



DIPLOMARBEIT

„Der Theaterfotografie sind Grenzen gesetzt, die es aufzuheben gilt“

Eine sozio-historische Annäherung an das Faszinosum Theaterfotografie anhand der
Werke und Persönlichkeit der Theaterfotografin Mara Eggert

Steffi Dittrich

angestrebter akademischer Grad:

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuerin / Betreuer:	Ao. Univ. Prof. Dr. Brigitte Marschall



„Der Theaterfotografie sind Grenzen gesetzt,
die es aufzuheben gilt“

Eine sozio-historische Annäherung an das Faszinosum
Theaterfotografie anhand der Werke und Persönlichkeit
der Theaterfotografin Mara Eggert

Steffi Dittrich

Inhalt

1. Einleitung und Danksagung	5
2. Methodik und Rahmenbedingungen	7
2.1. Wahrnehmung und Kommunikation zwischen RezipientIn und Bild.....	8
2.2. Entscheidung für die Theaterfotografin Mara Eggert	16
3. Fotografie und Theater: Eine Berührung	18
3.1. ‚Ein Bild vom Bild vom Leben‘ - Theaterfotografie im Kontext der ‚Kunstwelt des Theaters‘	18
3.2. Kategorisierung & Kontext mittels geschriebenem Wortes.....	26
3.2. Der Versuch einer Rekontextualisierung am Beispiel der Arbeiten Mara Eggerts.....	30
3.3. Exkurs: Die Fotografie, der Tod, das Theater... und die Liebe	34
4. Historischer Abriss über die Rolle der Frau in der Fotografie und über die Entwicklung der Theaterfotografie	40
4.1. Die 1920er Jahre - Paradigmenwechsel in der Fotografie.....	40
4.2. Die 1930er Jahre.....	48
4.3. Theater nach dem Krieg: Bruch und Kontinuität	52
5. Die Theaterfotografin Mara Eggert - Biographie.....	57
5.1. Exkurs - Einblicke in die jeweiligen Theaterhäuser in denen Mara Eggert arbeitete.	63
5.1.1. Theatersituation in Heidelberg und Mannheim	63
5.1.2. ‚Was war da in Frankfurt?‘ – Mara Eggerts Jahre am Schauspiel Frankfurt	68
5.1.3. Fotografie und Musik: Arbeit an der Oper Frankfurt.....	71
6. „Fotografien sammeln heißt die Welt sammeln“ - Bilder für viele Momente	74
7. Bildanalyse	82
7.1. Kriterien der formalen und inhaltlichen Analyse von Szenenfotografien.	82
7.1.1. Licht.....	82
7.1.2. Der Raum.....	86
7.1.3. Bildformat, Bildaufteilung und Linienführung.....	87
7.1.4. Die Figur – Grund – Beziehung.....	88
7.1.5. Kontrast und Farben	89
7.1.6. Schärfe, Unschärfe.....	91
7.1.7. Der Informationswert einer Fotografie	92

7.2. Bildanalyse zweier Arbeiten Mara Eggerts.....	93
7.2.1. Bildanalyse Foto 1	94
7.2.2. Bildanalyse Foto 2	105
8. Conclusio	118
9. Quellen	119
9.1. Bibliographie	119
9.2. Quellen aus dem Internet (Auswahl).....	133
9.3. Audio-Material, Videomaterial & Gedächtnisprotokolle.....	133
9.4. Abbildungsnachweise.....	134
Lebenslauf.....	135

1. Einleitung und Danksagung

„Für mich ist ein gutes Foto, das losgelöst vom Theater etwas erzählt, ohne dass ich in der Aufführung war; das einen Betrachter neugierig macht, das eine vielleicht auch kleine Geschichte im Betrachter auslöst [...]. Das sind für mich gute Theaterfotos.“¹

Die Arbeiten von Mara Eggert, der wohl renommiertesten Theaterfotografin Deutschlands, erfüllen für mich den Anspruch, den sie selbst an ein ‚gutes Theaterfoto‘ stellt. Für mich als Studentin der Theaterwissenschaft und als begeisterte Fotografin waren Theaterfotografien stets von großem Interesse und besonders jene von Mara Eggert waren es, die ‚Geschichten in mir als Betrachterin auslösten‘. Die Schnittpunkte von Theater und Fotografie, derer es viele und mannigfaltige gibt, wurden somit zum Thema vorliegender Arbeit.

In ihr wird der Versuch unternommen, zwei der mir von Mara Eggert dankenswerter Weise zur Verfügung gestellten Arbeiten gemäß formaler und inhaltlicher Kriterien zu analysieren und als Werke darzustellen, die neben ihrer ursprünglichen Funktion als Theaterfotografien über hohen künstlerisch-ästhetischen Wert verfügen. Zu diesem Zwecke werden die Arbeiten auch vor allem in Bezug auf ihre Symbolik und ihre affektive Wahrnehmbarkeit analysiert. Als Basis hierfür dienen eine Aufarbeitung der kontextuellen Gegebenheiten der Theaterfotografie in der ‚Kunstwelt des Theaters‘ und eine sozio-historische Darstellung der Rolle der Frau in der Theaterfotografie Deutschlands, von den 1920er Jahren bis in die Gegenwart. Weiters wird das Sammeln und Archivieren von Theaterfotografien thematisiert und die Biographie Mara Eggerts vorgestellt.

Keine Unterstützung oder Hilfe ist selbstverständlich. - Allen voran gilt mein Dank Mara Eggert, die mich so freundlich empfangen und mir sowohl ihre Zeit, ihr umfangreiches Wissen, als auch zwanzig ihrer Arbeiten, die sie im Herbst dieses Jahres in einem Bildband zu veröffentlichen plant, zur Verfügung gestellt hat.

¹ Eggert in der Radiosendung hr2 - Doppelkopf (01.06.2005): Am Tisch mit Mara Eggert „Bilderfängerin“.

Ebenso wie ihr bin ich auch meiner Betreuerin, Prof. Dr. Brigitte Marschall für ihre immer aufmunternde und positive Unterstützung, in großer Dankbarkeit verbunden.

Ein liebevolles Danke richte ich an meine Eltern, Armin und Renate Dittrich für ihr Verständnis und ihr Vertrauen. An meine Brüder, Gerhard, Rainer und besonders an Klaus, zusammen mit Dana Janetzki für deren selbstlose Hilfe im richtigen Moment. Für den wundervollen wissenschaftlichen Blick und die großartigste Unterstützung danke ich Dr. Martina Könighofer und Mia.

Vielen Dank auch an Mag. Helga Fürhapter, Dipl. Ing. Ingrid Strauss, Dipl.- Des. Katrin Stimpel, Traudl Peteratzinger, Martha Schlüter, Agathe Gattner, Mag. Niko Zeiner, Mag. Peter Binder, Anna Mauer, Betül Savaser und Gisela Cordes für ihren besonderen Beistand. Und an all meine Freunde, die mir so liebevoll und großartig zur Seite gestanden sind. Inniger Dank an Cora für die Impulse und ganz besonders Danke an Gisi für die Zeit und die kostbare Erfahrung.

„Worte können Mauern sein oder Fenster.“
(Marshall B. Rosenberg)

2. Methodik und Rahmenbedingungen

Meine Literaturrecherche führte mich unter anderem im Jahr 2007 an das VTI, das belgische Theaterinstitut in Brüssel. In der dortigen Bibliothek war es mir möglich, gut strukturierte Quellen zum Themengebiet ‚Theaterfotografie‘ zu finden und zu bearbeiten. Auch eine Literaturrecherche in München war hilfreich, um weiteres Quellenmaterial über Theaterfotografie im deutschsprachigen Raum zu recherchieren. Der persönliche Kontakt mit Mara Eggert, der essentiell zur Erstellung dieser Arbeit beitrug, fand in drei Begegnungen statt: Der erste Kontakt ergab sich 2005 in Bad Homburg, wo sie von einem Fotoclub als Vortragende zum Thema Theaterfotografie eingeladen worden war. Ein Interview mit Mara Eggert im Jahr 2007, das sie mir in einem persönlichen Rahmen in Frankfurt gab, folgte. Die letzte Begegnung im Zuge dieser Arbeit fand im Jahr 2008 in Wien statt, als Mara Eggert mir ausgewähltes Fotomaterial zur Auswertung zur Verfügung stellte. Ein Besuch im Archiv des Burgtheaters im Jahr ermöglichte Einblicke in die Strukturierung und organisatorische Archivierung von Fotomaterial.

Die oben beschriebenen Recherchearbeiten resultierten in einer diskursiven, sozio-historischen Aufarbeitung des Themenkomplexes der Theaterfotografie, mit besonderem Fokus auf die Rolle der Frau in selbiger, in den in Kapitel 7 dargestellten Bildanalysen.

2.1. Wahrnehmung und Kommunikation zwischen RezipientIn und Bild

Die von mir vorgenommene Bildanalyse zweier Theaterfotografien von Mara Eggert verstehe ich als Wahrnehmungs- und Kommunikationsprozess zwischen der Fotografie und meiner Person als Rezipientin. Der wesentliche Aspekt bei dieser Bildanalyse ist ihre Herangehensweise. Die Bildanalyse basiert auf der zentralen Anforderung vorliegender Arbeit, den Realkontext des Bildes zu de-, beziehungsweise zu re-konstruieren. Der Verwendungszweck und der Ort, an dem die jeweilige Theaterfotografie von Mara Eggert aufgenommen wurde, werden hier ausdrücklich ignoriert. Die Relevanz und Betonung des realen Kontexts in dem die Aufnahme getätigt wurde, ist meist bei der Interpretation von Bedeutung. Ist die Fotografie als Theaterfotografie erkennbar und muss sie es auch sein um in ihrem vorgegebenen Rahmen ‚gelten‘ zu können oder kann sie über ihre funktionelle Aufgabe, als Fotografie für das Theater, hinaus auf etwas anderes verweisen und einen ästhetischen Wahrnehmungsprozess zu aktivieren? Mara Eggert möchte im Herbst 2008 ihr Buchprojekt: *Das Theater der Bilder*, verwirklichen. Diese Veröffentlichung unterscheidet sich von den bisher publizierten Büchern über Theaterfotografie durch einen wesentlichen Aspekt und macht die RezipientInnen auf eine ganze bestimmte Spur bei der Wahrnehmung bzw. Interpretation von Theaterfotografien aufmerksam.² Die Motivation, Theaterfotografien zu veröffentlichen stand bisher meist in engen Zusammenhang mit dem Theater selbst. Entweder wurde die Schauspielkunst eines/r bestimmten KünstlerIn gewürdigt, oder die Einzigartigkeit einer historischen Aufführung in Erinnerung gebracht. Als weitere Motivation galt die Selbstrepräsentation des Schaffenswerkes eines/r TheaterfotografIn.

Auch die RezipientInnen werden auf diese Weise wieder mit dem Theater verbunden um gegebenenfalls ihre Erinnerung an einen interessanten Theaterabend wieder aufzufrischen:

² Frau Eggert war so freundlich, mir zwanzig dieser ausgewählten Fotografien noch vor Erscheinen des Buches zu überlassen.

„Toneel, de vluchtigste aller kunsten. Een voorstelling verdwijnt en je ziet hem nooit meer terug. [...] Vandaar leve de theaterfotografie. En leve de fotoboeken over theater. Je kunt ze ter hand nemen als naslagwerk, als document, als de neerslag van puur fotovakmanschap, visie en compositie. Maar als theaterliefhebber kan je ze vooral in je levensbagage sluiten als een stuk van jezelf. Je bladert erin en de momenten worden levend [...]“³

Damit wird jedoch nur ein bestimmtes Publikum, für die Rezeption von Theaterfotografien angesprochen: TheaterbesucherInnen oder allgemein, Theaterbegeisterte. Als neu- und andersartig ist der Zugang zu Theaterfotografien zu bezeichnen, den uns Mara Eggert mit ihren Fotografien ermöglichen will. Die ausgewählten Fotografien der vergangenen vier Jahrzehnte sind nur mit einer entsprechenden Jahresangabe versehen. Üblicherweise werden bei einer Theaterfotografie der Name des Stückes, die abgebildeten SchauspielerInnen mit ihren Rollen- bzw. privaten Namen und der RegisseurInnen und/oder AutorInnen genannt. Durch das Auslassen dieser Textelemente wird der unmittelbare Kontext zum Theater nicht a priori vermittelt und vorausgesetzt und folglich der Kreis der RezipientInnen erweitert und nicht allein ‚Theater-Eingeweihten‘ überlassen. Mara Eggerts Intention ist es nicht, das Theater als essentielle Urheberin und künstlerische Inspirationsquelle ihrer vielfältigen Fotografien abzustreiten oder zu verleugnen. Sie sah sich als Theaterfotografin immer im Dienste des Theaters⁴.

Ihr Anliegen ist es, zu zeigen, dass sich eine Theaterfotografie aus ihrem Kontext lösen kann, ohne diesen vollkommen zu negieren. Die Theaterfotografie kann ohne ihren Zusammenhang mit Theater existieren und eine eigene sinngemäße und schöpferische Bedeutung erfahren. Eggert will, dass die Phantasie des Betrachters angeregt wird. Mit dieser Vorgehensweise bietet Mara Eggert eine andere Perspektive an, Theaterfotografien anzusehen. Evelyn Balan geht in ihrer

³ Jansma, Bert (2001): *PAN SOK. Theaterfotografie*. Abcoude/Utrecht/NL: Uniepers. S. 5. (Übersetzung Dittrich: „Schauspiel, die flüchtigste aller Künste. Eine Vorstellung verschwindet und man sieht sie nie wieder. [...] Deshalb: lebe die Theaterfotografie! Und leben die Fotobücher über Theater. Man kann sie zur Hand nehmen als ein Nachschlagewerk, als Dokument, als Beweis von reinem Theatersachverstand, Vision und Komposition. Aber als Theaterliebhaber kann man sie vor allem in sein Lebensgepäck mit hineinpacken, als ein Teil von einem selbst. Man blättert darin und die Momente werden lebendig [...]“)

⁴ Göbl, Tanja (2003): *Theaterfotografie der Gegenwart. Ein Vergleich der fotografischen Positionen von David Baltzer, Mara Eggert und Andreas Hartmann auf der Basis eigener Interviews*. Universität Hildesheim/D. Diplomarbeit.

Diplomarbeit *Die Evolution der Theaterfotografie*⁵ davon aus, dass Theaterfotografien die „wichtigsten Träger visueller Information über eine Aufführung“ sind und für eine Inszenierungsanalyse dennoch nicht mehr sein können als ein interpretatorisches Element für eine konkrete Aufführung. Ohne einen konkreten Bezug verliere eine im Theater gemachte Fotografie an Wert und interpretatorischer Bedeutung:

„Eine Theaterfotografie ist ohne Kontext nicht deutbar. Sie muss immer auf eine bestimmte Inszenierung bezogen werden können, um gesicherte Aussagen über einen Schauspieler und dessen Rolle oder über eine Aufführung ...machen zu können. Eine Theaterfotografie ohne Kontext ist dahingehend wertlos, dass sich die Aussagen, die über die getroffen werden, nicht auf den konkreten Gegenstand einer Aufführung übertragen lassen. Eine interpretatorische Aussage kann nur vor dem Hintergrund einer Theaterraufführung gemacht werden.“⁶

Balans Aussage betrifft zwar die Theaterfotografie die in ihrer Funktion als Theaterfotografie ausgewertet werden soll, dennoch wird auch hier deutlich, wie sehr eine im Theater aufgenommene Fotografie von ihrer Rolle, die sie als Theaterfotografie spielt, eingenommen wird. Die besondere Lesbarkeit von Theaterfotografien setzt dementsprechend erfahrene Theater-RezipientInnen solcher Fotografien voraus.

„Allzu oft wird allerdings, im Hinblick auf ein vermutetes Rezeptionsverhalten, ein idealtypischer Betrachter vorausgesetzt, der sich durch ein besonderes mentales Verhalten, spezielle Sehgewohnheiten, Reflexe und emotionale Reaktionen von anderen Betrachtergruppen abhebt.“⁷

Diese Voraussetzung für die besondere Lesbarkeit von Theaterfotografien enthält ein elitäres Denkelement, weil es die individuellen Erfahrungswelten eines einzelnen Menschen, der möglicherweise nicht ins Theater geht, beim Betrachten einer Theaterfotografie, ausschließt. Daher liegt der sinnliche, emotionale und persönliche Moment bei der Interpretation beider Theaterfotografien von Mara Eggert im

⁵ Balan, Evelyn (2005): *Die Evolution der Theaterfotografie*. Ludwigs-Maximilians-Universität München. Hausarbeit.

⁶ Ebd. S. 86.

⁷ Scholz, Martin und Ute Helmbold (Hrsg.) (2005): *Bilder lesen lernen. Wie werden Bilder rezipiert?* Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag/GWV Fachverlag GmbH. S. 11.

Vordergrund vorliegender Arbeit. Auch wenn sich bei Eggerts Fotografien alles ums Theater dreht geben sie uns die Chance zu erfahren, was noch in diesem Bild verborgen sein kann und ermöglichen den BetrachterInnen den Genuss daran, diesen schöpferischen Prozess zu erfahren.

Zunächst wird im Zuge der beiden Bildanalysen die unmittelbare Wirkung des Bildes auf die eigene Person untersucht: Wie wirkt das Bild auf den ersten Blick? Dann werden die ausgewählte fototechnischen Aspekte und Inhalte der Fotografie durchleuchtet.

Von Bedeutung bei der Bildanalyse ist die Betonung des symbolischen Charakters der ausgesuchten Theaterfotografien, da Symbole auf größere Zusammenhänge verweisen. Das Erkennen, Hervorheben und Deuten der Symbole hängt mit den subjektiven Gedanken und Emotionen zusammen, die die Fotografien bei der Rezipientin ausgelöst haben. Es ist eine menschliche Gewohnheit, Nichtvorhandenes durch Projektion zu ergänzen. Die Projektion ist in der Kunst als Fähigkeit zu betrachten, sie ist...

„[...] die Bereitschaft, jene Phantome von Formen und Farben heraufzubeschwören, die immer im Bereich der Wahrnehmung herumgeistern. Und was man ein Bild ‚lesen‘ nennt, könnte man vielleicht besser definieren als eine Prüfung der ihm enthaltenen Möglichkeiten – ein Suchen nach etwas, was ‚paßt‘ wie ein Schlüssel in ein Schloß.“⁸

Sobald sich jedoch eine Projektion im Bild verfestigt hat, ist sie nur schwer davon lösbar und kann nur durch eine gegenteilige Projektion wieder aufgehoben werden. Diese dünne Grenze zwischen Projektion und visueller Wahrnehmung wird bei dieser Arbeit als notwendig angesehen und es wird kein Anspruch auf eine allegorische Allgemeingültigkeit in der Interpretation erhoben.

„Auf der Stufe des Symbols ist das Gedachte im Bild enthalten; auf der Stufe der Allegorie bewahrt und benutzt der Gedanke das Bild, als zauderte das Bewußtsein, die Hülle abzuwerfen.“⁹

⁸ Gombrich, Ernst H. (1986): Kunst und Illusion, Zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Stuttgart; Zürich: Belser Verlag. S. 250.

⁹ Kracauer, Siegfried (1977): Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. S. 36.

Die etymologische Bedeutung des Begriffes Symbol leitet sich aus dem griechischen *syμβallein* ab, das für ‚zusammenfallen‘ oder ‚zusammenwerfen‘ steht. Es bedeutet aber auch ‚Erinnerungsscherbe‘, die einem Gastfreund mitgegeben wird, damit er und seine Nachkommen sich als Freunde erweisen, wenn sie versuchen, die Scherben wieder zusammenzufügen. Die Bedeutung des Symbols kann also nicht unmittelbar erfahren werden, er geht hier um den speziellen Verweis auf etwas.¹⁰ Symbole und Zeichen haben einen repräsentativen Charakter und weisen auf etwas hin, das aus seinem historischen und zeitlichen Kontext herausgelöst sein kann, auch wenn sie diesem entspringen. Die Definition des poetischen Begriffes Symbol steht in engem Zusammenhang mit der geistigen Position der Dichtung Ende des 18. Jahrhunderts. Die Dichtung löste sich aus ihren religiösen Bindungen, verlor damit aber gleichzeitig ein Gedankensystem aus Gestalten und Fabeln, Metaphern, Sinnbildern und Allegorien. Die Dichter mussten nun eine andere, neue Signifikanz für irdische Dinge finden, die zwar natürlich, einmalig und konkret waren, aber zugleich ein hinter ihnen stehendes Allgemeingültiges, Geistiges repräsentierten. Für die Dichtung sind die Symbole eine Art ‚künstlerische Weltbewältigung‘. Ein Phänomen, das auch für Eggert als Fotografin zutrifft:

„[Sie] sucht im Bild die Spannung von konkreter und abstrakter Welt zu überwinden, das scheinbar Zufällige ins Gültige zu erheben, die der Wirklichkeit immanente ewige Wahrheit so sichtbar zu machen, wie der Philosoph die Phänomene auf Begriffe reduziert.“¹¹

Die Funktion des Symbols ist übergreifend, sie verbindet nicht nur Teile innerhalb des Bildes selbst, sondern auch den/die KünstlerIn mit dem/der RezipientIn.

Die Schwierigkeit Symbole zu lesen hängt mit dem vorhandenen bzw. nicht vorhandenen Verständnis der RezipientInnen zusammen, das sich auf deren persönlichen Erfahrungsbereich und Wissensstand bezieht. Wie Schwens es ausdrückt:

¹⁰ Schwens, Christa (1980): Bild - Analyse, Bild - Verstehen: theoretische Begründung und Anwendung. Königstein: Scriptor. S. 54.

¹¹ Frenzel, Elisabeth (1963): Stoff-, Motiv- und Symbolforschung. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung. S. 36.

„Zu den unverzichtbaren Bedingungen des Symbolverstehens der Kunstwerke gehört die sinnliche Wahrnehmung als sinnlich-geistiger Vollzug. In diesem wird das Zeichen im Kontext seiner mehrdeutigen Einzelzeichen mit Anteilen des täglichen, vorwissenschaftlichen Lebens - und Weltverstehens des Rezipienten in Verbindung gesetzt.“¹²

Kunstwerke können neben ihrer ästhetischen Funktion auch Bedeutungsträger für die RezipientInnen sein, müssen dies aber nicht zweckmäßig erfüllen.

Diese Auseinandersetzung und Beschäftigung mit beiden Fotografien ist als Kommunikation zu verstehen, die die Betrachterin zwischen sich und dem Kunstwerk, das sie ansieht, herzustellen versucht. Diese Kommunikation ist mit der Wahrnehmung¹³, die an eine Bedeutung gekoppelt ist, verbunden: „Im Sehen, in der Wahrnehmung geschieht die wertende Bedeutung, die das Kunst – Objekt als Zeichen impliziert.“¹⁴ Das Sehen ist also ein aktiver Kommunikationsprozess den man auch als ‚ästhetische Wahrnehmung‘ bezeichnen kann.¹⁵ Kriterien für eine ästhetische Wahrnehmung sind laut Schwens folgende:

1. Ästhetische Wahrnehmung unterscheidet sich von anderen Funktionen durch ihre eigentümliche Zeitlichkeit: sie läßt „neu sehen“ und bereitet mit dieser entdeckenden Funktion den Genuß erfüllter Gegenwart;
2. Ästhetische Wahrnehmung führt in andere Welten der Phantasie und hebt damit den Zwang der Zeit in der Zeit auf.
3. Ästhetische Wahrnehmung greift vor auf zukünftige Erfahrungen und öffnet damit den Spielraum möglichen Handelns,
4. Ästhetische Wahrnehmung läßt Vergangenes oder Verdrängtes wieder erkennen und bewahrt so die verlorene Zeit.¹⁶

Das gedankliche Miteinbeziehen dieser Punkte ermöglicht es, die Fotografie auf besondere Weise zu betrachten. Die Wahrnehmung einer Fotografie ist dementsprechend kein statischer, sondern ein aktiver Prozess des Verstehens, der

¹² Schwens, Christa (1980): Bild - Analyse, Bild - Verstehen: theoretische Begründung und Anwendung. Königstein: Scriptor. S. 55.

¹³ Vgl. Ebd.: S. 61.

¹⁴ Ebd.: S. 58.

¹⁵ Ebd.: S.60 f.

¹⁶ Ebd.: S. 61.

änderbar ist und zu Neuem anregen kann. Die Codierung des Produzenten und die Decodierung des Rezipienten müssen dafür nicht identisch sein.¹⁷

1. Verstehen kann vom Rezipienten immer nur als ein geschichtlich und biographisch bedingter Prozeß vollzogen werden.
2. Verstehen kann nicht als punktuelles, endgültig abschließbares Geschehen angesehen werden, sondern immer nur als ein immer weiterführender Prozeß.
3. Verstehen kann nicht als statische Bedeutungsübertragung oder bloße Decodierung derselben enkodierten Nachricht beschrieben werden.
4. Durch das Verstehen eines Textes (Bildes) verändert sich zugleich das Bedeutungssystem des Verstehenden.
5. Das Verstehen eines Textes (Bildes), das die Veränderung des Bedeutungssystems des Verstehenden zur Folge hat, kann damit auch zur Veränderung der Praxis des Rezipienten führen.¹⁸

Die Definition von Symbol, Wahrnehmung und Verstehen soll hier ausgeführt werden um deutlich zu machen, dass die Analyse der vorliegenden Fotografien zwar nach bestimmten, subjektiv ausgewählten Regeln vorgenommen wird, dass es aber keine generelle Analysierbarkeit gibt. Vielmehr geht es bei dieser Fotografien-Auswertung um die Erfahrbarkeit sinnlichen Bilderlebens, unabhängig von dem Wissenstand der Rezipientin und der Akzeptanz eines Restes von Unverständnis bei einer künstlerischen Darstellung.

„Man muß sich von vornherein klarmachen, daß jede Beschreibung eines Kunstobjektes aufgrund der Dominanz der nicht – diskursiven Formen und der Unbestimmtheit der ästhetischen Begriffsstruktur, unvollendet und teilweise unbestimmt bleiben muß. Es bleibt immer ein Rest des Zeigbaren, aber nicht Sagbaren, da es keine eindeutige Kongruenz zwischen optischen und sprachlichen Zeichen gibt.“¹⁹

Zusammenfassend kann also festgehalten werden, dass es sich bei vorliegender Arbeit um einen aktiven Wahrnehmungs- und Kommunikationsprozess zwischen mir als Rezipientin und den beiden ausgewählten Theaterfotografien Mara Eggerts handelt. Das Herauslösen der Fotografien von Mara Eggert aus deren Theaterkontext soll sich einer sinnlich-ästhetischen Wahrnehmung annähern, auch um der von

¹⁷ Ebd.: S. 64.

¹⁸ Ebd.: S. 64 f.

¹⁹ Ebd.: S. 66.

Schwens beschriebenen Tendenz, die Interpretationsfreiheit der RezipientInnen einzuschränken, entgegenzuwirken.

„Um den einzelnen an der Möglichkeit gesellschaftlich relevanter freiwilliger Identifikation durch die ästhetische Wahrnehmung von Kunstwerken zu hindern, werden ganze Systeme entwickelt. Dies geschieht einerseits, indem die Unbestimmtheitsstellen der Kunstobjekte reduziert oder völlig beseitigt werden oder aber indem für die noch vorhandenen Unbestimmtheitsstellen eindeutige Konkretisierungsregeln dem Rezipienten vorgeschrieben werden. Damit kann die freiheitliche emanzipatorische Identifikation der Person im Vorgang der Bedeutungssetzung verhindert werden. Kunstobjekte und ihre ästhetische Wahrnehmung würden damit wieder im Zweck – Mittel – Zusammenhang Funktion von etwas; sie würden anderen Interessen dienen und die Verwirklichung der Person in Freiheit verhindern.“²⁰

²⁰ Ebd.: S. 63.

2.2. Entscheidung für die Theaterfotografin Mara Eggert

„Gewinnt aber der expressive Künstler im Fotografen die Oberhand über den fantasiebegabten Leser oder wissbegierigen Leser in ihm, dann verwandeln sich seine Porträts unweigerlich in jene zweideutigen Grenzfälle, von denen vorhin die Rede war. Sie wirken, als seien sie überkomponiert hinsichtlich der Belichtung und des gegenständlichen Arrangements; sie zeigen, wir fühlen es, nicht mehr die Realität im Fluß, sondern bringen ihre Elemente in einen Formzusammenhang, der an Gemälde erinnert.“²¹

Die Tatsache, dass die Theaterfotografin Mara Eggert die zentrale Figur vorliegender Arbeit ist, basiert auf drei Aspekten: Generationszugehörigkeit, Genie und Gender.

Ein weiterer wichtiger Gesichtspunkt war die persönliche Ausstrahlung von Mara Eggert. Nachdem ich sie bei einem ihrer Vorträge kurz persönlich kennen lernen durfte, stand mein Entschluss, sie in den Mittelpunkt meiner Arbeit über Theaterfotografie zu stellen, fest. Die Motivation, über Theaterfotografie zu schreiben war bereits durch eigenes persönliches Interesse auf dem Gebiet der Fotografie und der Fotografie im Theater vorhanden.

Die Generationszugehörigkeit von Mara Eggert, war deshalb entscheidend, weil sie auf gesellschaftspolitisch ereignisreiche Jahre inner- und außerhalb der Theatermauern zurückblicken kann. Ihre Tätigkeit als Theaterfotografin führte Frau Eggert mitten in eines der Epizentren, die Anfang der 1970er Jahre eine Zeit des Strukturwandels in der Theaterpolitik einläuteten. Das Frankfurter Schauspiel machte hier einen bedeutenden Schritt aufgrund seiner Mitbestimmungszeit in den Jahren von 1972 bis 1980. Auch die Arbeitsweise von Frau Eggert wurde durch diesen Strukturwandel in diesem Theaterhaus beeinflusst, das bemüht war eine basisdemokratische künstlerische Auseinandersetzung und Problemlösung zu praktizieren. Die Fotografien von Mara Eggert, die ich nach und nach betrachtete übten eine große Faszination aus, so dass ich mich eingehender mit ihnen beschäftigen wollte.

²¹ Kracauer, Siegfried (1985): Theorie des Films. Zur Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. S. 45.

Gerade ihr differenziertes Spektrum, das mir sehr weit schien, machte diesen Reiz für mich aus. Ob das nun einfache Probenfotos waren, die mehr als Arbeitsfotos angesehen werden konnten oder Fotografien, die eine künstlerische Ästhetik abbildeten, hatten sie etwas gemeinsam, das ich als „ehrlich“ für mich zu bewerten begann und das mein Interesse intensivierte. Ehrlichkeit wird gesellschaftlich positiv konnotiert, doch um diese „positive Tugend“ ging es mir nicht, sondern um die Aufrichtigkeit und die Konzentration, mit der man sich mit etwas beschäftigt. Das glaubte ich bei Mara Eggert erkannt zu haben. Darin besteht für mich unter anderem auch ihre Genialität.

Dem Genderaspekt wird vor allem in Kapitel 4 Rechnung getragen, der die Rolle der Frau in der (Theater)fotografie historisch durchleuchtet und somit die Errungenschaften von Mara Eggert als Theaterfotografin ins rechte Licht rückt.

3. Fotografie und Theater: Eine Berührung

Folgendes Kapitel nähert sich dem Thema der Theaterfotografie an und erörtert die Möglichkeiten einer De-, beziehungsweise Re-kontextualisierung von Theaterfotografien. Grundlegend für eine derartige Auseinandersetzung sind die Aufarbeitung vorherrschender kontextueller Verankerungen von Theaterfotografien, i.e. ihre Positionierung in der so- genannten ‚Kunstwelt des Theaters‘ (Kapitel 3.1.) sowie ihre kontextuelle Festmachungsweisen (e.g. Bildunterschriften.), die in Kapitel 3.2. erörtert werden. Der darauf folgende Versuch einer De-, beziehungsweise Re-kontextualisierung am Beispiel der Arbeiten Mara Eggerts wird abgerundet durch einen Exkurs, der den Kontext von Theaterfotografie aus der Sichtweise Barthes und die von ihm beschriebene Nähe zwischen Fotografie, Tod und Theater erörtert.

3.1. ‚Ein Bild vom Bild vom Leben‘ - Theaterfotografie im Kontext der ‚Kunstwelt des Theaters‘

Versteht man das Theater als - wie es Pfüller²² bezeichnet – „Bild vom Leben“, so handelt es sich bei der in vorliegender Arbeit behandelten Materie, der Theaterfotografie, um ein „Bild vom Bild vom Leben“. Mara Eggerts Theaterfotografien bewegen sich auf dieser Metaebene und sind in der Kunstwelt des Theaters angesiedelt. In einer Welt, in der das Wiedererkennen eine tragende Rolle spielt und zusätzlich einen Teil seiner Wirkung ausmacht:

„Theater funktioniert nur, wenn sich das Publikum darin selbst wieder findet – und das kann auf der Bühne genauso gut wie im Zuschauerraum sein. (Man sitzt im ‚richtigen Film‘, oder man ist auf der ‚richtigen Party‘.) Erst wenn diese Forderung erfüllt ist, wenden sich die Zuschauer auch komplizierteren Themen und Formen zu.“²³

²² Pfüller, Volker und Hans-Joachim Ruckhäberle (1998): Das Bild der Bühne. Arbeitsbuch. Berlin: Theater der Zeit.

²³ Ebd.: S. 10.

Theater ist eine Kunstwelt, durch Kunst hergestellt und ausprobiert, in der die Realität zwar aufgehoben wird, aber gleichzeitig durch eine andere Materialisierung (Vergegenständlichung) existent bleibt und gemacht wird. Jeder einzelne noch so winzige Gegenstand auf der Bühne hat seine eigene Bedeutung und Funktion:

„Es ist nicht das Leben, aber ein Bild vom Leben. [...] Die Dinge im Theater haben nicht die Fülle an Bezüglichkeit und Bedeutung wie im Leben, aber sie deuten über ihr momentanes Erscheinen hinaus. Was der einzelne sie erblickende Zuschauer auch immer in ihnen sehen mag, alle sind sich einig, daß die Dinge absichtsvoll hingestellt worden sind.“²⁴

Die Kunstwelt des Theaters dreht und bewegt sich wie das Leben selbst. In all seinen Formen und Inhalten, vom Anfang bis zum Ende. Alles, was an Sein zu finden ist auf dieser Welt, nach dem greift das Theater. Transformiert es, macht es transparent, fassbar und gibt es weiter, so dass jedes Ende wieder einen Anfang findet.

So flüchtig wie das Leben und so flüchtig wie das Theater, sind auch die Bilder im Theater: „[...] *pictures in progress*. Gesten und Arrangements der Schauspieler, Lichtstimmungen und Verwandlungen des Bühnenbildes, alles bewegt sich.“²⁵ Theaterfotografie gibt deshalb nicht nur das Theater wieder, ist keine reine, konkrete Reproduktion, sondern erzählt auch von der Fülle des Lebens. „Und einige Fotos verweisen uns von allem Anfang an sowohl auf andere Bilder als auch auf das Leben.“²⁶ Theateraufführungen erzählen von Gefühlen, Ideen, Phantasien und Einsichten, die entweder von einem Autor oder Theaterschaffenden in Form von Sprache, dramaturgischen Techniken, poetischen Metaphern, historischen und sozialen Bezugsrahmen und mit szenografischen Mitteln dem Publikum offenbart werden. Das Theater berichtet uns von der inneren Wirklichkeit und schafft es, sie im ästhetischen Genuss sichtbar zu machen. „*Alle kunst is mededeling van innerlijkheid in een vorm die alleen in die vorm – in woorden, als gezang, als beeld – kan worden geformuleerd.*“²⁷ Trotz dieser ‚Innerlichkeit‘ ist Theater nicht so sehr die

²⁴ Ebd.: S. 8.

²⁵ Ebd.

²⁶ Sontag, Susan (2003): Über Fotografie. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag, S. 105.

