zwischen Positiv und Negativ zu Unschärfen und Unregelmäßigkeiten. Im Gegensatz zur konventionellen Analogfotografie ist eine Beeinflussung wie bei der Entwicklung des Negativfilms oder der

Belichtung der Abzüge in dem geschlossenen System der Sofortfotografie nicht kontrolliert möglich, da »die resultierende Farbwirkung sowie die Genauigkeit der Objektschärfe« (ebd.:12) nicht absehbar sind. Allerdings lassen sich durch die Beeinflussung der Raumtemperatur gröbere Abbildungsfehler vermeiden oder eben gerade provozieren.

Während das einzigartige Foto damit unweigerlich immer an seinen Träger gebunden ist, hat sich die Bildästhetik in gewisser Weise vom Fotografen und von der Technik emanzipiert. Die 1888 in die Welt gesetzte Kodaksche Idee des *You Press The Button, We Do The Rest*⁴ erfährt mit dem Sofortbild eine neue Stufe. Der Apparat »tut [...] was der Fotograf von ihm will, obwohl der Fotograf nicht weiß, was im Inneren des Apparates vor sich geht« (Flusser 1983:22) und der chemische Hergang birgt darüber hinaus noch eine zusätzliche Kraft, die auch nicht im Ermessen des Apparates liegt. Dieses Fünkchen Unvorhersehbarkeit transzendiert die Polaroidfotografie von jeglicher inhaltlichen Banalität.

Der weiße Rahmen bedeutet für den Unikatstatus des Bildes zweierlei. Er kuratiert das Bild gewissermaßen, komplettiert es und macht es ausstellungsreif. Bei Auswurf des Bildes setzt der Empfänger (nicht notwendigerweise Hersteller) sogar seine körperliche Signatur auf das Papier (vgl. Lawendel 2009:9). Dadurch erfährt die Fotografie eine künstlerische Aura, sie wird, im privaten Rahmen, zu einem nicht-öffentlichen Kunstwerk. Außerdem bietet der untere breite Rand die Möglichkeit, der Fotografie textliche Informationen hinzuzufügen. Diese Personalisierung distanziert das Bild wieder von der technischen Apparatur und macht es umso mehr zum *mitgestalteten* Unikat.

Dass sich die digitale Vintage-Fotografie sowohl Rahmung, als auch Papier und dessen Gebrauch über die Zeit zu eigen macht, zeigt, wie stark die Sehnsucht nach dem einzigartigen und einmaligen Bild ist. Digitalfotografie bedeutet vor allem die einfache Möglichkeit der Vervielfältigung. Indem sie aber Fotos gegenständlich darstellt und damit eine haptische Erfahrung visuell simuliert, verspricht sie die Authentizität der analogen Sofortbildfotografie.

4 Kodak legte den Grundstein für die Amateur- und private Schnappschussfotografie. Der Slogan bezieht sich auf die Unkompliziertheit der Fotografie, vom Zeitpunkt des Auslösens bis zum Erhalt des fertigen Positivs. Die Einfachheit fand Zustimmung und führte rasch zur Verbreitung und Produktion vieler Schnappschüsse.



Abb. 9: *Tarts & Vicars*, ca. Ende 1970er Jahre

INSZENIERENDE FOTOGRAFIE

Das Polaroid beinhaltet, wie schon gezeigt, nicht nur einen einfachen Fotoapparat, sondern lässt auch die anschließende Entwicklung sichtbar werden und beschließt die fotografische Handlung mit dem fertigen Ergebnis. Infolge dessen kommt es unmittelbar zur Rezeption der Fotografie.

Das folgende Beispiel, gefunden auf einem flickr-Profil unter dem Titel »Tarts & Vicars« (Abb. 9) zeigt das Elternpaar der Profil-Inhaberin in den späten 70er Jahren. Es besitzt wie die vorherige Digitalfotografie einen Farbstich, jedoch in ausschließlich warmen Brauntönen. Wo der Realität im digitalen Abbild Farbe hinzugefügt zu sein scheint, hat sich die Chemie des Polaroids dieser scheinbar entledigt. Die Reflexionen auf Wange und Unterarm der Frau lassen sich auf den meist integrierten Blitz zurückführen. Im oberen rechten Rand wird eine starke Vignettierung sichtbar, das Ergebnis meist einfacher Linsen. Die Randbereiche wirken leicht unscharf. Der weiße Rahmen identifiziert das Bild als Polaroidfotografie. Es ist selber annähernd quadratisch, wenngleich das Gesamtformat durch den Rand, der unten stets breiter ist, leicht hochformatig ist.

Was wir sehen ist eine Momentaufnahme, ein Ausschnitt eines viel größeren Ereignisses. Bedingt durch eine eher primitive Linsentechnik in der Polaroidkamera, ist der Aufnahmeradius, der Schärfe abbilden kann, ein geringer. Meist sind Details, die sich nicht mehr im Vordergrund des Motivs befinden, schwer erkennbar bis unscharf. »Auf Grund dessen eignet sich die Polaroidfotografie für Nahaufnahmen besonders gut und ihr haftet daher der Charakter des Intimen an.« (Moog 2008:12) Farbstiche markieren ebenfalls Amateurismus und »bilden eine ganz eigene Wirklichkeit ab. Sie ist immer etwas verfremdend, wodurch ihr der Eindruck einer privaten Perspektive anhaftet.« (ebd.) Unbehagliche oder unvorteilhafte Momente erhalten die Möglichkeit fixiert zu werden, da sie in einem kleinen, vertrauten Adressatenkreis bleiben.

Das Polaroid verspricht damit Authentizität, echtes Leben. Es stellt, wie nunmehr auch die digitale Sofortbildfotografie, die Möglichkeit dar, sich dieser zu überzeugen, indem flüchtige Momente des Alltags festgehalten und direkt als »ein unmittelbar rückwirkendes Bild der Erfahrung« (Sontag 1980:159) *rekonsumiert* werden können, sprich »die Unwirklichkeit und Ferne des Realen aufs neue [zu; Anm. d. Verf.] erfahren« (ebd.:156). Die Kamera ist damit ein »Mittel zur Aneignung der Realität« (ebd.:171). Dadurch kann selbst abgebildete Authentizität inszeniert, das Polaroid eine Möglichkeit der Überprüfung sein, »of how the resulting picture looked by allowing for an *instant check* on the snapshot to ensure that [the participants'; Anm. d. Verf.] performance was satisfactory« (Bull 2010:95).