²⁷ Deuren, Karel v. (1992): *De gespeelde ontroering. Notities bij: De bühne in beeld. Foto's van Bob Reusens (1909 – 1981)*. Hrsg. v. *Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven* (Antwerpen). S. 3. (Übersetzung Dittrich: „Alle Kunst ist die Mitteilung von Innerlichkeit in einer Form, die nur in dieser Form – in Worten, als Gesang und als Bild – formuliert werden kann.“)

Präsentation von Kunst, auch wenn die Theaterwelt eine Kunstwelt ist, als vielmehr ein Geschehnis oder Erlebnis, das sich die SchauspielerInnen mit den ZuschauerInnen teilen, weil sie sich im selben Spannungsfeld befinden und genau das ist es, was das Theater so lebendig macht. Wenn wir es zulassen, gibt uns das Theater die Möglichkeit auf die Entstehung einer neuen Idee von Leben, die jenseits der Diskrepanz zwischen SchauspielerInnen und Publikum liegt. Und mitten in diesem Prozess befindet sich die Theaterfotografie, die sich zwischen diesen beiden Welten, der Kunstwelt und den Realitäten des Publikums, bewegt:

„What photography captures is it really time and space, or rather, their illusion? What is this invisible that becomes visible, this imaginary place that we still recognize because it bears some resemblance to the ‘real’ world.”²⁸

Fotografie kann man als Schauplatz zweier Tendenzen betrachten, die sich gegebenenfalls widersprechen können. In der gesamten Geschichte der Fotografie sind diese Tendenzen immer wieder mehr oder weniger intensiv thematisiert worden. Zum einen die realistische, dokumentarische Tendenz, „die in getreuen Wiedergaben der Natur gipfelt, und zum anderen „die formgebende, die künstlerische Schöpfungen erstrebt“²⁹ In der Theaterfotografie treten diese beiden Tendenzen besonders deutlich hervor. Der/die TheaterfotografIn versucht, das zu fixieren und festzumachen, was in dem Moment, in dem er/sie es anschaut schon nicht mehr existiert. Es wird versucht, der Theatergeschichte eine Erinnerung, ein Gedächtnis zu geben, was besonders im Theater und der Schauspielkunst kompliziert ist, da alles daran flüchtig und einzigartig ist und professionellster Reproduzierbarkeit nicht identisch ist. Keine Vorstellung gleicht der anderen. Sie geht zu Ende und man sieht diese eine Aufführung möglicherweise nie wieder. Die Bilder, die man wahrgenommen hatte, werden unweigerlich blasser und verschwommener mit der Zeit: *„Wat overblijft zijn schimmen, geuren, momenten. Herinneringen aan*

²⁸ Naggar, Carole (1991): ‘Stalking Space- Time/Het Overschrijden van Grenzen.’ In: *De Vierde Wand/ The Fourth Wall. De foto als theatre/photography as theatre*. Divendal, Leo (Hrsg.). Amsterdam/Nl: Fragment Uitgeverij. S. 45.

²⁹ Kracauer, Siegfried (1985): *Theorie des Films. Zur Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. S. 36.

*herinneringen die vaak steeds vager een vormlozer worden bij het oproepen ervan.*³⁰

TheaterfotografInnen sind die ersten Zuschauer, die ihr eigenes ‚Berührtsein‘ verbildlichen. So zeigt sich der/die TheaterfotografIn letztlich selbst durch die Bilder, da eine reflektierte Botschaft seiner/ihrer individuellen Innerlichkeit entsteht, die für die Qualität von Theaterfotografie bedeutend ist³¹. Die Arbeit der TheaterfotografInnen besteht aus dem Suchen nach dem Isolieren des richtigen Bildes aus einer Vorstellung. Mit diesem Bild hofft man dann auf markante und komplexe Weise die Vorstellung zusammenzufassen. Der/die TheaterfotografIn wählt für sich einen Blick aus, der als geeignet erachtet wird, bestimmt die Perspektive, und hält den ZuschauerInnen diesen dann vor. Die ZuschauerInnen sehen den Standpunkt des/der FotografIn und müssen ihn zwangsläufig akzeptieren, da sie selbst keinen materiellen Beweis dafür haben, was sie während der Vorstellung wahrgenommen und erfahren hatten.

TheaterfotografInnen verbannen somit den ungezwungenen und freien Blick der ZuschauerInnen in ihren eigenen Blickrahmen. Deshalb kann es ein Zeichen von Vertrauen sein, wenn man akzeptiert, dass der/die FotografIn das Sehen sozusagen für einen selbst übernimmt und es in eine bestimmte Form zu übersetzen weiß, in der man das Erlebte wieder finden kann.

*„De ogen van de fotograaf als vervangende kijkers, als de link met wat voorbij is. Het mooiste is wanneer je kunt vertrouwen op die ogen, op de persoonlijkheid van de theaterfotograaf. Op de manier waarop hij je een stuk, een scène, of een rol binnenleidt. Op zijn liefde voor het toneel.”*³²

³⁰Jansma, Bert (2001): *PAN SOK. Theaterfotografie*. Abcoude/Utrecht/NL: Uniepers. S. 5. (Übersetzung Dittrich: „Was übrig bleibt sind Schatten, Gerüche, Momente. Erinnerungen an Erinnerungen, die häufig stets vager und formloser werden, wenn man sie sich zurückrufen will.“).

³¹ Vgl., Deuren, Karel van (1994): ‚*Theaterfoto’s - Anton Hardy*‘. In: *Toneelecho* [Belgien]. Jan - Feb 1994. 50/1. S. 4.

³² Jansma, Bert (2001): *PAN SOK. Theaterfotografie*. Abcoude/Utrecht/NL: Uniepers. S. 5. (Übersetzung Dittrich: „Die Augen des Fotografen als ersetzende Zuschauer, als der Link mit dem, was vorbei ist. Das schönste ist, wenn man den Augen, der Persönlichkeit des Fotografen vertrauen kann. Auf die Art und Weise, wie er an eine Szene, eine Rolle heranführt. Auf seine Liebe für das Schauspiel. Er fügt einer Geschichte, die seine dazu, sieht, was man nicht gesehen hat, drückt einen an der Nase auf eine Rolle hin.“).

Auch TheaterfotografInnen selbst benötigen Vertrauen. Ein/e TheaterfotografIn ist nicht nur der/die ersten Fremde, der/die das Stück sieht, sondern ein/eine SchauspielerIn zwischen den SchauspielerInnen, eine Art ‚DoppelagentIn‘. Auf der Suche nach dem richtigen Bild innerhalb der Zeitspanne von einer Vorstellung, selektiert der/die FotografIn durch Fachwissen einen interessanten Moment, der als repräsentativ angeschaut werden kann und der den Intentionen der RegisseurInnen oder der IntendantInnen Genüge leisten kann. Diese Art von Fotos hat einen verhältnismäßig geringen dokumentarischen Wert, wenn sie im Auftrag des Theaters als Imagebewahrer oder Imagemacher genommen werden, da eine differenzierte Auseinandersetzung der FotografInnen mit der Theateraufführung meist nicht vorgenommen wurde. Eine tatsächliche kritische Haltung der TheaterfotografInnen gegenüber der Theatersituation, die sie dort erlebt haben, ist in diesem Fall schwierig, weil das Image des Hauses diese Auseinandersetzung blockiert. Die TheaterfotografInnen werden nicht dazu aufgefordert das zu zeigen, was sie sehen, sie müssen vielmehr dem eine Form geben, von dem RegisseurInnen oder IntendantInnen wollen, das es die ZuschauerInnen sehen. Von den FotografInnen wird erwartet, dass sie einer beabsichtigten Vorstellung eine konkrete Form geben und gleichzeitig eine Suggestion von der aktuellen Vorstellung hervorrufen. Um diese Anforderung zu erfüllen zu können, muss die Fotografie auch manchmal nachbearbeitet werden. Gesellschaften wollen Fotos, die für die Öffentlichkeit sind, als Teil der Öffentlichkeitskampagne, oft noch bevor es eine Publikumsvorstellung gibt. Fotografien, die am Standort selbst aufgenommen oder auch digital manipuliert werden.

„Je bent soms de plastisch chirurg van het beeld geworden. Maar daar ontsnap je niet meer aan, dat is de tijdgeest. Gezelschappen moeten in een vroeg stadium vertellen wat hun repertoire is. En daar hoort een beeld bij. En dat moet een goed beeld zijn.“³³

Auch die ZuschauerInnen wollen fühlen, dass in einer Inszenierung irgendetwas passiert, das sie ebenfalls sehen wollen. Dieser Widerspruch zwischen dokumentarischen Auftrag und ästhetischer, künstlerischer Wahrnehmung muss an

³³ Ebd. (Übersetzung Dittrich: „Man ist manchmal der plastische Chirurg von einem Bild geworden. Aber dem entkommt man nicht mehr, das ist der Zeitgeist. Gesellschaften müssen in einem frühen Stadium erzählen, was ihr Repertoire ist. Und da gehört ein Bild dazu. Und das muss ein gutes Bild sein.“)

sich nicht problematisch sein oder sich ausschließen, doch es ist fragwürdig, wie brauchbar eine solch motivierte Theaterfotografie als ikonografische Quelle für eine Theateraufführung ist. In einem weiteren Ansatz gibt der/die FotografIn seine/ihre Ambition der Berichterstattung auf und lässt sich auf die Vorstellung ein. Der Wahrnehmungsprozess der FotografInnen ist in diesem Fall die Reaktion auf die Arbeit einer anderen KünstlerIn. Die Antwort auf das Gesehene geben die Fotografien selbst. Die TheaterfotografInnen erschaffen durch das Werk der RegisseurInnen ein eigenes Werk, in dem sie die Aufführung in eine neue Form zu transformieren wissen, die ihrer eigenen Kreativität entspringt. Zwar kann man immer noch von einer Bestandsaufnahme der Produktion sprechen, das von dem/der FotografIn Umgesetzte hängt mit der Aufführung zusammen, dennoch handelt es sich um eine eigenständige, autonome Arbeit. Eine strikte Trennung zwischen dokumentarischer und künstlerischer Tendenz existiert nicht, da sie sich immer auch vermischen können. Doch haben beide Sorten von Theaterfotografie – die abhängige gegenüber der autonomen ähnliche Ambitionen: Sie wollen Authentizität und die Echtheit von dem künstlerischen Geschehen betonen, auch wenn die Herangehensweisen grundlegend verschieden sind.

Die Definitionsbestimmung bei Mara Eggerts Theaterfotografien und welcher Tendenz sie nachkommt stellt einen Aspekt dar, der zu einer eigenen Untersuchung führen könnte. Deshalb nehme ich bei dieser Arbeit von der neutrale Umschreibung von Eggerts Fotografien als „fotografisch“ Gebrauch, da ich sie für geeignet halte die künstlerischen sowie dokumentarischen Teile in ihren Fotografien zu integrieren:

„Die Einstellung des Fotografen zu seinem Medium kann man ‚fotografisch‘ nennen, wenn sie dem ästhetischen Grundprinzip entspricht. Das heißt aber, daß er im ästhetischen Interesse unter allem Umständen der realistischen Tendenz folgen muß.“³⁴

Die Fotografien von Mara Eggert machen deutlich, dass stets der Einheitsgedanke im Blickfeld war, dass es um eine Gesamtheit, um ein Ganzes geht, etwas das in sich geschlossen ist, wie die Vollkommenheit eines Kreises, den es stets aufs neue mit Bildern auszufüllen gilt. Nicht vielen TheaterfotografInnen gelingt es, solch einen

³⁴ Kracauer, Siegfried (1985): Theorie des Films. Zur Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. S. 38.

Blick für das Theater als Ganzheit zu entwickeln. Die Gründe hierfür gehen aus verschiedensten Faktoren hervor. Wesentlich ist, dass sich Mara Eggert stets als Dienstleistende dem Theater gegenüber gesehen hat. Eggert bevorzugte es während der gesamten Entstehungsgeschichte des Stückes dabei zu sein.³⁵ Das wochenlange Beobachten und skizzieren fotografischer Momente ihre Auftragsstückes, ihre Probenpräsenz, die Gespräche mit den Theaterschaffenden über die Zielsetzung des Stückes, führten zu besonderen Ergebnissen. Fotografien, die nicht durch ästhetische Äußerlichkeit zu beeindrucken suchten, sondern sich der Welt des Theaters verpflichtet fühlen, die die künstlerische Selbstverwirklichung nicht als zentrale Motivation sehen ein „gutes“ Foto zu machen.

„Da jede Fotografie nur ein Fragment ist, hängt ihr moralisches und emotionales Gewicht von der Umgebung ab, in die sie gestellt ist. Eine Fotografie verändert sich mit dem Zusammenhang, in dem sie gestellt ist.“³⁶

Dieses Zitat aus Susan Sontags Publikation *Über Fotografie* führt zu folgender Frage: Ist es überhaupt möglich eine Theaterfotografie vom Theater losgelöst zu betrachten? Bleibt eine Theaterfotografie denn nicht im Grunde genommen gebrandmarkt als Fotografie, die in der Realität des Theaters und zu seinem Zwecke aufgenommen wurde? Sontag schreibt über die vielen Möglichkeiten, die vorhanden sind, um Fotografien in einen bestimmten Kontext zu stellen. Fotografien würden anders wirken, wenn sie bei einer Ausstellung zu sehen sind oder im Zusammenhang mit einer politischen Demonstration auftauchen oder in einem Buch publiziert werden:

„Jede dieser Situationen beinhaltet einen anderen Zweck der Fotografie, aber keine kann die Aussage dieser Fotografie fixieren. [...] Die Aussage ist eine Funktion des Zwecks.“³⁷

Wird diese Überlegung auf die Aussage über Theaterfotografien angewandt, so ist es möglich auch eine Theaterfotografie zweckzuentfremden, auch wenn das erlernte visuelle Gedächtnis meist sehr leicht eine Theaterfotografie als solche identifiziert, weil sie sich durch spezielle Lichtverhältnisse, Kostüme oder andere Indizien einer

³⁵ Eggert in der Radiosendung hr2 - Doppelkopf (01.06.2005): Am Tisch mit Mara Eggert „Bilderfängerin“.

³⁶ Sontag, Susan (2003): *Über Fotografie*. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag. S. 104.

³⁷ Ebd.

Theatervorstellung auszeichnet. Dennoch - die Realität im Theater ist von der Wirklichkeit des Lebens nicht getrennt zu sehen und zwar dadurch, dass die Welt des Theaters zu einer persönlich erfahrenen Realität, oder – wie Sontag es bezeichnet – einer ‘Realität in Anführungszeichen’.

„[...] die Aussage ist eine Funktion des Zwecks. Und aus eben diesem Grunde tragen Gegenwart und Vermehrung aller Fotografien zur Aushöhlung des Begriffs der Aussage selbst bei, zu jener Aufsplitterung der Wahrheit in relative Wahrheiten, die für das moderne liberale Bewußtsein eine Selbstverständlichkeit ist.“³⁸

Susan Sontag befasst sich überdies mit dem Kontext, in dem eine Fotografie steht. Sie ist der Ansicht, dass man erst über den Kontext hin zur Aussage des Bildes gelangen kann. Die Aussage sei der Augenblick selbst. Denn der Kontext ermöglicht es erst diesen einen speziellen Augenblick zu sehen. So gelinge es dem Kontext den Zweck der Fotografie zurückzudrängen.

„Aber nicht zuletzt, weil das Foto immer in einem Kontext steht, bleibt seine Aussage dem Augenblick verhaftet; das heißt dem Kontext, der den unmittelbaren – insbesondere den unmittelbaren politischen - Zweck des Fotos prägt, folgen unweigerlich Zusammenhänge, in denen dieser Zweck zurückgedrängt wird und immer mehr an Relevanz verliert.“³⁹

Der Kontext in dem ein Theaterfoto zunächst einmal steht, ist derselbe wie sein Zweck: die Darstellung einer Szene aus einem Stück. Das würde bedeuten, dass es bei der Theaterfotografie dem Kontext nicht gelänge, den Zweck in den Hintergrund zu drängen, weil beide dasselbe Ziel haben.

Doch wie erfährt man einen solchen Kontext, auch wenn er bei einer Theaterfotografie offensichtlich sein sollte? Zunächst einmal sind wir mit der Existenz des Theaterereignisses konfrontiert. Beim Betrachten einer Theaterfotografie, unbeachtet der Motivation, weshalb wir das Bild betrachten, nehmen wir einen Ausschnitt, die Szene aus einer Inszenierung wahr. Wir sehen das Fragment eines Gesamtgefüges, das wir im Zuschauerraum entweder selbst miterlebt

³⁸ Ebd. S. 104

³⁹ Ebd. S.104f.

haben, miterleben wollen oder nicht mehr miterleben können. Fotos liefern Beweismaterial, schreibt Susan Sontag:

„Eine Fotografie gilt als unwiderleglicher Beweis dafür, daß ein bestimmtes Ereignis sich tatsächlich so abgespielt hat. Das Bild mag verzerren; immer aber besteht der Grund zu der Annahme, daß etwas existiert – oder existiert hat – das dem gleicht, was auf dem Bild zu sehen ist.“⁴⁰

Zur Festmachung derartiger ‚Beweise‘ assistieren häufig verschriftlichte Anhaltspunkte. Im Falle der Theaterfotografie sind es u.a. die Bildunterschriften, die den BetrachterInnen helfen, den kontextuellen Rahmen zu erfassen. Aus diesem Grunde setzt sich folgendes Kapitel mit Bildunterschriften und Signaturen auseinander.

3.2. Kategorisierung & Kontext mittels geschriebenem Wortes

„Fotografien sind tatsächlich eingefangene Erfahrung und die Kamera ist das ideale Hilfsmittel, wenn unser Bewusstsein sich etwas aneignen will.“⁴¹ - Häufig ist das erste, das sich das Bewusstsein aneignen möchte eine Zuordnung, Kategorie oder Kontext. Die Bildunterschrift, ein schriftlicher Verweis, soll die RezipientInnen zum Kontext führen. Durch die Unterschrift des Bildes wird man gezwungen, das Bild zuzuordnen. Walter Benjamin weist auf die anfänglich unschuldige Wahrnehmung der Menschen auf Fotografien hin, als Zeitungen noch als Luxus galten. Er schreibt in der ‚Kleinen Geschichte der Photographie‘:

„Die ersten reproduzierten Menschen traten in den Blickraum der Photographie unbescholten oder besser gesagt unbeschriftet....Das menschliche Antlitz hatte ein Schweigen um sich, indem der Blick ruhte. Kurz alle Möglichkeiten dieser Portraitkunst beruhen darauf, daß noch die Berührung zwischen Aktualität und Photo nicht eingetreten ist.“⁴²

⁴⁰ Ebd. S. 11 f.

⁴¹ Ebd. S. 10.

⁴² Benjamin, Walter (2003): Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. S. 51f.

Am Ende seiner Untersuchungen stellt Benjamin die Frage, ob nicht die Beschriftung zum wesentlichen Bestandteil der Aufnahme werde.⁴³

Auch bei Theaterfotografien wird der funktionale Kontext durch die spezifische Bildunterschrift untermauert – die jeweilige Inszenierung wird namentlich genannt, ebenso die abgebildeten SchauspielerInnen in ihrem Rollencharakter, sowie die jeweilige Signatur. Der Status eines Theaterfotos ist durch diesen Bildtext somit a priori gesetzt. Die unmittelbare Rezeption eines Theaterfotos erscheint dadurch auch für die TheaterfotografiezipientInnen einfach, sie sind sich darüber bewusst, dass diese Fotografie im Theater getätigt wurde. Die BetrachterInnen können somit in ihrem logischen Verständnis zuerst einmal nicht enttäuscht werden, die Erwartung wurde erfüllt, die bildlichen Konzepte wurden von den EmpfängerInnen gemäß ihrer spezifischen Funktionsweise decodiert.

Durch die Bildunterschriften ist das Geheimnis des Fotos scheinbar offenbart, ein anderer Kontext nicht möglich. Nach Sontags Meinung aber, ist mit der schriftlichen Zuordnung eines Bildes im Grunde genommen noch gar nichts erklärt: „[...] keine Bildunterschrift kann auf längere Sicht die Aussage eines Bildes einschränken oder absichern.“⁴⁴ Sontag schreibt weiter, dass die Bildunterschrift zwar die fehlende Stimme sei, von der erwartet würde, dass sie die Wahrheit spräche, sie an den eigentlichen Wahrheitsgehalt des Bildes aber nicht herankommen könne. Selbst eine völlig korrekte Bildunterschrift sei nicht mehr als eine unter vielen möglichen Interpretationen der Fotografie, der sie beigegeben ist. Diese Interpretation sei außerdem zwangsläufig begrenzt:

„Sie kann nicht verhindern, daß der Gedanke oder der moralische Appell, den die Fotografie (oder die Bildserie) zum Ausdruck bringen soll, durch die die Vielfalt der Bedeutungen, die jeder Aufnahme innewohnen, untergraben [...] wird.“⁴⁵

Das bedeutet, dass die Bildunterschrift die Fotografie zunächst zu einer einseitigen Sichtweise drängt, jedoch nicht an dem Gesamtgedanken oder an einer übersinnlichen Wahrnehmung des Bildes rütteln kann.

⁴³ Ebd. S. 64.

⁴⁴ Sontag, Susan (2003): Über Fotografie. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag. S. 106.

⁴⁵ Ebd.: S. 107.

Ähnlich verhält es sich mit der Signatur: In der Fotografie wird, wie generell in der bildenden Kunst, das Werk durch die KünstlerInnenunterschrift für den Kunstmarkt autorisiert. KäuferInnen und SammlerInnen verlangen nach einer auf dem Bild sichtbaren Signatur. Diese befindet sich, ohne direkte Verbindung zum Motiv, zumeist links oder rechts am unteren Bildrand. Die Signatur gilt als entscheidendes Kriterium des Marktwertes. Im Falle einer Theaterfotografie wird zwar auch der/die FotografIn genannt, aber es spricht für sich, dass in den Archiven der Theater Fotografien lagern, die nicht mehr zugeordnet werden können, weil die Signatur des jeweiligen Fotografen fehlt oder die Fotografie womöglich fälschlicherweise einem anderen Kollegen oder einer anderen Kollegin zugeordnet wurde. Bei einer Recherche ergab sich, dass Fotografien von Mara Eggert in *Durch Den Eisernen Vorhang. Theater im geteilten Deutschland 1945-1990*⁴⁶, einem Standardwerk der deutschen Theatergeschichte, einem gewissen Mark Eggert zugeordnet worden waren. Ein eher fahrlässiger Umgang mit der Autorenschaft einer Theaterfotografie ist durchaus kein Einzelfall, wie sich in einem Gespräch mit Frau Eggert herausstellte⁴⁷. Die oft fahrlässige Handhabung der Urheberschaft von Theaterfotografien hat zur Folge, dass die Signatur allzu oft ihre Rolle als Zeichen der Authentizität, die sie aufgrund ihrer Festschreibung als Norm einnehmen könnte, verliert.

Die Präsenz des Textes bei einem Theaterfoto ist von der visuellen Signifikanz des Bildes beeinflusst. Grundsätzlich werden Bilder schneller aufgenommen als Texte und lösen Emotionen aus, die einen unmittelbaren Interpretationsvorgang freisetzen. Die Verarbeitung bei der Rezipientin unterscheidet sich in ihrem visuellen und sprachlichen Bereich. Während die Prozessierung von sprachlichem Material, die in der Regel von der linken Gehirnhälfte geleistet wird, eher seriell erfolgt und eher abstrakt ist, wird Material – die Domäne der rechten Gehirnhälfte – eher parallel verarbeitet und bleibt einprägsamer. Die Sprachzentren setzen sich mit den Fragen der Übersetzung, der Interpretation und Begrifflichkeit auseinander, während die Bildzentren für nonverbale Prozesse in unserem Denken

⁴⁶ Rischbieter, Henning (Hrsg.) (1999): *Durch Den Eisernen Vorhang. Theater im geteilten Deutschland 1945-1990*. Berlin: Propyläen Verlag. S. 285.

⁴⁷ Dittrich, Steffi (2007): Interview mit Mara Eggert. Frankfurt, am 16. 4. 2007.

stehen. Diese visuelle, wie auch sprachliche Auseinandersetzung ist für unsere Kommunikation mit der Umwelt ein grundlegender Aspekt, hilft sie uns doch, Codes zu entschlüsseln.

Bilder und Texte fungieren beide als Codes. Gemäß Vilém Flusser sind Codes Systeme, die wir brauchen, um eine Kommunikation zwischen den Menschen zu ermöglichen. Die in den Codes enthaltenen Symbole sind laut Flusser aber nur ein Behelf für das Gemeinte, weil sie das Erlebte ersetzen uns aber dabei helfen sollen die Welt zu verstehen.

„Der Mensch ist ein ‚verfremdetes‘ Tier, muß Symbole schaffen und sie in Codes ordnen, will er einen Abgrund zwischen sich und der ‚Welt‘ zu überbrücken versuchen. Er muß zu vermitteln versuchen, er muß versuchen, der ‚Welt‘ eine Bedeutung zu geben.“⁴⁸

Bei einer Theaterfotografie sind wir mit einer Art doppeltem Code konfrontiert: Dem Textcode und dem Bildcode. Unabhängig davon, welchen der beiden Codes - die Fotografie oder die Bildunterschrift - wir zuerst zu enträtseln versuchen. Die Bildunterschrift der Theaterfotografie führt uns zunächst zu einem schnelleren Verständnis des Sachgehalts als das Foto selbst, weil wir in unserer wissenschaftlichen Welt gewohnt sind, den linearen Prozess der Schrift als Botschaft schneller wahrzunehmen als den Symbolgehalt eines Bildes, auch wenn dieses unmittelbarer auf den/die BetrachterIn wirkt. „Die Unterschrift macht das Foto, wie wir es schon gewohnt sind, letzten Endes zur Illustration des Textes, dessen Pointe sie ihm beigt.“⁴⁹ Dieses Verhältnis von Bild und Text wird zum interessanten Aspekt, wenn man Flussers Ausführung in Betracht zieht, dass die Erfindung der Schrift sich letztlich vom Bild ableitet. Die Erfindung der Schrift bedeutet für Flusser nicht die Erfindung neuer Symbole, sondern, dass das Bild in Linien (Zeilen) aufgerollt wird. Die Entschlüsselung eines Textes funktioniert linear: wenn man einen Text liest, muss man zur Entschlüsselung mit den Augen die Zeilen entlang gleiten und erst am Ende hat man die Botschaft empfangen und kann versuchen, sie

⁴⁸ Flusser, Vilém (1996): Die Revolution der Bilder. Der Flusser - Reader zur Kommunikation, Medien und Design. Mannheim: Bollmann. S. 31

⁴⁹ Rutschky, Michael (1993): ‚Foto mit Unterschrift. Über ein unsichtbares Genre‘. In: Vom Doppelleben der Bilder. Bildmedien und ihre Texte. Hrsg. v. Naumann, Barbara. München: Fink. S. 56.

zusammensetzen um den Text zu verstehen. Die Schrift wurde zum Ausdruck des wissenschaftlichen Denkens, „[...] weil es die logische und prozessuale Struktur linearer Texte zur Methode erhebt[...].“⁵⁰ Der Text meint nicht die unmittelbare Sachlage, sondern übersetzt die Szenen des Bildes für die RezipientInnen, um sie auf eine konkrete Sachlage hinzuweisen. Texte sind für Flusser „einen Schritt weiter vom konkreten Erlebnis entfernt als Bilder.“⁵¹ Flusser spricht – in historischer Dimension - von einem langsamen Sieg der Texte über die Bilder, der als Dialektik zwischen Oberfläche und Linie begonnen hatte und der zu einem Kampf zwischen Bild und Begriff wurde, und schließlich die Texte begonnen haben die Bilder und ihre Magie aufzusaugen.

Um eine Theaterfotografie als Fotografie per se wahrnehmen zu können, um sich rein auf die Aussage des Augenblicks, auf das Bild selbst zu konzentrieren und dessen ‚Magie‘ wirken zu lassen, ist es nötig, sich von jeder Zuordnung und jedem Kontext zu trennen. Zweck und Kontext gleichzeitig in den Hintergrund zu drängen.

3.2. Der Versuch einer Rekontextualisierung am Beispiel der Arbeiten Mara Eggerts

Betrachtet man nun Susan Sontags oben diskutierte Überlegungen in Bezug auf die Theaterfotografie von Mara Eggert, wird der Anspruch verdeutlicht, den Eggert von sich und ihren Fotografien einfordert: Eine Dienstleistung zu erfüllen und gleichzeitig eine unabhängige, visuelle Ästhetik zu vermitteln. Dieser Wunsch von Eggert ist in der kontroversiellen Welt der Fotografie nichts Ungewöhnliches. Für Sontag ist der Unterschied klar vorhanden, zwischen der Fotografie, die „wahrer Ausdruck“ sein will und der, die rein protokollarisch begriffen wird.⁵² Aber die Geschichte der Fotografie ist eben auch „geprägt durch eine ganze Serie von dualistischen Kontroversen“, wie Sontag schreibt:

⁵⁰ Bolmann, Stefan (Hrsg.) (2006): Vilém Flusser: Medienkultur. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag. S. 26.

⁵¹ Flusser, Vilém (1996): Die Revolution der Bilder. Der Flusser-Reader zur Kommunikation, Medien und Design. Mannheim: Bollmann. S. 34.

⁵² Sontag, Susan (2003): Über Fotografie. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag. S. 114.

„ [...] – unverfälschte Kopie oder ‚frisierte Kopie‘, ‚malerische‘ Fotografie oder dokumentarische Fotografie, um nur zwei Beispiele zu nennen – deren jede eine andere Vision der Debatte um die Frage, wie weit sich die Fotografie der Kunst annähern kann, ohne ihren Anspruch auf die uneingeschränkte visuelle Erfassung der Wirklichkeit zu gefährden.“⁵³

Mara Eggerts Fotografien sind für den Zweck für den sie aufgenommen wurden prinzipiell zuerst an die Bildunterschrift, das heißt den Namen der Inszenierung gebunden und sie ist bereit, sich dem Zweck, also dem Theater, unterzuordnen. Eggert versucht, beide zufrieden zu stellen. Das Theater als Auftraggeberin und sich selbst als Fotografin. Sie sieht sich als „Dienende für die Gesamtsache“ und das „Theater als Gruppenkunst“.⁵⁴

Der Zweck einer Theaterfotografie setzt sich für Mara Eggert aus mehreren Punkten zusammen. Eggert will die DarstellerInnen zeigen, die Regieintention, sowie die Stückästhetik vermitteln. Vor allem etwas erzählen, was Eggert als für essenziell und gleichzeitig als äußerst diffizil empfindet.⁵⁵ Dass Eggert sich nicht in ihren eigenen Stil verbeißt und auf Selbstverwirklichung pocht, weil sie zu viel Respekt habe vor dem, was im Theater und den Schauspielern geleistet würde⁵⁶, kann einer der Gründe sein, weshalb ihre Fotografien trotz des vorrangigen Zweckes, soviel Raum für mehr lassen.

Beim Fotografieren einer Inszenierung waren Mara Eggert immer Grenzen gesetzt. Diese Grenzen wurden oftmals durch bestimmte Forderungen des Regisseurs/ der Regisseurin oder der Dramaturgie gesetzt; sie hat diese Einschränkungen jedoch niemals als nachteilig empfunden. Für Eggert bedeutete dies, eine Art konstruktive und richtunggebende Eingrenzung, die sie herausforderte, ihr Können und ihre Kreativität innerhalb eines abgesteckten Rahmens zu entfalten:

„Ich habe mich durch Weisungen nie unfrei gefühlt, sondern im Gegenteil, das war dann noch mehr eine Herausforderung zu

⁵³ Ebd. S. 125.

⁵⁴ Eggert in Göbl, Tanja (2003): Theaterfotografie der Gegenwart. Ein Vergleich der fotografischen Positionen von David Baltzer, Mara Eggert und Andreas Hartmann auf der Basis eigener Interviews. Universität Hildesheim/D. Diplomarbeit. S. 56.

⁵⁵ Ebd.: S. 69f.

⁵⁶ Ebd.: S. 56.

meinen Bildern zu kommen. Je mehr Weisungen ich hatte, desto mehr wusste ich, wo es langgeht. Ich war eigentlich auf die Weisungen angewiesen. Das hat mir das Korsett gegeben.“⁵⁷

Die Begrenzungen, die Mara Eggert beim Fotografieren vorgegeben waren, sollen jedoch nicht für die Betrachter ihrer Fotografien gelten. Sie fordert von sich, dass ihre Fotografien unabhängig von ihrer Entstehung und ihrem Kontext dazu fähig sein müssen, eine Geschichte zu erzählen. Ihr Theaterfoto muss ein Foto sein, das die Phantasie seines Betrachters anregt:

„[...] er hat plötzlich eine eigene Phantasie und deswegen behält er auch dieses Foto. Dieses Foto kann man nur deswegen behalten, weil der Betrachter in seiner eigenen Erlebniswelt irgendeine Parallele finden kann, an die er sich selber erinnert, eine Situation oder irgendwas.“⁵⁸

Eggert spricht hier die Kraft und Magie der Visualität an, die sie in ihren Fotografien spürbar machen möchte. Mit der Loslösung von diesem Anspruch entbürdet sie ihre Fotografien von auferlegten Kontexten und ermöglicht damit den BetrachterInnen, ihre eigenen Imaginationen oder Geschichten zu dem Bild zu finden, unabhängig eines funktionellen Zusammenhangs. Als ich für das Interview bei Mara Eggert in ihrer Wohnung in Frankfurt zu Besuch war, zeigte sie mir eine vergrößerte Theaterfotografie, die einem Gemälde ähnlich bei ihr aufgehängt war. Mir war natürlich bewusst, dass es sich um eine Theaterfotografie handelte, nichts desto trotz spürte ich beim Anblick dieser Fotografie, unabhängig von deren Kontext, eine intensive visuelle Faszination.

Der Anspruch eine Fotografie als bleibende Erinnerung zu erschaffen ist ein weiteres Ziel, das sich Eggert beim Fotografieren setzt, auch wenn sie sich den extern vorgegebenen Bedürfnissen, die an ihre Fotografien gestellt werden, unterordnet:

„Ich möchte gerne, dass man meine Bilder nicht vergisst. Dass man sie als Fotos im Gedächtnis behält, denn ich bin Fotografin und mache Bilder. Mein höchstes Ziel ist es, ein bleibendes Bild zu machen.“⁵⁹

⁵⁷ Ebd.: S.73.

⁵⁸ Ebd.: S. 71.

⁵⁹ Ebd.: S. 70.

Eine bleibende Erinnerung bei einem Betrachter zu erreichen, ist kein leichtes Unterfangen bei den vielen visuellen Überreizungen, denen die Menschen in Industrieländern täglich ausgesetzt sind. Denn um in das Gedächtnis des Betrachters zu gelangen muss das Foto unabhängig vom Theaterinteresse des Betrachters aufgrund seiner visuellen Ausstrahlung und Aussage wirken. Für Susan Sontag ist die Erschaffung eines authentischen und zeitgenössischen Dokuments nur dadurch möglich, wenn man eine visuelle Wirkung zu erreichen versuche, die eine Erklärung nicht mehr nötig habe⁶⁰.

Die Arbeiten Mara Eggerts eignen sich besonders für den in dieser Arbeit durchgeführten Versuch einer ästhetischen Annäherung, da sich die Künstlerin selbst der Dualität der Materie bewusst ist und auch den Anspruch stellt, ihre Arbeiten einerseits als Theaterfotografie im klassischen Sinne zu werten, gleichzeitig aber auch eine unabhängige, visuelle Ästhetik vermitteln will. Um ein Werk aus diesem vom ursprünglichen Zweck der Arbeit losgelösten, ästhetischen Blickwinkel zu betrachten, bedarf es einer Dekontextualisierung der Theaterfotografie und einer Loslösung von ihrer rein funktionalen, dokumentarischen Aufgabe. Folgender Exkurs beschäftigt sich mit der Schwierigkeit, eine ‚kontextuellen Befreiung‘ und Neuordnung einer Fotografie durchzuführen, indem die Nähe von ‚Fotografie, Tod, Theater - und der Liebe‘ aus der Sicht des Kulturkritikers Barthes durchleuchtet wird.

⁶⁰ Sontag, Susan (2003): Über Fotografie. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag. S. 109.

3.3. Exkurs: Die Fotografie, der Tod, das Theater... und die Liebe

Der große Literatur- und Kulturkritikers Roland Barthes betritt in seinem Buch *Die Helle Kammer*⁶¹ Wege einer, wie er es nennt, „neuen Wissenschaft“, indem er versucht, sie mittels persönlicher Gefühle dem Faszinosum Fotografie anzunähern. Ein Werk zu schaffen, das jeder Erklärung entbehrt damit es authentisch ist, ist in seinen Überlegungen präsent, wenn er schreibt:

„Was immer auch ein Photo dem Auge zeigt und wie immer es gestaltet sein mag, es ist doch allemal unsichtbar: es ist nicht das Photo, das man sieht.“⁶²

Roland Barthes letztes Werk, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* zählt neben Susan Sontags *Über Fotografie* und Walter Benjamins ‚Kleine Geschichte der Photographie‘ zu den meist zitierten Texten fototheoretischer Untersuchungen des 20. Jahrhunderts⁶³. Barthes Werk *Die helle Kammer* handelt vom Tod, aber auch von der Liebe. Barthes versucht sich einer allgemeingültigen Wesensbestimmung der Fotografie zu nähern, macht aber schon zu Beginn seines Werkes folgendes deutlich:

„[...] die PHOTOGRAPHIE ist immer nur ein Wechselgesang von Rufen wie ‚Seht mal! Schau! Hier ist’s!‘; sie deutet mit dem Finger auf eine bestimmtes Gegenüber und ist an diese reine Hinweis - Sprache gebunden. Daher kann man sehr wohl von einer Photographie sprechen, doch, wie mir scheint, mitnichten von der PHOTOGRAPHIE.“⁶⁴

Die Annäherung an eine allgemeingültige Wesensbestimmung der Fotografie muss für Barthes einen besonderen Ausgangspunkt haben, weil die Fotografie immer in Zusammenhang mit ihrem fotografierten Subjekt (Referenten) gesehen werden müsse.

⁶¹ Barthes, Roland (1989): *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch. S. 16 f.

⁶²Ebd. S. 14.

⁶³ Stiegler, Bernd (2006): *Theoriegeschichte der Fotografie*. München: Wilhelm Fink Verlag.. S. 341.

⁶⁴ Barthes, Roland (1989). S. 13.

Barthes kann nicht über die Erfahrungen des *Operateurs* schreiben, wie er den Fotografen nennt, weil er sie nie gemacht hat, sondern nur vom *Referenten*, dem der fotografiert wird, und so zum *eidolon* (gr.: Abbild, Spiegelbild, Trugbild) wird. Beide, Fotografie und Referent, seien aneinander gebunden und sogar zu einer Art „[...] gleichen Unbeweglichkeit verurteilt, die der Liebe und dem Tod eignet, inmitten einer bewegten Welt [...]“⁶⁵. Barthes betrachtet sich in der Rolle eines Vermittlers der Fotografie, der sich die Frage stellt, weshalb nicht eine neue Wissenschaft, die im Gegensatz zu der Wissenschaft, wie wir sie kennen und, die stets Allgemeingültigkeit beansprucht, nicht möglich sein sollte, wenn sie nur von einem Gegenstand ausginge. Er nennt dies *mathesis singularis*⁶⁶. Anhand mehrerer Fotografien, die er in Alben oder Zeitschriften findet, will er die Wirkung herauszufinden, die sie auf ihn haben. Barthes ist sich diesem mutigen Versuch auf der Grundlage „von ein paar persönlichen Gefühlen die Grundzüge, das Universale, ohne das es keine PHOTOGRAPHIE gäbe zu formulieren“⁶⁷.

Er spürt der Frage nach und macht zum Leitfaden seiner Untersuchung, welches Foto in ihm etwas auszulösen vermag und was es ist, dass er aufzuspüren sucht. Hier unterscheidet Barthes das *studium* vom *punctum*. Das *studium* ist für ihn eine beflissentliche Hingabe, an „eine Art allgemeine Beteiligung“, jedoch „ohne Heftigkeit“⁶⁸. Das *studium* ist für Barthes der Ausgangspunkt sich für Fotografien zu interessieren, als historische und politische Zeitzeugnisse, weil er einer Kultur angehört und deswegen auch teilnehme „an den Mienen, an den Gesten, an den äußeren Formen, an den Handlungen“⁶⁹. Aber es existiert neben dem *studium* noch etwas, das sein kulturelles Interesse stört. Das *punctum* bringt das *studium* aus seinem Gleichgewicht. Das *punctum* ist das Zufällige; das, was man einer Fotografie noch hinzufügt und das besticht ihn, ja verwundet geradezu:

„[...] und die Photographien, von denen ich hier spreche, in der Tat wie punktiert, manchmal geradezu übersät sind von diesen empfindlichen Stellen; und genauso genommen sind diese Male, diese Verletzungen Punkte.“⁷⁰

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Ebd. S. 16.

⁶⁷ Ebd. S. 35

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Ebd. S. 36.

So macht sich Barthes auf und sucht das Abenteuer eines Bildes und die Seele, die in dem Foto und in ihm, Barthes selbst, sichtbar werden.

„In dieser trübsinnigen Öde begegnet mir auf einmal ein bestimmtes Photo; es beseelt mich, und ich beseele es. [...] Das Photo selbst ist völlig unbeseelt [...], doch mich beseelt es: darin gerade besteht jegliches Abenteuer.“⁷¹

Diese ‚Beseelung‘ passiert nicht dadurch, dass Barthes sich der Fotografie wie einer abzuhandelnden und dialektischen Thematik nähert, bei der es darum geht eine Synthese zu verifizieren, sondern durch seine eigenen Gefühle. Barthes sieht sich als *spectator*, der sich in die Fotografie wie in eine Wunde vertiefen will:

„Als spectator interessierte ich mich für die PHOTOGRAPHIE nur ‚aus Gefühl‘; ich wollte mich in sie vertiefen, nicht wie in ein Problem (ein Thema), sondern wie in eine Wunde: ich sehe, ich fühle, also bemerke ich, ich betrachte und ich denke.“⁷²

Roland Barthes begegnet dieser Wunde vor allem in den Fotografien seiner verstorbenen und ein über alles geliebten Mutter. Der Anblick der Fotografien seiner Mutter - eine darunter, die sie als fünfjähriges Mädchen zeigen - wird für Barthes zu einer schmerzhaften Suche nach dem Wesen der Identität seiner Mutter⁷³. Sein tiefer Wunsch, sich dem Wesen der Photographie anzunähern ist sein Wunsch, mit dem Schreiben darüber seinen Schmerz über die Abwesenheit seiner Mutter zu bannen. Er fragt sich, ob er etwas und wenn ja wie viel er von ihr auf den Fotografien zu erkennen vermag. Und sobald er von einer Fotografie sagen kann, „*das ist sie beinahe*“ bedeutet dies für ihn eine noch größere Qual, als zu erkennen, dass sie da keineswegs getroffen ist, denn „*das Beinahe* ist schreckliche Herrschaft der Liebe und zugleich trügerisches Gesetz des Traumes“⁷⁴. Das, was Barthes unersetzlich verlorengegangen glaubt und nachdem er sucht, ist nicht die Gestalt, sondern das Wesen seiner Mutter, dass sich aus einer besonderen Qualität, der ihrer Seele ergäbe.⁷⁵ Den Ausdruck *spectator*, der sich vom *spectaculum* ableitet, verweist auf die Nähe von Fotografie und Theater: „Gleichwohl berührt die PHOTOGRAPHIE

⁷¹ Ebd. S. 29.

⁷² Ebd. S. 30.

⁷³ Ebd. S. 76.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Ebd. S. 86.

sich (wie mir scheint) nicht über MALEREI mit der Kunst, sondern über das THEATER.⁷⁶ Es ist die sonderbare Nähe des Todes, die in beiden eine bedeutende Rolle spielt, die diese Verbindung herstellt:

„...wenn ich aber die PHOTOGRAPHIE in engerem Zusammenhang mit dem THEATER sehe, so aufgrund einer eigentümlichen Vermittlung (vielleicht bin ich der einzige, der es so sieht): der des Todes.“⁷⁷

Jean-Loup Rivière, schreibt in seiner Publikation, *Roland Barthes. Ich habe das Theater immer sehr geliebt, und dennoch gehe ich fast nie mehr hin*⁷⁸, über die Fortdauer des Theaters und seinen Bezug zu der Erfahrung der Sterblichkeit. Das erwachsene Theater zeige die Bewusstwerdung unserer Sterblichkeit und ihrer Bedeutung. Man lernt nicht in der Verdrängung des Todes zu leben, weil man sich einredet unsterblich zu sein, auch ist man nicht entsetzt über das unwiderruflich Bevorstehende. Das Theater ist für Barthes ein Lehrmeister, eine philosophische Erfahrung, die man nach der Einsicht über den Tod wieder verlassen könnte. Dass das Theater dennoch existiert, hängt mit seiner philosophischen Tragweite über diese Bewusstwerdung zusammen:

„Das Theater ist eine philosophische Erfahrung, in der das Leben lebendig bleibt und gleichzeitig sein negatives Grundmuster zutage treten lässt. Und es ist vermutlich umso lebendiger, als es Raum für den Tod schafft. Erwachsen sein, das wäre also die Fähigkeit, die Tragweite dieser Erfahrung zu empfinden und anzuerkennen. Das Theater ist demnach eine Initiation: Sobald man die Lehre gezogen hat, könnte man sich von ihm entfernen. Dadurch wird verständlicher, was ursprünglich wie ein Paradox wirkte: ‘Am Schnittpunkt des ganzen Werks liegt vielleicht das Theater‘. Wenn das Theater immer noch da ist, obwohl man es verlassen hat, so deshalb, weil seine philosophische Tragweite der Tatsache des ‘Erwachsenseins‘ Konsistenz verliehen hat, und zwar für das ganze Leben. Das Theater ist ein Lehrmeister, den man verlässt aber nicht vergisst.“⁷⁹

Barthes weist uns in der ‘hellen Kammer‘ auf die ursprünglich vorhandene Beziehung zwischen dem Theater und dem Totenkult hin. Die ersten Schauspieler

⁷⁶ Ebd. S. 40.

⁷⁷ Ebd. S. 40f.

⁷⁸ Rivière, Jean-Loup (2002): Roland Barthes. Ich habe das Theater immer sehr geliebt, und dennoch gehe ich fast nie mehr hin. Schriften zum Theater. Berlin: Alexander Verlag.

⁷⁹ Ebd. S. 17.

spielten die Rolle des Todes. Sie schminkten sich und vereinigten damit das Paradox des Todes und des Lebens. Das Schminken bedeutet einen toten und einen lebenden Körper zugleich zu haben. Barthes erinnert an die weiß bemalten Oberkörper im totemistischen Theater, die bemalten Gesichter des Chinesischen Theater, die Schminke aus Reispaste im indischen Katha Kali und die Masken des japanischen No-Theaters.

„...so ist die PHOTOGRAPHIE doch eine Art urtümlichen Theaters, eine Art von ‘Lebendem Bild’: die bildliche Darstellung des glosen, geschminkten Gesichts, in der wir die Toten sehen.“⁸⁰

Die Wunde, die Barthes spürt, ist auch die traumatische Erfahrung des Todes, sogar des eigenen Todes, denn „jeder Photographie ist die Wiederkehr des Toten zu eigen“⁸¹. Das Bild bringt den Tod hervor, obwohl es doch eigentlich das Leben konservieren will.⁸² Barthes empfindet sich als Tod in Person, wenn er „ganz und gar Bild“ geworden sei und die anderen sich ihn für ihre Zwecke einverleiben können: „sie entäußern mich meines Selbst, machen mich blindwütig zum Objekt“.⁸³ Eine wesentliche Bewusstwerdung in der Betrachtung von den Fotografien, die Barthes verwundet hatten, ist der unsichtbare Affekt, der nur mit einer bestimmten Fotografie zusammenhängt und erlebt wird. Es ist die Erfahrung der Liebe. In diese Liebe mischt sich beim Betrachten von bestimmten Fotografien auch ein anderer Klang, der den seltsam altmodischen Namen ‚Mitleid‘ trage.⁸⁴ Durch dieses Gefühl des Mitleids, möchte Barthes am liebsten in die Fotografie, den Schauplatz hineinsteigen und das, was tot ist und sterben wird, umarmen. Die Fotografie wird zum Schauplatz, in dem sich wie auch im Theater ein Schauspiel vor unseren Augen abspielt.

„Durch jedes dieser Bilder gelangte ich unweigerlich über die Wirklichkeit des Dargestellten hinaus, wie von Sinnen betrat ich den Schauplatz, drang ich ins Bild, umarmte das, was tot ist, das, was sterben wird...“⁸⁵

⁸⁰ Barthes, Roland (1989): Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch. S. 41.

⁸¹ Ebd. S. 17.

⁸² Ebd. S. 103.

⁸³ Ebd. S. 23.

⁸⁴ Ebd. S. 128.

⁸⁵ Ebd.

Barthes erfährt die Liebe in der Betrachtung der Fotografien seiner verstorbenen Mutter, besonders jener, die sie als sehr junges Kind zeigen. Sie war in Barthes Augen im Verlaufe ihrer Krankheit wieder zu dem kleinen Mädchen geworden, das sie auf dieser frühen Fotografie zu sehen war. Seine Mutter wurde für Barthes zu seiner Tochter, er erlebte sie als sein "weibliches Kind"⁸⁶. So bewältigt er auf seine Weise den Tod. Liebe und Tod widerfahren uns in der Fotografie und können zur Bewältigung oder zur Grausamkeit werden:

„Das Reale in der Vergangenheit suggeriert das lebendige Bild vom Toten. Im Gespenstischen der Erscheinung liegt die Grausamkeit der Photographie begründet. Sie kann nicht trösten, ist ohne Katharsis.“⁸⁷

Barthes bezeichnet dies als „das tote Theater des Todes“⁸⁸. Das Betrachten bestimmter Fotografien setzt uns vielleicht deswegen so zu, kann uns seltsam erschüttern, weil sich in ihr die Hilflosigkeit über der Verlust des Unersetzlichen widerspiegelt. Die Fotografie offenbart jedoch auch unser dualistisches Lebenssystem. Der Tod hat sein eigenes Gewicht, aber kann wie jedes *studium* aus dem Gleichgewicht gebracht werden. Barthes macht uns beim Lesen auf das Gewicht einer Fotografie aufmerksam, weil sie in der Nähe zu der Schwere des Todes liegt. Er macht uns die desillusionierende Feststellung, des nicht getröstet werden Könnens, bewusst, nicht ohne uns auf einen dennoch existierenden Lösungsweg aufmerksam zu machen, der durch die Tragweite des Todes etwas ins Abseits geraten war. Die Lösung und damit Loslösung vom Tod ist die Liebe selbst, die uns von aller Schwere und von der Schwere des Todes in einem Bild befreien kann: „...Denn nicht die Gleichgültigkeit hebt das Gewicht des Bildes auf...., sondern die Liebe, die große Liebe...“⁸⁹

⁸⁶ Ebd. S. 82.

⁸⁷ Röttger-Denker, Gabriele (1997): Roland Barthes zur Einführung. Hamburg: Junius. S. 117.

⁸⁸ Barthes, Roland (1989): Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch. S. 101.

⁸⁹ Ebd. S. 20.

4. Historischer Abriss über die Rolle der Frau in der Fotografie und über die Entwicklung der Theaterfotografie

Dieses Kapitel behandelt die historischen Entwicklungen in der Fotografie ab den 1920er bis hin zu den 1960er Jahren. Besonderes Augenmerk wird hierbei auf die sich manifestierende Rolle der Frau in der professionellen Fotografie gelegt. Die sozio-kulturellen Dimensionen werden, gepaart mit einer Darstellung der technischen Evolutionen im Bereich der Fotografie, erörtert.

4.1. Die 1920er Jahre - Paradigmenwechsel in der Fotografie

Mitte der 1920er Jahre, also fast nur ein Jahrzehnt vor Mara Eggerts Geburt, waren die technischen Entwicklungen der Fotokameras soweit fortgeschritten, dass sie eine Zäsur in der Bildgestaltung bedeuteten:

„Mit den beiden Kameras, Ermanox und Leica, war in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre die technische Voraussetzung für die Entstehung des Fotojournalismus moderner Prägung gegeben.“⁹⁰

Die pulsierende Avantgarde-Kunstwelt der 1920er Jahre begann, sich dem Gestaltungsmittel Fotografie zu öffnen und der zu blühen beginnende Bildjournalismus wies auf neue Möglichkeiten für schöpferische Betätigung in der Fotografie: „Fortan existierten zwei fotografische Berufe unterschiedlichen Ansehens. Das althergebrachte Handwerk und der aufregende Bildjournalismus.“⁹¹ Der teilweise vorsichtige und differenziert Blick von KünstlerInnen und KritikerInnen dem Medium Fotografie gegenüber wandelte sich in einen begeisterten und experimentierfreudigen. In vielen Kunstzeitschriften wurde leidenschaftlich über Fotografie diskutiert, Fotografien abgebildet und kritisch behandelt. Die 1920er Jahre

⁹⁰Balk, Claudia (1989): Theaterfotografie: Eine Darstellung ihrer Geschichte anhand der Sammlung des Deutschen Theatermuseums. München: Hirmer. S. 60.

⁹¹ Sachsse, Rolf (2001): ‚Im Schatten der Männer: Deutsche Fotografinnen 1940-1950‘. In: Frauenobjektiv. Fotografinnen 1940-1950. Hrsg. v. der Stiftung Haus der Geschichte. Köln: Wieland. S. 15.

waren auch die Zeitspanne, in der die Fotobücher⁹² entstanden, die den Bilddiskurs und ein ‚neues Sehen‘ mitprägten:

„[...] der nicht nur auf die Verdrängung des Wortes durch die Fotografien in den Medien reagierte, sondern auch eine argumentative, assoziative und suggestive Rhetorik schuf, die, konkret und abstrakt, synthetisch und analytisch, Sehen und Denken gleichermaßen herausforderte.[...] Der Rhythmus des Sehvorgangs, der Vergleich der Abbildungen und die Suggestion der der Fotoanordnungen sensibilisierten für ein neues voraussetzungsloses Sehen, das aktiv teilnahm an den erweiterten Möglichkeiten des Kameraauges.“⁹³

Diese Fotobücher erreichten einen schnellen Absatz und mehrere Auflagen, da sie die Aufmerksamkeit der modernen LeserInnen auf ungewohnte Weise herausforderten und eine ‚zerstreuende Augenlust‘ auslösten. Die fortschreitende Technik⁹⁴, und die leichter werdende Handhabung mit der Kamera ermöglichten unbegangene Ausflüge in dieses neue Experimentierfeld.

„Eine neue Optik hat sich entwickelt“, schreibt Gustav Stolz in der Ausgabe des *Kunstblatts* von 1929:

„Wir sehen die Dinge um uns anders als früher, ohne malerische Absichten im impressionistischen Sinne. Auch sind uns heute Dinge wichtig, die früher gar nicht beachtet wurden, z.B. Schuhhölzer, eine Dachrinne, Fadenrollen, Stoffe, Maschinen usw. Sie interessieren uns in ihrer materiellen Substanz, in ihrer einfachen Dinglichkeit, sie interessieren uns als Mittel zur Raumgestaltung in der Fläche, als Licht- und Schattenträger. (Licht und Schatten – elementare Gestaltungsmittel der Fotografie!). Fixierung der Zeit. Die hochempfindliche Platte, das lichtstarke Objektiv erlauben uns, stärkste Bewegung aus ihrem zeitlichen

⁹² Als wichtige Werke sind hier zu nennen: *Amerika. Bilderbuch eines Architekten* (Erich Mendelsohn, 1925/26/28); *Malerei Fotografie Film* (László Moholy-Nagy, 1925/1927) und *Das Antlitz der Zeit* (August Sander, 1929). Vgl. Bergius, Hanne (1997): ‚Die neue visuelle Realität. Das Fotobuch der 20er Jahre‘. In: Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870-1970. Köln; Bonn. S. 88.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Durch das Erscheinen der *Ermanox* (1924) und der *Leica* (1925) - beide mit sehr lichtstarken Objektiven - wurde schließlich auch die professionelle Fotografie berücksichtigt. Zunächst hatte die Kodak Nr. 1, die erste Handkamera mit einem Rollfilm, nur den ‚Schnappschussmarkt‘ bedienen können. Vgl., *Time Life International* (Hrsg.) (1971): Die Kamera. S. 136 f.

Ablauf herauszureißen. (Aufnahme eines fliegenden Geschosses!).⁹⁵

Damit wurde Fotografie aktuell, zeitgemäß. Sie wurde nicht mehr als Reproduktions- oder Abbildungsapparatur eines Still-Lebens gesehen. Jetzt wurde nach dem Leben mit der Kamera selbst gesucht und diese Suche gesellschaftlich und wissenschaftlich erörtert.

Die Anfänge des Fotojournalismus und des neuen Medium, der bebilderten Illustrierten in den 1920er Jahren wirkte auf Frauen gleichermaßen reizvoll, das Zeitgeschehen und den Blick auf die Welt kreativ mitzugestalten. So waren Frauen in professioneller Art und Weise mit der Kamera unterwegs. Es zeigten sich andere, vorher nicht gekannte Arbeitsbereiche in der Fotografie, wie die sachliche Katalogfotografie, die vor dem Ersten Weltkrieg noch nicht existent war, die Werbefotografie, mit einer experimentellen und avantgardistischen Auseinandersetzung wie Fotomontagen und Negativeindruck sowie die Industriefotografie⁹⁶. Die Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes *Film und Foto*⁹⁷ im Jahre 1929 zeigte Bilder von KünstlerInnen, wie Berenice Abbot, Andreas Feininger, John Heartfield, Florence Henri, Gemaine Krull, László Moholy-Nagy, Alexander Rodchenko und vielen anderen, die die Fotografie-Geschichte mitprägten. Zu sehen waren die unterschiedlichsten Themengebiete: Sportaufnahmen, Kriegsbilder, Straßenbilder, Nachtaufnahmen, Zoologieaufnahmen, Botanikfotos, Röntgenfotos, Mikrofotos, Luftbilder, Materialaufnahmen, Fotografie in der Grafik und Werbewesen mit Fotomontagen und Fototypografien. Viele FotografInnen, die um 1940 diesem Beruf tätig wurden, hatten bereits in den 1920er Jahren auf modernen Kunstschulen studiert und dort ihre ersten Erfolge gesammelt. Sie profitierten bei ihrer Ausbildung von den neu etablierten Modernismen, weil sich eben die Elemente des modernen Designs wie Werbung, Mode und Industrie über

⁹⁵ Steinorth, Karl (1987): Photographen der 20er Jahre. Gütersloh: Prisma. S. 9.

⁹⁶ Sachsse, Rolf (2001): ‚Im Schatten der Männer: Deutsche Fotografinnen 1940-1950‘. In: Frauenobjektiv. Fotografinnen 1940-1950. Hrsg. v. der Stiftung Haus der Geschichte. Köln: Wieland. S. 16.

⁹⁷ Später unter dem Namen *Fifo* bekannt, die vom 18. Mai bis 7 Juli 1929 in den städtischen Ausstellungshallen in Stuttgart stattfand. Vgl. Steinorth, Karl (1987): Photographen der 20er Jahre. Gütersloh. Prisma. S. 9.

Fotografie hervorragend transformieren und verkaufen lieben.⁹⁸ Die Aufnahme in diesen modernen Kunstschulen war jedoch eingeschränkt. Wem die finanziellen Mittel nicht zur Verfügung standen musste sich selbst weiter zu bilden versuchen.

Vor allem junge Frauen, die intellektuell und künstlerisch interessiert waren, sahen in der Fotografie eine schöpferische Ausdrucksmöglichkeit neben Gesang, Musik und Tanz. Sie gehörten vorwiegend zu jener Gesellschaftsschicht, die einem intellektuellen und vor allem vermögenden familiären Hintergrund entstammten.⁹⁹ Dies blieb Realität bis in die 1950er Jahre, in der Mara Eggert ihre Lehre zur Fotografin begann. Auch für sie war eine Ausbildung auf einer Kunstakademie finanziell nicht leistbar gewesen¹⁰⁰. Viele Fotografie-Interessierte, wie Mara Eggert, waren darauf angewiesen in die handwerkliche Lehre bei einem Fotografen zu gehen und sich damit zufrieden zu geben dort die nötige, wenn möglich auch künstlerische, Erfahrung sammeln zu können. Ein weiteres Erschwernis auf dem Weg zur Berufs - Fotografin war das öffentliche Ansehen. Frauen fühlten sich hier von zwei Seiten bedrängt: Sie mussten zum einen ihren Wunsch verteidigen und sich zum anderen in ihrer Rolle als Frau in diesem Beruf durchsetzen. Entscheidend blieb jedoch oftmals die spezielle Ausbildung an einer Hochschule mit dieser Fachrichtung:

„Die meisten Frauen waren in der Ausübung ihrer Berufe benachteiligt – von der Ausbildung, über die berufliche Arbeitsteilung bis hin zu der Schwierigkeit, sich fachlich wie sozial gegenüber männlicher Konkurrenz durchsetzen zu müssen.“¹⁰¹

Auch wenn Männer klar dieses Berufsfeld dominierten und kontrollierten war der Fotografie immer auch ein Beruf von Frauen – eine Tatsache, die oftmals ignoriert, und die fotospezifischen Entwicklungen zu denen sie beitrugen, vergessen wurden¹⁰². Die touristische Bilderserie als Vorläufer der Ansichtskarte ist hier zu

⁹⁸ Sachsse, Rolf (2001): ‚Im Schatten der Männer: Deutsche Fotografinnen 1940-1950‘. In: Frauenobjektiv. Fotografinnen 1940-1950. Hrsg. v. der Stiftung Haus der Geschichte. Köln: Wieland. S. 16.

⁹⁹ Ebd. S. 15.

¹⁰⁰ Eggert in der Radiosendung hr2 - Doppelkopf (01.06.2005): Am Tisch mit Mara Eggert „Bilderfängerin“.

¹⁰¹ Sachsse, Rolf (2001). S. 24.

¹⁰² Sachsse, Rolf (2001): ‚Im Schatten der Männer: Deutsche Fotografinnen 1940-1950‘. In: Frauenobjektiv. Fotografinnen 1940-1950. Hrsg. v. der Stiftung Haus der Geschichte. Köln: Wieland. S. 14

erwähnen, ebenso wie das erste wissenschaftliche Fotobuch mit botanischen Fotogrammen.

„Dabei war die Fotografie nahezu von Anfang an auch ein Frauenberuf. Frühe Anwendungen der Fotografie gehen auf Frauen zurück: die erste touristische Bildserie als Vorläufer der Ansichtskarte von Franziska Möllinger aus Speyer in Solothurn, das erste wissenschaftliche Fotobuch mit den botanischen Fotogrammen der Anna Atkins aus London. Bereits früh waren Frauen in der Fotografie geschäftlich erfolgreich. Antonia Correvont in München, Bertha Wehnert in Leipzig, Emilie Bieber in Hamburg besaßen große Ateliers, als viele ihrer männlichen Standeskollegen noch über Land zogen. Und früh wurde die Fotografie ein weiblicher Ausbildungsberuf, zunächst in den Ateliers, später mit speziellen Schulen wie dem Lette-Institut in Berlin, der Höheren Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien und der Bayrischen Staatslehranstalt für Photographie in München. Die Techniker-Fachschule für Fotografie in Dresden ließ ebenso Studentinnen zu wie die Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig, die 1913 als erste deutsche Akademie einen Lehrstuhl für künstlerische Fotografie eingerichtet hatte.“¹⁰³

Die Mitte der 1920er Jahre stellt vor allem auch in Bezug auf Theaterfotografie einen entscheidenden historischen Markstein dar. In dieser Zeit erschlossen sich nahezu alle Bereiche, die teilweise oder ganz, heute noch zu dem elementaren Aufgabenbereich der Theaterfotografie zählen. Claudia Balk bezeichnet dies als die „kommerzielle Ausgangssituation“ für den Beruf des/der TheaterfotografIn¹⁰⁴. Die wachsenden Publikationen von Fotografien in Zeitschriften oder die publizierten Fotobücher und die technischen Innovationen der Fotoapparate führten zu anderen Bedürfnissen, die der Fotografie abverlangt wurden. Dieser Umstand wirkte sich auch maßgeblich auf die Theaterfotografie aus:

„Die Anforderungen an ein fotografisches Bild, das für die Veröffentlichung in einer Zeitschrift bestimmt war, veränderten sich in entscheidendem Maße. Gefragt waren nun Fotografien, die, möglichst unbemerkt aufgenommen, eine bestimmte Situation in einem hohen Grad authentisch wiedergaben. Es genügte beispielsweise nicht mehr, von einer politisch wichtigen Konferenz optisch mittels eines gestalteten Gruppenfotos aller Beteiligten zu berichten; Fotoaufnahmen der konkreten Gesprächssituation, der unbefangenen, konzentrierten Kommunikation, die nur die

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Balk, Claudia (1989): Theaterfotografie: Eine Darstellung ihrer Geschichte anhand der Sammlung des Deutschen Theatermuseums. München: Hirmer. S. 57.

Nichtbeachtung des Fotografen ermöglichte, waren gesucht. Gestellte Posen gehörten dem untergegangenen bürgerlichen Zeitalter vor dem Ersten Weltkrieg an, das Bedürfnis nach möglichst viel Information und Teilhabe an der Wirklichkeit wuchs.“¹⁰⁵

Die 1920er Jahre sind laut Balk¹⁰⁶ als die Zeit festzusetzen, in der sich die verschiedenen Bereiche der Theaterfotografie so entwickelten, wie sie auch heute noch existieren. Zu den Bereichen zählen unter anderem Fotografien für den theaterinternen Gebrauch, für Programmhefte und Ausgangsfotos, die als Pressematerial dienten. Zahlreiche Fotografien der DarstellerInnen für ihre Fans wurden ebenfalls produziert: „Die kommerzielle Grundlage für einen spezialisierten Fotografenzweig war geschaffen, der Beruf des Theaterfotografen etablierte sich.“¹⁰⁷ Der intensiv betriebene Bildjournalismus und das dementsprechend gesellschaftsbedingte veränderte Sehverhalten waren entscheidende Aspekte für ein neues kreatives fotografisches Sehen. Für das fotografische Sehen im Theater selbst waren jedoch nicht nur die technischen Impulse von außen von Bedeutung, sondern vor allem der Perspektivenwechsel innerhalb der Theater selbst. Die charakteristisch differenzierten Arbeitsweisen einer Anzahl von RegisseurInnen, die eng mit BühnenbildnerInnen kooperierten, setzten andere visuelle Akzente, die auch die Theaterfotografie erfasste:

„[...] in den zwanziger Jahren gab es in den deutschen Theatermetropolen bereits eine Vielzahl stilistisch unterschiedlicher Theaterregisseure, die den Inszenierungen ihr unverwechselbares Gepräge verliehen. [...] Sie arbeiteten eng mit einer neuen Generation von Bühnenbildnern zusammen. [...] Mit diesen Neuerungen der Szenen musste sich auch der Blickwinkel der Fotografen verändern. Das gestellte Rollenportrait eines Schauspielers im Atelier konnte nicht mehr als Informationsträger ausreichen, denn der Schauspieler war nicht mehr, wie im 19. Jahrhundert, der alleinige Mittelpunkt der Inszenierung. Bühnenbild, Situations- und Bewegungsregie waren nun ebenfalls in der Theaterfotografie festzuhalten.“¹⁰⁸

Dennoch zeigten zunächst die meisten Aufnahmen von TheaterfotografInnen noch gestellte Rollenportraits und Szenenfotos. Die wichtigsten Szenen wurden in

¹⁰⁵ Ebd. S. 61.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Ebd.

¹⁰⁸ Ebd. S. 61.

der Garderobe nachgespielt oder während der Generalprobe festgehalten. Standfotos waren in den Pausen für bestimmte Fotografinnen zu Reklamezwecken erlaubt. Rosemarie Clausen, die wie es der Titel ihres Buches impliziert, „mit Leib und Seele der Kamera und dem Theaterteufel verfallene“ Theaterfotografin bei Gustaf Gründgens, gehörte zu diesen und beschreibt den Alltag der Theaterfotografinnen:

“Es sind schon viele Photographen da, oft fünfzehn bis zwanzig, und sie alle tragen die innere Spannung auf ihren Gesichtern: Wird es heute klappen, werden wir die Schauspieler ‚bekommen‘, werden wir unsere Schriftleitungen beliefern können? [...] Als es klingelt, gehen wir ins Parkett: ‚Die von der Presse‘ verteilen sich auf den ersten drei Reihen. Das Spiel beginnt [...]: ‚Ach könnt ich doch dies Bild festhalten – o diese Geste...‘ Und hat man glücklich die Erlaubnis erhalten, während des Spielens zu photographieren (oft wird’s uns untersagt: das ‚Knipsen‘ macht den Schauspieler ‚nervös‘), dann sind gerade die stärksten und schönsten Augenblicke zu dunkel im Bühnenbild, zu stark bewegt, die Möglichkeiten der Kamera reichen nicht aus. Meist werden die unwichtigen Szenen klar und scharf, während das, woran uns lag, kaum zu erkennen ist. [...] Darum stürze ich, sowie Pause ist, hinter die Bühne und falle den Schauspieler oder die Schauspielerin auf dem Wege zur Garderobe wie ein Raubritter an. [...] Man muß den aufgelösten, müde gespielten, oft schweißtriefenden Schauspieler davon überzeugen, daß es gerade jetzt ungeheuer wichtig ist, ein Bild von ihm zu machen. Gerade jetzt, wo er noch in seiner Rolle lebt, wo sein Gesicht noch gelöst und seine Gedanken in der Welt des Schauspiels sind. In rasender Eile hab’ ich den Apparat in der Garderobe aufgestellt. Schnell wird die kleine kümmerliche Photolampe eingeschaltet. Eine stärkere Birne oder gar zwei würden die Sicherungen durchbrennen lassen. [...] Aber schon während dieser unvermeidlichen Handgriffe ist man unausgesetzt bemüht, den Kontakt zum Schauspieler und zu seiner Rolle zu bewahren und sein Interesse an der Photographie zu steigern. Wie wichtig ist es dann, das Theaterstück vorher gesehen zu haben! Ein Wort, ein Satz des Darstellers hatten mich besonders beeindruckt. Ich kann ihn daran erinnern. Und gleich ist sie wieder da: die Rolle, und aus ihr der stärkste Moment, der Ausdruck und die eben noch vom Parkett aus stark mitempfundene Geste. [...] Was macht es dann noch, daß man, spätabends nach Hause gekommen, sich die Nacht in der Dunkelkammer und am Retuschepult um die Ohren schlägt. [...] Wenn man die Bilder für die Schriftleitung verpackt [hat][...] geht man dann auf die Redaktionen.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Clausen, Rosemarie (1937): ‚Mit Leib und Seele der Kamera und dem Theaterteufel verfallen: Bekenntnis einer Theaterphotographin‘. In: Bibliothek der Unterhaltung und des Wissens, 61. Jahrgang. Union Deutsche Verlagsgesellschaft. Stuttgart, Berlin, Leipzig 1937. S. 90- 102.

Die technischen Innovationen in dieser Periode waren speziell für die Theaterfotografie interessant. Die Firma *Ernemann* warb 1924, als die neue Kamera *Ermanox* eingeführt wurde, mit folgender Anzeige:

„Nacht- und Innenaufnahmen ohne Blitzlicht. Sie können Fotos im Theater während der Vorstellung machen - kurze Belichtungsdauer oder Momentaufnahmen. Mit der Camera ERMANOX, klein, leicht zu bedienen und unauffällig.“¹¹⁰

Bei der *Ermanox* mussten für jede Aufnahme die 4,5x7 Glasplatten noch einzeln eingelegt werden. Ihr kleines Bildformat besaß jedoch ein lichtstarkes Objektiv (1:2 bis 1:1,8), das in jener Zeit als das lichtstärkste Objektiv der Welt galt. Die *Leica*, die ab 1925 bereits serienmäßig hergestellt wurde, benutzte einen 35mm Film, der extra entwickelt worden war, um Details auf den kleinen Negativen scharf hervorzuheben. Der Film wurde durch einen Hebel transportiert und durch den Schlitzverschluss waren Belichtungszeiten von 1/1000 Sekunden möglich. Zusätzlich besaß sie ebenfalls ein sehr lichtstarkes Objektiv (1,9) und war auch für Innenaufnahmen ohne Blitz geeignet. Durch das neuartige Filmformat konnten 36 Aufnahmen ohne Unterbrechung belichtet werden.

¹¹⁰ Balk, Claudia (1989): Theaterfotografie: Eine Darstellung ihrer Geschichte anhand der Sammlung des Deutschen Theatermuseums. München: Hirmer. S. 59.

4.2. Die 1930er Jahre

Die 1930er Jahren brachten politisch bedingt eine Berufsförderung des FotografInnenberufes mit sich. Nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten in Deutschland im Jahre 1933 folgten viele BildjournalistInnen ihren RedakteurInnen oder AgenturcheffInnen in die Emigration. Diese Fluktuation hatte qualitativ negative Auswirkungen auf den Bildjournalismus, da viele professionelle FotografInnen nun nicht mehr zur Verfügung standen.

„In diese Lücke brach eine Phalanx von amateurhaft ausgebildeten oder gestalterisch mittelmäßigen Studennumsteigern oder -abbrechern aller Art ein, die Ende der 1930er Jahre das Image des deutschen Bildjournalismus bestimmten. Das nationalsozialistische Regime sah sich zwangsläufig genötigt geschlechterunabhängige Förderungen in diesem Bereich zu begehen, um den weiteren Niedergang im Bildjournalismus aufzuhalten. Die schlechte Qualität des deutschen Bildjournalismus war häufig Anlass für kritische Sentenzen seitens des Reichspropagandaministers und führte dazu, die Bemühungen um eine moderne fotografische Ausbildung zu intensivieren, auch und gerade im Bildjournalismus, auch und gerade für Frauen.“¹¹¹

Mitte der dreißiger Jahre gab es in Berlin bereits 100 von 600 Fotoateliers, die von Frauen geführt wurden¹¹². In der Berufssparte der FotografInnen fanden sich gebildete und an Kunst interessierte Frauen, die die Möglichkeiten einer künstlerischen Auseinandersetzung suchten und nutzten. Diese Art der kreativen Selbstverwirklichung implizierte ein höheres Selbstbewusstsein, das in einer nationalsozialistischen Umgebung nicht erwünscht war:

„Damit gehörten sie in das Umfeld der ‚Neuen Frauen‘, die an vielen Fronten männliche Herrschaftsformen zum Wanken und oft genug zu Fall brachten. Dieses Selbstbewusstsein war den nationalistischen Machthabern ein Dorn im Auge. So endeten viele der eben erst begonnenen weiblichen Karrieren in Emigration und Verfolgung...“¹¹³

¹¹¹ Sachsse, Rolf (2001): ‚Im Schatten der Männer: Deutsche Fotografinnen 1940-1950‘. In: Frauenobjektiv. Fotografinnen 1940-1950. Hrsg. v. der Stiftung Haus der Geschichte. Köln: Wieland. S. 17.

¹¹² Stiftung Haus der Geschichte (Hrsg.) (2001): Frauenobjektiv. Fotografinnen 1940-1950. Köln: Wieland. S. 9.

¹¹³ Sachsse, Rolf (2001). S. 17 f.