Die Digitalfotografie ermöglicht an dieser Stelle eine viel kostengünstigere Variante dieser gewünschten Evidenz und eventuell angepassten Wiederholung: »The screens on digital cameras mean that the staging of performances for snaps may be instantly checked, deleted and remade until the snapshot has been fine-tuned to all the participants' satisfaction.« (ebd.:96)

Doch ob inszeniert oder nicht, bei der komplexen *Geste des Polaroids* handelt es sich regelrecht um eine Performance, bei der es nicht länger ausschließlich um das Bild als solches geht, sondern auch die Art und Sichtbarkeit der Bildentstehung von hoher Relevanz ist. Dadurch erhält die Fotografie »eine Aura, die weniger dem Bild selbst zu gelten scheint, sondern dem Augenblick der Aufnahme« (Spiegel 2004). Die Qualität des Bildes tritt vor der Spontaneität des Augenblickes in den Hintergrund. Da die digitale Vintage-Fotografie automatisch immer ein Sofortbild hervorbringt, kann das Gleiche auch für sie gelten.

Dass die Polaroidkamera nicht simultan ein Abbild erzeugt, sondern dieses mit einer kurzen Wartezeit verbunden ist, evoziert zusätzlich Spannung und kann »eine *gemeinschaftsbildende* Funktion« (Moog 2008:47) bedeuten. Auch »Hipstamatic« simuliert im Digitalen eine kurze Dauer zwischen Auslösung und Sichtbarwerdung der Fotografie.

Während bei konventionellen Fotografien die Rahmung einer Szene durch den Fotografen und dadurch gewissermaßen unsichtbar stattfindet, betont das Polaroid durch seinen Rand die »Ausschnitthaftigkeit von Wahrnehmung und negier[t] jeden Anspruch auf Repräsentation von Wirklichkeit« (Scheffer: Online). Wirklichkeit meint an dieser Stelle wohl weniger Authentizität, als vielmehr dokumentarische Unvollständigkeit. Das einzelne Polaroid als Schnappschuss kann keine dokumentarische Gewissheit geben. Auf dem flickr-Profil befinden sich jedoch weitere, ähnliche Aufnahmen, die sich ebenfalls der Kostümparty zuordnen lassen (Abb. 10). Sie wurden scheinbar lediglich mit unterschiedlichen Kameras aufgenommen, da das Format teilweise abweicht. Dennoch gibt die Rahmung der Polaroids an dieser Stelle der Fotografie eine Serialität: Auch wenn die Momentaufnahmen selbst ephemere sind, so bezeugen die vielfältigen Wiederholungen ihre Echtheit.

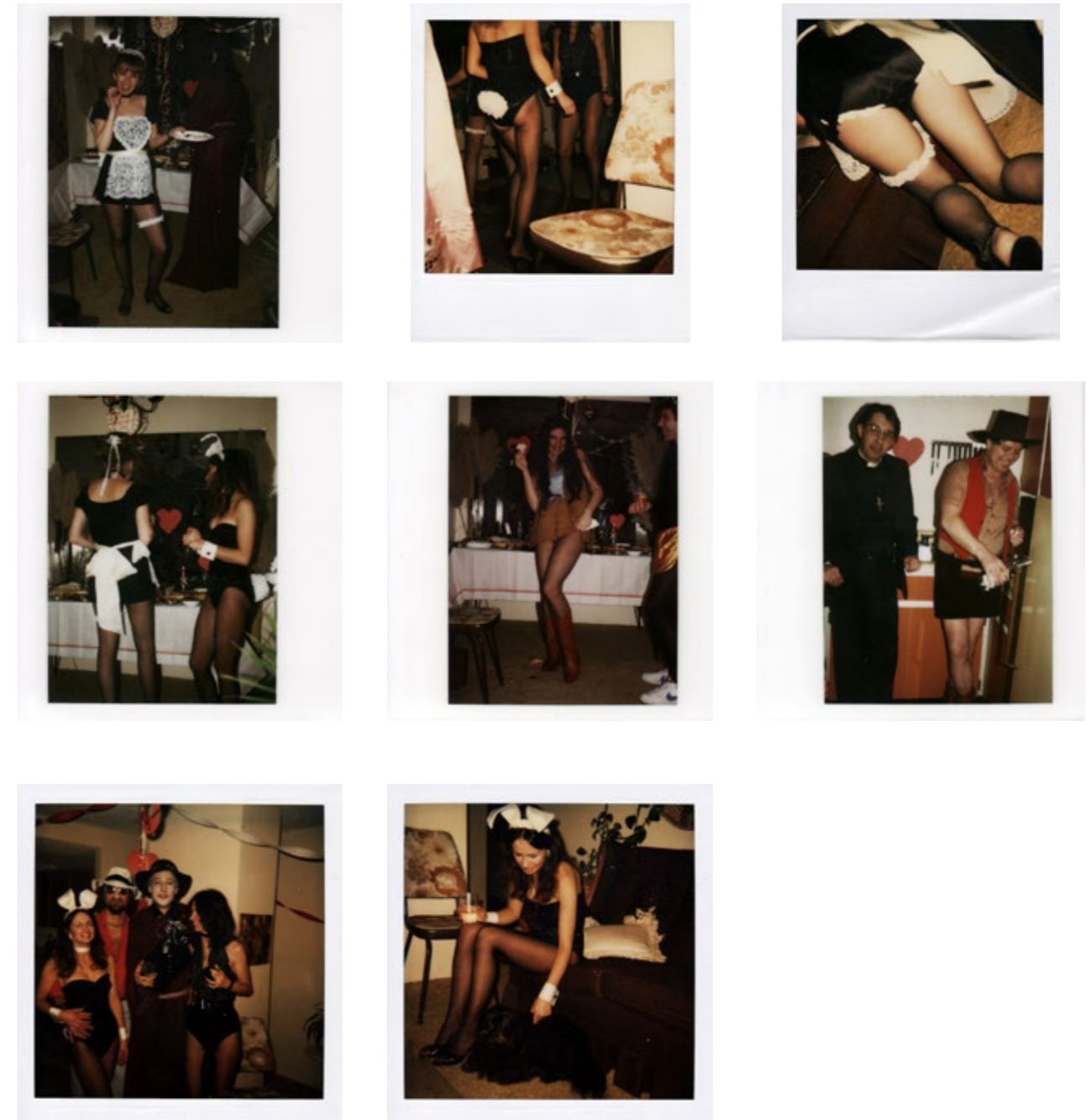


Abb. 10: Tarts & Vicars, ca. Ende 1970er Jahre

4

LOMOGRAFIE

Fetischisierung
der
Vergangenheit

ÜBERZEICHNUNG DER REALITÄT

Kontrastreich und farbenfroh stellt sich das Bild von Yasarozgun (Abb. 11) dem Betrachter dar. Intensive Blau- und Rottöne überzeichnen das Motiv, die *wirklichen* Farben lassen sich nur schwer erahnen. Die extreme Farbigkeit der Fotografie illustriert das Sujet derart, dass es in den Hintergrund der Betrachtung rückt. Ausgeprägte Unterschiede in den Helligkeitswerten lassen besonders den mittleren Bereich silhouettenhaft erscheinen. Die hervorstechende Struktur der Betonoberfläche deutet auf eine extreme Scharfzeichnung hin. Der untere Bildbereich besitzt nahezu keine Zeichnung, sondern verliert sich in tiefem Schwarz. Im oberen linken Drittel findet sich ein rötlicher Blendenfleck, der die mangelhafte Abbildungsqualität des verwendeten Objektivs unterstreicht.