Nicht nur das unerwünschte Selbstbewusstsein von Frauen in einem Beruf wurde zum unerwünschten Bild der Nationalsozialisten. Viele Fotografinnen waren unter Bedrohung ihres Lebens gezwungen, Deutschland Anfang und Mitte der 1930er Jahre zu verlassen. Zu ihnen zählten Marianne Breslauer, Lotte Jacobi und die Fotografinnen Grete Stern und Ellen Auerbach, und viele andere. Yva¹¹⁴, die wohl berühmteste deutsche Modefotografin zu dieser Zeit, musste ihr Atelier in Berlin pro forma vollkommen unter Wert verkaufen. Denn mit Machtübernahme der Nationalsozialisten konnte Fotografie nicht unpolitisch bleiben. Zeitschriften wurden durch das Reichspropagandaministerium gleichgeschaltet, die vor 1933 Fotografinnen eine Plattform gaben, ihre künstlerisch ambitionierten Fotowerke zu publizieren. Mit den gleichberechtigten Freiräumen auf dem Gebiet der Fotografie, die sich die Fotografinnen zuvor hart erkämpft hatten, war es nun vorbei. Das offizielle NS-Frauenbild wurde zur Verpflichtung und die Individualität ideologisch angepasst. Rolf Sachsse schreibt:

„Emanzipatorische Ansprüche, die die Fotografinnen der 1920er Jahre noch bewusst erhoben hatten, waren nun einer Unterordnung des Einzelnen und vor allem der der einzelnen Frau unter die Ideologie des Nationalsozialismus gewichen.“¹¹⁵

Einige Fotografinnen ordneten sich dieser von der Nazi Propaganda forcierten Blickrichtung auf die Aktivitäten von Frauen unter, indem sie im Auftrag des Reiches fotografierten, wie zum Beispiel für die ‚Reichsfrauenführung‘ oder den ‚Reichsarbeitsdienst der weiblichen Jugend‘. Zu erwähnen ist hier auch die wohl bekannteste, wenn auch nicht unumstrittenen Fotografin und Filmemacherin Leni Riefenstahl¹¹⁶. Mit ihren Propagandafotografien und auch -filmen für das Dritte Reich diente sie einerseits einer faschistischen Ästhetik, andererseits gelang es ihr, sich als Frau in der Fotografie- und Filmwelt zu positionieren und innovative Techniken einzuführen.

¹¹⁴ Der Fotograf Helmut Newton war ihr letzter Lehrling und konnte gerade noch rechtzeitig nach Australien auswandern. Er kehrte erst nach dreißig Jahren in die deutsche Öffentlichkeit zurück. Yva starb 1942 im Konzentrationslager.

¹¹⁵ Sachsse, Rolf (2001): ‚Im Schatten der Männer: Deutsche Fotografinnen 1940-1950‘. In: Frauenobjektiv. Fotografinnen 1940-1950. Hrsg. v. der Stiftung Haus der Geschichte. Köln: Wieland. S. 23.

¹¹⁶ Rother, Rainer (2000) : Leni Riefenstahl: Die Verführung des Talents. Berlin: Henschel.

Es gab jedoch auch Fotografinnen, die sich dem ideologischen Druck des gleichgerichteten Verhaltens zu entziehen versuchten, indem sie sich in die Heimat- und Landschaftsfotografie zurückzogen, oder sich auf die Theaterfotografie konzentrierten, die sie für ebenso unpolitisch betrachteten. Diese Reaktion verstanden einige unter ihnen gleichermaßen als eine Art des Ausdrucks ihres Widerstandes. Hier konzentrierten sie sich auf unpolitische Motive, wie Blumen, Pflanzen, Kinder oder Tiere, und konnten sich auf diese Weise ihr berufliches Einkommen als Fotografin sichern.

Auch die 30er Jahre waren von rasanten technologischen Innovationen im Bereich der Fotografie geprägt. Es wurden bereits auswechselbare Objektive geliefert, die sukzessive die bewährte *Ermanox* verdrängten. Gemeinsam mit der Präzisionskamera *Ermanox* revolutionierte die *Leica* den Markt und wurde zu einem Werkzeug für Profis gleichermaßen wie für die immer zahlreicher werdenden Amateure. In diesen Jahren kam auch ein weiterer Fotoapparat auf den Markt, der neben der *Leica* häufig von TheaterfotografInnen benutzt wurde: Die so-genannte ‚zweiäugige‘ Spiegelreflexkamera *Rolleiflex* mit dem Filmformat 6x6 cm, die es den FotografInnen ermöglichte, durch ein zweites an der Kamera befindliches Objektiv das Motiv auf einer Mattscheibe zu betrachten. Das untere Objektiv war zuständig für die fotografische Aufnahme und mit dem oberen Sucherobjektiv betrachtete man das Motiv. Das Sucherobjektiv fixierte das Motiv und über einen starren, robusten Spiegel. Das auf diese Weise erzeugte Bild wurde nach oben in den quadratischen Sucher umgelenkt. Dort sah man dann durch den Lichtschacht ein seitenverkehrtes, aber aufrecht stehendes Sucherbild. Mit dem Prismensucher wurde dieses Bild dann seitenrichtig¹¹⁷.

Die neue lichtstarke Optik ermöglichte wie oben erwähnt das Fotografieren bei vorhandenem Licht und damit ein großteils unbemerktes Aufnehmen von Personen und Szenen. Zum ersten Mal in der Fotogeschichte waren Aufnahmen von bewegten Objekten ohne Blitzlicht möglich, obgleich noch mit Einschränkungen, wie beispielsweise dem noch relativ unempfindlichen Filmmaterial. Die Momentfotografie, wie sie im Bildjournalismus außerhalb des Theaters betrieben

¹¹⁷ Balk, Claudia (1989): Theaterfotografie: eine Darstellung ihrer Geschichte anhand der Sammlung des Deutschen Theatermuseums. München: Hirmer. S. 60.

wurde konnte daher in den Theatern selbst nicht im demselben Maßstab angewendet werden. Das bewegungseinschränkende Stativ blieb unentbehrlich, wenn es darum ging eine oder mehrere Personen, die sich in einem Innenraum bewegten, ohne zusätzliche Lichtquelle fotografieren zu wollen¹¹⁸. Dennoch wurden andere Perspektiven auf das Objekt möglich, da die DarstellerInnen sich nicht erst zeitlich aufwendig in Positur setzen mussten. Die steifen und aufwendig gestalteten Rollenportraits in den Ateliers waren nicht mehr *en vogue*. Die Aufnahmen entsprachen jetzt eher Bildern, die „lebendig, spontan, wirklichkeitsnah, unverkrampft und unprätentiös“¹¹⁹ waren. ‚Was du siehst, kannst du photographieren‘ wurde zum neuen Leitsatz in der Fotografie¹²⁰.

¹¹⁸ Vgl.: Brauchitsch, Boris v. (2002): Kleine Geschichte der Fotografie. Stuttgart: Reclam.

¹¹⁹ Balk, Claudia (1989): Theaterfotografie: eine Darstellung ihrer Geschichte anhand der Sammlung des Deutschen Theatermuseums. München: Hirmer. S. 60.

¹²⁰ *Time Life International* (Hrsg.) (1971): Die Kamera. S. 164.

4. 3. Theater nach dem Krieg: Bruch und Kontinuität

Als am 1. September 1944 die deutschen Theater geschlossen wurden, war es nicht absehbar, wie sich die weitere Theatersituation gestalten würde. Die drastische Schließung der Kulturstätten erwies sich jedoch als eine Unterbrechung von nur wenigen Monaten. Kurz nach Kriegsende, am 8. Mai 1945, war es schon wieder möglich, ins Theater zu gehen, auch wenn sich die Theatersituation in den verschiedenen Besatzungszonen unterschiedlich gestaltete. Knapp drei Wochen später, am 27. Mai 1945, fand im Berliner Renaissancetheater mit dem *Raub der Sabinerinnen*, die erste Premiere statt. Von Juni bis Dezember des Jahres 1945 waren dann bereits 120 Premieren zu sehen. Weil ungefähr zwei Dutzend der Theater weitgehend zerstört waren, wurde nicht nur in den erhaltenen Theatern, sondern auch in Wirtshaus- und Gemeindesälen, Kinos und Schulaulen ein - vom Krieg traumatisiertes - Publikum bespielt¹²¹. Diejenigen, die in den Theatern wieder ihren Berufen nachgingen, waren größtenteils die gleichen, die auch vor Kriegsbeginn dort gearbeitet hatten. SchauspielerInnen, BühnenbildnerInnen, RegisseurInnen und TheaterfotografInnen konnten unmittelbar wieder tätig werden, nur der oder die jeweilige IntendantIn wurde zunächst an der Weiterleitung des Theaterbetriebes gehindert. Gustaf Gründgens, der erfolgreich unter dem faschistischen Regime als Intendant des Deutschen Staatstheaters gearbeitet hatte und zusätzlich NS-Staatsrat war, wurde ein Jahr nach seiner Internierung, 1946, rehabilitiert, weil er jüdische und/oder antifaschistische KollegInnen entweder durch Beschäftigung unterstützt oder ihnen zur Flucht und Emigration verholfen hatte. Gründgens zählt zu den führenden Persönlichkeiten der Nachkriegstheatergeschichte und hielt am Stil des Theaters der klassisch-humanistischen Tradition fest. Als Generalintendant vereinigte er vier Positionen in sich. Er war Intendant, erster Regisseur, erster Schauspieler und alleinverantwortlicher Geschäftsführer, der Düsseldorfer Schauspiel GmbH, die er 1951 nach seinen Vorstellungen gegründet hatte¹²². Damit versinnbildlichte er den Prototyp eines damaligen Theaterleiters, legitimiert durch den Intendanten-Mustervertrag von 1949. Dieser Vertrag sicherte juristisch das

¹²¹ Rischbieter, Henning (Hrsg.) (1985): Welttheater. Theatergeschichte, Autoren, Stücke, Inszenierungen. Braunschweig: Westermann. S. 434.

¹²² Ebd. S. 436.

zentrale Bestimmungsrecht des Intendanten. Diese absolute Spitzenposition des Intendanten als alleiniger Entscheidungsträger untermauerte gleichzeitig das theaterinterne hierarchische System. Somit war auch seine künstlerische Freiheit gegenüber den externen theaterpolitischen Trägern, wie Städte oder Länder abgesichert¹²³. Dieses Hierarchie-System des Theaterbetriebes, das Mara Eggert noch zu Beginn ihrer Karriere in den 1960er Jahren kennenlernte, war die Antipode für ihre darauf folgenden Arbeitsjahre, Anfang der 1970er, am Frankfurter Schauspiel, in der eine basisdemokratische Vorgehensweise gefragt war.

Die TheaterfotografInnen dieser Jahre wurden zu ZeugInnen der Entwicklung des Nachkriegstheaters. Unter ihnen waren auch diejenigen Namen zu finden, die vor Kriegsende in den Theatern fotografiert hatten: Rosemarie Clausen war bei Gustaf Gründgens am Deutschen Staatstheater tätig, und fotografierte nach dem Krieg unter seiner Intendanz am Schauspielhaus Hamburg¹²⁴. Ruth Wilhelmi, die zeitweise allein für die Fotografie der staatlichen Bühnen verantwortlich war und mit zu einer der meist beschäftigten Theaterfotografinnen zählte, setzte ihre Berufstätigkeit nach 1945 fort und fotografierte in zahlreichen Westberliner Theatern¹²⁵. Andere Theaterfotografinnen, wie etwa Eva Kemlein, konnten erst nach der erzwungenen Unterbrechung durch das NS-Regime wieder arbeiten. Kemlein glückte es, sich 1942 der bevorstehenden Deportation aufgrund ihrer jüdischen Herkunft durch ein Leben im Untergrund zu entziehen. Sie war von 1945 bis 1947 aktiv am Neuaufbau des Berliner Kulturlebens beteiligt und fotografierte vorwiegend die Ost-Berliner Theaterszene, mit Augenmerk auf Bertolt Brecht am Berliner Ensemble¹²⁶.

Diese und viele andere TheaterfotografInnen waren wichtige Zeit-Chronisten dieser theatralen Epoche und behielten die Entwicklungen in der Theaterwelt im Auge, die mehr von Kontinuität, als von Brüchen gekennzeichnet waren:

„Ein Blick auf die in den 1940er Jahren entstandene Arbeit zeigt, dass 1945 im Theater Kontinuitäten gegenüber Brüchen

¹²³ Ebd.

¹²⁴ Stiftung Haus der Geschichte (Hrsg.) (2001): Frauenobjektiv. Fotografinnen 1940-1950. Köln: Wieland. S. 128.

¹²⁵ Ebd. S. 146.

¹²⁶ Ebd. S. 134.

überwiegen. Stücke der von den Nationalsozialisten geförderten Autoren sind zwar verboten. Zahlreiche Rollenportraits und Szenenfotos mit bekannten Schauspielern der Kriegsjahre [...] zeigen jedoch: Die Stars sind die gleichen. Auch im Hinblick auf das Repertoire verdeutlichen die Aufnahmen, dass nach dem Krieg in weiten Teilen auf Bewährtes zurückgegriffen wird. So sind Klassiker [...] in vielen Theatern neben Unterhaltungsstücken beliebte Eröffnungstücke.¹²⁷

Die politische Funktion der Klassiker, die in der Regimezeit noch subtile Kritik möglich gemacht hatte, da man sich auf den Historiengehalt der Stücke berufen konnte, war nach dem Krieg nicht mehr aktuell. Das hatte zur Folge, dass die Klassiker, die gespielt wurden, in einer Zeit, in der bedeutungsstarke politische Entwicklungen passierten, meist keine realpolitischen Bezüge hatten. Die Klassiker dienten in den Westzonen zum Zwecke des Rückzuges auf ihre ‚ewigen allgemein menschlichen‘ Werte und in der Sowjetzone als Aneignung des klassischen Erbes. Das Publikum ging in die Theater um unterhalten zu werden und schien nicht reif oder vielleicht auch nicht fähig, sich mit dem eben erst erlebten auseinanderzusetzen. Es wurden natürlich Versuche unternommen, das Theater politisch wieder zu aktualisieren, aber ein Tabu war schnell verletzt, wenn es die gesellschaftspolitische Verdrängung ins Bewusstsein führte. Zu jenen, die aus dem Exil heimgekehrt waren und für ein wirklichkeitsbezogenes und politisch bewusstes Theater einstanden, zählte neben Bertolt Brecht oder Erwin Piscator auch der Regisseur Fritz Kortner. Er entfachte 1950 mit seiner Inszenierung des Don Carlos am Hebbeltheater in Berlin einen Theaterskandal. Die Inszenierung war als Abrechnung mit dem Faschismus und als Warnung vor totalitären Systemen jedweder Richtung zu verstehen. Als solche wurde sie allerdings vom Publikum und sogar von den meisten Kritikern nicht erkannt und führte zu maßgebenden Abwehrreaktionen im Publikum. Das Publikum der fünfziger Jahre war nicht für politische Herausforderungen zu haben. Zu den damaligen Hauptsorgen zählte der wirtschaftlicher Aufbau, und nicht die Auseinandersetzung mit Vergangenen. Regeneration und Wiederaufbau waren für die meisten dieser Generation von Priorität. Die Theaterlandschaft begann sich zunächst einmal topographisch und nicht inhaltlich zu verändern. Durch seine Zerstörung verlor Berlin seine zentrale Stellung als Theatermetropole und den Status

¹²⁷ Hopmann, Barbara (2001): ‚Bretter, die die Welt bedeuten‘. In: Frauenobjektiv. Fotografinnen 1940-1950. Hrsg. v. der Stiftung Haus der Geschichte. Köln: Wieland. S. 106.

als Ziel einer jeden bedeutenden Theaterkarriere. Andere Städte wurden zu gleichwertigen Schauspielzentren, wie Hamburg, Bremen, Bochum, Düsseldorf, Köln, Frankfurt, Darmstadt, Stuttgart und München. Unangetastet blieb der soziokulturelle Grundkonsens, daß Theater als öffentliche Bildungseinrichtungen zum kulturellen Selbstbildnis einer Stadt, einer Region, oder eines Landes gehören, ebenso wie Bibliotheken, Museen, Kunstvereine, etc., und daß sie wie diese aus den Etats der Städte und Länder subventioniert werden müssen¹²⁸.

Diese neue lokale Umgewichtung hatte Vor- und Nachteile zugleich: Die einzelnen Theaterhäuser konnten an Profil gewinnen und zu möglichen wichtigen Stützpunkten für Persönlichkeiten werden, die das Theaterleben beeinflussen konnten. Der Nachteil war, dass sich die neuen Theaterzentren meist noch in der Hand von ‚Intendanten-Regisseur-Autokraten‘ befanden, die als junge Theaterleute zwar die Weimarer Republik und ihr expressives politisches Theater erfahren hatten, aber ihre Prägung in der Nazizeit erfuhren. Eine der Ausnahmen war Gustaf Gründgens der, wie bereits erwähnt, auch unter den Nationalsozialisten Theaterleiter war.

Auch die Perspektive in der Theaterfotografie blieb zunächst dieselbe. Gestellte Szenenfotos waren bis weit in die 1960er hinein üblich. Und man war im Allgemeinen mit gestellten Szenenfotos zufrieden. Die Schärfenwiedergabe eines Bildes war wichtiger als dessen Authentizität¹²⁹. Die meisten Arbeiten der TheaterfotografInnen aus den 1940er Jahren entstanden in traditioneller Aufnahmetechnik. Rollenportraits und Szenenfotos dominierten. Die wichtigsten Szenen wurden in der Garderobe nachgestellt oder während der Generalprobe festgehalten. Momentaufnahmen während der Aufführung waren vor allem aufgrund der schwierigen Lichtverhältnisse und der Gefahr des ‚Verwischens‘ selten¹³⁰.

¹²⁸ Rischbieter, Henning (Hrsg.) (1999): *Durch Den Eisernen Vorhang. Theater im geteilten Deutschland 1945-1990*. Berlin: Propyläen Verlag. S. 53.

¹²⁹ Balk, Claudia (1998): ‚Von der Pose zum szenischen Moment. Eine Mannheimer Geschichte der Theaterfotografie‘. In: Homering, Liselotte und Karin von Welck (Hrsg.): *Mannheim und sein Nationaltheater. Menschen - Geschichten - Perspektiven*. Mannheim: Palatium Verlag. S. 464.

¹³⁰ Hopmann, Barbara (2001): ‚Bretter, die die Welt bedeuten‘. In: *Frauenobjektiv. Fotografinnen 1940-1950*. Hrsg. v. der Stiftung Haus der Geschichte. Köln: Wieland. S. 106.

Die Kulturpolitik der 1950er Jahre musste sich vorwiegend mit Reparatur - bzw. Aufbauarbeiten an den zerstörten Theatern auseinandersetzen. In der Bundesrepublik Deutschland waren 45 Theater erhalten, etwa 20 wurden wieder aufgebaut und 54 neu errichtet. Der Wiederaufbau der Theater war oft architektonisch neuartig gestaltet. Ein Beispiel dafür ist das im Krieg vollkommen zerstörte Stadttheater von Mannheim, in dem Mara Eggert ihre Karriere als Theaterfotografin begann. Die Besucherzahlen verdoppelten sich in diesen Jahren von 11 Millionen in den Jahren 1949/50, auf 20 Millionen in den Jahren 1956/57. Diese Zahl der TheaterbesucherInnen hielt sich fast ein Jahrzehnt und erst in den siebziger Jahren war ein Rückgang von 3 Millionen zu vermerken. Gründe hierfür waren die Folgen der ersten Rezession, der Zunahme des Fernsehkonsums und die Politisierung der Theater¹³¹.

„Die fünfziger Jahre waren dann in der Bundesrepublik von einer tief greifenden und nahezu alle gesellschaftlichen Bereiche betreffenden ‚Restauration‘ gekennzeichnet. Sie wurde geradezu zum Synonym und Markenzeichen für die Adenauer-Ära.“¹³²

Erst Anfang der sechziger Jahre, unmittelbar zu jener Zeit, in der Mara Eggert ihre Tätigkeit als Theaterfotografin aufnahm, waren im Theater strukturelle Veränderungen zu bemerken. Das psychologisch-realistische Schauspielertheater wich einem politischen Bewusstsein im Theater:

„Als Gustaf Gründgens im Herbst 1962 den Don Carlos inszenierte, stand das Ende dieser Ära unmittelbar bevor (ein Jahr später trat Adenauer als Bundeskanzler zurück.) Das Theater war bereits an einen Wendepunkt seiner Geschichte gelangt: Das politisch-dokumentarische Theater hatte soeben mit seinen ersten Stücken eingesetzt.“¹³³

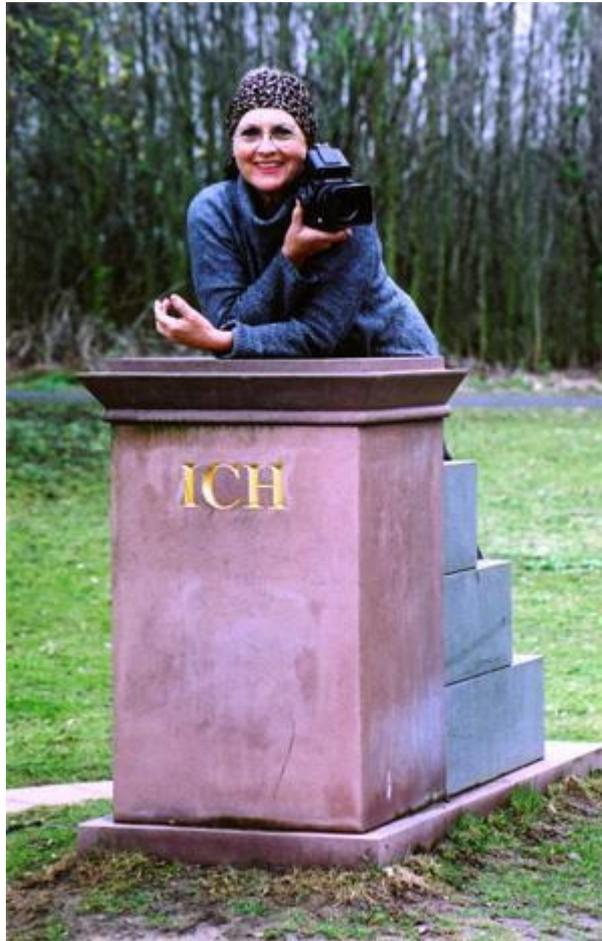
Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass sich die Rolle der Frau in den vier beschriebenen Jahrzehnten grundlegend verändert hat dass sich, auch mit Hilfe der oben erörterten technischen Innovationen, das Berufsbild der Theaterfotografin entwickeln konnte.

¹³¹ Rischbieter, Henning (Hrsg.) (1985): Welttheater. Theatergeschichte, Autoren, Stücke, Inszenierungen. Braunschweig: Westermann. S. 436.

¹³² Fischer - Lichte, Erika (1993): Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Tübingen; Basel: Francke. S. 393.

¹³³ Ebd.

5. Die Theaterfotografin Mara Eggert - Biographie



www.maraeggert.de

Mara Eggert wurde am 25. November 1938 in Rostock in Deutschland geboren und verbrachte ihre Kindheit in dem als Künstlerkolonie bekannten Ahrenshoop/Fischland an der deutschen Ostseeküste. Eggert bezeichnet die Künstlerkolonie als den Ort, der ihr zu einem größerem künstlerischen Bewusstsein verholfen hatte:

„Es hat mir die Augen geöffnet, das Sehen gelehrt durch die vielen Künstler, die dort waren, habe ich mich ständig mit Malerei beschäftigt; selber gemalt – ganz kitschige Sonnenuntergänge.“¹³⁴

¹³⁴ Eggert in der Radiosendung hr2 - Doppelkopf (01.06.2005): Am Tisch mit Mara Eggert „Bilderfängerin“.

Ihre Kreativität mit der eigenen Phantasie etwas zu gestalten, Neues zu erfinden und zu realisieren, wurde in Kriegszeiten, als industrielles Spielzeug fehlte, angeregt und gesteigert. Mara Eggert fühlte sich sowohl durch das äußerlich bedingte eigene Kreativitätspotenzial, wie auch durch das Aufwachsen in vollkommener Natur privilegiert. Das Meer war immer vor ihren Augen. Als Frau Eggert 1944 eingeschult wurde, erlebte sie die Ängste der Nazizeit in ihrer Familie. Sie wurde aus dem Zimmer geschickt, um nichts ‚Schreckliches‘ zu erfahren¹³⁵. Sie erinnert sich an ‚geheime Telefonate‘ und an das ‚Verschwinden‘ von Verwandten¹³⁶.

In der Schule weigerte sie sich, ‚Heil Hitler‘ zu sagen und wurde von ihrer Mutter dabei unterstützt, weiterhin ‚Guten Tag‘ zu sagen, „denn die anderen hätten eben nicht richtig grüßen gelernt“¹³⁷. Nach dem Krieg floh die Familie 1951 aus der Ostzone in westliches Gebiet, da die Systemzwänge, die die Angst bei den BürgerInnen erzeugte, sich unter den neuen politischen Konstellationen nicht verändert hatten. Knapp zwei Jahre später fand an der Ostseeküste die gewaltsame *Aktion Rose* statt. Es handelte sich hierbei um die Enteignung der Ostseehotelserie. Auch in *Ahrenshoop* kam es zu Verhaftungen, Schließungen und Beschlagnahmungen durch die Volkspolizei. Sinn und Zweck dieser von der SED gelenkten Maßnahme war die Sozialisierung des Tourismusgewerbes an der Ostsee¹³⁸. Als Mara Eggert mit ihrer Familie in Heidelberg ankam, war sie 14 Jahre alt. Die Flucht empfand sie als notwendig, auch wenn der Abschied von den FreundInnen mit großer Trauer verbunden war.

Mara Eggerts Talent für das Grafische zeigte sich schon in ihrer frühen Jugend und wurde durch den Unterricht durch ihre Großtante, eine Portrait-Malerin und Bildhauerin, die ihr Zeichenunterricht gab, gefördert. Eggerts zeichnerisches Talent manifestierte sich rasch und fand in ihrer Umgebung großen Anklang. Dieser „Rummel“ um ihre Person störte Eggert schon als Kind, da sie sehr an ihrem eigenen Talent zweifelte¹³⁹.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Vgl.: Behörde der Bundesbeauftragten (www.bstu.bund.de)

¹³⁹ Radiosendung hr2 - Doppelkopf (01.06.2005): Am Tisch mit Mara Eggert „Bilderfängerin“.

1952 gewann Eggert dann zwei Zeichenpreise in der Bundesrepublik. Der erste Wettbewerb, organisiert von den Städtischen Bühnen Heidelberg, war ihr erster Kontakt mit dem Theater. Der zweite Preis, organisiert durch die Amerikahäuser Deutschland, machte sie zur badischen Siegerin im Malen. Sie nahm aus Gründen der Armut an den Wettbewerben teil und wollte Geld verdienen, aber „außer Preis’ und Ehr’ war nichts gewesen“¹⁴⁰. 1955 beendete Eggert das Gymnasium in Heidelberg und begann eine Fotografieausbildung bei dem Portraitfotografen Oskar Scharowski. Der Besuch einer künstlerischen Hochschule war aus Gründen der Unfinanzierbarkeit ausgeschlossen. Mara Eggert empfand dies retrospektiv nicht als Nachteil, denn sie konnte ausreichend Erfahrung über das Verhältnis von Licht in der Fotografie während ihrer Lehrausbildung sammeln. Besonders ihre Begabung für das Grafische bildete eine wichtige Voraussetzung und gute Basis für ihre Ausbildung zur Fotografin. An die Anschaffung einer eigenen Kamera war auch während ihrer Lehrzeit finanziell nicht zu denken. Deshalb versuchte Eggert mit Hilfe ihrer Phantasie interessante Momente sozusagen mit dem Gedächtnis zu fotografieren. Durch das Erstellen von Portraits erlernte sie den Blick für Gesichter und nahm dieses Wissen über die Mimik, die Haltung einer Figur, und wie das Licht auf diese trifft, mit in ihr späteres Theaterleben.

Nach ihrer Lehre begann Eggert in Berlin eine Assistenz bei dem Modelfotografen Herbert Tobias, dessen Fotografien sie schon zuvor bewundert hatte. Eggert finanzierte sich diese unbezahlte Assistenz durch eine Arbeit in einem Amateurlabor tagsüber, um abends mit dem Nachtarbeiter Tobias weiter in der Modelfotografie arbeiten zu können. FotografInnen, die in der Werbung erfolgreich tätig sein wollten, mussten mit gutem und teurem Equipment ausgestattete Studios aufweisen um die Werbeagenturen zu beeindrucken. Dieser Imageaufwand in der Fotografiebranche entsprach Mara Eggert nicht und derartige Anforderungen an die Studioeinrichtung hätten für sie Schulden bedeutet¹⁴¹.

1959 wurde Eggert dann in Heidelberg freischaffende Fotografin. In ein anderes Genre der Fotografie gelangte Eggert durch ihre Begeisterung für Musik. In

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Ebd.

Heidelberg gab es einen Jazzkeller, wo sie die Gelegenheit bekam, die Musiker zu fotografieren und Schallplattencover zu gestalten. Die Jazzfotografie war eine wichtige Erfahrung für ihre spätere Karriere als Fotografin in der Oper, in der sie ähnlichen Bedingungen wie in der Jazzfotografie ausgesetzt war, da sie lernen musste, auf Musik so zu reagieren, dass sie voraussehen konnte, wann und wie der musikalische Spannungshöhepunkt erreicht war:

„Es ist gar nicht anders als Theaterfotografie muss ich sagen. Also man ist ständig am beobachten, wann ist die größte Expression und wo ist das beste Licht und wie stör' ich nicht die Musiker beim Fotografieren [...]“¹⁴²

Durch ihre Kontakte in der Jazzbranche lernte sie den Regisseur Peter Lilienthal kennen, für den sie Standfotos machte und so in Berührung mit der Arbeit in der Filmbranche kam. Auch auf diesem Gebiet experimentierte Frau Eggert mit ihrem Können. Sie produzierte einen kurzen, heute verschollenen 16mm Jazzfilm, da sie unter Beeinflussung von Agnes Varda eine Filmkarriere als Kamerafrau anstrebte. In ihrer Tätigkeit als Fotografin beim Film arbeitete sie neben Peter Lilienthal auch mit dem Kameramann Michael Ballhaus zusammen. Ihre Aufgabe waren die Filmstills. Für diese Standfotos wurden die Szenen im Film immer wiederholt. Bei der letzten Probe vor dem Aufnehmen kam Eggert hinzu und fotografierte. Da diese Filmproduktionen zumeist unter geringem Budget litten, musste Eggert in hohem Tempo fotografieren, was bedeutete „dass man nur ein oder zweimal auf den Auslöser drücken konnte und das musste schon das Bild sein“¹⁴³. Diese Arbeit war für Mara Eggert keine wirkliche Herausforderung, brachte ihr jedoch erhebliche Kenntnisse über die Vorgehensweisen beim Film. Von ihrem eigentlichen Berufsziel, Kamerafrau, ließ sie jedoch bald ab, weil sie durch ihre Arbeit am Film-Set die nötigen Anforderungen für die eigene Person realistisch einschätzen konnte. Die Handhabung mit der Filmkamera war zu jenen Zeiten aufgrund des enormen Gewichts der Kamera mit schwerer körperlicher Arbeit gleichzusetzen und es wollte wohl überlegt sein, inwieweit dieser Energieaufwand zu bewältigen war. Ebenso wie die Jazzfotografie wurde die Arbeit beim Film zu einer weiteren Vorbereitung für ihren zukünftigen Schaffensbereich. Vor allem die intensive Beobachtung der

¹⁴² Ebd.

¹⁴³ Ebd.

SchauspielerInnen und die Art und Weise, auf die sie den Aufbau ihrer Rollen gestalteten, war für Eggert...

„[...] eine gute Vorschule für die spätere Theaterarbeit, die mir ja niemand beigebracht hat [...]. Ich denke, das hätte ich nicht so geschafft ohne ein Üben gleich ins volle Leben sozusagen ins Theater geworfen zu werden, hätte ich diese Filmarbeit nicht gemacht.“¹⁴⁴

Zu der Zeit, als Mara Eggert sich in den verschiedenen Genres der Fotografie versuchte, ahnte sie noch nicht, wie ihr weiter Lebensweg verlaufen würde. Dass sie schließlich zum Theater gelangte, bezeichnet Eggert als zufällig. Sie gewann einen vom Mannheimer Nationaltheater initiierten Wettbewerb, in dem Richard Wagners ‚Walküre‘ von den BewerberInnen fotografiert werden sollte. Auf diesen Wettbewerb machte Eggert ein Kollege aufmerksam, der ihre Portratarbeiten kannte und Eggert in Mannheim an seiner Stelle vorgeschlagen hatte. In Mannheim, mit Ernst Dietz als Intendanten, fotografierte Eggert dann von 1962 bis 1974. Dort musste Eggert auf die vorherige technische Erfahrungen zurückgreifen, denn das Fotografieren im Theater stellte neue technische und visuelle Herausforderungen für sie dar:

„Für die junge Mara Eggert war der Start in die Theaterfotografie am Nationaltheater Mannheim ein Sprung in die Untiefen eines ihr neuen und komplizierten Metiers. Zu den technischen Problemen, wie vor allem der geringeren Lichtempfindlichkeit damaliger Film, trat ihr eigenes ästhetisches Problembewusstsein [...].“¹⁴⁵

Mara Eggerts Sohn Moritz wurde 1965 geboren und wuchs bei Mara Eggert als Alleinerzieherin auf. Moritz Eggert zählt mittlerweile zu den bedeutendsten zeitgenössischen Komponisten.

Drei Jahre später, 1968, übernahm Eggert zusätzlich die Fotografie an den Städtischen Bühnen Heidelberg mit Dr. Peter Stoltzenberg als Intendant. 1972 gelangte Mara Eggert dann durch den Regisseur, Hans Neuenfels, der in Mannheim inszeniert hatte und selbst nach Frankfurt wechselte, zum Frankfurter Schauspiel,

¹⁴⁴ Eggert in Ebd.

¹⁴⁵ Balk, Claudia (1998): ‚Von der Pose zum szenischen Moment. Eine Mannheimer Geschichte der Theaterfotografie‘. In: Homering, Liselotte Karin von Welck (Hrsg.): Mannheim und sein Nationaltheater. Menschen - Geschichten - Perspektiven. Mannheim: Palatium Verlag. S. 469.

unter der Leitung von Peter Palitzsch. Eggert nannte dies einen „Glücksfall“, weil sie dort gelernt habe, alles zu hinterfragen¹⁴⁶. Durch das Frankfurter Schauspiel, auch als ‚Mitbestimmungstheater‘ bekannt, öffneten sich ihr die Türen eines reichen Theaterbewusstseins. Eggert versteht Theaterkunst als Gruppenkunst, die durch die Prüfung eines jeden einzelnen zu Höchstleistungen gelangen könne. Seit 1974 betreute Eggert dann auch die Oper Frankfurt unter der Leitung von Michael Gielen. In beiden Häusern fotografiert sie bis heute als freie Mitarbeiterin. Neben ihrem Beruf als Fotografin nahm Mara Eggert in den Jahren 1983, 1987 und 1988 Lehraufträge an der Hochschule für Gestaltung in Offenbach und an der Angewandten Theaterwissenschaft an der Universität in Gießen an. Seit 1993 arbeitet Mara Eggert auch als Gast an der Oper Stuttgart, dem Staatstheater Hannover, den Salzburger Festspielen, der Ruhr Triennale und anderen Theaterhäusern mit. Neben den Publikationen in Bildbänden wurden Mara Eggerts Arbeiten auch in zahlreichen Einzelausstellungen gezeigt. 2004 verkauft Eggert ihr Hauptwerk an Claudia Balk vom Deutschen Theatrumuseum in München, das bereits ihre Fotografien 1991 in der Ausstellung ‚Magische Augenblicke‘ gezeigt hatte. In demselben Jahr wurde Mara Eggert mit dem Maria Sibylla Merian Preis¹⁴⁷ des Landes Hessen ausgezeichnet.

Mara Eggert lebt und arbeitet weiterhin in Frankfurt am Main und bereitet eine Bildband-Publikation ihres Gesamtwerkes vor.

¹⁴⁶ Radiosendung hr2 - Doppelkopf (01.06.2005): Am Tisch mit Mara Eggert „Bilderfängerin“.

¹⁴⁷ Die Namensgeberin des Maria Sibylla Merian Preises war eine Frankfurter Künstlerin, Naturwissenschaftlerin, Forschungsreisende, Unternehmerin und Mutter. Sie lebte von 1647 bis 1717 und wurde besonders für ihre naturnahen Kupferstiche und Aquarelle berühmt. Mit dem Maria Sibylla Merian Preis werden bildende Künstlerinnen ausgezeichnet, die durch ihren persönlichen Einsatz zur Förderung und Entwicklungen in Kunst und Kultur in Hessen wesentlich beigetragen haben.

5.1. Exkurs - Einblicke in die jeweiligen Theaterhäuser in denen Mara Eggert arbeitete.

Besonders geprägt wurde die Arbeitsweise von Mara Eggert durch die Häuser, an denen sie tätig war. Zu ihnen zählten unter anderem die Städtischen Bühnen Heidelberg, das Nationaltheater Mannheim, das Frankfurter Schauspiel, sowie die Oper Frankfurt. Die folgenden Kapitel beschreiben die jeweiligen historischen Theatersituationen und die daraus resultierenden Arbeitsbedingungen, die Mara Eggert in ihrer Tätigkeit künstlerisch herausforderten und prägten.

5.1.1. Theatersituation in Heidelberg und Mannheim

Parallel zu ihrer Anstellung in Mannheim übernahm Eggert 1968 die Theaterfotografie des benachbarten Stadttheaters im rund 140 Kilometer entfernten Heidelberg. Dort erwies sich die Theatersituation als komplexer und schwieriger: Durch unterschiedliche theaterhistorische Bedingungen befanden sich die Städtischen Bühnen Heidelberg in einem zeitlichen Aufholbedarf gegenüber dem Nationaltheater Mannheim. Die badische Regierung verbot im Jahre 1806 alle theatralischen Veranstaltungen in Heidelberg und Umkreis, damit das Interesse und Hauptaugenmerk auf dem Nationaltheater Mannheim läge¹⁴⁸. Erst nach fünfzig Jahren war es möglich, dass Heidelberg sein erstes eigenes Theater eröffnete, Die Städtischen Bühnen Heidelberg wurden erst im Jahre 1926 zu städtischen Bühnen erhoben, ganz im Gegensatz zum Nationaltheater Mannheim, dessen Rechtsträger die Stadt Mannheim bereits im Jahre 1778 war. In Heidelberg lebte in den 1960er Jahren, i.e. zu jener Zeit als Mara Eggert dort fotografierte, nur ein Drittel der EinwohnerInnenzahl von Mannheim. Die Gründe für die weniger effiziente Theatersituation in Heidelberg waren unter anderem auch im schwer herzustellenden Kontakt mit der Studentenschaft der Universitätsstadt zu finden:

¹⁴⁸ Doll, Hans Peter (1968): Eine Theaterlandschaft in Baden - Württemberg. Texte, Informationen, Fotos. Freiburg: Verlag Rombach. S. 21.

„Die Theaterarbeit litt lange darunter, daß die unmittelbare Wechselwirkung zum Leben der großen, bedeutenden Universität sich nicht so richtig einstellen wollte.“¹⁴⁹

Um dieses wichtige Verhältnis wieder zu entspannen versuchte man, die Hauptkonzentration auf einen Spielplan zu richten, der vor deutschen Erst- und Uraufführungen nicht zurückschreckte und der den konventionellen Ton der bislang gekannten Spielpläne abstreifen sollte, um einen zeitgemäßen Zugang zu den jüngeren Generationen zu finden. Auch Peter Palitzsch, auf den Eggert in Mannheim und später in Frankfurt treffen sollte, hatte dort inszeniert.

Ihre Karriere als Theaterfotografin begründete Eggert jedoch in dem traditionsreichen Nationaltheater Mannheim im Jahre 1962, in dem Friedrich Schiller 1779 einst seinen ersten großen Erfolg mit der Uraufführung der *Räuber* feierte und als Theaterdichter gearbeitet hatte¹⁵⁰.

Ende der 1950er Jahre begann in der Bundesrepublik ein Theaterbau-Boom. Die Wiederherstellung der Theaterhäuser setzte einen wichtigen kulturellen Akzent für den Wiederaufbau der Städte in Deutschland. Die Kultur wurde zu einem wichtigen Identifikationsmerkmal für ein neues regionales Bewusstsein, das den unmittelbaren Lebensraum betraf: „Theaterneubauten [rückten] an zentrale Plätze in der Neuformulierung der Stadtstruktur.“¹⁵¹ Die Neukonstruierung der Theater der Nachkriegszeit wurde zuerst in der Erschaffung eines neuen Theaterraumes gesucht und realisiert, da viele Theater im Krieg komplett zerstört worden waren und sich somit die Notwendigkeit und Chance neuer architektonischen Ideen anbot. In den Jahren von 1947 bis 1967 kam es in der Bundesrepublik und Westberlin von den 101 Theatern zu 65 Neubauten (15 davon Neugründungen) und zu 36 Wiederaufbauten der ganz oder teilweise zerstörten Theatergebäude¹⁵². In Mannheim wollte man ein neues Einraumtheater, das so genannte ‚Kleine Haus‘ einführen. Zur Eröffnung des Theaters 1957 bat man Erwin Piscator, aus dem Exil nach Deutschland

¹⁴⁹ Ebd.

¹⁵⁰ Homering, Liselotte und Karin von Welck (Hrsg.) (1998): Mannheim und sein Nationaltheater. Menschen - Geschichten - Perspektiven. Mannheim: Palatium Verlag. S. 69.

¹⁵¹ Becker, Peter v. und Wolfgang Bergmann (Hrsg.) (2002): Das Jahrhundert des Theaters. Köln: DuMont. S. 123.

¹⁵² Doll, Hans Peter (1968): Eine Theaterlandschaft in Baden - Württemberg. Texte, Informationen, Fotos. Freiburg: Verlag Rombach. S. 105 – 107.

zurückgekehrt, die Jubiläumsaufführung der von Schillers *Räuber* zu inszenieren. Piscator schreibt über die scheinbare Innovation des Theaterraumes:

„In Mannheim galt es, ein neues Theater und eine neue Bühne auszuprobieren und einzuweihen. Es wäre falsch, wollte ich behaupten, daß in dem [...] geplanten Mannheimer Einraumtheater – (eben dem ‚kleinen Haus‘) – irgend etwas ‚neu‘ oder ‚experimentell‘ wäre. Leider kann ich das nicht mehr sagen, weil für mich die Arenabühne seit 30 Jahren nicht mehr ‚neu‘ ist.“¹⁵³

Von etwaigen Theaterexperimenten wie man sie von Piscator gewohnt war, wollte man Abstand nehmen. Man wünschte sich eine ‚pietätvolle und werkgetreue Jubiläumsinszenierung‘, geradezu „museal“, wie Piscator beschreibt¹⁵⁴. Dieser Wunsch nach einem konservativen Theaterstil war mit Ausnahmen bezeichnend für die Theaterlandschaft der 1950 bis 1960er Jahre in der Bundesrepublik Deutschland. Viele träumten nach 1945 von einem neuen, zeitgemäßen und auf die Zukunft gerichteten Theater. Der Begriff der Restauration wurde zum Schlagwort für den Wiederaufbau der Theater. Der Theaterkritiker Siegfried Melchinger schrieb über die damalige aktuelle Theatersituation:

„Alles scheint wieder zu werden, wie es war: RESTAURATION! Was heißt, wenn man vom Theater spricht, Restauration? Antwort: Wiederherstellung der Institution, und zwar sowohl ihrer äußeren Gestalt wie ihres inneren Betriebs, in den Formen, die ihr bei der Zerstörung, bzw. Unterbrechung eigen waren. Darin eingeschlossen, daß keinerlei Konsequenz aus den Ereignissen gezogen wird. Institutionen heißt es, pflegen ohnedies, einem Trägheitsgesetz zufolge, hinter der Entwicklung zurückzubleiben [...] Und in dem scheinbar restaurierten Gefüge bröckelt es an allen Ecken und Enden. [...] Die Zahl der Premieren wird immer geringer, weil immer größere Besuchermassen auf die einzelnen Stücke verteilt werden müssen. Das Repertoire wird dadurch automatisch kleiner; auch muß das Risiko eines Durchfalls tunlichst vermieden werden. Die Ensembles fallen auseinander, weil die Schauspieler sich die größeren Verdienstmöglichkeiten bei Film, Funk und Fernsehen ebenso wenig entgehen lassen wollen wie die Chance, dem wachsenden Provinzialismus des Theaterklimas in den einzelnen Städten zu entkommen. Die Guckkastenbühne ist selbst dort, wo sie im Theaterbau noch installiert ist, nicht mehr vorherrschend: man läßt keine

¹⁵³ Boeser, Knut und Renata Vatková (1986): Erwin Piscator. Eine Arbeitsbiographie in 2 Bänden. Berlin: Edition Hentrich S. 171.

¹⁵⁴ Ebd.

Gelegenheit, sie zu durchbrechen, und kommt doch auf der anderen Seite nicht ohne sie aus. Die Problematik der Abonnements und der Subventionen zwingt Intendanten und Direktoren zu Entscheidungen, die sich mit den Verhältnissen des angeblich restaurierten Status kaum vergleichen lassen. Nein die Entwicklung ist nicht stehengeblieben. Wenn also, wie behauptet wird, Restauration angestrebt worden ist, so ist sie offenbar in wesentlichen Teilen nicht geglückt.“¹⁵⁵

In den Jahren 1962 bis 1965 war Eggert am Mannheimer Nationaltheater ausschließlich für die Sparte Musiktheater zuständig und übernahm nach dem Weggang ihrer für das Schauspiel zuständigen Kollegin, Hilde Zemann alle drei Sparten: Schauspiel, Oper und Ballett. Im Gegensatz zum Schauspiel, das durch seine Momente dramatischer Spannung mehr fotografischen Freiraum zuließ, war das Musiktheater an die großen und theatralische Gesten, die in jenen Jahren Mode waren, gebunden.

„Alles war an Opernsängern und -sängerinnen übernatürlich erhöht. So auch die Schminke. Die Statuarik stark geschminkter Opernkünstler aber hatte etwas Maskenhaftes, ein fotografisch fesselndes Rollenporträt war da schwer zu erzielen.“¹⁵⁶

Dieses von außen aufgelegte Korsett hatte Konsequenzen auf Eggerts fotografische Resultate:

„Folgerichtig können Mara Eggerts Fotografien ihrer frühen Mannheimer Jahre (1963 - 1965), in denen sie ausschließlich für die Sparte Musiktheater arbeitete, nicht so dynamisch und spannungsgeladen sein wie des Schauspiels, obwohl sie auch in ihrem Bereich auf gestellte Szenenfotos verzichtete.“¹⁵⁷

Die neue übernommene Verantwortung aller drei Theatersparten bedeutete vor allem einen enormen Sprung in der foto-ästhetischen Entwicklung von Mara Eggert:

„Ein Bildvergleich aus den Jahren 1966 [...] und 1970 [...] zeigt die neue dynamisierte Auffassung des szenischen Raumes, das

¹⁵⁵ Melchinger, Siegfried (1956): Theater der Gegenwart. Frankfurt a. M. u. Hamburg: Fischer Bücherei KG. S. 12.

¹⁵⁶ Balk, Claudia (1998): ‚Von der Pose zum szenischen Moment. Eine Mannheimer Geschichte der Theaterfotografie‘. In: Homering, Liselotte Karin von Welck (Hrsg.): Mannheim und sein Nationaltheater. Menschen - Geschichten - Perspektiven. Mannheim: Palatium Verlag. S. 461.

¹⁵⁷ Ebd. S. 469

zunehmende bewußte Aufladen mit dramatischer Spannung, besonders im Bereich des Schauspiels.“¹⁵⁸

Der Stil, in dem Mara Eggert Kollegin Rosemarie Clausen fotografierte, passte Eggerts Ansicht nach nicht mehr in das Zeitgefühl der 1960er Jahre. Die von Clausen angewendete Methode, hielt Eggert gegenüber dem gegenwärtigen Gefühl der 1960er Jahre für unangemessen, da sie ein vergangenes Theater zeigten¹⁵⁹. Clausen betrieb mehr Studiofotografie, als Moment-Fotografie. Die Szenen, die Clausen fotografierte, wurden genau ausgeleuchtet und die DarstellerInnen entsprechend positioniert. Diese inszenierte Variante von Theaterfotografie war dennoch bis in die Mitte der 1960 Jahre hinein in vielen Theatern vorherrschend:

„Die Theater erlauben einigen Fotografen, in den Pausen der Generalprobe hauptsächlich Standfotos aufzunehmen, die sie zur Reklame brauchen. Die Hauptdarsteller werden dazu in irgendeine effektvolle Stellung zusammengedrängt, die in der Aufführung oft gar nicht vorkommt. Die Darsteller bemühen sich für diese „gestellten“ Bilder, mit übertriebener Mimik einen Ersatz für das fehlende lebendige Spiel herzustellen.“¹⁶⁰

Diese Bildästhetik wurde von den NachwuchstheaterfotografInnen, wie auch Mara Eggert, nicht mehr so vorbehaltlos übernommen. Das statische und inszenierte Abbilden des Bühnengeschehens ging in eine lebendigere visuelle Wiedergabe der Darbietung über. Man verzichtete zeitweise auf das Stativ und begann aus der Hand zu fotografieren, was aufgrund der geringen Empfindlichkeit der Filme zu Verwacklungen führte. Die sich daraus ergebende Unschärfe auf den Bildern wurde durch die bestimmte Art der Anwendung und eine neue Terminologie zur Kunst erklärt. ‚Verwischung‘¹⁶¹ war das Schlagwort der Theaterfotografie jener Jahre. Mara Eggert erinnert sich, dass die Dekade der 1960er Jahre die ‚Verwischungszeit‘ war:

„[...] als ich anfing Theaterfotografie zu machen, hat man auch immer so Verwischungen gemacht. Da war das total ‚in‘ und zwar aus lauter Not geboren, weil die Filme so wenig empfindlich waren

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Ebd. S. 465.

¹⁶⁰ Berlau, Ruth: ‚Modelle des Berliner Ensembles‘. In: Weigel, Helene/Berliner Ensemble (Hrsg.): Theaterarbeit – 6 Aufführungen des Berliner Ensembles. S. 341.

¹⁶¹ Vgl. Feininger, Andreas (1961): Die hohe Schule der Fotografie. Düsseldorf; Wien: Econ. S. 348f

und sowieso alles verwackelt und daher sagte man, so das ist jetzt
,Kunst' ...¹⁶²

Die „Zeitgebundenheit theaterfotografischer Ästhetik“¹⁶³, mit der Mara Eggert bereits zu Beginn ihrer Karriere konfrontiert wurde, und der Wunsch, Neues auszuprobieren und weiterzulernen, waren vorbereitend für ihre nächsten Schritt in Richtung Frankfurt.

5.1.2. ‚Was war da in Frankfurt?‘ – Mara Eggerts Jahre am Schauspiel Frankfurt

Das Jahr 1972 bedeutete für Mara Eggert, die fortan am Schauspielhaus Frankfurt die Theaterfotografie übernehmen sollte, einen wichtigen Schritt. Dort sollte eine theaterpolitische Umstrukturierung realisiert werden, die auf dem Mitbestimmungsrecht basierte und die nach organisatorischen, personellen und künstlerischen Veränderungen im Theaterbetrieb verlangte. Diese demokratische Vorgehensweise war demnach die vollkommene Umkehrung zur Intendanten-Allmacht der vergangenen Jahrzehnte. Das nach dem Ende des Mitbestimmungsmodells, erschienene Buch, *War da Was? Theaterarbeit und Mitbestimmung am Schauspiel Frankfurt*¹⁶⁴, das die Erfahrung und Ergebnisse dieses achtjährigen Arbeitsprozesses reflektierte, weist auf die Spezifität dieses Modells hin:

„An keinem anderen Schauspielhaus wurden mit dem Versuch der Mitbestimmung über einen so langen Zeitraum Erfahrungen gesammelt, an keinem ist sie – obwohl es Häuser gibt, an denen sie per innerbetrieblicher Vereinbarung praktiziert wird – juristisch abgesichert, also im Falle ihrer Verletzung von der das Theater tragenden Körperschaft einklagbar.“¹⁶⁵

¹⁶² Eggert in Göbl, Tanja (2003): Theaterfotografie der Gegenwart. Ein Vergleich der fotografischen Positionen von David Baltzer, Mara Eggert und Andreas Hartmann auf der Basis eigener Interviews. Universität Hildesheim/D. Diplomarbeit. S. 81.

¹⁶³ Ebd.; Vgl. Balk, Claudia (1998): ‚Von der Pose zum szenischen Moment. Eine Mannheimer Geschichte der Theaterfotografie‘. In: Homering, Liselotte Karin von Welck (Hrsg.): Mannheim und sein Nationaltheater. Menschen - Geschichten - Perspektiven. Mannheim: Palatium Verlag. Mannheim Balk. S. 469.

¹⁶⁴ Laube, Horst und Gert Loschütz (Hrsg.) (1980): *War das was? Theaterarbeit und Mitbestimmung am Schauspiel Frankfurt 1972-1980*. Frankfurt a. M.: Syndikat.

¹⁶⁵ Ebd. S.9.

Dem Frankfurter Modell vorangegangen war der allgemein einsetzende ökonomische, gesellschaftliche und politische Strukturwandel in der Bundesrepublik. Diese Veränderungen übertrugen sich auf die kultur-politische Situation der Theater. Die BesucherInnenzahlen verzeichneten einen Rückgang. Ursachen hierfür waren die Wirtschaftsrezession von 1966/67, die für eine Stagnation bei den Gehältern verantwortlich war, der steigende Fernsehkonsum und die Politisierung der Theater:

„Die Theater verlieren Besucher bei den ästhetisch und inhaltlich konservativ eingestellten Bildungsbürgern, denen vieles im Theater jetzt zu ‚politisch‘ erscheint.“¹⁶⁶

Für die jüngeren Generationen, die in den StudentInnenbewegungen ihre Frustration über die herrschenden Autoritätsverhältnisse und Hierarchien diverser Institutionen kundtaten, war das Theater noch lange nicht politisch genug. Die SPD profitierte von den veränderten mentalen Einstellungen dieser Zeit und ab 1969 stand die Kleine Koalition von SPD und FDP unter Willy Brandt an der Führungsspitze. Bei Brandts Teilnahme an der der *Matinée Theater als Politikum* im Düsseldorfer Schauspielhaus 1972 verwies er auf das enge Verhältnis von Theater und Politik, das sich besonders im Konflikt äußert:

„Er [der Konflikt] ist ein konstituierender Bestandteil des Theaters wie der Politik. Die Bühne, Widerpart der Politik, stellt den Konflikt dar und macht ihm den Konflikt bewußt. Das, worum immer es sich dabei handeln mag, ein eminent aufklärerischer Vorgang; ich könnte auch sagen ein demokratischer. Jedenfalls einer, der auf das Mitdenken aus ist und auf die Mitsprache.“¹⁶⁷

Die Mitbestimmungsvereinbarung der Städtischen Bühnen Frankfurt trat am 14. August 1972 in Kraft, unterstützt durch den neuen Kulturdezernenten und Befürworter der Mitbestimmung Hilmar Hoffmann von der SPD. Das Frankfurter Schauspielhaus war schon aufgrund seiner Größe (900 KünstlerInnen, TechnikerInnen und BühnenarbeiterInnen) und seines Mehrspartensystems eine Herausforderung in punkto Mitbestimmung. Hoffman schlug vor, dass Oper und Schauspiel jeweils eine eigene künstlerische Leitung erhalten sollten. Bei der Oper sollte die Leitung der Dirigent übernehmen und beim Schauspiel ein

¹⁶⁶ Rischbieter, Henning (Hrsg.) (1999): *Durch Den Eisernen Vorhang. Theater im geteilten Deutschland 1945-1990*. Berlin: Propyläen Verlag. S.138.

¹⁶⁷ Brandt, Willy (1972): ‚Theater als Politikum‘. In: *Theater heute*. 19/1972. S. 2.

Dreierdirektorium. Die Mitbestimmung erstreckte sich somit nur auf das Schauspiel. Die Besetzung des Dreierdirektoriums wurde mit Ensemble-Mitgliedern, wie auch mit Theaterkritikern (Günther Rühle, Henning Rischbieter und Helmut Karasek) besprochen. Für die Verantwortlichkeit des Dreierdirektoriums zog man den Regisseur Peter Palitzsch heran, der bereits am Ausarbeitungsprozess des offiziellen Konzeptes der Mitbestimmung mitbeteiligt war. Palitzsch teilte sich die Aufgaben des künstlerischen Dreierdirektoriums mit dem Bühnenbildner Klaus Gelhaar und dem Schauspieler Peter Danzeisen. Palitzsch und Gelhaar wurden vom Frankfurter Magistrat und dem Kulturdezernenten als Rechtsträger ernannt und waren diesen auch verantwortlich. Trotzdem war ihre Ernennung durch das Magistrat auch mit der Zustimmung der Vollversammlung verbunden. Danzeisen hingegen wurde allein von der Vollversammlung des Ensembles, der alle per Jahresvertrag angestellten SchauspielerInnen angehörten, gewählt. Der künstlerische Beirat aus neun VertreterInnen des Schauspiels, der RegisseurInnen mit AssistentInnen, VolontärInnen und PraktikantInnen, der DramaturgInnen, Bühnen- und KostümbildnerInnen samt AssistentInnen und der InspizientInnen und Souffleur/sen war ebenfalls an die Vollversammlung gebunden und wurde von ihr gewählt oder abberufen. Kein Mitspracherecht hatte das Personal und die Verwaltung, die sich die Oper und das Schauspiel nach wie vor teilten¹⁶⁸. Henning Rischbieter, der Herausgeber der Zeitschrift *Theater Heute*, sah in den Anfängen der Mitbestimmung in Frankfurt zugleich die auftauchenden Probleme. Zum einen enthielt für ihn die vorläufige ‚Mitbestimmungsverabredung‘ keine Angaben über die Funktion des Beirates und der Vollversammlung und zum anderen war der Schritt von der Theorie zur Praxis der Mitbestimmung nicht fließend¹⁶⁹. Vorwiegend wurde zunächst bei den Vollversammlungen über Gagenregelungen, Engagementsbestimmungen, Urlaubs- und Arbeitszeiten, sowie andere soziale Problematiken gesprochen und entschieden. Die Schwerpunkte hinsichtlich sozialer Fragen bei den Ensemble-Vollversammlungen stellten den Bereich der künstlerischen Mitbestimmung an die hinterste Position. Praktisch gesehen wurden die künstlerischen Entscheidungen

¹⁶⁸ Kraus, Dorothea (2006): ‚Zwischen Selbst- und Mitbestimmung: Demokratisierungskonzepte im westdeutschen Theater der frühen siebziger Jahre‘. In: Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation. Hrsg. v. Gilcher-Holtey, Ingrid, u.a (2006): Frankfurt a. M./; New York: Campus Verlag. S. 149.

¹⁶⁹ Rischbieter, Henning (1972): ‚Das mitbestimmte Stadttheater.‘ Anfänge (6): Frankfurt. In Theater heute 12 (1972).

hinsichtlich Spielplan und Besetzung in informellen Produktionssitzungen von RegisseurInnen, BühnenbildnerInnen und DramaturgInnen beschlossen. Auch die Kommunikation der beiden Gremien, der künstlerischen Direktion und der Ensemble-Vollversammlung konnte nicht harmonisch verlaufen, solange beide diese nach wie vor ein hierarchisches Prinzip beinhalteten.

„Das Schwergewicht der Ensemble-Mitbestimmung liegt also bisher im sozialen, nicht aber im künstlerischen Bereich. Die beiden Gremien sind bis jetzt noch Ausdruck einer aus gewerkschaftlichen Traditionen stammenden Einwirkung von unten nach oben – mit anderen Worten: das hierarchische Prinzip der Trennung zwischen unten und oben nicht beseitigt, sondern nur gemildert.“¹⁷⁰

Ungeklärt war nach Ansicht Rischbieters auch die Position des von der Basis gewählten Direktionsmitgliedes, ob dieses nun ein Interessensvertreter derer von unten sei oder einer, der von oben nach unten einwirke¹⁷¹.

5.1.3. Fotografie und Musik: Arbeit an der Oper Frankfurt.

Im Jahre 1974 übernahm Mara Eggert neben dem Schauspiel Frankfurt auch die Fotografie an der Oper Frankfurt. Durch ihre Liebe zur Musik fand sie bald die nötigen Kontakte, um sich mit Musik in ihrer fotografischen Arbeit auseinanderzusetzen. In Heidelberg hatte sie 1958 damit begonnen, JazzmusikerInnen zu fotografieren. Damals schon erfuhr sie die Herausforderung, die Fotografie in Kombination mit Musik darstellt, und welche Sensibilität dafür von Nöten ist. Ihr Hauptaugenmerk galt hierbei der Schwierigkeit, den Musikfluss und die MusikerInnen selbst nicht zu stören und den Moment des Spannungshöhepunkts vorzusehen. Dazu musste sie lernen, auf Musik zu reagieren.

Die Operaufführungen, die sie in Mannheim fotografiert hatte, empfand sie als „statisch“ und „bayreuthmäßig“¹⁷². Dramaturgische sowie auch theatralische

¹⁷⁰ Ebd.

¹⁷¹ Ebd.

¹⁷² Göbl, Tanja (2003): Theaterfotografie der Gegenwart. Ein Vergleich der fotografischen Positionen von David Baltzer, Mara Eggert und Andreas Hartmann auf der Basis eigener Interviews. Universität Hildesheim/D. Diplomarbeit. Materialband S. 81.

Komponenten wurden nicht in Szene gesetzt, man konzentrierte sich vorwiegend auf die Ästhetik eines Liedes. Diese Opern-Inszenierungen standen im Gegensatz zu der detailliert ausgearbeiteten und unkonventionelleren Regiearbeit bei den Musiktheaterproduktionen, die Mara Eggert an der Frankfurter Oper kennen lernen sollte. Unter der Ära von Michel Gielen (1977 bis 1987) wurde ein innovatives Musiktheater konzeptioniert, mit RegisseurInnen, die meist selbst vom Theater her kamen, wie Ruth Berghaus, Hans Neuenfels, Robert Wilson, und andere, mit denen auch Eggert zusammengearbeitet hatte.

Die Idee von Musiktheater, das sich auf kritische Weise mit den musikalischen Vorlagen auseinandersetzte, ging nicht immer konform mit der Erwartungshaltung eines Opernpublikums, welches sich zurückzulehnen wünschte und vehement die ‚Kategorie der Tradition‘ aufrechtzuerhalten suchte:

„Eine solcherart motivierte Opernregie arbeitet mit ironischen Brechungen, legt Widersprüche offen und versucht anstatt Kulinarik zu präsentieren, Denkprozesse in Gang zusetzen. Sie bringt die sinnliche Erfahrung mit dem Intellekt zusammen. Dem steht freilich das Harmoniebedürfnis des Publikums entgegen, das eine Oper des unumschränkten Optimismus erwartet, was Friedrich Nietzsche zu der Feststellung veranlaßte, in ihr erfülle sich die ‚Sehnsucht zum Idyll‘.“¹⁷³

Die Folgen führten, wie auch besonders in Frankfurt zu erkennen war, nicht nur zu einem ZuschauerInnenschwund, sondern auch zu einer neuen Publikums-umschichtung, immer mehr Jugendliche „übersprangen die traditionellen Hemmschwellen, die sie von einem Opernhaus isolieren.“¹⁷⁴ Von ihnen wurden die Ideen des Musiktheaters positiv aufgenommen, was jedoch die Anzahl der BesucherInnen nicht maßgeblich erhöhte. Ein großer Prozentsatz der gängigen AbonnentInnen wurde durch diesen entschiedenen Kurs, den Michael Gielen mit dieser Musiktheaterpolitik propagierte, aus dem Haus vertrieben.

„Nahezu jede Frankfurter Opernpremiere der Ära Gielen setzt höchste künstlerische Ansprüche. Es gibt hier also kein Lavieren,

¹⁷³ Eckert, Nora (1995): Von der Oper zum Musiktheater: Wegbereiter und Regisseure. Berlin: Henschel. S.9.

¹⁷⁴ Jungheinrich, Hans-Klaus (1986): Musikalische Zeitfragen 17. Musiktheater. Kassel: Bärenreiter. S. 48.

keine ernsthaften Zugeständnisse an konservative oder auf gepflegte Unterhaltung eingestimmte Publikumskreise – eine Theaterpolitik, die vorübergehend zu einer beträchtlichen Verunsicherung des Publikums und zur Senkung der Besucherzahlen führte, was wohl unvermeidlich war.“¹⁷⁵

Gielen sah die Größe eines Kunstwerkes darin, dass es sich als etwas Rätselhaftes, das aus einem Schaffensprozess resultierend, sich ebenfalls nur im wiederholten Prozess des Beobachten und Denkens offenbaren könne. Dass sich Mara Eggert der „Wegwerffotografie“ und „Wegwerfkunst“¹⁷⁶ vehement entgegenstellt hat, ist in diesem Zusammenhang nicht verwunderlich.

„Große Kunstwerke sind rätselhaft, und bedeutende Inszenierungen haben ohne Zweifel etwas Rätselhaftes, obwohl sie sehr durchdacht sind. Wer das erste Mal sieht, kann nicht sofort nachvollziehen, was während zweier Jahre Vorbereitung, was darüber hinaus während eines ganzen Lebens, in dem man erst fähig wurde, das alles zu schaffen, gewachsen ist. Man kann diesen ganzen Prozeß nicht als Prozeß mitteilen, zu sehen ist nur das Resultat. Deswegen muß man öfter hinsehen und hinhören, wie bei einem Bild oder einem Gedicht auch. Beim einmaligen Sehen erschließt sich eine Schicht, beim jahrelangen Umgang kann man in ein Bild immer wieder Neues entdecken. Warum daher nicht auch drei- oder viermal in die Oper gehen, in das gleiche Stück, die gleiche Inszenierung. Es wird interessanter, je öfter man hinsieht – wenn es ein Kunstwerk ist. Was sich hingegen von Anfang an erschließt ist mit Sicherheit kein Kunstwerk [...]“¹⁷⁷

¹⁷⁵ Jungheinrich, Hans-Klaus (1986): Die großen Dirigenten. Die wichtigsten Interpreten des 20. Jahrhunderts. Düsseldorf: ECON Taschenbuchverlag. S. 63.

¹⁷⁶ Göbl, Tanja (2003): Theaterfotografie der Gegenwart. Ein Vergleich der fotografischen Positionen von David Baltzer, Mara Eggert und Andreas Hartmann auf der Basis eigener Interviews. Universität Hildesheim/D. Diplomarbeit. S. 70.

¹⁷⁷ Fiebig, Paul (Hrsg.) (1997): Michael Gielen: Dirigent, Komponist, Zeitgenosse. Stuttgart; Weimar: Metzler. S. 153.

6. „Fotografien sammeln heißt die Welt sammeln“ - Bilder für viele Momente

„Und schließlich besteht das erstaunlichste Resultat fotografischen Unternehmensgeistes darin, daß uns das Gefühl vermittelt wird, wir könnten die ganze Welt in unserem Kopf speichern – als eine Anthologie von Bildern. Fotografien sammeln heißt die Welt sammeln.“¹⁷⁸

Folgendes Kapitel beschäftigt sich mit der Dokumentation und Bewahrung, dem Sammeln und der Archivierung von Fotografien, insbesondere von Theaterfotografien.

„Diese Woche kommt jemand, der hat vor fünfzehn Jahren ein Foto von mir gesehen. Er kommt her und bestellt es sich privat. Er sagt: ‚Kann ich es noch mal beschreiben, so und so sah es aus.‘ Dann sag’ ich »Ich weiß genau, was sie meinen‘. ‚Ja ich muss das haben für mich, ich bin Sammler, etc.‘. Das ist eine Bestätigung, dass Personen das Bild einfach beschreiben können, aus dem Gedächtnis.“¹⁷⁹

Die Theaterfotografin von Bertolt Brecht, Ruth Berlau, forderte bereits in den 1950er Jahren:

„Jedes Theater sollte ein Fotoarchiv mit Abbildungen seiner guten und seiner schlechten Aufführungen einrichten: für die Kritik, für die Darsteller, für die Bühnenbauer, für den Nachwuchs.“¹⁸⁰

In den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts, auf dem Weg zu einer medialisierten Welt, wuchs die Datenmenge von Text und Bild in unübersichtlicher Dimension an. In der heute digitalisierten Theaterfotografie speichert man, laut Eggert, nur mehr knapp acht bis zwanzig Fotografien auf ein Medium, dessen Haltbarkeit nicht bewiesen ist¹⁸¹. Eggert selbst, die über ein anderes Bewusstsein von

¹⁷⁸ Sontag, Susan (2003): Über Fotografie. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag. S. 9.

¹⁷⁹ Eggert in Göbl, Tanja (2003): Theaterfotografie der Gegenwart. Ein Vergleich der fotografischen Positionen von David Baltzer, Mara Eggert und Andreas Hartmann auf der Basis eigener Interviews. Universität Hildesheim/D. Diplomarbeit. S.70.

¹⁸⁰ Berlau Ruth: ‚Modelle Berlau des Berliner Ensembles‘. In: Weigel, Helene/Berliner Ensemble (Hrsg.): Theaterarbeit – 6 Aufführungen des Berliner Ensembles. S. 341.

¹⁸¹ Eggert in der Radiosendung hr2 - Doppelkopf (01.06.2005): Am Tisch mit Mara Eggert „Bilderfängerin“.

der Erhaltung vergangener, kultureller Authentizität verfügt, sieht ihre Zugangsweise als nicht mehr gefragt:

„Es ist wie Architektur, die heute überhaupt nicht mehr für das Überdauern gemacht wird. Das heißt, meine Art, wie ich drangehe, das Konservieren, das Bewahren, das Erinnern an die Einmaligkeit der vergangenen Aufführung, ist nicht mehr zeitgemäß.“¹⁸²

Mara Eggert hatte seit Beginn ihrer Karriere als Fotografin ein Archiv angelegt und dies an 2004 an das Deutsche Theatermuseum in München verkauft. Für Eggert war die Archivierung ihrer Fotografien eine Selbstverständlichkeit, obgleich sie sich über deren historische Bedeutung damals nicht bewusst war:

„... es ist wirklich interessant, was ein junger Theaterfotograf von heute gar nicht erkennt und ich als junger Theaterfotograf auch nie gewusst habe, dass je älter eine Produktion wird, also je älter die Fotos sind, desto wertvoller werden sie.“¹⁸³

Dieser historische Wert steht meist über dem künstlerischen Wert einer Fotografie. Die Limitierung ist zwar nicht für die Qualität eines Fotos entscheidend, erhöht aber die Marktfrage und den Preis.

Sammeln bedeutet Übersicht, Ordnung, Begrenzung und die Schaffung von Zusammenhängen des Unübersichtlichen, Unvorhersehbaren und somit auch Bedrohlichen. Das Sammeln kann eine Reaktion auf Angst vor dem unentrinnbaren Verstreichen von Zeit sein.

„Die Sammlung soll als zeitüberwindender Spiegel dessen dienen, der sie anlegt und der selbst weniger dauerhaft ist als sein Spiegel.“¹⁸⁴

Die heute mittlerweile üblichen Sammlungen von, Firmen, Vereinen, Bibliotheken, Museen u.a. sichern auch deren Identität. Schaffner schreibt: „Die systematisierte

¹⁸²Eggert in Göbl, Tanja (2003): Theaterfotografie der Gegenwart. Ein Vergleich der fotografischen Positionen von David Baltzer, Mara Eggert und Andreas Hartmann auf der Basis eigener Interviews. Universität Hildesheim/D. Diplomarbeit. S. 62.

¹⁸³ Eggert in der Radiosendung hr2 - Doppelkopf (01.06.2005): Am Tisch mit Mara Eggert „Bilderfängerin“.

¹⁸⁴ Schaffner, Ingrid und Matthias Winzen (Hrsg.) (1995): Deep Storage - Arsenale der Erinnerung: Sammeln. Speichern, Archivieren in der Kunst. München, New York: Prestel. S. 10.

Anhäufung von Objekten soll immer auch symbolische Kontinuität des sammelnden ‚Subjekts‘ in die Zukunft hinein sichern.¹⁸⁵

In den 1950er und 1960er Jahren war die Anzahl derjenigen Sammler, die Fotografie unter historischen und ästhetischen Gesichtspunkten sammelten noch überschaubar. Fotogalerien, die mittlerweile auf den Kunstmärkten eine Selbstverständlichkeit geworden sind, konnten sich erst ab den 1970er Jahren etablieren. In diesen Jahren trugen renommierte Auktionshäuser wie Sotheby's und Christies in London dazu bei, den monetären Wert von Fotografien zu erhöhen. Die Entwicklung eines Marktes für Fotokunst ist als Zusammenspiel mehrerer Faktoren zu begreifen: Die der Fachmessen, i.e. der *photokina Bilderschauen*, die Arbeit im Bereich der Fotografie von Kunstvereinen, fachspezifischen Zeitschriften und Buchverlagen für Fotografie. Besonders auch durch die Ankäufe und Ausstellungen von Museen, wurde dem Medium Fotografie eine künstlerische Orientierung und Präsentation ermöglicht, die sich auch auf die Sammelwürdigkeit auswirken musste. Fotografie als künstlerische Ausdrucksform durchsetzen zu wollen, führte zu einer Preisgestaltung, die darüber hinaus die laufenden Kosten im Handel mit Fotografie berücksichtigen musste. Der Schritt zur Spekulation mit Fotografie erfolgte dementsprechend. Die erste Spezialauktion für Fotografica in Deutschland wurde 1975 von einem Augsburger Auktionshaus durchgeführt. Das finanzielle Ausmaß von Fotografien als Spekulationsobjekt sichtbar:

„Fotografien sind, nicht immer, aber bisweilen, Werke von hohem künstlerischem Rang. Unbestritten sind sie aber auch – mehr und mehr – Objekte der Spekulation. [...] wer etwa 1985 eine Million Dollar Aktien und den gleichen Betrag in Fotografien gesteckt hat, im ersten Fall sein Vermögen versiebenfacht, im zweiten verelffacht hat.“¹⁸⁶

Die unterschiedlichen Formen des Sammelns sind geprägt durch das breite Spektrum der Sammlerpersönlichkeiten selbst:

„Sammeln bedeutet auswählen. Sammeln setzt überlegtes, methodisches, zielgerichtetes Vorgehen voraus. Sammeln erfordert

¹⁸⁵ Ebd. S.10.