Das Bild wird von einem breiten schwarzen Rahmen eingefasst. Auf diesem befinden sich Buchstaben und Zahlen, welche oben rechts und unten links angeschnitten sind. HPSTM 269 bezeichnet hier die verwendete Foto-App »Hipstamatic« und deren Versionierung. Der Anschnitt verweist darauf, dass das Gesehene nur ein Teilstück zu sein scheint. Zusätzlich trennt Rahmung und Bild noch eine feine weiße Kontur.

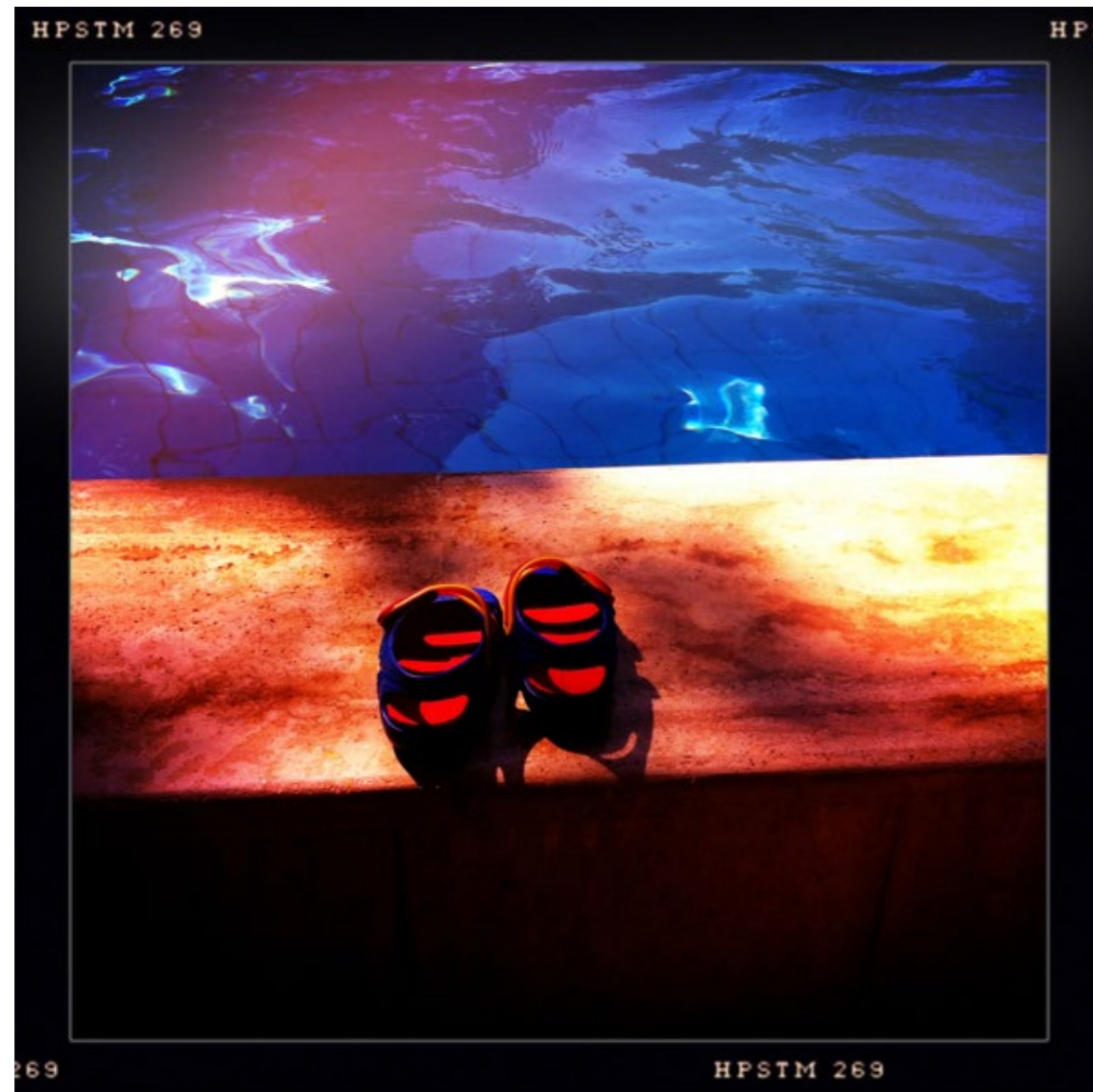


Abb. 11: o. T., Yasarozgun, 2013

Die Fotografie von Yasarozgun lebt vom Widerspruch. Bei der Betrachtung offenbart sich eine Diskrepanz zwischen offensichtlicher Effekthascherei und der Erfahrung des menschlichen Sehens, welche eine weitaus nüchterne Realität verheißt. Dieser Verschiedenartigkeit von Wirklichkeit und Abbildung bedienten sich, wie bereits gezeigt, auch schon Piktorialismus und Polaroid. In beiden Fällen erzielen Mängel in der fotografischen Praxis eine nicht perfekte Abbildungsqualität, welche zum ästhetischen Grundprinzip erhoben werden.

In der Lomografie findet die analoge Fotografie eine große Varianz dieser bewusst fehlerhaften Darstellung. Die Idee der Lomografie entwickelte sich genau in dem Jahr, in welchem mit der »Model 3/4« die erste Digitalkamera auf der CeBIT vorgestellt wurde – also zu einer Zeit, in der die langsam massentaugliche Idee der Digitalfotografie ein früher oder später einsetzendes Ende der analogen Ära anzudeuten schien. Die Geschichte der Lomografie nachzuvollziehen ist nicht immer leicht, da sich viele Mythen um deren Entstehung ranken. Es begann 1991, als österreichische Studierende eine LC-A erwarben. Diese Kamera der russischen Firma »Leningrad Optical Mechanical Association« oder auch kurz Lomo genannt,

war eine Nachahmung der CX-2 der japanischen Marke Cosina. Die Studierenden waren von der *mangelhaften*, weil übersteuernden Bildqualität beeindruckt: starke Kontraste, extreme Farbsättigungen und Vignettierungen prägten die Anmutung der entwickelten Abzüge. Schon ein Jahr später gründeten sie die Lomographic Society International (LSI). Im gleichen Jahr wurden auch *Die zehn goldenen Regeln der Lomografie* (s. o., MEPHISTO19 2010: Online) veröffentlicht, welche – einem Manifest gleich – die fotografische Geste der Lomografie beschreiben sollten.

Um selbst den ungewöhnlichsten und vielleicht auch banalsten Motiven, die beim Befolgen der Lomografischen Regeln sicherlich entstehen können, eine

- 1 Nimm deine Lomo überall hin mit.
- 2 Verwende sie zu jeder Tages- und Nachtzeit.
- 3 Lomographie ist nicht Unterbrechung deines Alltags, sondern ein integraler Bestandteil desselben.
- 4 Übe den Schuss aus der Hüfte.
- 5 Nähere dich den Objekten deiner lomographischen Begierde so weit wie möglich.
- 6 Don't think. (William Firebrace)
- 7 Sei schnell!
- 8 Du musst nicht im Vorhinein wissen, was auf deinem Film drauf ist.
- 9 Im Nachhinein auch nicht.
- 10 Kümmere dich nicht um irgendwelche (goldenen) Regeln.

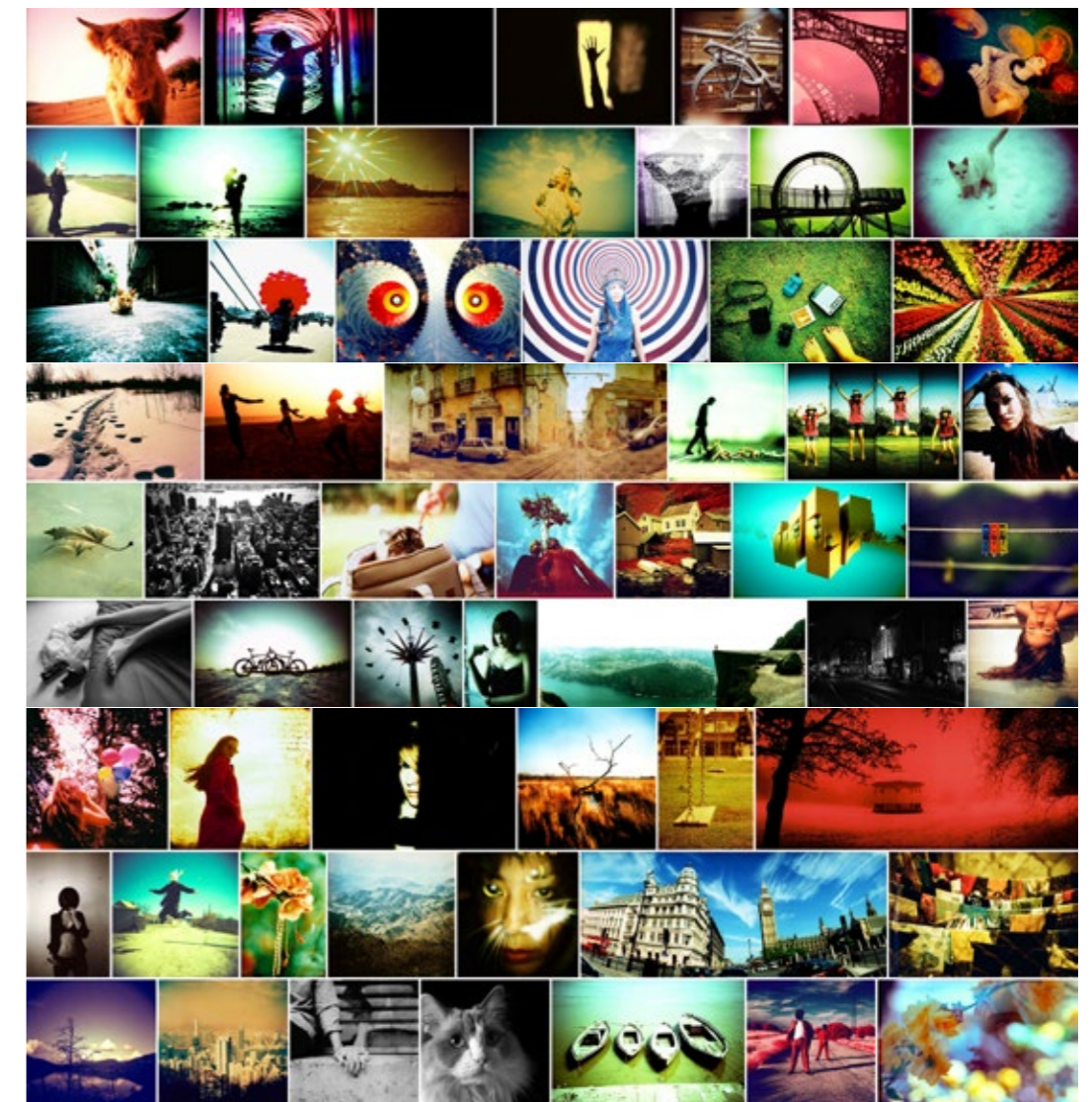


Abb. 12:
Lomografische
Fotografien

gemeinsame und übergreifende Qualität zu verleihen, arbeiten die mittlerweile vielzähligen, auf den Markt zum Verkauf stehenden Kameras mit bestimmten Merkmalen. Alle besitzen herstellungsbedingte technische Mängel, wie mit sehr einfachen Linsen ausgestattete Objektive oder nicht abgedichtete Kamerarückteile. Viele der Kameras sind Nachbildungen älterer, nicht mehr hergestellter Modelle.

Die Vielfalt der angebotenen Produktpalette erinnert an die Kombinationsmöglichkeiten in »Hipstamatic«: von Kleinbild- über Mittelformatkameras, Fisheye-Objektiven, Farbblitzen und Infrarotfilmmaterial. Auch Doppelbelichtungen sind bei den lomografischen Kameras (Abb. 13), ebenso wie in »Hipstamatic« (Abb. 14) möglich. Bedingt durch dieses Spektrum an fotografischen Mitteln liegt die Qualität vor allem in der verzerrten und entrückten Abbildung der Realität. Ähnlich wie im Piktorialismus wird die Lomografie durch die technische Apparatur beeinflusst. Außerdem versucht sie auch, das Entwicklungsverfahren als Möglichkeit weiterer Abweichung von einer möglichst exakten Abbildungsqualität zu nutzen. Durch das Umkehrverfahren C-41 werden Negativfilme chemisch wie Positivfilme behandelt, und umgekehrt. Dabei entsteht das typische Charakteristika der lomografischen Farbgebung: sehr intensive, von der Wirklichkeit abweichende Farben. Der Film wird bei seiner Entwicklung ebenso unsachgemäß gehandhabt, wie die Piktorialisten ihre Negative. Selbst längst abgelaufene Filme werden als Mittel genutzt, um die Qualität der Unvorhersehbarkeit in der Fotografie abzubilden.