¹⁸⁶ Koetzle, Michael (1997): Das Foto. Kunst – und Sammelobjekt. Augsburg: Augustus Verlag. S. 20.

Wissen, fordert Mühe, Zeit und Geld und ist damit das Gegenteil vom bloßen anhäufen von Material. Eine gute Sammlung hat Konturen, ein Profil, dessen innere Logik auch mögliche Schwachstellen oder Lücken nicht verwischen können.¹⁸⁷

Sich als SammlerInnen den Fachgebieten Theater und Tanz zu widmen, stellt insoweit eine besondere Herausforderung dar, da die Möglichkeit an das begehrte Material zu gelangen durch das Theater, in dessen Besitz sich die viele Fotografien befinden, eingeschränkt ist. Die Theater sind meist alleinverantwortlich für Archivierung, Publikation oder Weitergabe ihrer Fotografien. Verkäufe älterer Theaterfotografien an Museen werden von einzelnen Theater getätigt, zumeist aber bevorzugen die Theater, ihre Fotografien eigenhändig aufzubewahren, da, wenn sie ihr archivierte Bildmaterial einmal weggeben haben, keinen eigenen und schnellen hausinternen Zugriff mehr tätigen können. Denn das Theater muss im Falle eines Verkaufes nicht zwangsläufig darüber informiert werden, wie sich die weitere Handhabung der Fotografien durch das Museum gestaltet. Die Systematisierung ihrer eigenen Theaterfotos legen die Theater selbst fest und es sind unterschiedliche Vorgangsweisen in der Archivierung möglich. Altes Theaterfotomaterial zu archivieren bedeutet auch für die Theater eine enorme Arbeitsinvestition, je nachdem wie die Fotografien im Laufe der Zeit gesammelt und geordnet wurden. Probleme können sich schon im Finden eines geeigneten Archivraumes ergeben. Der Platzmangel in den Archiven der Theater, die mit Theaterliteratur, Programmheften, Arbeitsbüchern, Skripten, Plakaten und sonstigem Theatermaterial gefüllt sind, ist keine Seltenheit¹⁸⁸.

Die Digitalisierung aktueller Theaterfotografien erleichtert die Kategorisierung und damit den Zugriff erheblich. Probleme gibt es häufig in der Archivierung älterer, analoger Fotografien. Verwechslungen in der Urheberschaft sind keine Seltenheit. Besonders bei älter datierten Theaterfotografien lässt sich nicht immer eruieren, welchen FotografInnen die Urheberschaft zugesprochen werden kann, wenn zum Beispiel die Signatur fehlt, oder das Foto von vornherein falsch zugeordnet wurde¹⁸⁹. Zusätzlich problematisch ist der Zeitaufwand für die Sicherung von altem

¹⁸⁷ Ebd. S.13.

¹⁸⁸ Dittrich, Steffi (2007): Gedächtnisprotokoll: Vortrag von Rita Czapka ‚Das Theaterarchiv im Burgtheater‘. Wien, am 18.12.2007.

¹⁸⁹ Dittrich, Steffi (2007): Interview mit Mara Eggert. Frankfurt, am 16. 4. 2007.

Fotomaterial, das in den unterschiedlichsten Formen besteht, wie Original, Print, Dia oder Negativ. Eine dementsprechende technische, oftmals mit hohen Kosten verbundene Ausstattung um Fotografien zu sichern, ist erforderlich, will man eine hohe Bildqualität der Kopien erreichen. Claudia Balk, Leiterin des Deutschen Theatermuseums in München, die eine Fotografiesammlung von über 3 Millionen Fotos vorweisen kann, erklärt den enormen Aufwand der Einzelbelichtung für Sicherheitskopien:

„Auch die Anfertigung der Sicherheitskopien bereitete einiges Kopfzerbrechen. Erfahrungen und Gerätschaften der Filmindustrie, deren Institutionen verpflichtet sind, Sicherheitskopien zu ziehen waren für Fotofilme nicht zu nutzen, da eine Einzelbelichtung für die Bildqualität der Fotografien unabdingbar ist.“¹⁹⁰

Die Sorge um die Haltbarkeit ihrer Werke war seit der Frühzeit der Fotografie eine belangreiche Thematik für die Fotografen. Dennoch wurde der Fotorestaurierung und Archivierung lange Zeit keine angemessene Auseinandersetzung und Rahmen geboten, wie das Fotografiesymposium mit dem Titel ‚*Bewahren, was noch zu retten ist...*‘ im Jahre 1992 in München beweist, wo man sich über die mangelnde Information mit dieser Thematik beklagt hatte. Der Schwerpunkt der Museen lag hauptsächlich in der Ausstellungs- und Sammeltätigkeit und nicht in der konservatorischen Handhabung und Betreuung der Fotografien. Ein hochsensibler Umgang mit dem kostbaren Fotomaterial war schon im Zuge von Ausstellungen von Fotografien von Nöten, da es bereits im Vorfeld zu einer übermäßigen Strapazierung mangelnder Fachkompetenz seitens Institutionen, bei denen Fotografie nur im Randbereich angesiedelt war, meist keine fachgerechte personelle Betreuung gewährleistet war. RestauratorInnen und KonservatorInnen speziell für Fotografie wurden häufig nicht eingesetzt. Bei Vorarbeiten für Ausstellungen konnte die Gefahr gegeben sein, dass Karteikarten fehlten. Das bedeutete, dass man die Originale durchsehen musste, wobei es dann natürlich leichter zu einer mechanischen Verletzung des Bildes, wie zum Beispiel dem Abrieb der Oberfläche, Knicken, Fingerabdrücken, etc., kommen konnte. Der noch in den 1990er Jahren häufig

¹⁹⁰ Claudia Balk (1993): Nitratzellulosefilme – Sicherung durch Duplizierung. In: *Bewahren, was noch zu retten ist...Möglichkeiten der Archivierung, Konservierung und Restaurierung von Fotografiesammlungen*. Beiträge des 2. Münchner Fotosymposiums 6. - 8. November 1992 im Münchner Stadtmuseum. Hrsg. v. Pohlmann, Ulrich u.a.. München. S. 55.

mangelnde sensible Umgang mit Fotografien im Museum, hing mit der Fehleinschätzung dieses sich unendlich reproduzierenden Mediums zusammen:

„Wenn wir dem Foto als zu bewahrendem Museumsobjekt gegenüberreten, müssen wir uns einschärfen, daß dieses scheinbar wertlose oder beliebig reproduzierbare Ding einzigartig ist wie andere Museumsobjekte und einen auf fachlichen Erkenntnissen beruhenden konservatorischen und dokumentarischen Umgang verdient.“¹⁹¹

Bei einem weiteren Fotosymposium, das nur 10 Jahre zuvor in den 1980er Jahren stattgefunden hatte, wurde noch die Grundsatzfrage erörtert, ob Fotografie überhaupt Kunst sei und ins Museum gehöre¹⁹². Das Interesse der Museen oder anderer öffentlicher Institutionen an Fotografien war in den 70er Jahren in Europa noch gering und begann erst in den 1980er Jahre anzusteigen. Die Ambition Fotografien zu erwerben setzte erst ein, als die Museen erkannten, dass ‚populäre Kultur‘ für ein intellektuelles Publikum attraktiv war¹⁹³. Die Museen verstanden Fotografie lange Zeit mehr als Hilfsmittel in einer Ausstellung, als zusätzliche Quelle neben anderen Dokumenten oder zur Illustration eines Textes und nicht als wertvolles Material für die Beschäftigung mit dem Medium Fotografie selbst.

„Lange Zeit - fast allzu lange - haben wir Museumsleute die Fotografie nur als optisches Hilfsmittel bei Ausstellungen gesehen, als Quelle, wobei das abgebildete Motiv im Mittelpunkt des Interesses stand, während die einzelnen Fotografie als Bestandteil der Sammlung, als Objekt in der Regel wenig Beachtung fand.“¹⁹⁴

Diese geringe museale Beachtung erklärt auch, dass einige SammlerInnen oder FotografInnen, die ihre Sammlungen, beziehungsweise Werke zuhause aufbewahrten, auf einen günstigeren Moment warteten um ihre Sammlung an ein

¹⁹¹ Greipl, Egon Johannes (1992): ‚Fotografie im Museum: Objekt – Dokument – Sorgenkind‘. In: Bewahren, was noch zu retten ist... Möglichkeiten der Archivierung, Konservierung und Restaurierung von Fotografiesammlungen. Beiträge des 2. Münchner Fotosymposiums 6. - 8. November 1992 im Münchner Stadtmuseum. Hrsg. v. Pohlmann, Ulrich u.a. S. 7.

¹⁹² Kiffl, Erika (Hrsg.) (1981): Ist Fotografie Kunst? Gehört Fotografie ins Museum? Reader zum Internationalen Fotosymposium 1981. Schloß Mickeln bei Düsseldorf.

¹⁹³ Ebd. S. 79

¹⁹⁴ Greipl, Egon Johannes (1992): ‚Fotografie im Museum: Objekt – Dokument – Sorgenkind‘. In: Bewahren, was noch zu retten ist... Möglichkeiten der Archivierung, Konservierung und Restaurierung von Fotografiesammlungen. Beiträge des 2. Münchner Fotosymposiums 6. - 8. November 1992 im Münchner Stadtmuseum. Hrsg. v. Pohlmann, Ulrich u.a. S. 6.

Museum weiterzugeben. Dieses Warten konnte jedoch laut Balk folgenschwere Konsequenzen für die Konservierung der Fotografien beinhalten.

„Viele unserer Kollegen wissen von der hochgradigen Gefährdung des Nitromaterials, sie bewahren diese Filme in ihren Kellern auf, hoffen auf bessere Zeiten, in denen die Fotografie im Museum mehr geschätzt wird und die Etatmittel vielleicht doch üppiger fließen. Nur kann dieses abwarten dazu führen, daß sich das gesamte Material selbst vernichtet.“¹⁹⁵

Zwar ist eine Feuergefährlichkeit wie bei den Kinofilmen bei Fotografien aufgrund ihrer geringeren Materialkonzentration nicht gegeben, sie bleiben aber dennoch brandgefährdet. Das betrifft natürlich nicht alle Fotofilme, sondern vor allem Fotomaterial, das vor den 1950er Jahren entstanden war. Damals wurde noch häufig mit Nitratzellulosefilmen gearbeitet. Auch bei einer fachgerechten Lagerung von Fotografien in Museen, von denen man einen professionellen Umgang bezüglich geeigneter Archivierung erwarten würde, kam man bei einer Befragung Anfang der 1990er Jahre zu folgendem Ergebnis:

„Lediglich 55 der befragten Museen gaben an, diese unter konservatorisch angemessenen Bedingungen (klimatisch geeigneter Depotraum, Taschen aus *Silversafe*-Papier, chlorsäurefreie Kartons, etc.) zu lagern, die restlichen – über 300 – Museen haben ihre Fotomaterialien vorwiegend in normalen Kartons und Schachteln, in Ordnern und Alben untergebracht. Einigen Museumsleitern erschienen die Aufbewahrungsbedingungen für fotografische Bestände in ihren Museen offenbar so ungeeignet, daß sie als Lagerort ‚bei mir zu Hause‘ angaben.“¹⁹⁶

Die Gefahr bei altem Bildmaterial besteht vor allem in der Selbstzersetzung. Balk¹⁹⁷ ortet gefährdetes Theaterfotomaterial hauptsächlich bis Mitte der 1950er Jahre. Einzigartige und nicht wiederzuerhaltende Dokumente, deren Bildlücken sich soweit ausbreiten, dass die gesamte Bildinformation des Theaterfotos verloren geht. Ein Zerstörungsprozess, der jederzeit einsetzen und nur durch fachgerechte Fotolagerung

¹⁹⁵ Claudia Balk (1993): ‚Nitratzellulosefilme – Sicherung durch Duplizierung‘. In: Bewahren, was noch zu retten ist...Möglichkeiten der Archivierung, Konservierung und Restaurierung von Fotografiesammlungen. Beiträge des 2. Münchner Fotosymposiums 6. - 8. November 1992 im Münchner Stadtmuseum. Hrsg. v. Pohlmann, Ulrich u.a.. München. S. 54.

¹⁹⁶ Greipl, Egon Johannes (1992): ‚Fotografie im Museum: Objekt – Dokument – Sorgenkind‘. In: Bewahren, was noch zu retten ist... Möglichkeiten der Archivierung, Konservierung und Restaurierung von Fotografiesammlungen. Beiträge des 2. Münchner Fotosymposiums 6. - 8. November 1992 im Münchner Stadtmuseum. Hrsg. v. Pohlmann, Ulrich u.a.. S. 6.

¹⁹⁷ Balk, Claudia (1993): ‚Nitratzellulosefilme - Sicherung durch Duplizierung‘.

unterbunden werden kann. Hitze und Klimaschwankungen, zu trockene, zu feuchte Luft, Feuer und Wasser, Licht und Sonneneinstrahlung müssen bei der Konservierung von Fotografien beachtet werden und es kann im Falle einer Nichteinhaltung zu den unterschiedlichsten und gegebenenfalls irreparablen Schäden kommen. Grundsätzlich müssen Fotografien dunkel gelagert werden, da sie unter direktem Lichteinfluss schnell ausbleichen und auch das energiereiche UV-Licht von Halogenlampen und Leuchtstoffröhren empfiehlt sich nicht. Besonders eine Klimakonstanz sollte vorhanden sein, da bei Temperaturschwankungen ein innerer Spannungszustand im fragilen Schichtengebilde des Fotos entstehen kann und Verwerfungen, Abplatzen der Schichten, Versprödungen usw. eintreten können. Die Aufbewahrung in säurebelasteten, nicht holz- oder klebstofffreien Kartons ist ungeeignet. Der gesamte Lagerraum der Fotografien sollte nicht brennbar sein und keine schädlichen Gase ausdünsten¹⁹⁸. Fachgerechte Konservierung und Archivierung ist im Bereich der Fotografie auch deshalb eine unbedingt notwendige Maßnahme, da es zur Erschließung der Archivalien in vielen Museen meist erst nach Jahren kommt. Man muss sich unwillkürlich die Frage stellen, wenn sich eine fachgerechte Archivierung von Fotografien in Museen bereits als derart komplex herausstellt, wie es mit einer geeigneten Lagerung der Theaterfotografien in den Theatern selbst aussehen mag?

¹⁹⁸ Vgl., Hendriks, Klaus B (1993): ‚Erhaltung und Restaurierung von Fotografien Heute: Definition und Grenzen‘. In: Bewahren, was noch zu retten ist... Möglichkeiten der Archivierung, Konservierung und Restaurierung von Fotografiesammlungen. Hrsg. v. Pohlmann, Ulrich u.a.: München: o. A. S. 15 - 19.

7. Bildanalyse

Dieses Kapitel stellt einige mögliche Kriterien der formalen und inhaltlichen Analyse von Fotografien dar und wendet diese dann in Folge auf zwei ausgewählte Arbeiten Mara Eggerts an. Diese Kriterien (Licht, Raum, Bildformat, Bildaufteilung und Linienführung, die Figur-Grund-Beziehung, Kontraste und Farben, Schärfe und Unschärfe, sowie der Informationswert der Bilder) ermöglichen einen künstlerisch-ästhetischen Zugang zu den Arbeiten, abseits ihrer Funktion als Theaterfotografien im herkömmlichen Sinne.

7.1. Kriterien der formalen und inhaltlichen Analyse von Szenenfotografien

7.1.1. Licht

Jede Kunstform hat ihr eigenes Gestaltungsmittel. Bei der Fotografie ist es das Licht. Es kommen ihm die unterschiedlichsten Aufgaben zu: Es symbolisiert den Raum und die Tiefe, gibt Stimmung und Atmosphäre wider und beeinflusst die Schwarz-Weiß-Zeichnung¹⁹⁹. In Stimmungsbildern kann das Licht ein Ausdrucksmittel für Gefühlswerte sein. Hier dient das greifbare Objekt nur als Stimmungsträger und der Bildgegenstand selbst wird zu etwas Ungegenständlichem. Und Ungegenständliches, wie etwa eine Stimmung kann man nicht direkt fotografieren, sondern nur andeuten²⁰⁰.

Das Licht kann Eigenschaften aus den Gegenständen herausholen und andere in den Schatten stellen. Trotz der mannigfaltigen Variationen von Lichtwahrnehmungen gibt es einige universelle Deutungsschemata: Licht kann für Erwachen, Bewusstsein, Klarheit und Objektivität bedeuten. Dunkel wiederum steht, laut Puchner, für die „Nacht, in die wir zurückkehren müssen, Geborgenheit, Zurücksinken in die

¹⁹⁹ Feininger, Andreas (1961): Die hohe Schule der Fotografie. Düsseldorf; Wien: Econ. S. 206ff.

²⁰⁰ Feininger, Andreas (1967): Die neue Fotolehre.S322.

Lebensgeschichte, aus der wir kommen, und Verarbeiten des Tages im Nacherleben des Tages. Zugleich auch Auslöschen aller Lebensspuren und Tod“²⁰¹. Ein Übermaß an Licht könne auch „tödliche Helligkeit“ bedeuten, wenn die Möglichkeit der Rückkehr in das Dunkel nicht vorhanden sei²⁰². Die Kamera ist dem Auge überlegen, weil sie sich auf Lichtverhältnisse einstellen kann, die dem Auge nicht mehr zugänglich sind, wie beispielsweise bei einer Nachaufnahme. Sie ist im Gegensatz zur menschlichen Optik insoweit objektiv, als dass sie alles festhält, was in ihrem Bereich abgebildet sozusagen materialisiert wird. Das Auge hingegen springt in wechselnden Einstellungen hin und her, je nachdem wo unsere Konzentration hingeht.

Will man einem Foto Tiefe verleihen, so muss man die Illusion einer Dreidimensionalität schaffen. Hierfür hilft das Licht und im speziellen der Schatten, der auf das Objekt fällt. Das verhält sich ähnlich wie bei einer Zeichnung, wo eine Schattierung Tiefe ausdrückt und bei dem schattierten Objekt Körperlichkeit vermittelt. Bei einer Fotografie ist es der Schatten, der die Dreidimensionalität suggeriert. Fehlt diese, so wirkt das Objekt flach. Der Schatten bestimmt den Raumeindruck eines Bildes stärker als die beleuchteten Teile des Motivs. Dem Schatten werden drei Aufgabenbereiche bei einer Fotografie zugeteilt. Er kann die Dunkelheit darstellen und zum Teil eines Schwarz-Weißmusters werden. Er kann ein rein grafisches Mittel sein, und die Illusion von Rundungen, Volumen oder Raum erzeugen und schließlich zu einem selbständigen Bildelement werden, der ein anderes Bildelement betont²⁰³. „Es ist das Widerspiel von Licht und Schatten, das in einem Foto die Illusion der Dreidimensionalität schafft.“²⁰⁴

Der/die FotografIn kann die Form, den Raum und die Tiefenwirkung des Motivs kontrollieren, indem der Einfallswinkel des Lichts verändert wird. Und wenn dies nicht möglich ist, wie zum Beispiel bei einer Bühnenfotografie, wo der/die FotografIn keinen Einfluss auf die Lichtverhältnisse hat, kann dies geschehen, indem die Position der Kamera dementsprechend eingerichtet wird.

²⁰¹ Puchner, Willy (1981): Gestaltung mit Licht, Form und Farben. München: Laterna Magica. S. 18.

²⁰² Ebd.

²⁰³ Feininger, Andreas (1961): Die hohe Schule der Fotografie. Düsseldorf; Wien: Econ. S. 214.

²⁰⁴ Feininger, Andreas (1967): Die neue Fotolehre. Düsseldorf; Wien: Econ. S. 303.

Der Schatten ist in Bezug auf grafische Gesichtspunkte noch wichtiger als das Licht, da Dunkelheit eine größere Gewichtung mit sich bringt. Dem Schatten kommen drei bildnerische Gestaltungsmöglichkeiten zu: Erstens, der Schatten als Dunkelheit. Der Wert des Schattens zeigt sich hier in der Tiefe seiner Töne, während seine Form weniger wichtig ist. Die grafischen Kontraste setzen Akzente und können mitunter die gesamte Bildkomposition aufbauen. Abstrakte Begriffe wie Stärke, Dynamik, Leid, Armut und Tod können dadurch symbolisiert werden. Mit dem Schatten als Dunkelheit kann man eine ernste, gedrückte oder geheimnisvolle Atmosphäre kreieren²⁰⁵. Zweitens hat der Schatten auch Bedeutung für die Dreidimensionalität. In einer Landschaftsaufnahme können zum Beispiel Schatten von Wolken bei einem Teil einer Bergkette, bei der der zweite Teil im Licht liegt suggerieren, dass der angedeutete Raum zwischen den benachbarten Bergkämmen größer wirkt. Drittens fungiert Schatten als unabhängige Form. Es gibt Schatten, die durch die Formen des Gegenstandes, der sie wirft, in grotesker Form wiederholt werden. Hier kann der Fotograf durch diese Übertreibung die Eigenschaften eines Gegenstandes expressiv unterstreichen. Die Verwendung von Schatten kann einem Bild größere Aussagekraft und Eigenständigkeit verleihen.

Auch die unterschiedlichen Lichtrichtungen spielen eine wichtige Rolle. Es gibt verschieden Richtungen und Arten, wie das Licht auf ein Motiv fallen kann. Dazu gehören das Vorder-, Seiten- und Oberlicht, das Rampenlicht, sowie das Gegenlicht. Beim Vorderlicht befindet sich die Lichtquelle hinter der Kamera. Dies ist die ‚flachste‘ Beleuchtungsart, weil die Schatten entweder teilweise oder ganz hinter den Bildgegenstand fallen und für die Kamera nicht sichtbar sind²⁰⁶. Der Kontrast ist hier meist gering. Das Vorderlicht kann man als jene Beleuchtung bezeichnen, die am wenigsten plastisch wirkt und sich daher zur Schaffung einer Illusion von Dreidimensionalität am wenigsten eignet. Beim Seitenlicht trifft das Licht seitlich auf das Motiv. Seitenlicht ist die am häufigsten verbreitete Beleuchtungsart und eignet sich für Aufnahmen, die auf eine Illusion der Dreidimensionalität abzielen. Beim Oberlicht fällt das Licht von oben auf den Gegenstand und ist in der Regel

²⁰⁵ Ebd. S. 325ff.

²⁰⁶ Ebd. S. 303.

bildmäßig das ungünstigste Licht, da es drückend wirkt und das Motiv oder die Person kleiner erscheinen lässt. Auch Schatten fallen hier ungünstig, so kann zum Beispiel ein Schatten unterhalb der Nase einer fotografierten Person fallen und somit fälschlicher Weise einen Oberlippenbart suggerieren²⁰⁷. Bei einer Farbfotografie hingegen beeinträchtigt das Licht von oben die Farbwirkung und es entsteht keine Tiefenwirkung. Das Licht von unten, auch Rampenlicht genannt, tritt in der Natur fast nie auf. Die Ausnahme bilden Wasserreflexionen. Diese Art von Beleuchtung schafft einen unnatürlichen, theatralischen Effekt. Feininger schreibt hierzu in *Der Neuen Fotolehre*: „Es ist schwierig dieses Licht zu handhaben, weil es zu wilden, irrealen und phantastischen Effekten verführt, die oft verkrampft wirken – ungewöhnlich um des Ungewöhnlichen willen.“²⁰⁸ Gegenlicht hingegen ist die fotogenste Beleuchtungsart, weil sie die „Versinnbildlichung des Raumes“ ermöglicht²⁰⁹. Es verstärkt es den Eindruck der Tiefe und betont den grafischen Kontrast von Licht und Schatten. Bei Gegenlichtaufnahmen befindet sich das Objekt zwischen der Kamera und der Lichtquelle. Das Licht steht der Kamera mehr oder weniger gegenüber und beleuchtet das Motiv von hinten. Dies ist die kontrastreichste Beleuchtung und die Schatten werden in Richtung des Fotografen geworfen. Es bildet sich eine Silhouette, die eher die Umrisse und Form einer Figur kenntlich macht als deren genaue Oberfläche. Auch dieses Licht bringt eine dramatische Wirkung mit sich und eignet sich besonders gut für die Widergabe von Stimmungen. Allerdings sind derartige Lichtverhältnisse schwer zu kontrollieren, da es entweder zu einer Überbelichtung bei direktem Gegenlicht kommen kann, oder die Brechung des Lichts im Kameraobjektiv Störungen im Bild hervorruft²¹⁰. Licht beeinflusst auch die Schwarz-Weiß-Zeichnung einer Fotografie. Hell ausgeleuchtete Bildpartien erscheinen Weiß und im Schatten liegende Schwarz. Dazwischen liegen die Grautöne. Weiß und Schwarz entsprechen unterschiedlichen grafischen und gefühlsmäßigen Effekten. Weiß wird oft als dominant und aggressiv empfunden, während hingegen Schwarz passiv und zurückweisend wirken kann. Die hellen,

²⁰⁷ Balan, Evelyn (2005): Die Evolution der Theaterfotografie. Ludwigs-Maximilians-Universität München. Hausarbeit. S. 77.

²⁰⁸ Feininger, Andreas (1967): Die neue Fotolehre. Düsseldorf; Wien: Econ. S. 304.

²⁰⁹ Feininger, Andreas (1961): Die hohe Schule der Fotografie. Düsseldorf; Wien: Econ. S. 222.

²¹⁰ Balan, Evelyn (2005): Die Evolution der Theaterfotografie. Ludwigs-Maximilians-Universität München. Hausarbeit. S. 77.

beziehungsweise weißen Bereiche eines Bildes ziehen die Aufmerksamkeit am schnellsten an, außer es handelt sich um eine auffällige Silhouette.

„Weiß suggeriert Licht, Freude, Glück, Jugend... Schwarz (oder ein vorwiegend dunkles Bild) suggeriert Kraft, Festigkeit und Macht, aber auch Ernst, Alter, Sorge, Tod. Wenn das Schwarz in einem Bild vorherrscht versinnbildlicht das Ernst, Tragik und Drama. Weiß wirkt umso strahlender, wenn es von Schwarz umrandet ist und umgekehrt. ‚Schwarz ist niemals schwärzer als inmitten von Weiß.‘²¹¹

7.1.2. Der Raum

Unsere Wirklichkeit ist dreidimensional, Fotografien hingegen verfügen nur über die beiden Dimensionen Höhe und Breite. Das fehlende Element, die Tiefe, kann ebenso wie Bewegung nur symbolisch angedeutet werden. Für die Illusion des Raumes sind die Beziehung von Licht und Schatten und die Differenz von Hell und Dunkel sehr wichtig. Ein dreidimensionales Objekt das von nur einer Lichtquelle beleuchtet wird, kann nicht mehr als drei Seiten erhellen, die anderen sind im Schatten; eine glatte Fläche hingegen kann voll ausgeleuchtet werden:

„Wenn auf einer Fläche ein Schatten liegt, dann wird er entweder von irgendeinem Objekt geworfen, oder die Fläche ist nicht glatt, sondern gewölbt, gewellt usw., mit anderen Worten sie ist dreidimensional.“²¹²

Für die Raumdarstellung sind die verschiedenen Perspektiven von Relevanz. Die Perspektive zeigt die Position des Fotografen zu seinem fotografierten Objekt. Die Augenperspektive, auch Zentralperspektive genannt, zeigt einen Raumeindruck bei dem der Standpunkt des Betrachters sich auf derselben Ebene befindet wie der Fernpunkt des Objektes²¹³. Bilder, die von unten, i.e. aus der Froschperspektive, aufgenommen wurden, können die abgebildeten Objekte als hoch, überragend oder erdrückend zeigen²¹⁴. Auch die Proportionen können sich verändern. Nimmt ein/e FotografIn direkt unter der Rampe eine/n davor stehende SchauspielerIn auf, wirkt

²¹¹ Feininger, Andreas (1961): Die hohe Schule der Fotografie. Düsseldorf; Wien: Econ. S. S. 207.

²¹² Ebd. S. 206.

²¹³ Vgl. Weber, Ernst A. (1979): Sehen, Gestalten und Fotografieren. Berlin; New York: Walter de Gruyter. S. 52.

²¹⁴ Vgl. Ebd. S. 54.

sich das auf die Proportionen des Körpers aus „und die Füße des Dargestellten [sind] riesenhaft im Gegensatz zu seinem zwergenhaften Kopf.“²¹⁵ Die Vogelperspektive, die ebenso wie die Froschperspektive keine alltägliche Seh- und Betrachtungsweise ist, ermöglicht durch ihren Standpunkt einen Blick oberhalb des Geschehens und fördert den Eindruck einer „ins Bodenlose fallenden Tiefe“²¹⁶. Laut Balan wird in der Theaterfotografie das Spiel mit unterschiedlichen Perspektiven meist vermieden, auch wenn jetzt wieder neuerdings mehr mit ihr gearbeitet werde:

„Hausfotografen, die die Möglichkeit haben bei verschiedenen Proben anwesend zu sein und sich frei auf der Bühne, im Zuschauerraum oder den Beleuchterbrücken bewegen zu können, nutzen die Theater für die Belebung der Programmhefte, was häufig auf Unverständnis bei den Zuschauern führt, die Theaterfotos in Programmheften gern als Erinnerungsbilder einer Aufführung betrachten. Dazu bestehen sie auf eine Perspektive, die der des Zuschauers gleicht.“²¹⁷

7.1.3. Bildformat, Bildaufteilung und Linienführung

Das Bildformat (hoch, quer, quadratisch, rund, et.al.), das die äußere Form eines Fotos bestimmt, dient generell dazu, die die Bildwirkung zu erhöhen. Es kann die Richtungstendenz eines Motivs beeinflussen²¹⁸. Der Rahmen gibt die Vorentscheidung über die Spannung im Bild; er entscheidet, ob diese im Bild selbst passiert oder im Kopf des Betrachters gelöst wird. Das Hochformat entspricht dem Sehen des Horizontes in und hinter allen Gegenständen und vermittelt somit eine Orientierung des natürlichen Sehens. Das Querformat hat die Kraft, Spannung unvermittelter zu zeigen. Es verfügt über einen expressiveren Gestaltungswillen. Somit geschieht die Lösung der Spannung außerhalb des Bildes, im Kopf der BetrachterInnen.

Die Raumaufteilung soll die Analyse einer Fotografie erleichtern. Ihre Aufgabe ist es, dem Bild zu einer größeren Tiefenwirkung und realistischeren Motivwiedergabe

²¹⁵Balan, Evelyn (2005): Die Evolution der Theaterfotografie. Ludwigs-Maximilians-Universität München. Hausarbeit. S. 79.

²¹⁶ Weber, Ernst A. (1979): Sehen, Gestalten und Fotografieren. Berlin; New York: Walter de Gruyter. S. 56.

²¹⁷ Balan, Evelyn (2005): Die Evolution der Theaterfotografie. S. 79.

²¹⁸Vgl. Weber, Ernst A. (1979): Sehen, Gestalten und Fotografieren. S. 95.

zu verhelfen. Man teilt dazu das Bild in den Vorder-, Mittel- und Hintergrund ein. Diese Bildkomposition ist besonders dann wichtig, wenn die Elemente im Bild mehr in die Tiefe als in die Breite angeordnet sind und die Szene eine dramaturgische Bedeutung hat. Die einzelnen Ebenen müssen durch unterschiedliche Farben, Kontraste und Strukturen von einander getrennt werden, „damit sie als eigene visuelle Elemente im Reizmuster zum Tragen kommen.“²¹⁹ Der Hintergrund stellt einen wesentlichen Bestandteil einer Fotografie dar. Bildhintergrund und Objekt sollen sich bildmäßig nicht stören. „Je einfacher und unaufdringlicher der Hintergrund ist, desto stärker ist in der Regel die Wirkung des Objekts.“²²⁰ Der Vordergrund zeigt bei einer Fotografie dessen Nähe und Intimität. Die Bildaufteilung kann den symmetrischen Aufbau eines Bildes offenbaren. Laut Balan ist auch der Mittelgrund ganz entscheidend bei der Bildaufteilung, weil er die Tiefenwirkung eines Bildes erst deutlich macht²²¹.

Die Linienführung, ein weiteres wichtiges Gestaltungselement, ermöglicht erst die unterschiedliche Bildaufteilung. Eine Fotografie hat immer diagonale, horizontale, vertikale oder gegendiagonale Linien. Diese Linien werden nur in der Vorstellung des Betrachters gesetzt, die jedoch verbindend oder trennend auf diesen wirken können.

7.1.4. Die Figur – Grund – Beziehung

Beim Betrachten unserer Umwelt sind wir immer mit zahlreichen Objekten konfrontiert, die sich teilweise überschneiden oder verdecken. Laut Weber ist unser Wahrnehmungssystem immer auf „Einfachheit, Regelmäßigkeit, Klarheit, Übersichtlichkeit und Ordnung“ gerichtet²²². Wir nehmen ein Objekt in der einfachsten Form wahr, die sich den Gegebenheiten nach erkennen lässt. Die Figur-Grund-Beziehung kommt einem Wertungsmuster gleich, in dem wir in unserem

²¹⁹ Mikunda, Christian (2002): Kino spüren: Strategien emotionaler Filmgestaltung. Wien: WUV. S. 71.

²²⁰ Feininger, Andreas (1961): Die hohe Schule der Fotografie. Düsseldorf; Wien: Econ. S. 150.

²²¹ Balan, Evelyn (2005): Die Evolution der Theaterfotografie. Ludwigs-Maximilians-Universität München. Hausarbeit. S. 80.

²²² Weber, Ernst A. (1979): Sehen, Gestalten und Fotografieren. Berlin; New York: Walter de Gruyter. S. 17.

visuellen Wahrnehmungsbereich das Wesentliche vom Unwesentlichen unterscheiden²²³. Weber stellt für diese Unterscheidung folgende Regeln²²⁴ auf:

1. Die Figur muß sich vom Grund abheben.
2. Die kleinere Fläche wird meist als Figur, die größere eher als Grund gesehen.
3. Figur und Grund können nicht zugleich wahrgenommen werden.
4. Vor allem dicht beieinander liegende, sich ähnelnde Elemente werden zu einer Figur zusammengefasst.
5. Symmetrische und geschlossene Formen werden bevorzugt als Figur wahrgenommen.

Wesentlich für die Unterscheidung von Figur und Grund ist das Kontrastprogramm von Helligkeit und Dunkelheit. Nach Balan ist die Figur-Grund-Beziehung für die Theaterfotografie deshalb von Bedeutung, weil sie eine Fotografie als Theaterfotografie erkennbar macht. Ein Bühnenboden, der durch einen Scheinwerfer beleuchtet ist oder beleuchtete Teile einer Dekoration verweisen uns bei einer Abbildung auf eine Theaterfotografie²²⁵.

7.1.5. Kontrast und Farben

Das Wichtigste in Bezug auf Kontrast ist die Spannung, die entsteht. Diese macht sich auch in den FotografInnen selbst bemerkbar und beeinflusst, wie Flächen, Formen und Farben, sowie Hell und Dunkel in einem bestimmten Rahmen zueinander in Beziehung gesetzt werden. Der Kontrast ist durch folgende Elemente beeinflussbar: Filme mit unterschiedlicher Lichtempfindlichkeit (ASA/ISO), verschiedene Farbfilter, unterschiedlich intensive Beleuchtung, Belichtungsänderung, et.al.. Damit kann der/die FotografIn jedes Objekt mit einem Kontrastgrad abbilden, sodass eine Kontrast-Spannbreite von sehr weich bis sehr hart entsteht. Je empfindlicher ein Film ist, desto weicher ist in der Regel seine Gradation und umgekehrt. Höchstempfindliche Filme mit Belichtungswerten von 400 ASA und höher sind am wenigsten kontrastreich (sehr weich).

²²³ Ebd. S. 16.

²²⁴ Ebd.

²²⁵ Balan, Evelyn (2005): Die Evolution der Theaterfotografie. Ludwigs-Maximilians-Universität München. Hausarbeit. S. 81.

Normalerweise ist es die einfachste Möglichkeit einen gewünschten Kontrast abzubilden, Einfluss auf die Belichtung zu nehmen. Die entspricht allerdings im Falle von TheaterfotografInnen selten Realität.

Die Entscheidung für Farb- oder Schwarzweiß-Fotografie ist natürlich auch von maßgeblicher Bedeutung. Grafisch gesehen hat Schwarz eine größere Gewichtung als Weiß, was zur Folge hat, dass eine kleine schwarze Bildpartie ausreichen kann um einer größeren weißen Bildpartie das Gleichgewicht halten zu können. Unerwünschte Details können in einem kräftigen Schwarz, beziehungsweise Weiß unkenntlich gemacht werden oder ganz verschwinden. Auch eine Silhouette kann das Wesen eines Objektes ausdrücken²²⁶. Farbfilme haben ein viel engeren Belichtungsraum und eine ebenfalls enger begrenzte Kontrastwiedergabe als Schwarzweißfilme. Daher sind sie auch viel empfindlicher für eine Über-, bzw. Unterbelichtung.

Die Bedeutung von Farben ist häufig kulturell und gesellschaftlich determiniert. Generell gelten heute Farben wie Rot, Orange und Gelb als warme Farben, Blau hingegen zum Beispiel als eine kalte Farbe²²⁷. Auch die Farben von Gemälden im Mittelalter entsprachen einer bestimmten Farbsymbolik und waren für das Gesamtverständnis der Bilder von ungeheurer Wichtigkeit. Jenes Verständnis für die Symbolik der Farben und deren ‚ursprüngliche Bedeutungsschlüssel‘ scheinen heute allerdings verloren²²⁸. Trotz gewisser Generalisationen verfügen alle Menschen über individuelles, unterschiedliches Farbempfinden. Die persönliche Symbolik muss nicht immer sozio-kulturellen Farbvorstellungen entsprechen. Das kann sich zum Beispiel daran zeigen, dass man Schwarz gerne mag, während die Umgebung Negatives, wie Tod und Dunkelheit damit assoziiert. Das Farbempfinden hängt mit der Grundorientierung des Menschen in der Welt zusammen. Farbempfindungen sind direkte Signale für unser Nervensystems und es ist notwendig sich bewusst zu machen, dass die autonome Wirkung unserer farblichen Wahrnehmung auch von der Kultur geprägt ist, die dieses Farbwirkung im Sinne ihres Zeichensystems

²²⁶ Feininger, Andreas (1961): Die hohe Schule der Fotografie. Düsseldorf; Wien: Econ. S. 36.

²²⁷ Feininger, Andreas (1961): Das Buch der Farbfotografie. Düsseldorf; Wien: Econ. S. 55.

²²⁸ Puchner, Willy (1981): Gestaltung mit Licht, Form und Farben. München: Laterna Magica. S. 36f.

verwendet²²⁹. Ein starkes Gelb, das dem Tagelicht entspricht, kann für Aktivität und Hoffnung, ein dunkles Blau der Nacht, für Ruhe und Passivität stehen. Rot kann Aggression, Angriff, Eroberung und Heraustreten aus sich selbst bedeuten, im Gegensatz zu Grün, der Komplementärfarbe von Rot, das für Verteidigung steht und dem menschlichen Bedürfnis nach Selbsterhaltung und Rückzug entspricht.

7.1.6. Schärfe, Unschärfe

Wir nehmen unsere Umwelt nicht mit nur einem Blick wahr und sehen diese auch nicht in ihrer gesamten Raumentiefe scharf. Nur durch das ständige Umherwandern der Augen empfinden wir einen scharfen Gesamteindruck der Umgebung. Die selektive Schärfe ist für uns ebenso attraktiv, weil wir ein Objekt auch wahrnehmen können, wenn es aus seinem natürlichen Umfeld plastisch hervortritt²³⁰. In der Fotografie wird zumeist Schärfe angestrebt. Ein Objekt dessen Konturen klar gezeichnet sind, gilt als scharf. Durch die Wahl der Schärfenebene und auch durch ihre absichtliche Begrenzung wird ein bestimmtes Objekt scharf abgebildet und damit hervorgehoben. Die Aufmerksamkeit des Betrachters wird auf dieses Objekt gelenkt. Andere Objekte von geringerer Bedeutung können durch Unschärfe gedämpft werden. Die Schärfe ist auch bedeutend für die Raumwahrnehmung, weil jede Tiefenwiedergabe einen anderen Raumeindruck ermöglicht. Diese Tiefenschärfe ist das Ergebnis der Blendenwahl.

Laut Balan jedoch ist ein Theaterfotograf bei der Auswahl der Blende eingeschränkt, was zur Folge hat, dass Theaterfotografien keine tiefe Schärfenebene zeigen. Das wiederum bedeutet, daß die Bereiche direkt hinter oder vor dem Hauptinteressenspunkt nicht scharf abgebildet sind²³¹. Für die Unschärfe einer Fotografie gibt es mannigfaltige Gründe. Zumeist geht sie auf fehlende technische Kenntnis zurück, wenn Fehler bei der Entfernungseinstellung oder Bewegung der

²²⁹ Ebd. S. 37.

²³⁰ Weber, Ernst A. (1979): Sehen, Gestalten und Fotografieren. Berlin; New York: Walter de Gruyter. S. 82.

²³¹ Balan, Evelyn (2005): Die Evolution der Theaterfotografie. Ludwigs-Maximilians-Universität München. Hausarbeit. S. 83.

Kamera während der Aufnahme zu Verwacklungen führen²³². Die Unschärfe kann auch bewusst vom Fotografen eingesetzt werden. Sie ist auch nicht von einer Interpretation der Fotografie auszuschließen, da sie Dynamik, Kraft und Bewegung ausdrücken kann und somit zum Gestaltungselement wird. Die meisten Fotos weisen Unschärfen auf, entweder solche des Vorder- oder des Hintergrundes. Mittels des Einsatzes von Unschärfen vermag es das an sich statische Medium Fotografie, Bewegung anzudeuten. Ein verwischt-unscharfes Objekt vor einem scharfen Hintergrund entsteht, indem man das zu fotografierende Objekt mit einer für die Bewegungsgeschwindigkeit zu langen Verschlusszeit fotografiert²³³. Ein scharf abgebildetes Objekt vor verwischtem Hintergrund hingegen erzielt man durch das Mitziehen der Kamera parallel zur Bewegungsrichtung²³⁴.

7.1.7. Der Informationswert einer Fotografie

Der Informationswert einer Fotografie wird durch die Vielfalt seiner einzelnen Elemente bestimmt. Das Bild will immer eine Nachricht vermitteln. Seine Komplexität besteht aus dem Verhältnis von Neuem, Unbekanntem, Unerwartetem und seinem Neuigkeitswert²³⁵. Wenn diese Nachricht einseitig zuviel Unbekanntes enthält kann sie nicht verstanden werden, weil die Information die RezipientInnen durch das Zuviel der Bildinformationen nicht erreicht.

Besteht eine Ähnlichkeit im Ausdruck, der Form, der Farbe, der Lage, der Menge oder des Kontrastes, so wird Ausgewogenheit und Verständlichkeit erzeugt, weil die BetrachterInnen durch diese Wiederholungen von Bekanntem schneller in der Lage sind, diese Elemente zu erfassen, wiederzuerkennen und sich dadurch leichter auf das Neue, Unbekannte im Bild zu konzentrieren vermögen²³⁶.

²³² Ebd.

²³³ Vgl. Weber, Ernst A. (1979): Sehen, Gestalten und Fotografieren. Berlin; New York: Walter de Gruyter. S. 92.

²³⁴ Ebd.

²³⁵ Ebd. S. 42.

²³⁶ Ebd. S. 44.

7.2. Bildanalyse zweier Arbeiten Mara Eggerts

Mara Eggert stellte mir dankenswerter Weise zwanzig jener Arbeiten zur Bearbeitung in dieser Diplomarbeit zur Verfügung, die sie im Herbst dieses Jahres in einem Bildband zu veröffentlichen plant. Ich erhielt die Arbeiten lediglich mit der Jahreszahl der Aufnahme und dem Copyright von Mara Eggert versehen, was es mir erleichterte, sie gemäß meines Vorhabens, losgelöst von ihrer ursprünglichen kontextuellen Bedeutung, zu bearbeiten. Die Auswahl auf die beiden analysierten Werke wurde affektiv getroffen, ich wählte jene Werke aus, bei denen ‚etwas auf mich übersprang‘ und die ‚mein Herz zum Klopfen brachten‘²³⁷

²³⁷ So beschreibt auch Ruth Beckermann ihre Auswahl der Fotos für die Ausstellung *Leben! Juden in Wien nach 1945* im gleichnamigen Katalog (2008. Wien: Mandelbaum. S. 16)

7.2.1. Bildanalyse Foto 1



Auf den ersten Blick drückt dieses Bild für mich vor allem Hingabe aus. Hingabe an die Schönheit, Hingabe an das Leben und an die Liebe. Es ist ein ruhiges und friedvolles Bild. Ein Bild, das Verletzbarkeit und Zartheit vermittelt. Es drückt Variationen des ‚bei sich selbst Seins‘ und des ‚bei sich Ankommens‘ aus. Vor allem die Geste der Blume in der rechten Hand der Frau, die sie darreichen möchte, drückt für mich als Rezipientin Nuancen des sich selbst Beschützens und trotzdem offen Seins aus. Die fünf Blumen, welche die dargestellte Person an mehreren Orten ihres Körpers festhält, strahlen durch ihre Helligkeit und ziehen den Blick auf sich. Der Kopf der Figur ist leicht geneigt, Augen und Mund sind geschlossen, sie hat einen sanften Gesichtsausdruck. Ihre langen Haare fallen auf ihre Schultern und Brust. Einen Arm hält sie an ihren Körper gepresst, die Finger der Hand sind gespreizt. Den anderen Arm hat sie leicht von sich gewinkelt ausgestreckt, in dessen Hand hält sie eine Blume, die sie jemandem darbietet. Es scheint, als ob sie etwas Wesentliches von sich verschenken wolle. Ein nahes Verhältnis von Geben und Nehmen zeigt sich durch die Blumen, die sie erhält oder verschenkt. Sie gibt/nimmt die Blume in ihrer rechten Hand zwanglos, sie hält sie nur. Das ist alles, was sie tun kann. Sie wartet nicht, sie ist ganz bei sich. Es ist nicht von entscheidender Signifikanz für die Figur, wer die Blume gab/nimmt, denn sie hält ihre Augen geschlossen. Das deutlichste Merkmal ist ihre Bereitschaft. Die Figur steht im Licht, alles an ihr ist im Licht und nur leicht von Schatten bedeckt. Der Arm, den sie um ihre Taille hält, wirkt so, als ob sie noch etwas anderes, den Augen der BetrachterInnen verborgenes, in ihrem Kleid versteckt tragen würde. Die Geste des um den eigenen Körper geschlungenen Armes verweist auf die Selbstbezogenheit und die Bewusstheit ihrer Selbst. Die erotische Komponente des Bildes wird durch die Blumen intensiviert, welche die Frau an ihrem Körper trägt und die Hautkontakt mit ihr haben. Assoziationen wie ambivalent Liebe, Hingabe und Erotik, Göttlichkeit und Engelsgleichheit werden geweckt.

Die **Licht-, Farb- und Kontrastverhältnisse** spielen in dieser Fotografie eine große Rolle: Das hier verwendete Seitenlicht lässt die abgebildete Figur plastisch erscheinen. Der schwarze Hintergrund ermöglicht es, sich nur auf die Figur zu konzentrieren und sich nicht ablenken zu lassen. Der gesamte Körper und die Blumen sind in einem leichten Spiel von Licht und Schatten zu erkennen. Es ist kein schwarzer Schatten vorhanden, der etwas verbirgt. Die Hand, die die Blume hält,

liegt im Schatten. Vier Blumen sind im Licht zu sehen, eine im Schatten. Stirn, Nase und Unterlippe sind im Licht gezeichnet. Die linke Gesichtshälfte der Frau liegt mehr im Licht. Teile des Haares befinden sich im Licht, Teile im Schatten. Die Hand, die sich an die Taille fasst, erscheint teils im Licht. Die rechte Hälfte des Gewandes und der rechte Oberschenkel befinden sich im Licht. Das Licht erfüllt bei dieser Fotografie mehrere Komponenten. Einerseits wirkt durch das intensive Licht, das auf die weißen Blumen in der oberen Körperhälfte fällt, das Weiß der Blumen noch weißer, noch strahlender, wirken die Blumen wie Leuchtkörper, die auf den Körper der Frau treffen. Das Bild erscheint dadurch leicht überbelichtet. Die Blumen weisen keine scharfen Konturen auf, sondern wirken eher durch ihre Form. Besonders die Blume, die die Figur unter den Arm geklemmt trägt, ist aufgrund ihrer Überbelichtung fast nicht als Blume zu erkennen, sondern als eine Art großer, weißer Fleck. Die Blume, die sich zwischen den Beinen befindet, ist sehr schattig und wirkt dadurch etwas grauer. Die mit Licht gezeichneten Blumen wirken teils surreal, und durch die befremdliche Positionierung am Körper der Figur erscheinen sie wie leuchtende Fremdkörper. Das Licht zeichnet die Figur insgesamt weicher und betont das fließende Element der Figur, ihren sanften, hingebungsvollen Charakter. Diese Fotografie wirkt vor allem durch ihre Stimmung und die Emotionen, die sie bei den BetrachterInnen auszulösen vermag. In Stimmungsbildern kann das Licht ein Ausdrucksmittel für Gefühlswerte sein. Hier dient die Figur als Stimmungsträgerin und der Bildgegenstand selbst wird zu etwas Unfassbarem, das mit Emotionen verbunden sein kann. Besonders die Schwarz-Weiß-Zeichnung auf der Fotografie wird durch das Licht besonders beeinflusst. Der schwarze Hintergrund wirkt noch schwärzer und die Callas-Blumen noch weißer. Eingerahmt in diese Schwarz-Weiss Kontraste befinden sich die die Grautöne der Figur. Die Figur ist vom Schwarz umgeben. Trotz der intensiven grafischen Wirkung von Schwarz ermöglicht dieser Bildhintergrundes durch seine Einfachheit einen ungestörten Blick auf das Motiv. Das Schwarz wirkt hier bedeutungsvoll, weil es kraftvoll ist und bei diesem Foto ein Drittel des Raumes einnimmt. Die grafische und emotionale Schwere des Schwarzes gleicht sich durch die weißen Blumen, die wie Lichtpunkte wirken, aus. Retuschiert man diese Lichtpunkte bei der Betrachtung aus der Wahrnehmung, so gerät man leichter in eine einseitige Betrachtungsweise. Man nimmt entweder Figur oder ihren Hintergrund, das reine Schwarz, wahr. Das bedeutet, dass das Schwarz hier in seiner Bildwirkung unterbrochen wird. Die Atmosphäre und Stimmung dieser Fotografie

werden durch die schwarzen, weißen und grauen Töne geprägt, die in unterschiedlichen Relationen zueinander gesetzt sind. Die ruhige Stimmung der Fotografie drückt sich durch die verschiedenen Graustufen aus, die die Figur zeichnen und sie plastischer, durchsichtiger erscheinen lassen. Sie stellen das Gleichgewicht zwischen den Extremen von Schwarz und Weiß auf diesem Bild. Laut Feininger wirkt ein Bild umso naturalistischer, je mehr Graustufen zu erkennen sind²³⁸. Der Schwarz-Weiß Charakter dieses Fotos betont das Abstrakte und Symbolische und somit das, was nicht unmittelbar dargestellt oder bewiesen werden kann:

„Eigenschaften wie Kraft, Stärke, Einsamkeit, Traurigkeit und Tragödie, Vergnügen und Freude [sind] alles Begriffe, die man am wirkungsvollsten in grafischem Schwarz-Weiß ausdrücken kann“²³⁹

Diese Fotografie besticht vor allem durch ihre Stimmung und Atmosphäre, die durch **Perspektive und Linienführung** generiert werden. Perspektivisch wurde dieses Foto von Mara Eggert von einer Position aus aufgenommen, die sich leicht unterhalb des Motivs befand. So ist eine emotionale Linie spürbar, die sich von dem unteren Teil der Fotografie nach oben bewegt. Die Linienführung bei diesem Bild verbindet das Statische mit dem Dynamischen. Die vom Kopf bis zu den Beinen gedachte vertikale Linie vermittelt dadurch Kraft, Standhaftigkeit und Vitalität, was auch durch das Hochformat verdeutlicht wird²⁴⁰. Ein symmetrischer gedachter Bogen, der aus den fortlaufenden gleichmäßig gekrümmten Linien entsteht wenn man die äußerste linke Blume, mit dem Kopf und den Schultern bis zu der äußersten rechten Blume zieht. Dieser Bogen hat einen verbindenden Charakter²⁴¹. Die vertikale Linie des Körpers ergänzt sich visuell mit dem Bogen. So wirkt das Bild dynamisch, geschwungen und harmonisch. Die Kontraste formen durch ihre Konturen die Abbildung und erzeugen Spannung. Sie komponieren das Bild. Liegt eine Kontrastverteilung vor, die zu je einem Drittel von hell, mittel und dunkel ausgefüllt ist, kann man von einer harmonischen und abwechslungsreichen Bildkomposition

²³⁸Feininger, Andreas (1967): Die neue Fotolehre. Düsseldorf; Wien: Econ. S. 347.

²³⁹ Feininger, Andreas (1961): Die hohe Schule der Fotografie. Düsseldorf; Wien: Econ. S. 36.

²⁴⁰ Weber, Ernst A. (1979): Sehen, Gestalten und Fotografieren. Berlin; New York: Walter de Gruyter. S. 74.

²⁴¹ Ebd. S. 80.

sprechen²⁴². Bei diesem Bild sind die Kontraste eher weich und fließend, auch wenn sie sehr verschiedene Helligkeits- und Dunkelheitswerte haben. Mara Eggert hat bei ihren Schwarz-Weiß-Fotografien stets einen 400 ASA Film verwendet. Dies ist ein Film mit höherer Sensibilität. Auch die leicht vorhandene Unschärfe besonders im Gesicht der Figur versinnbildlicht die Feinheit der Fotografie, vermittelt sie doch den weichen, träumerischen Charakter der abgebildeten Person.

Der **Informationswert** dieser Fotografie setzt sich vor allem durch die dargestellte Mimik, Gestik und auch Symbolik zusammen. Der Körper ist hier ein Werkzeug der Erinnerung. Bestimmte Gesten, die wir an uns selbst oder an anderen wahrnehmen, können zum Beispiel in uns mit unserer Kindheit in Verbindung stehende Emotionen zu Bewusstsein rufen. Jenen Teil wieder lebendig machen, den wir längst verloren glaubten:

„Diese Nostalgie, diese Suche ist in unser Nervensystem eingraviert, in den äußerst feinen Teil davon, den wir ‚Seele‘ oder ‚Geist‘ nennen. Es kann die Erinnerung sein an einen bestimmte Geste meiner Großmutter, an das Gefühl der Geborgenheit in Mutters Armen, an einen bestimmten Geruch hinter dem Wohnhaus, an einen Bach, an ein Licht über den abendlichen Hügeln. Es sind vor allem Erinnerungen an Beschütztwerden und Ablehnung, Macht und Ohnmacht, Liebe und Tod, Begehren und Verstoßen, an Trauer und Freude.“²⁴³

Die äußere Form, die Haltung und Position einzelner Körperteile sowie die Mimik sollen Aufschluss über einen möglichen inneren emotionalen Zustand ans Licht bringen. Auch das Kleid oder Gewand, hier einer Art Kittel, spricht für die Neutralität der Figur. Der Kopf der Figur ist seitlich nach rechts geneigt, die Haare fallen auf die Schulter und verbergen den nackten Hals, der sich durch diese Haltung ansonsten zeigen würde. Den Hals kann man als den subtilsten Teil des menschlichen Körpers bezeichnen²⁴⁴. Er enthält lebenswichtige Verbindungen zwischen Mund, Magen, Nase, Lunge, Gehirn und Rückgrat sowie die Blutgefäße zwischen Herz und Gehirn. Rund um diese Verbindungskanäle befinden sich

²⁴² Ebd. S. 40.

²⁴³ Grädel, John (1996): ‚Der Körper als Werkzeug der Erinnerung‘. In: Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie. Hrsg. v. Pfaff, Walter; Erika Keil und Beat Schläpfer. Berlin: Alexander Verlag. S. 9.

²⁴⁴ Vgl. Morris, Desmond (1985): Körpersignale. München: Wilhelm Heyne Verlag. S. 117.

komplexe Muskelgruppen, mit denen wir den Kopf drehen, wenden, schütteln und nicken können und die im sozialen Wechselspiel essentiellen Botschaften aussenden können²⁴⁵. Der Hals hat nur wenige ausgebildete Muskelpartien, die vor An- oder Zugriffen jeglicher Art schützen können. Die lebenswichtigen Organe wie Schlagadern und die Atemwege sind so leicht angreifbar und verwundbar. Der Hals ist schwer zu verteidigen, ist er einmal bloßgestellt. Raubtiere verletzen ihre Beute am Hals, dort wo der verwundbarste Punkt ist und sich der Lebensnerv befindet. Wir können den Hals schützen, wir können ihn aber auch anbieten. Das kann eine Geste der Opferbereitschaft oder der Demut sein:

„Wenn wir Unterwerfung, Vertrauen oder Hingabe ausdrücken wollen bieten wir den Halsflügel offen dar und signalisieren damit unseren Verzicht zu kämpfen. Wenn wir jemandem frei von Absichten und Gefühlen der Konfrontation zuhören möchten, so zeigen wir das durch eine seitliche Neigung des Kopfes und legen den Hals frei.“²⁴⁶

In einem Gespräch mit einem Menschen legt man den Kopf zur Seite, um dem Gegenüber Vertrauen, Aufmerksamkeit und auch Ergebenheit zu signalisieren. Diese Geste des zur Seite geneigten Kopfes kann ein schüchternes und anspielendes Element beinhalten. Eine trostsuchende Bewegung, die man von der Kindheit her kennt, als man sich an die Schulter von jemand anderem lehnen wollte und dies nun durch jene Geste zu veranschaulichen versucht²⁴⁷. Durch die Kombination der geschlossenen Augen und der Position des Kopfes, der auf der eigenen Schulter ruht, entsteht die Assoziation, dass die Figur sich selbst womöglich dieser imaginäre Beschützer sei oder sich diesen intensiv vorstellt. Die Haare der Figur, die lang und leicht gewellt auf Schultern und Brust, bis hin zur Bauchmitte fallen, wirken wie die Figur selbst zart und geschmeidig und vermitteln eine starke Natürlichkeit. Haare können Stärke versinnbildlichen. Die Elastizität eines Haares selbst ist ausgesprochen hoch, Haare sind hochelastisch und können bis zu 30 Prozent gedehnt werden bis sie reißen. Gesellschaftliche Angriffe auf die Haare eines Menschen galten zumeist der Haarlänge. Weibliche wie männliche Haare weisen im natürlichen Zustand keine Unterschiede auf, daher ist es kulturell bedingt, welche symbolische

²⁴⁵ Ebd.

²⁴⁶ Molcho, Samy (1983): Körpersprache. München: Mosaik Verlag. S. 112f.

²⁴⁷ Vgl. Morris, Desmond (1985): Körpersignale. München: Wilhelm Heyne Verlag. S. 128.

Bedeutung der jeweiligen Haarlänge zukommt. Der religiöse Aspekt bei langen und offenen Haaren ist bis heute ein Thema, so werden zum Beispiel Frauen in gewissen kultur-religiösen Kontexten gezwungen, ihre Haare in der Öffentlichkeit zu verbergen. Die offenen Haare auf dieser Fotografie verstärken das sinnliche Aussehen und die Natürlichkeit der Figur. Die Hände und Arme übernehmen kontroverse Funktionen. Hände können streicheln, drohen, stützen, schlagen, erschaffen - und sogar töten. Mit den Händen drückt der Mensch sich aus und gestaltet die Welt²⁴⁸. Hände gelten als die sensibelsten und ausdrückstärksten Glieder des Menschen und als essentielle Instrumente aktiver Kommunikation. „Die Hand ist vor allem ein Ausdrucksmittel, das es erlaubt zu kommunizieren ohne zu sprechen.“²⁴⁹ Das Halten eines feinen Haares in der Hand ist durch die zahlreichen Nervenenden in den Händen immer noch spürbar und wir können die Beschaffenheit verschiedenster Materialien durch die Hände sinnlich erfahren: „[W]ir greifen nach der Welt, um sie uns begreiflich zu machen. Erst die Berührung mit ihr vergewissert uns, daß sie so ist, wie wir sie uns vorstellen.“²⁵⁰ Die Figur auf dem Bild hält ihren einen Arm ausgestreckt und nimmt eine Blume in Empfang oder bietet sie an. Der andere Arm ist um den eigenen Bauch gelegt. Das deutet auf einen Rückzug der Figur in sich selbst hin. Selbstkonzentration, verdeutlicht durch die geschlossenen Augen.

„Durch die Berührung des ganzen Körpers zeigt die Figur eine starke emotionale Anteilnahme. Sie verkörpert eine gewisse Neigung des Menschen, sich in sich selbst zurückzuziehen, aber auch den Zustand der Konzentration. Auf diese Weise bekommt das Innenleben der Figur Gestalt....“²⁵¹

Ist die sensible Innenseite der Hand nicht sichtbar, sondern nur der Handrücken, so bedeutet dies laut dem wohl berühmtesten Pantomimen des 20. Jahrhunderts, Samy Molcho, dass wir die empfindsame Seite gegenüber der Außenwelt abschirmen²⁵². Die Geste bei der Figur in Mara Eggerts Bild wirkt beschützend. Was aber will sie beschützen? Der Arm ist um den Bauch bis hin zur Taille geschlungen. In östlicher

²⁴⁸ Zuffi, Stefano (Hrsg.) (2007): Bildlexikon der Kunst. Körpersprache. Gestik, Mimik, Ausdruck. Berlin: Parthas. Bd.15. S. 312.

²⁴⁹ Ebd.

²⁵⁰ Vgl. Molcho, Samy (1983): Körpersprache. München: Mosaik Verlag. S. 140ff.

²⁵¹ Zuffi, Stefano (Hrsg.) (2007): Bildlexikon der Kunst. Körpersprache. Gestik, Mimik, Ausdruck. Berlin: Parthas. Bd.15. S. 44.

²⁵² Vgl. Molcho, Samy (1983): Körpersprache. München: Mosaik Verlag. S. 148

Tradition kommt dem Bauch eine besonders wichtige Bedeutung zu, denn in ihm sitzt das Zentrum des Lebens. Die Figur auf dem Foto will sich selbst beschützen, verharrt in ihrer Innerlichkeit und hält trotzdem den Kontakt zur Außenwelt, was im Halten der Blumen symbolisiert wird. Geschlossene Augen können eine momentane Aktion sein und bedeuten einen Rückzug in sich selbst, wenn man sich auf einen Gedanken konzentrieren will oder ein intensives Gefühl wahrgenommen hat²⁵³. Beim Menschen werden durch die Augen 80 Prozent der Informationen von der Außenwelt aufgenommen²⁵⁴. Der Mund, Mittel verbaler Kommunikation, ist bei der Figur geschlossen. Der Mund ist eine der vielbeschäftigsten Teile unseres Körpers und sehr ausdrucksvoll. Rund um den Mund befindet sich ein kreisförmiger Muskel, der sich zusammenzieht, wenn wir den Mund schließen. Die Stellung der Lippen wird durch Stimmungswechsel beeinflusst. Ein und derselbe Muskel wird auf unterschiedliche Weise eingesetzt:

„So kann derselbe Muskel [...] die sanft gerundeten Lippen der Liebenden bilden, die zu einem Kuss einladen oder die straff gespannten, zusammengepressten Lippen eines Boxers, der einen Schlag ins Gesicht erwartet.“²⁵⁵

Interessant sind hier auch die Beine, die eine der Blumen umschlossen halten. Beine spielen in erotischer und sexueller Hinsicht eine große Rolle und das bloße Zeigen der Beine war lange Zeit ein Tabu. So zeigten sich Frauen in den 1920er Jahren schon dadurch rebellisch, dass sie ihre Waden und Knie entblößten. Der modische Weg zu den Miniröcken in den 1960er Jahren bedeutete enorme uneingeschränkte (sexuelle) Bewegungsfreiheit.

„Der Grund dafür ist offensichtlich genug. Je mehr von einem Paar Beinen sichtbar wird, umso leichter ist es, sich die Stelle vorzustellen, wo sie zusammentreffen.“²⁵⁶

Durch das kurze Gewand, das die Figur trägt, sind die Oberschenkel sichtbar und den Zugang zu ihrem sexuellen Geschlecht versinnbildlicht die Blume, die an dieser Stelle sichtbar ist. Auch die beiden Blumen, die sich auf der linken Seite in dem

²⁵³ Vgl. Conen, Horst (1991): Die Kunst, mit Menschen umzugehen. Ein Ratgeber mit Übungen für erfolgreiche Kommunikation und Körpersprache. Köln: Dumont. S. 73.

²⁵⁴ Vgl. Morris, Desmond (1985): Körpersignale. München: Wilhelm Heyne Verlag. S. 49.

²⁵⁵ Ebd. S. 93f.

²⁵⁶ Ebd. S. 221f.

Gewand befinden verweisen auf die starke sinnliche Ausstrahlung dieser Fotografie. Die beiden Blumen sind in direkten und unmittelbaren Kontakt mit der Haut der Figur.

„Gesichtsausdruck, Körperhaltung und Gesten ersetzen die Worte. So wurde den ‚Gemütsbewegungen‘ durch die Körpersprache Ausdruck verliehen. Die bildliche Darstellung der Geste beschränkt sich nicht nur auf die Hände, sondern umfasst die gesamte Haltung und Dynamik der Figur. Obwohl die Hände oft eine entscheidende Rolle bei der Kommunikation von Bedeutungsinhalten spielen, sei an dieser Stelle betont, dass zu einer genauen Analyse und einem umfassenden Verständnis der vollzogenen Gesten ebenso der Gesichtsausdruck, die Körperhaltung, der figurative Kontext, sowie alle übrigen, die Bildstruktur bestimmenden Elemente entscheidend sind.“²⁵⁷

Blumen haben in unterschiedlichen kulturellen Kontexten zwar variierende Bedeutungen, ihre Gemeinsamkeit jedoch ist darin begründet, dass sie die wichtigsten Rituale und Ereignisse im Leben der Menschen begleiten, von der Geburt bis zum Tod. Seit der Antike assoziieren Blumen die Vergänglichkeit und Flüchtigkeit des Lebens und der Schönheit, da sie innerhalb kurzer Zeit wieder verblühen. Durch ihre Verletzbarkeit und Zartheit erinnern sie an den Zustand der Kindheit. Sie stehen für Reinheit, Arglosigkeit, Friedfertigkeit und Unschuld.²⁵⁸ Der Frühling erscheint in den Bildzyklen der vier Jahreszeiten häufig als Frau, die Blumen trägt. Verwelkte und verblühende Blumen verweisen oft auf den Vanitas-Gedanken und geben einen Hinweis auf die Unabwendbarkeit des Todes und die Kürze des Lebens. In der Knospe beinhaltet die Blume noch alle Möglichkeiten und ist daher auch ein Symbol für Jugend, Zukunft, Chancen und Fähigkeiten, die vielleicht zur Blüte gelangen könnten. Die sich öffnende Blume ist ein Sinnbild für die Entfaltung allen Lebens. Der Kelch wiederum ist auf Grabsteinen ein Symbol für das ewige Leben. Blumen deuten allegorisch auf die Hoffnung, da sie mit einer Vorstellung von einer sich bald entwickelnden Frucht verbunden sind²⁵⁹. Die Sprache der Blumen... - man ‚sagt etwas durch die Blume‘ oder gibt etwas ‚verblümt‘ zu verstehen, also symbolisch, indirekt und angedeutet. Blumen sind

²⁵⁷Zuffi, Stefano (Hrsg.) (2007): Bildlexikon der Kunst. Körpersprache. Gestik, Mimik, Ausdruck. Berlin: Parthas. Bd.15. S. 6.

²⁵⁸ Zuffi, Stefano (Hrsg.) (2005): Bildlexikon der Kunst. Die Natur und ihre Symbole. Pflanzen, Tiere und Fabelwesen. Berlin: Parthas. Bd.7. S.80.

²⁵⁹ Ebd. S. 74.

Seelenboten, wenn man Blumen verschenkt kann das für das Gefühl des Schenkenden für die Beschenkte stehen²⁶⁰. Die Calla, die Mara Eggert in ihrem Theaterfoto darstellt, wirkt sehr elegant und steht für makellose und blendende Schönheit. Sie gilt seit langer Zeit als Symbol für Reinheit. Durch die Reinheit ihrer Farbe hat sie eine ambivalente Symbolik. Sie wird sowohl bei Hochzeit als auch als Grabschmuck verwendet²⁶¹. Die Calla hat eine lange, trompetenförmige Blüte mit einem dicken, faserigen Stiel. Die frische Calla ist meist geöffnet und das äußere Blütenblatt zeigt tütenförmig nach oben. Ist die Calla nicht mehr ganz frisch, so rollt sich das Blütenblatt nach unten ein²⁶². Gefühle spielen bei der Darstellung der Blume eine wichtige Rolle:

„Gefühle, die man mitteilen oder erwecken möchte. So unterschiedlich diese sein können, auf so verschiedene Weise werden sie mit Blumen, Pflanzen und Früchten ausgedrückt. [...] Die Menschen sammelten, gewiß sehr mühsam, aber überraschend genau Erfahrungen, welche Pflanzen ihnen hilfreich sind, welche auf seelische und körperliche Vorgänge fördernd oder hindernd einwirken. Entsprechend haben sie Pflanzen mit positiven oder negativen Gefühlswerten verbunden.“²⁶³

Blumen dienen als Symbol, das gleichermaßen für Verhüllung und Offenbarung und somit für eine geistige Realität steht. Ein, wie Lurker es beschreibt, „sichtbares Zeichen einer unsichtbaren Wirklichkeit.“²⁶⁴ Besonders in schwierigen Zeiten sind Symbole manifestierte Hoffnungen und Sehnsuchtszeichen, „[d]enn das Symbol ist immer mehr als es vordergründig zu sein scheint, es ist immer Zeichen für etwas anderes, das möglicherweise Grund zum Hoffen gibt.“²⁶⁵ Beuchert schreibt über die mit Pflanzen verbundenen Symbolinhalte:

„Älter noch als der Begriff ‚Symbol‘ und das Ritual des Symbolgebens sind vermutlich die mit Pflanzen verbundenen Symbolinhalte, soweit sie auf Wirkungen und Eigenschaften der Pflanzen zurückgehen.“²⁶⁶

²⁶⁰ Duve, Karen und Völker Thies (1999): Lexikon berühmter Pflanzen. Vom Adamsapfel zu den Peanuts. München: List Taschenbuch, Karen. S. 60f.

²⁶¹ Heffernan, Cecilia (2002): Blumen von A bis Z. München: Knesebeck. S. 64.

²⁶² Ebd.

²⁶³ Beuchert, Marion (1995): Symbolik der Pflanzen. Frankfurt a. M.: Insel Verlag. S. 9.

²⁶⁴ Lurker, Manfred (1991): Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart: Alfred Körner Verlag. S. 719.

²⁶⁵ Beuchert, Marion (1995): Symbolik der Pflanzen. Frankfurt a. M.: Insel Verlag. S.11.

²⁶⁶ Ebd.

Die Calla (*Zantedeschia aethiopica*) stammt ursprünglich aus Südafrika und ist eine mehrjährige Pflanze. Sie blüht normalerweise im Mai und im Juni und in wärmeren Gebieten das ganze Jahr über. Ihre Farbe ist ungezüchtet weiß. Sie ist geruchlos und lockt nur während ihrer Bestäubungszeit mit einem milden und erdigen Geruch Insekten an. Das was wir als Blüten wahrnehmen ist in Wirklichkeit ein großer weißer Trichter, der einen gelben Stängel umschließt, der keine Blüte, sondern ein so genanntes Hüllblatt ist. Die Calla hat eigentlich Hunderte von gelben, sehr kleinen Blüten, die eine Art Säule in der Mitte des Hüllblatts bilden. Man schenkt mit einer einzigen Calla also in Wirklichkeit jemand Hunderte von Blumen²⁶⁷.

²⁶⁷ Sawada, Eva (2001): Magie der Blumen. S.34f.

7.2.2. Bildanalyse Foto 2



Beim Anblick dieses Bildes zählen zu den ersten Assoziationen von mir als Rezipientin und zu den vermittelten **Informationswerten** Sprachlosigkeit, Kommunikation, Einsamkeit, Entscheidung, Leere, Schmerz, Stille, bis hin zu Suizidalität. Die Elemente beschriebener Fotografie sind der Schatten einer Figur und ein vor ihr positioniertes Megaphon. Diese stehen in einem besonderen Verhältnis zueinander. Dieses Verhältnis zeigt sich durch die kontroverseren Lichtverhältnisse beider Objekte, des beleuchtenden Megaphons und der im Schatten liegenden Figur. Das Foto selbst schweigt und es bleibt offen, ob Geräusche aus dem Lautsprecher kommen. Das Wissen allein, dass Geräusche möglich wären, gibt dem Lautsprecher seine Symbolkraft. Es ist nicht nur in der Lage Geräusche zu vermitteln, vielmehr ist es seine formelle Funktion. Das Megaphon steht abgesondert auf dem Boden. Es bräuchte eine weitere Person, die in der Lage wäre, dieses technische Instrument zu bedienen und es gemäß seiner Funktion zu gebrauchen. Hinter dem Megaphon befindet sich vor einem großen Fenster, beziehungsweise einer Türe, der Schatten einer Person. Auf den ersten Blick bleibt offen in welche Richtung diese sieht. Die Figur steht einige Schritte vom Lautsprecher entfernt. Hier wird eine Entscheidung eingefordert: Die Möglichkeit zu bleiben und den Versuch einer Kommunikation zu unternehmen, oder zu gehen und zu schweigen. Parallel zu dem einem Fenster (oder der Türe), befindet sich ein weiteres, kongruentes Fenster, das auf denselben Horizont des anderen Fensters verweist, vor dem sich aber kein Gegenstand oder Körper befindet. Die Objektkonzentration liegt ganz in diesem Bereich. Die rechte Bildhälfte bleibt außer dem Fenster objektfrei. Zum einen wird dem/r BildbetrachterIn damit ein freier Ausblick ermöglicht und das Spannungsverhältnis von Figur und Lautsprecher auf der linken Bildhälfte aufgelöst. Zum anderen suggeriert diese Leere jedoch auch das Fehlen von etwas.