Abb. 13:
*Underwater
Double,*
disdis, 2011



Abb. 14:
*Isle of Wight
Festival,*
sOulsurfing, 2013

ABSICHTSLOSIGKEIT ALS GESTE

Mit den Lomografischen Regeln versucht sich die Fotografie scheinbar von einem Intellekt zu befreien, nämlich der Auffassung, Bilder schon vor dem Knipsen zu *sehen*, denn »das Bild muß im Kopf des Fotografen bereits existieren, wenn er – oder bevor er – den Film belichtet« (Sontag 1980:113). Es geht weniger um Schnappschüsse im klassischen Sinne, also um Trivialitäten oder dokumentarische Familienfotos. Im Mittelpunkt steht die ursprüngliche Bedeutung des Schnappschusses: dem Schießen aus der Hüfte ohne sorgfältiges Zielen. Graham King nach entspricht die Lomografie mit Aspekten wie *Unconventional Cropping*, *Eccentric Framing*, *Blurring*, *Double Exposure*, *Banalität* und *Ambiguity* (vgl. Bull 2010:84 f.) exakt seiner Definition von Schnappschussfotografie.

»The perfect lomo shot« (Abb. 15) zeigt, wie intensive Farbigekeit, Unschärfe des Bildvordergrundes und abgebildete Momenthaftigkeit der Aufnahme eine konkrete Aussage des Sujets zweitrangig machen. Der Ausschnitt, welcher aus der Untersicht aufgenommen wurde, deutet auf den ersehnten Schuss aus der Hüfte. Das angeschnittene Gesicht, die Zufälligkeit der Geste, und die scheinbare Absichtslosigkeit der Fotografie treten als signifikante Charakteristika der Lomografie hervor und verbinden Bildgegenstand und Bildformat auf ganz eigene Weise.



Abb. 15: *The perfect lomo shot*, disdis, 2009

Die lomografischen Kameras sind in ihrer Bedienung einfach gehalten. Es gibt keine klassischen Einstellungsmöglichkeiten wie Blende und Belichtungszeit. Lediglich der Schärfebereich lässt sich einstellen, aber auch dies nicht stufenlos. Dadurch, dass der fotografische Akt in der Lomografie nicht auf technische Feinheiten fokussiert ist und die Regeln das Ignorieren von Bildteilung und -aufbau implizieren, beschränkt sich die Fotografie auf den flüchtigen Moment. Gerade durch diese Zufälligkeit sollen unentdeckte Besonderheiten im Alltag entlarvt und fotografisch fixiert werden.

Während die Geste des Polaroids eine offensichtliche ist, eine, an die alle Anwesenden teilhaben und teilnehmen, versucht die Lomografie durch Abwesenheit zu glänzen. Der Fotograf als Autor tritt zurück. Inszeniert wird nicht der Akt der fotografischen Handlung im eigentlichen Sinne, sondern der nicht-intentional aufgezeichnete Augenblick, welcher erst später auf dem Papier erlebbar, erfahrbar und ersichtlich wird. Denn erst der Abzug zeigt, was dem menschlichen Auge, nicht aber der Kamera, verborgen bleibt. Auch Susan Sontag betont diesen scheinbaren Widerspruch zwischen Automatismus und Charisma, nämlich dass »[...] das fotografische Sehen dort am klarsten ist, wo es um ausgefallene oder triviale Themen geht. Man wählt Motive, weil sie langweilig oder banal sind. Da wir Ihnen gleichgültig gegenüberstehen, wird bei ihnen am deutlichsten, welche Fähigkeiten zu *sehen* die Kamera hat.« (Sontag 1980:133) Sie betont abschließend vor allem eins, nämlich, dass egal, was letztlich auf dem Film oder dem Smartphone landet, »Fotografieren heißt Bedeutung verleihen« (ebd.:32).



Abb. 16: o. T., wuxiong, 2011

QUALITÄT DES ANALOGEN

Ein ganz besonderes Format kennzeichnet die Fotografie von wuxiong (Abb. 16). In extremer Breite erstreckt es sich über gleich zwei gewöhnliche Kleinbildfotografien. Darauf weisen die Zahlen im oberen und unteren Bildbereich hin. Das Foto selber besitzt einen gelb-grünen Farbstich, mit wenig Rot- und Blauanteilen. Dennoch wirkt es gesättigt. In den äußeren Ecken nimmt die Helligkeit zunehmend ab. Diese Vignettierung wird vom Bildsujet, den radialen Wellen, die von dem Kescher des Jungen ausgehen, verstärkt. Das Bild hat ein gleichmäßig hohes Rauschen zu verzeichnen. In der Bildmitte ist die Fotografie besonders scharf, analog zu der Vignettierung nimmt diese aber zu den Bildecken hin ab. Die Perforation in der Fotografie von wuxiong irritiert beim Betrachten. Es stellt sich die Frage, ob hier tatsächlich ein Foto, ein Foto vom Negativ oder sogar ein Scan abgebildet ist. Das Bild entstammt der lomografischen Website, welche genaue Auskunft über Kamera und verwendeten Film erlaubt. Die verwendete Panoramakamera »nutzt die ganze Breite [des] Films und verpasst ihm zudem die unverwechselbaren Sprocket Holes« (Lomography: Online). Daraus lässt sich schlussfolgern, dass es sich hierbei tatsächlich um eine vollständige Fotografie handelt. Das besondere liegt darin, dass die Abbildung über die Perforation hinausgeht. Somit wird selbst der Name des verwendeten Kleinbildfilmes zum Bestandteil der Fotografie. Auch dieser ist oben rechts angeschnitten und bestätigt damit, dass es sich hier um nur ein Ergebnis einer Kette von Fotografien handelt.

Die Führungslöcher bedeuten vor allem eins: Die Evidenz der Analogfotografie. Dass das Bild von Yasarozgun diesen Effekt scheinbar zu simulieren versucht, lässt auf eine besondere Wertigkeit dieser schließen. Auch die von wuxiong verwendete Kamera wird mit »einem 100-prozentigen analogen Look« (ebd.) beworben. Die Tatsache, dass analog fotografiert wird, ist in einer nun digitalen Welt nicht mehr ausreichend, sondern muss eindeutig nachgewiesen werden. Dass die Digitalfotografie solch ein Merkmal, ein Relikt analoger Zeiten, wiederholt, deutet auf eine Nostalgie, die sich gegen die digitalen Möglichkeiten auflehnt. Das digitale Bild tendiert viel eher dazu, nachträglich bearbeitet, retuschiert und manipuliert zu sein und damit von seiner Authentizität zu verlieren.

5

SCHLUSS

ZUSAMMENFASSUNG

Anachronistische Bildästhetik, Rückwendung zu veralteter Technik und Reminiszenzen an ganze fotografische Epochen: Die Bildanalyse hat gezeigt, wie omnipräsent die Analogfotografie in der digitalen Vintage-Fotografie ist. Anstatt sich digitalen Fotowerkzeugen zu bedienen, die immer exaktere Bildqualitäten versprechen, bezeugen Retro-Apps eine Ablehnung dieser und umso mehr die Popularität der Vergangenheitsliebe. Die Lomografie lässt sich in ihrer Diversität und Idee als Bewegung als Wegbereiter und nunmehr analoges Pendant der digitalen Vintage-Fotografie verstehen. Beide »ziel[en] darauf ab, die Fotografie als Kunst von den einengenden Maßstäben der technischen Perfektion zu befreien [...]. Sie eröffne[n] die Möglichkeit eines globalen Geschmacks, für den kein Thema (und kein Fehlen eines Themas), keine Technik (und kein Fehlen einer Technik), eine Fotografie disqualifiziert.« (Sontag 1980:133) Der Vintage-Charakter ist dabei das verbindende Element. Apps wie »Hipstamatic« bieten die einfache Möglichkeit der Vermischung fotografischer Ästhetiken. Die Bildanalysen der Digitalfotografien spiegeln nie rein historische Wurzeln wider – die verschiedenen Qualitäten von Piktorialismus, Polaroid und Lomografie werden vielmehr miteinander kombiniert. Damit bildet die digitale Vintage-Fotografie in allererster Linie die analoge Fotografie selbst ab. Um diese abschließend als signifikante Qualität zu verstehen, muss sich noch näher dem Begriff der Nostalgie genähert werden.

URSACHE DER NOSTALGIE

Alle dargestellten analogen Zeiten weisen Vergangenheitsbezüge auf. Der Piktorialismus ist eine stilistische Rückwendung zur Malerei und versucht die Fotografie nicht als Ergebnis eines dokumentarischen Apparates, sondern als Möglichkeit einer künstlerischen Intention abzubilden. Unschärfe dient zusätzlich als Mittel der Zerstreung, Gegenwartsflucht, aber auch der Fokussierung auf das Wesentliche. Das Polaroid verheißt mit seinem Unikat-Status die Rückeroberung der Aura. Und die Lomografie *legendarisiert* durch die verwendete antiquierte Technik die Analogfotografie. Diese Eigenschaften fließen in der digitalen Vintage-Fotografie zusammen und leugnen damit die immanente Revidier- und Reproduzierbarkeit der Digitalfotografie und betonen umso mehr eine Vergänglichkeit des Bildes, da es analog zu unserer eigenen Biografie an seinen Körper gebunden und auf ein Ende ausgerichtet ist (vgl. Lawendel 2009:23). Bisher wurde die Ursache dieser Vergangenheitsliebe jedoch noch nicht hinreichend beleuchtet.

Die Fotografie fetischisiert immer schon selber die Vergangenheit. Alles, was fotografiert wird, ist vergangen. Eine Fotografie anzusehen, heißt, sich zu erinnern. Und so hat eben »[j]edes fotografische Bild [...] automatisch etwas mit Gedächtnis und Nostalgie zu tun« (Geimer 2009:110).

Nostalgie selbst gilt als »hypothetische[s] Konstrukt«, wel-

ches heute vor allem »Richtung und Bedeutung des eigenen Lebens wiederherzustellen« (Kießling 2013:29) versucht. Nostalgie greift dafür »auf Objekte und Ereignisse aus der vom Konsumenten selbst erlebten Vergangenheit« (Persönliche Nostalgie) oder aber »auf Objekte und Ereignisse aus der vom Konsumenten nicht selbst erlebten Vergangenheit« (Historische Nostalgie) (Kießling 2013:15 f.) zurück.

Statistisch gesehen sind 90% der Benutzer von »Instagram« jünger als 35 Jahre (vgl. Smith 2014: Online), also vor allem im digitalen Zeitalter aufgewachsen. Damit kann die digitale Vintage-Fotografie nach Kießling primär als historische Nostalgie bezeichnet werden. Nun gilt es die Frage zu klären, wie überhaupt eine »Wertschätzung einer historischen, nicht direkt selbst erlebten Vergangenheit« (Kießling 2013:17) erfolgen kann. Diese auch virtuelle Nostalgie genannte Sehnsucht beruht auf einer Vorstellungskraft, »die meist durch Geschichten, Bilder, Kunst und Architektur über eine bestimmte Zeit oder ein bestimmtes Bezugsobjekt beschworen wird und vorwiegend auf emotionalen oder spirituellen Assoziationen mit diesen Bezugsobjekten beruht« (ebd.:37). Diese Assoziationen sind in den besprochenen Epochen verschieden, wurden aber in der Forschung noch nicht näher untersucht. Anhand der durchgeführten Analyse können diese jedoch beispielhaft benannt werden.

Authentizität: Das Polaroid betont die Momenthaftigkeit des Augenblicks, die Lomografie bescheinigt durch ihr Regelwerk die Darstellung einer unverklärten Realität, auch wenn diese verzerrt abgebildet wird.

Einzigartigkeit: Das Polaroid belebt das Unikat wieder. Die piktorialistische Fotografie wird als Kunstwerk sogar signiert.

Schöpfung: Der Piktorialismus markiert das Künstlerische in der Fotografie und verweist auf den kreativen Akteur dahinter. Durch Retusche wird das Bild zusätzlich bearbeitet.

Community: Die Lomografie versteht sich als Bewegung, die ein gemeinsames Fotografieverständnis ausmacht.

Die genannten Attribute sind an dieser Stelle ein Versuch, Nostalgie in der Fotografie ausschnitthaft zu verstehen. Digitalfotografie bedeutet durch ihre hohe Abbildungsqualität in erster Linie eine Form von *Perfektionismus* und, wie bereits erwähnt, völlige Revidierbarkeit. Damit stehen diese Attribute im Widerspruch zu den ersten drei genannten und treffen damit scheinbar auch nicht auf die digitale Vintage-Fotografie zu.

Auch Susan Sontag betont das imperfekte Bild auf formaler Ebene, wo hingegen sie die inhaltliche Sehnsucht nach dem idealisierten Bild erwähnt (vgl. Sontag 1980:84). Sie begreift »[d]ie primitivistischen Sehnsüchte, die den derzeitigen fotografischen Geschmack kennzeichnen [...] letztlich gefördert durch die ständigen Neuerungen im Bereich der Kameratechnologie« (ebd.:121). Die

analogen Ästhetiken werden dabei als »überlegen und als Quelle und Ursprung von Schönheit angesehen« (Kießling 2013:61).

Die Forschung beschreibt das Phänomen der Nostalgie auch als Symptom unserer Zeit, in der »der technologische Wandel mit verwirrender Geschwindigkeit voranschreitet« (Erlhoff 2008:293) und eine Zeit die ebenso »in stetiger Veränderung zu sein scheint und somit aktuell Bestehendes wenig nachhaltig und belanglos wirken kann« (Kießling 2013:65) Dabei bieten die herausgearbeiteten Attribute, auf die sich die digitale Vintage-Fotografie bezieht, »Sicherheit, Beständigkeit und Bedeutsamkeit« (ebd.) und bilden darüber hinaus eine »vom handwerklichen Können bestimmte, reinere Vergangenheit« ab, in der Fotografien »noch etwas Handgemachtes, eine Aura hatten« (Sontag 1980:121). Sie stellt damit einen »Zufluchtsraum aus einer gegenwärtigen Verdruß-, Ungleichgewichts- oder Unsicherheitslage« (Kießling 2013:64) dar – eine Möglichkeit also, derer sich schon der Piktorialismus mit seiner Gegenwartsflucht durch Unschärfe bediente.

Dass sich dieser Eskapismus dabei als ein Massenphänomen herausstellt, zeigt das Attribut der *Community*. Ob Lomografie, »Hipstamatic« oder auch »Instagram«: Vintage-Fotografie zeugt scheinbar vom »Wunsch nach Ausdruck der sozialen Identität (bzw. nationalen oder kulturellen Identität)« (ebd.:63) und »biete[t] dem Individuum die Möglichkeit [...] einer Gruppe anzugehören« (ebd.:73).

Fotografie scheint, gemessen an ihrem aktuellen Ausmaß, »eine Leidenschaft für die Gegenwart zu sein« (Sontag 1980:79). Doch in Wirklichkeit ist sie »stets mit einem Sinn für die Vergangenheit verbunden« (ebd.). Sie erinnert an die Aussichtslosigkeit, »vergangene Geschehnisse wieder in die Gegenwart zu holen« (Kießling 2013:33). Digitale Vintage-Fotografie symbolisiert diesen inhaltlichen Gedanken der Wehmut durch ihre anachronistischen Stilmittel. Retrofilter wiederholen selber die Vergangenheit und gestalten damit einen immanenten Wert der Fotografie und markieren deren inhaltliche Bedeutung.

AUSBLICK

Die Thematik der digitalen Vintage-Fotografie wurde bislang kaum beachtet, beschrieben und untersucht. Die vorliegende Arbeit hat sich vor allem Literatur bedient, die vor der Popularität der Digitalfotografie verfasst wurde, diese nicht weitgehend berücksichtigt oder nur sekundär mit dem Feld der Fotografie verknüpft ist. Um einen exakteren Zusammenhang zwischen Vintage-Fotografie und Nostalgie herzustellen, können qualitative Untersuchungen die persönlichen und historischen Ursachen näher bestimmen.

Ein weiterer interessanter Punkt kann die Verknüpfung von aktuellen Bildgegenständen, wie der sich rasch verbreitenden Selfie- und Food-Fotografie, mit gestalterischen Aspekten darstellen. Diese digitale Selbstdokumentation und Selbstinszenierung findet vorwiegend auf sozialen (Foto-)Plattformen wie »Instagram« statt und macht deutlich, wie stark das reale Leben mit dem virtuellen Abbild verzahnt ist. Die Masse an veröffentlichten Vintage-Fotografien würde sich dabei als wichtiger Untersuchungsgegenstand anbieten.

Neben diesen designrelevanten Fragestellungen eröffnen sich weitere Forschungsmöglichkeiten. Unter soziologischer Perspektive lässt sich beispielsweise die genaue Nutzergruppe (Alter, soziale Klasse, ...) der digitalen Vintage-Fotografie und deren Beweggründe darstellen.



ANHANG

LITERATURVERZEICHNIS

- Benjamin, Walter (1977):** *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Böhringer, Joachim, Bühler, Peter & Schlaich Patrick (2008) (Hg.):** *Kompendium der Mediengestaltung: Konzeption und Gestaltung von Digital- und Printmedien*. 4. Auflage. Berlin Heidelberg: Springer-Verlag.
- Bull, Steven (2010):** *Photography*. Abingdon: Routledge.
- dpa (2013):** *Smartphones feiern Siegeszug in Deutschland*. [Online] Unter: www.handelsblatt.com/unternehmen/it-medien/rasantes-wachstum-smartphones-feiern-siegeszug-in-deutschland/8594650.html [Stand: 07-02-2014].
- facebook (2014):** *Ausstellung MiaLisa Begemann | Das Haus | Mobile Photography*. [Online] Unter: https://de-de.facebook.com/events/264110213777466/?ref=3&ref_newsfeed_story_type=regular [Stand: 20-02-2015].
- Erlhoff, Michael & Marshall, Tim (2008) (Hg.):** *Wörterbuch Design: Begriffliche Perspektiven des Design*. Basel: Birkhäuser Verlag.
- Flusser, Vilém (1983):** *Für eine Philosophie der Fotografie*. Göttingen: European Photography.
- Geimer, Peter (2009):** *Theorien der Fotografie: zur Einführung*. 3. Auflage. Hamburg: Junius.
- Geimer, Peter (2002) (Hg.):** *Ordnungen der Sichtbarkeit: Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Hipstamatic: Lucas Buick – Founder & CEO**. [Online] Unter: www.hipstamatic.com/about [Stand: 11-12-2014].
- Hüppauf, Bernd:** *Clare et distincte – Vergangenheit und Gegenwart einer Maxime*. In: *Moderne begreifen*, S. 51–79.
- Kemp, Wolfgang (1980):** *Theorie der Fotografie, Band I*. München: Schirmer/Mosel.
- Kießling, Tina (2013):** *Nostalgie und Retro-Trends als Marketingchance: Eine Analyse der Ursachen für die Nachfrage nach vergangenheitsbezogenen Konsumangeboten*. Wiesbaden: Springer Gabler.
- Lawendel, Immanuel:** *Das Polaroid als Beutelbild*. In: *Das ABC des Kinos*, Heft 2.
- Lomography: Sprocket Rocket**. [Online] Unter: http://shop.lomography.com/de/sprocket-rocket?utm_source=www&utm_medium=meta&utm_campaign=available [Stand: 05-03-2015].
- Magerski, Christine, Savage, Robert & Weller, Christiane (2007) (Hg.):** *Moderne begreifen: Zur Paradoxie eines sozio-ästhetischen Deutungsmusters*. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.

MEPHISTO19 (2010): *Die zehn goldenen Regeln der Lomographie.* [Online] Unter: www.lomography.de/magazine/26515-die-zehn-goldenen-regeln-der-lomographie [Stand: 07-03-2015].

Mitchell, Justin (2011): *How many photos are uploaded to Facebook each day?* [Online] Unter: www.quora.com/How-many-photos-are-uploaded-to-Facebook-each-day/all_comments/Justin-Mitchell [Stand: 17-02-2015].

Moog, Sarah (2008): *Stefanie Schneider und das Polaroid – Überlegungen zur Aktualität der Pop Art und des American Dream.* [Online] Unter: www.instantdreams.net/media/press/jpgs_pdfs/Magisterarbeit.pdf [Stand: 03-03-2014].

Nostalgie: Duden. [Online] Unter: www.duden.de/rechtschreibung/nostalgie [Stand: 17-02-2015].

Parment, Anders (2009): *Die Generation Y: Mitarbeiter der Zukunft motivieren, integrieren, führen.* 2. Auflage. Wiesbaden: Springer Gabler.

Pauleit, Winfried (2009) (Hg.): *Das ABC des Kinos: Foto, Film, Neue Medien.* Frankfurt/Main: Stroemfeld.

Pommerening, Felicitas (2012): *Die Dramatisierung von Innenwelten im Film.* Wiesbaden: Springer Verlag für Sozialwissenschaften.

Retro: Duden. [Online] Unter: www.duden.de/rechtschreibung/retro [Stand: 17-02-2015].

Scheffer, Ingrid: *Die Rückkehr des Beutelbildes.* [Online] Unter: http://www.nuetzliche-bilder.de/review_polaroid.pdf [Stand: 07-02-2014].

Smith, Cooper (2014): *Here's Why Instagram's Demographics Are So Attractive To Brands.* [Online] Unter: <http://www.businessinsider.com/instagram-demographics-2013-12?IR=T> [Stand: 08-03-2015].

Sontag, Susan (1980): *Über Fotografie.* 21. Auflage. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. Im Original erschienen 1977: On Photography.

Spiegel, Andreas (2004): *Die Reproduzierbarkeit des Hier und Jetzt.* [Online] Unter: <http://public.hbk-bs.de/~nohr/polaroid.htm> [Stand: 07-02-2014].

Stiegler, Bernd (2006): *Theoriegeschichte der Photographie.* 2. Auflage. München: Wilhelm Fink Verlag.

1000memories (2011): *Number of photos taken each year.* [Online] Unter: <http://blog.1000memories.com/94-number-of-photos-ever-taken-digital-and-analog-in-shoebox> [Stand: 07-02-2014].

Ullrich, Wolfgang: *Unschärfe, Antimodernismus und Avantgarde.* In: Ordnungen der Sichtbarkeit, S. 381–412.

Vintage: Oxford Dictionaries. [Online] Unter: www.oxforddictionaries.com/de/definition/englisch/vintage [Stand: 17-02-2015].

Walter, Thomas (2005): *MediaFotografie analog & digital.* Berlin Heidelberg: Springer-Verlag.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1, S. 8: *Eigene Grafik.*

Abb. 2, S. 12: *Eigener Screenshot.*

Abb. 3, S. 16: *mit besonderem Dank direkt auf Anfrage von MiaLisa Begemann, www.mlisab.de*

Abb. 4, S. 20: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c8/ThePond-Moonlight.jpg> [Stand: 04-03-2015].

Abb. 5, S. 22: www.heise.de/imgs/71/1/0/1/9/2/1/1/01_FrankEugeneSmith_AdamundEva-4e03143418dc5b99.png [Stand: 04-03-2015].

Abb. 6, S. 24: <http://uploads6.wikiart.org/images/william-turner/fort-vimieux.jpg> [Stand: 04-03-2015].

Abb. 7, S. 28: http://d3qg904op0had.cloudfront.net/uploads/IMG_5362.JPG [Stand: 04-03-2015].

Abb. 8, S. 32: http://assets.hipstaweb.com/photos/images/641749/original/HIP_327458489.406249.jpg?1312047576 [Stand: 05-03-2015].

Abb. 9, S. 38: http://c2.staticflickr.com/6/5220/5519132054_f57df03c0a_b.jpg [Stand: 05-03-2015].

Abb. 10, S. 41: https://www.flickr.com/photos/babys_in_black/sets/72157626122322943/ [Stand: 05-03-2015].

Abb. 11, S. 44: http://assets.hipstaweb.com/photos/images/498161/original/HIP_330764625.409438.jpg?1310143088 [Stand: 05-03-2015].

Abb. 12, S. 47: *Screenshots von <http://www.lomography.de/photos?order=popular>, Seite 36–38* [Stand: 05-03-2015].

Abb. 13, S. 49: <http://cdn3.lomography.com/bc/a8423dba96c318ac72dd3e315434f77c6d971e/2386x1573x2.jpg?auth=cb11ec46335f4379072f106ba2d9519246c2bc10> [Stand: 06-03-2015].

Abb. 14, S. 49: https://farm4.staticflickr.com/3677/9057447772_96ccd82787_b.jpg [Stand: 06-03-2015].

Abb. 15, S. 50: <http://cdn4.lomography.com/46/65252d75991fd4d21090cb815bc61019c75ab2/1183x796x1.jpg?auth=e031e2672ac0436b2728aeb8ec3304e5b06b0a2b> [Stand: 05-03-2015].

Abb. 16, S. 52: <http://cdn1.lomography.com/71/decf4b881e8c1bcd4994d05e1601f2b74c4fd5/1216x682x2.jpg?auth=08600c31564bbee5df083b6294e64cec7a7b5fd0> [Stand: 05-03-2015].

SELBSTSTÄNDIGKEITSERKLÄRUNG

Hiermit versichere ich, dass ich die Arbeit selbstständig angefertigt habe und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel genutzt habe. Zitate habe ich als solche kenntlich gemacht.