Dem **Licht** kommt bei dieser Fotografie besondere Bedeutung zu. Es betont die zwei wesentlichen Kernpunkte. Einerseits ist es der Lautsprecher, der beleuchtet wird und andererseits die beiden Fenster, vor denen im Gegenlicht der Schatten zu sehen ist. Das Gegenlicht besitzt die Eigenschaft, die Raumillusion zu steigern. Schwierigkeiten bei Gegenlicht können auftreten, wenn es nicht mehr möglich ist,

das „bildwichtige“ Objekt angemessen zu zeigen²⁶⁸. Auf der Fotografie ist nicht zu erkennen, ob der Schatten der Figur zum Rezipienten, beziehungsweise zum Lautsprecher hin gerichtet ist oder gen Horizont/Fenster. Die Unkenntlichkeit des Gesichtes gibt uns keine Möglichkeit, Emotionen oder Handlungsabsichten zu sehen, die wir möglicherweise zu lesen verstünden, hätten wir das nötige Licht dazu. Das fehlende Licht jedoch erhöht die Spannung und verleiht dem Bild die nötige Dichte. Die visuelle Spannung wird dadurch erhöht, dass wir danach drängen, den verdeckten Part der Figur zu ergänzen und uns vorzustellen, wie dieser aussehen könnte²⁶⁹. Was wir dennoch erkennen können ist die Haltung der Schattenfigur. Die Arme liegen am Körper an, die Person steht aufrecht und gerade. Die Stellung der Beine kann auf einen festen oder engen Stand hinweisen. Bei dem festen Stand geht man optisch davon aus, dass die Schultern und die Füße parallel stehen und die Fußspitzen leicht nach außen zeigen. Diese Stellung ermöglicht ein verwurzeltes Selbstbewusstsein, Standhaftigkeit und Ausgeglichenheit mit positiven Auswirkungen wie Konzentration und innerer Ruhe. Die Person hat einen Standpunkt. Während eine enge Fußstellung auf Zurückhaltung, Unsicherheit, Unfestigkeit und Gehemmtheit schließen lässt²⁷⁰. Die Unwissenheit über das Aussehen des Gesichtes der Figur offenbart die entscheidenden Fragen, die bei Betrachtung des Bildes auftauchen: Wie könnte das Gesicht dieser Figur aussehen? Sind es liebevolle und gütige Augen, die uns ansehen? Mögliche sichtbare Emotionen bleiben so im Dunkeln und für Interpretation offen. Ist es ein lächelndes Gesicht oder sind Schmerz, Einsamkeit, Wut und Unsicherheit zu sehen. Oder ist es friedvoll und klar und gefasst? Oder ist es gleichgültig, oder gelassen? Durch die **Unschärfe**, die hier auf der Schattenfigur liegt, wirkt sie jedoch weicher, formbarer und fließender. In der Tat ist die Nähe der Figur zu dem Fenster/Tür gering, fast darin übergehend. Auch die Fensterrahmen/Türen sind leicht unscharf, auch wenn ihre Form klar bleibt. Durch diese Weichheit wird jegliche Härte von den Fenstern und Türen genommen, die im Allgemeinen häufig als Symbole für Veränderung stehen. Die scharf gezeichneten Konturen des Lautsprechers weisen auf seine

²⁶⁸ Weber, Ernst A. (1979): Sehen, Gestalten und Fotografieren. Berlin; New York: Walter de Gruyter. S. 50.

²⁶⁹ Mikunda, Christian (2002): Kino spüren: Strategien emotionaler Filmgestaltung. Wien: WUV – Univ. – Verlag. S. 135f.

²⁷⁰ Conen, Horst (1991): Die Kunst, mit Menschen umzugehen. Ein Ratgeber mit Übungen für erfolgreiche Kommunikation und Körpersprache. Köln: Dumont. S. 99f.

Deutlichkeit und Klarheit hin. Die Bedeutung des Lichtes nimmt hier auch den Verweis auf mögliche Prioritäten im Denken und Fühlen der Figur ein. Welches Licht spielt eine größere Bedeutung für die Figur? Zu welchem Licht fühlt sie sich mehr hingezogen, welches Licht sieht sie eher? Das Licht, das auf den Lautsprecher fällt oder das Licht der Fenster/Tür? Licht kann Erwachen, Bewusstheit, Klarheit und Objektivität bedeuten. Ein Übermaß an Licht kann auch eine tödliche Helligkeit bedeuten, wenn die Möglichkeit der Rückkehr in das Dunkeln nicht mehr möglich ist²⁷¹.

„Im Wechsel von Licht und Schatten, im Auftauchen an das Licht und im Zurücksinken in das Dunkel vollzieht sich unser Leben und erkennen wir alles. Jeder Mensch hat eine eigene Lichtbedeutung und Lichtelebnis, das ihm besonders entspricht. Der Wechsel von Licht und Dunkelheit ist ein grundlegendes Erlebnis für alle Menschen und mit dem Lebensrhythmus verbunden. Licht ist Helligkeit, die sich in der Vielfalt der Dinge zeigt und Dunkelheit Rückzug in sich selbst.“²⁷²

Das Vorderlicht, das auf den Lautsprecher fällt, betont ebenfalls die Bedeutung des Objektes für die Bildaussage. Die Umgebung des Lautsprechers liegt bis auf einen kleinen Lichtradius im Dunkeln. Das Licht, das auf den Lautsprecher fällt, weist uns auf seine Existenz und seine Notwendigkeit hin. Die Figur, die sich hinter dem Lautsprecher befindet, braucht - will sie sich bemerkbar machen - diesen Gegenstand. Es ist das einzige für uns sichtbare Objekt, das sich im selben Raum befindet. Die Figur hat die Chance, dieses Instrument zu benutzen. Durch seine Existenz können wir davon ausgehen, dass die Figur dieses Instrument benötigen wird oder bereits verwendet hat, um sich verständlich machen zu können. Durch die Wirksamkeit seiner Farbe (siehe Farbanalyse), seiner Form, seiner Positionierung nahe am Bildrand und seiner speziellen Beleuchtung kann der Lautsprecher seine unleugbare Präsenz verstärken und die Wichtigkeit seiner Wirksamkeit verdeutlichen. Ihm wird durch diese Komponenten ermöglicht, ein Gleichgewicht zu dem Licht der beiden Fenster und der sich davor befindlichen Silhouette zu erreichen. Das Dunkel, das den Lautsprecher umgibt und zwischen der Schattenfigur, dem Lautsprecher und den Fenstern liegt, kann man als das Dunkel der Nacht betrachten:

²⁷¹ Puchner, Willy (1981): Gestaltung mit Licht, Form und Farben. München: Laterna Magica.S. 18

²⁷² Ebd.

„Die Nacht, in die wir zurückkehren müssen, in der wir Geborgenheit finden können, in der wir in unsere Lebensgeschichte zurücksinken, aus der wir kommen und wo wir den Tag verarbeiten können, in dem wir ihn nacherleben und gleichzeitig ein Auslöschen jeglicher Lebensspuren und letztlich der Begegnung des Todes.“²⁷³

Den **Farben und Kontrasten** kommt bei diesem Bild eine besondere Bedeutung zu. Die Farbe des Lautsprechers enthält Spuren von rot und braun. Die Farbe Braun, die in der Farbgebung des Lautsprechers enthalten ist, wengleich auch ihre Wirkung wesentlich geringer scheint als das Rot, verweist auf ‚Erdhaftigkeit‘, die mit Sicherheit und Bodenständigkeit assoziiert wird. Braun wird als Kraftausgleich zum Purpur genannt, das wiederum bei der Farbanalyse der Fenster/Türen interessant wird²⁷⁴. Die Besonderheit von Rotbraun lässt sich folgendermaßen erklären:

„Wir erhalten ein gedämpftes Braunrot in dem der Kampf des Rots bereits ausgetragen ist, im dunklen, getrübbten braun bereits die Waffen gestreckt und Frieden geschlossen hat. Braun ist also über die aktive Seite des Lebens hinaus und verkörpert nun das Leben selbst, aber auf passive Weise.“²⁷⁵

Rot ist die Farbe der ‚animalischen Welt‘ und verweist auf Körperenergie und Leben. Im Rot verkörpere sich das Selbstbewusstsein am deutlichsten: „Ichgefühl und bewußtes Wollen werden also vom Rot gleichermaßen umschlossen.“²⁷⁶ Es ist die Farbe, die sich beim Menschen durch emotionale Erregung zeigen kann. Es ist auch die Farbe des Krieges, des Kriegsgottes Mars und die Farbe Jupiters, des höchsten römischen Gottes und gilt als Farbe der Männlichkeit und Tatkraft²⁷⁷. Rot ist die Farbe des Blutes, das jedem Lebewesen zu eigen ist, es zeigt Jugendfrische und Kraft. Eine aktive, sich aufdrängende, laute Farbe, die den Weg verkörpert, das erwünschte Ziel auf direkte Art zu erreichen²⁷⁸. Frieling beschreibt es folgendermaßen: „Rot hat wirklich etwas mit Blut zu tun im Sinn des ‚besonderen Saftes‘, des seelenvollen Lebens, das uns über das Pflanzendasein hinaus zum

²⁷³ Ebd.

²⁷⁴ Vgl. Frieling, Heinrich (1968): Das Gesetz der Farbe. Göttingen, u.a.: Musterschmidt. S. 148.

²⁷⁵ Braem, Harald (1985): Die Macht der Farben. München: Wirtschaftsverlag Langen-Müller/Herbig. S. 132.

²⁷⁶ Frieling, Heinrich (1968): Das Gesetz der Farbe. Göttingen, u.a.: Musterschmidt. S. 147.

²⁷⁷ Vgl. Fontana, David (1993): Die verborgene Sprache der Symbole. München: Bertelsmann. S. 66.

²⁷⁸ Braem, Harald (1985): Die Macht der Farben. München: Wirtschaftsverlag Langen-Müller/Herbig. S. 121.

fühlenden Menschen macht, und zwar zum bewußt Fühlenden [...].²⁷⁹ Rot ist die Farbe, die am grellsten ist und sofort ins Auge sticht, die als erstes von allen Spektralfarben wahrgenommen und häufig als Signalfarbe verwendet wird um auf etwas aufmerksam zu machen, Es ist die Farbe des Feuers, auch des Liebesfeuers²⁸⁰. Rot kann wohl­tätig sein, wenn es gehütet wird²⁸¹. Im Altertum glaubte man noch, dass Rot vor allen Verwundungen und Gefahren schütze. Die Ägypter hatten jährlich ihre Tiere und Bäume und anderes Eigentum mit Rot bestrichen, um es vor Schäden zu schützen. Rot wurde auch als Symbol der Fruchtbarkeit verstanden²⁸². In der Antike wurde bei Hochzeiten von der Braut ein feerroter Schleier, das *Flammeum*, getragen und bei Bestattungen symbolisierte die Farbe Rot das Blut, das rote Gewand der Toten symbolisierte diese als ‚geweihte Opfer‘, die versöhnt in das Reich der Toten gelangen konnten²⁸³. Im christlichen Kontext ist die Farbe Rot ein Symbol für die Sünde und der Sühne des blutigen Opfers. In der Liturgie steht die Farbe Rot in Beziehung zum Heiligen Geist, der als ‚Liebespfand in der hlst. Dreifaltigkeit‘ gilt, ‚er entzündet in den Gläubigen das Feuer der Liebe und kam in Gestalt von Feuerzungen auf die Apostel herab.²⁸⁴ Der Maler Wassily Kandinsky, der sich intensiv mit der sinnlichen und geistigen Erfahrung von Farben, Formen und Klängen auseinandergesetzt hat, bezeichnet die Farbe Rot als eine Farbe, die stets erregt, warm wirkt und die man isoliert betrachtet²⁸⁵. Kandinsky schreibt, dass wenn die Note eines Bildes eine traurige sei und diese Stimmung sich in einer in Rot gekleideten Figur konzentriert, dann betone dies besonders stark die Traurigkeit des Bildes²⁸⁶. Der Lautsprecher ist eindeutig eine Hauptfigur, und nimmt eine tragende Rolle in dem Bild ein. Hätte er eine Farbe, die selbst traurig wirke, so würde dies die Wirkung des Bildes abschwächen. Das dramatische Element entsteht hier durch das Einschließen des Rot in die gesamte traurige Komposition, da das Rot, wenn es ganz isoliert ist, ‚bei gewöhnlichen Zuständen nicht traurig wirken kann.²⁸⁷ ‚Unbedingt würde hier eine andere Farbe, die selbst traurig wirkte, den Eindruck schwächen

²⁷⁹ Frieling, Heinrich (1968): Das Gesetz der Farbe. Göttingen, u.a.: Musterschmidt. S. 146.

²⁸⁰ Vgl. Forstner, Dorothea (1961): Die Welt der Symbole. Innsbruck; München; Wien: Tyrolia. S. 154.

²⁸¹ Frieling, Heinrich (1968): Das Gesetz der Farbe. Göttingen, u.a.: Musterschmidt. S. 163.

²⁸² Forstner, Dorothea (1961): Die Welt der Symbole. Innsbruck; München; Wien: Tyrolia. S.155.

²⁸³ Ebd. S. 155.

²⁸⁴ Ebd. S. 156.

²⁸⁵ Kandinsky, Wassily (1952): Über das Geistige in der Kunst. Bern: Benteli. S. 117.

²⁸⁶ Ebd. S. 118.

²⁸⁷ Ebd. S. 119.

durch Verminderung des dramatischen Elements.“²⁸⁸ In dem roten Lautsprecher konzentriert sich eine Kraft, die so ein Gegengewicht zu den beiden Fenstern und der Person im Schatten einnehmen kann. Die Farbe des Lautsprechers verdeutlicht seine aggressive, kämpferische Form, seine Emotion, sich durch menschliche Erregbarkeit manifestiert. Die Schattenperson müsste, würde er/sie den Lautsprecher, i.e. die Stimme, benutzen wollen, sich erregen, sich durch gesprochene Worte oder Laute offenbaren. Er oder sie könnte auch die Möglichkeit wählen, etwas zu sagen und trotzdem zu gehen. Damit würde die Person der Trennung ihre Absolutheit nehmen. Eine Versöhnung auch, wenn das Wort selbst vielleicht nicht versöhnend sein muss. Er/sie zieht sich damit auf metaphorische Weise ‚das rote Gewand der Toten an‘ (siehe oben). Im christlichen Kontext wiederum könnte die Figur durch den Lautsprecher die Möglichkeit der Sühne wählen, könnte ihr Leben oder ihr Vorhaben gestehen. Durch das Sprechen eines letzten Wortes könnte der Weg der Heilung gewählt werden, denn „der einzige Weg von echter Heilung ist die Kommunikation. Trennung ist der Abbruch der Kommunikation.“²⁸⁹ Purpur, bzw. Violett ist die Farbe, die bei den Fenstern/Türen zu erkennen ist. Sie gilt als die heilige, göttliche, königliche Farbe, die das Leben versinnbildlicht²⁹⁰. Violett kann man als harmonische Begegnung der konträren Farben Rot und Blau, die im Farbspektrum am weitesten auseinander liegen, sehen. Violett gilt als geheimnisvolle und mystische Farbe bei der Grenzen überschritten werden:

„Bei den mittelalterlichen Mystikern des Abendlandes, aber auch in vielen anderen Kulturkreisen, verbindet sich die Welt des Körpers (Rot) mit der Welt des Geistes und Himmels (Blau) zum faszinierenden Mysterium (Violett), in dem völlig andere als die bekannten Gesetze gelten.“²⁹¹

Im kirchlichen Kontext kommt dieser Farbe eine Mittlerfunktion zwischen Diesseits und Jenseits zu. Es ist die Farbe der Buße, des Leids und der Abkehr vom Weltlichen. Katholische Priester tragen symbolisch violette Gewänder als Zeichen dafür, dass sie ihr Leben in Gottes Hände legen²⁹².

²⁸⁸ Ebd.

²⁸⁹ Zurhorst, Eva Maria (2004): Liebe dich selbst und es ist egal, wen du heiratest. München: Goldmann. S. 281.

²⁹⁰ Forstner, Dorothea (1961): Die Welt der Symbole. Innsbruck; München; Wien: Tyrolia. S. 157.

²⁹¹ Braem, Harald (1985): Die Macht der Farben. München: Wirtschaftsverlag Langen-Müller/Herbig. S. 124.

²⁹² Lorenzo, Laura (1994): Das kleine Lexikon der Farben. Lemgo: Taoasis. S. 97f.

„Purpur steht nicht in der Zeitlichkeit wie Rot, das immer gefühlte Gegenwart ist, sondern es überwindet Vergangenheit (Blau) und Gegenwart (Rot) durch seine eigene Erhöhung. Im ewigen Leben wird der Zeitbegriff eben sinnlos.“²⁹³

In dieser Farbe des Übergangs zeigt sich die die Geisteshaltung hinter dem Wertewandel: Sensibilität. Sie ist ein spirituelle und mystische Farbe, die dabei hilft, die eigenen Grenzen zu überwinden, Körper und Geist in Einklang zu bringen und das Bewusstsein auf eine höhere Bewusstseinsstufe zu transformieren²⁹⁴.

Weiß ist eher ein interpretierbarer Zustand als eine echte Farbe. Wir wissen, dass Weiß die Gesamtheit allen Lichts ist, aber wir nehmen die Brechung des Prismas wahr und sehen die Welt in unterschiedlichen Farben. Weiß wird oft als Farbe des Lichts und der positiven Kräfte gesehen, die eine Loslösung von allem Materiellen bedeutet und die ‚Erdschwere‘ aufhebt²⁹⁵. Es ist im westlichen Kulturkreis die Farbe des Friedens, der Unschuld, der Keuschheit, Reinheit und des Schutzes²⁹⁶. Weiß versinnbildlicht Sieg und ewige Herrlichkeit und ist in einem religiösen Sinne die Farbe der Einweihung. Außerdem ist es die Farbe der Vergebung der Sünden, die einen Neubeginn ermöglicht und das alte auslöscht²⁹⁷. Es kann auch Auflösung und Flucht bedeuten²⁹⁸. Interessant ist, dass sie in asiatischen Ländern die Farbe des Todes und der Trauer ist und als Schutz für die Trauernden vor dem Negativen gilt und auch für die Hoffnung steht, dass der Verstorbene erlöst und wiedergeboren wird²⁹⁹. Schwarz hingegen ist die Farbe, die der Schatten hat, die die Hauptfläche des Bildes bedeckt und die sich zwischen Fenster, Schatten und Lautsprecher befindet. Das dichte Schwarz wird oft als Nichtfarbe bezeichnet und ist auch als Symbol der Trauer und des Todes und der Verzweiflung bekannt. „Schwarz scheint mit einer gewissen Urange zusammenzuhängen, aus deren Quelle die Neurose gespeist wird.“³⁰⁰ Auch Weiß ist wie erwähnt eine Farbe der Trauer und ob man nun

²⁹³ Frieling, Heinrich (1968): Das Gesetz der Farbe. Göttingen, u.a.: Musterschmidt. S. 162.

²⁹⁴ Lorenzo, Laura (1994): Das kleine Lexikon der Farben. Lemgo: Taoasis. S. 98.

²⁹⁵ Ebd. S. 105.

²⁹⁶ Ebd.

²⁹⁷ Ebd.

²⁹⁸ Braem, Harald (1985): Die Macht der Farben. München: Wirtschaftsverlag Langen-Müller/Herbig. S. 161. und Frieling, Heinrich (1968): Das Gesetz der Farbe. Göttingen, u.a.: Musterschmidt. S. 147.

²⁹⁹ Lorenzo, Laura (1994): Das kleine Lexikon der Farben. Lemgo: Taoasis. S. 105f.

³⁰⁰ Braem, Harald (1985): Die Macht der Farben. München: Wirtschaftsverlag Langen-Müller/Herbig. S. 154f.

in Weiß oder in Schwarz trauert, beide Farben liegen jenseits des Vitalen³⁰¹. Schwarz kann auch in einem dualistischen Sinn verstanden werden, als die Farbe der Finsternis, die oft das Böse darstellen soll, die das Nein bedeutet und die unmittelbar konträr zum Weiß steht, das Licht, das Gute und das Ja bedeutet³⁰²:

„[A]m Anfang herrschte das Chaos, der dunkle Urgrund, die Abwesenheit des Lichts, die Erleuchtung, die göttliche Morgenwerdung, die alles mit Leben erfüllt und so lange da ist, bis sie im großen Kreislauf wieder ins Dunkel des Nichts zurücksinkt, ins Ende, aus dem schließlich wieder einer neuer Anfang entstehen kann. Und ständig befinden sich Licht und Finsternis, Gut und Böse, Leben und Tod miteinander im Kampf. Das eine bedingt das andere, keines kommt ohne das andere aus, wäre allein für sich nur äußerst schwer vorstellbar.“³⁰³

Schwarz lässt jede andere Farbe neben sich stärker leuchten. Die Farbe der Fenster und die Farbe des Lautsprechers heben sich in dieser Bildkomposition deutlicher ab³⁰⁴.

„In Schwarz äußert sich [...] der Wille zur Vernichtung des Bestehenden. Die schwarze Negation tritt als Opposition auf und ebenso als autoritärer Zwang gegen jede andere Meinung und Lebensweise.“³⁰⁵

In Bezug auf **Bildformat, Bildaufteilung und Linienführung** ist der Rahmen des hier analysierten Bildes ist deshalb besonders interessant, da er die Möglichkeit gibt, innerhalb einer Begrenzung ein visuelles Spannungsfeld wahrzunehmen. Besonders interessant wird es, wenn das Spannungsfeld bei einem Gegenstand so dynamisch ist, dass es den Blick bereits auf das nächste Spannungsfeld weiterleitet. Das ist nur möglich, wenn die abgebildeten Elemente eine unterschiedlich starke Spannung auslösen. Das Auge sucht unwillkürlich nach dem Gegengewicht, um die visuelle Spannung auszugleichen³⁰⁶. Bei dieser Fotografie gibt es drei visuelle Spannungspunkte; Das linke ‚besetzte‘ Fenster, das rechte, ‚leere‘ Fenster und den Lautsprecher. Die Verbindung aller drei Elemente ergibt ein nach unten spitzes

³⁰¹ Frieling, Heinrich (1968): Das Gesetz der Farbe. Göttingen, u.a.: Musterschmidt. S. 164.

³⁰² Braem, Harald (1985): Die Macht der Farben. München: Wirtschaftsverlag Langen-Müller/Herbig. S. 140.

³⁰³ Ebd. S. 141.

³⁰⁴ Ebd. S. 153.

³⁰⁵ Ebd. S. 148.

³⁰⁶ Vgl. Mikunda, Christian (2002): Kino spüren: Strategien emotionaler Filmgestaltung. Wien: WUV. S. 36f.

Dreieck. Die visuelle Gewichtung liegt hier auf dem Lautsprecher und dem besetzten Fenster (der Lautsprecher befindet sich leicht nach rechts versetzt auf der linken Bildhälfte. Von dort geht eine dynamische Verbindung aus und beide Elemente stehen in ständiger Wechselwirkung und sind deshalb so spannungsgeladen. Bei und in diesen Elementen haben sich auch die Hauptfragen für diese Analyse zentriert, weil sie einen Widerstand vermitteln und wir nicht an diesen beiden Elementen vorbeikommen, selbst wenn wir das möchten. Das visuelle Gegengewicht finden wir in dem leeren Fenster auf der rechten Seite. Dort sehen wir einen unmittelbaren Weg ohne Hindernisse. Dort eröffnet sich eine Fluchtmöglichkeit und die Möglichkeit, die linke Bildseite und ihre Information wirken lassen zu können.

Die **Kontraste** und Beziehungen von Hell und Dunkel sind für die Illusion des Raumes von großer Bedeutung. FotografInnen haben als Paradigma nur die Zweidimensionalität, die sie jedoch symbolisch in die Dreidimensionalität unserer Wirklichkeit verwandeln können. Das Dunkel, das bei diesem Bild den Lautsprecher und den gesamten Raum umgibt, füllt mehr als die Hälfte des Raumes aus. Durch dieses Schwarz, diese Dunkelheit wird Nähe und Dichte erzeugt. Erdrückend und schwer wirkt die Dunkelheit auf diesem Foto, da es für die RezipientInnen nur zwei Fluchtmöglichkeiten, zwei Auswege gibt: Das rechte Fenster und den Lautsprecher. Das linke Fenster ist schon besetzt und bietet keinen Fluchtpunkt, sondern ruft Fragen hervor. Durch diese Fülle der Dunkelheit wirkt die Strahlung der Fenster umso intensiver und löst das Gefühl der sehnsuchtsvollen Weite und Tiefe aus. Gegenstände sehen heller aus, je weiter sie vom Betrachter entfernt sind: „Helligkeit [ruft] den Eindruck der Ferne hervor und umgekehrt Dunkelheit den der Nähe.“³⁰⁷ Bei einer Fotografie erzeugt der Gegensatz von hell und dunkel den Eindruck der Tiefe. Schattenloses Licht aus Richtung der Kamera lässt ein Objekt meist sehr flach erscheinen, hingegen Seitenlicht oder auch Gegenlicht mit deutlicher Schattenbildung beim Objekt deuten eine Dreidimensionalität an. Durch das Erkennen der Nähe und Weite kommt unwillkürlich die Frage auf, wo diese Figur, dieser Mensch, dieser Schatten positioniert ist. Die Figur steht viel näher zum Fenster als zum Lautsprecher. Durch die Unkenntlichkeit des Gesichtes können wir jedoch spekulieren, ob sie geistig nicht doch näher dem Lautsprecher, also näher zur

³⁰⁷ Feininger, Andreas (1961): Die hohe Schule der Fotografie. Düsseldorf; Wien: Econ. S 303.

Kommunikation hin positioniert ist, auch wenn hierfür Schritte notwendig wären. Die Perspektive zeigt den Standpunkt der Fotografin, den auch wir zunächst einzunehmen gezwungen sind. Die Fotografin hat sich bei dieser Aufnahme in einer größeren Entfernung zum Bild befunden, so dass es ihr möglich war, den Lautsprecher gerade abzubilden, ebenso wie auch den Schatten und die Fenster. Man hat das Gefühl, dass es eine leichte Konzentration nach oben gibt, dennoch gibt es hier keine Froschperspektive. Würde es diese geben, so wäre die Gewichtung der Bildobjekte klar auf den Schatten und die Fenster gelegt, so aber haben durch die Geradheit der Aufnahme alle Objekte, Fenster und Lautsprecher eine ähnlich starke Gewichtung.

Besonders die Türe nimmt in diesem Bild die Funktion eines Vermittlers von Informationswerten ein. Die Türe, beziehungsweise das Tor, die Pforte oder auch die Schwelle³⁰⁸ (*janua, porta, ostium, limen*) waren im Altertum Symbole von großer Bedeutung. Sie stellen eine Verbindung der Welt mit geistigen Höhen dar. Im eschatologischen Sinne bedeutet eine geöffnete Tür den Zutritt in die ewige Seligkeit, die geschlossene hingegen den Ausschluss. Im Neuen Testament spricht Jesus von sich selbst als Tür: „Ich bin die Tür, wer durch mich hineingeht wird gerettet werden.“ (Johannes 10, 9). In Japan betritt man den heiligen Shinto Schrein durch ein besonderes Tor, *torii* genannt³⁰⁹. In der altorientalischen Vorstellung hatte der Himmel, genauso wie die Unterwelt, Tore. Die Tür ist ein Symbol das ein Hindernis darstellen kann, „das nur Eingeweihte, die den Schlüssel besitzen, überwinden können. Die Tür symbolisiert aber auch den Übertritt in einen neuen Seinszustand wie den Schlaf oder den Tod.“³¹⁰ Im Christentum stehen die Türen einer Kathedrale für Glaube, Hoffnung und Barmherzigkeit. Das Tor zeigt die Grenze zwischen profaner und sakraler Welt von Sicherheit zu Gefahr. Es symbolisiert den Wechsel im Leben, das Hinübergehen in eine neue, andere Lebensphase. Das kann auch den Übergang in ein neues Bewusstsein bedeuten, wo Altes stirbt und letztlich den Übergang von Leben zum Tod bedeuten³¹¹. Die auf der Fotografie abgebildeten Tore

³⁰⁸ Vgl. Marschall (2000): Die Droge und ihr Double. Köln, Wien: Böhlau. S. 193 – 217.

³⁰⁹ Glunk, Fritz (1997): Das große Lexikon der Symbole. Bindlach: Gondrom. S. 245f.

³¹⁰ Fontana, David (1994): Die verborgene Sprache der Symbole. Gütersloh; München: Bertelsmann Lexikon Verlag. S. 77.

³¹¹ Mitford-Bruce, Miranda (1997): Zeichen & Symbole. Die verborgenen Botschaften der Bilder. Stuttgart; Zürich: Belser Verlag. S. 94.

können auch als weit ausgeschnittene Fenster gesehen werden. Fenster haben in ihrer symbolischen Bedeutung eine ähnliche Aussage wie Türen/Tore. Fenster verbinden das Außen mit dem Innen. Sie verbinden Erde und Himmel. Im Griechischen bedeutete das Wort für ‚Fenster‘ als auch ‚Licht‘. Fenster können ein Symbol dafür sein, wie unser Bewusstsein die Welt sieht und deutet. Im kirchlichen Sinne repräsentiert es eine Person oder Sache, die im Dienste Gottes steht³¹². Das Auge gilt als Fenster der Seele und ebenso kann das Fenster als Auge der Seele gelten, das die Weltsicht und das Bewusstsein eines einzelnen symbolisieren kann: „Weil das Fenster Licht einlässt bedeutet es auch das Licht der Wahrheit, das in die Seele eindringt.“³¹³ Ein weiterer Aspekt ist, dass es zwei Türen/Fenster gibt. Das hat zum einen eine formale und zum anderen eine symbolische Bedeutung. Die Ähnlichkeit von Bildelementen, die in ihrer Anzahl, ihrer Form, Farbe, Lage oder Kontrast ähnlich sind erzeugen in einem Bild Ausgewogenheit und Verständlichkeit. Wie Weber es beschreibt, erlauben es „[e]inander ähnelnde Bildelemente [...] dem Betrachter, sie schnell zu erfassen und sich mehr auf das Neue im Bild zu konzentrieren.“³¹⁴ Die Doppelung der Fenster verweist auf das in dieser Welt vorkommende dualistische Prinzip:

„Schließlich ist das Fenster eine Öffnung für den Tod. ‚Flugloch‘ für die Seele, Hinweis auf das Lebensende. „Ein geöffnetes Fenster kann den Gebetsverkehr mit Gott andeuten.“³¹⁵

Der Kreis (Lautsprecher) ist ein Sinnbild des In-Sich-Geschlossenen, des Vollkommenen, des Ewigen, des Absoluten. Er dient als Symbol des Himmels im Gegensatz zur Erde und als Ausdruck des Geistigen im Gegensatz zum Materiellen. So wird zum Beispiel bei denen vor allem im Hinduismus und Buddhismus gebräuchlichen Mandalas die Kombination von Kreis und Quadrat als symbolischer Ausdruck für die Ganzheit des Alls verwendet. Im Mandala und in anderen kreisbezogenen Figuren fallen die kosmische Mitte der äußeren Welt und die persönliche Mitte der inneren zusammen, der Kreis wird zum Symbol des Selbst. In der buddhistischen Zen-Malerei weist ein leerer oder ganz schwarzer Kreis auf die

³¹² Ebd. S. 77.

³¹³ Ebd. S. 94.

³¹⁴ Weber, Ernst A. (1979): Sehen, Gestalten und Fotografieren. Berlin; New York: Walter de Gruyter. S. 44.

³¹⁵ Zuffi, Stefano (Hrsg.) (2007): Bildlexikon der Kunst. Körpersprache. Gestik, Mimik, Ausdruck. Berlin: Parthas. Bd. 15.

Einheit und Vollkommenheit des Seins hin und konzentrische Kreise symbolisieren die höchste Stufe der Erleuchtung, die Harmonie aller geistigen Kräfte. Im westlichen Kontext interpretiert C.G. Jung etwa auf ähnliche Art und Weise den Kreis als Symbol der Seele und des Selbst³¹⁶. Alle zirkulären Formen können zum symbolischen Ausdruck von Harmonie, Ganzheit und Vollkommenheit werden. Ohne Anfangs und Endpunkt wird der Kreis auch zum Symbol der Ewigkeit. In der Magie gilt der Kreis als *Apotropaion*, als schützende Maßnahme gegen böse Kräfte: In der kreisförmigen Struktur von Amuletten, Gürteln oder Ringen werden die Geister gebannt³¹⁷.

³¹⁶ Becker, Udo (1992): Lexikon der Symbole. Freiburg; Basel; Wien: Herder. S. 153f.

³¹⁷ Lurker, Manfred (1991): Wörterbuch der Symbolik. Stuttgart: Alfred Körner Verlag. S. 404f.

8. Conclusio

Ich hoffe, mit meinen Ausführungen und Bildanalysen veranschaulicht zu haben, dass Mara Eggerts Werke über ihre dokumentarische Funktion als Theaterfotografien hinausgehend auch ihren eigenständigen künstlerischen Wert besitzen. Um dies zu veranschaulichen wurde die Kunst der wohl bedeutendsten Dokumentarin des deutschen IntendantInnentheaters in vorliegender Diplomarbeit nicht nur aus einem künstlerisch-ästhetischen Blickwinkel heraus betrachtet und nach formalen Kriterien der fotografischen Kunst analysiert, sondern auch in einen sozio-historischen Kontext gestellt. In diesen fällt neben der Entwicklung der Rolle der Frau in der (Theater-)Fotografie im deutschsprachigen Raum auch die Biographie der Künstlerin selbst. In Verbindung mit einer Erörterung der Strategien des Sammelns von Theaterfotografien ergibt sich somit die Möglichkeit einer rekontextualisierten Sichtweise der Arbeiten Mara Eggerts, losgelöst von ihrem dokumentarisch-funktionalem Charakter (i.e. dargestellte Inszenierung, SchauspielerInnen, etc.) in der ‚Kunstwelt des Theaters‘ hin zu einem festen Platz in der ‚Weltkunst der Fotografie‘. Diese Arbeit soll dazu einladen, auch die weiteren Fotografien Mara Eggerts, sowie die Werke anderer TheaterfotografInnen, aus diesem Blickwinkel zu betrachten.

9. Quellen

9.1. Bibliographie

Ahrens, Carsten; Ahrens, Gerhard; Lintl, Alexander (Hrsg.) (1995): Axel Manthey Theater. Wien: Residenz Verlag.

Balan, Evelyn (2005): Die Evolution der Theaterfotografie. Ludwigs-Maximilians-Universität München/D. Hausarbeit.

Balk, Claudia (1989): Theaterfotografie: Eine Darstellung ihrer Geschichte anhand der Sammlung des Deutschen Theatermuseums. München: Hirmer. [Dt. Theatermuseum. Ausstellung und Katalog].

Balk, Claudia (1991): Mara Eggert. Magische Augenblicke. München. Ausstellungskatalog Deutsches Theatermuseum.

Balk, Claudia (1993): ‚Nitratzellulosefilme - Sicherung durch Duplizierung‘. In: Bewahren, was noch zu retten ist...Möglichkeiten der Archivierung, Konservierung und Restaurierung von Fotografiesammlungen. München: o. A.. [Beiträge des 2. Münchner Fotosymposiums 6. - 8. November 1992 im Münchner Stadtmuseum. S. 54 – 57.

Balk, Claudia (1998): ‚Von der Pose zum szenischen Moment. Eine Mannheimer Geschichte der Theaterfotografie‘. In: Homering, Liselotte u Welck, Karin v. (Hrsg.): Mannheim und sein Nationaltheater. Menschen – Geschichten – Perspektiven. Mannheim: Palatium Verlag. S. 460 - 474.

Barthes, Roland (1989): Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch. [Titel der Originalausgabe: *La chambre claire. Note sur la photographie*].

Bast, Alfred (2005): ‚Von der Entdeckung des offen Sichtlichen oder die Sprache der Dinge.‘ In: double. Magazin für Puppen-, Figuren. Und Objekttheater. Nr.4/2005. Hrsg. v. Deutschen Forum für Figurentheater und Puppenspielkunst. Berlin: Theater der Zeit. S.4 – 7.

Becker, Peter v. (2000): ‚Ein Gesicht ist eine Geschichte ist ein Gesicht.‘ In: Alles Theater. 111 Schauspieler Portraits & Theaterszenen. Hrsg. v. Dreissinger, Sepp. Wien, München: Franz Deuticke Verlagsgesellschaft. S. 10 – 13.

Becker, Peter v. und Wolfgang Bergmann (Hrsg.) (2002): Das Jahrhundert des Theaters. Köln: DuMont.

Becker, Udo (1992): Lexikon der Symbole. Freiburg; Basel; Wien: Herder.

- Beckermann, Ruth (2008): *Leben! Juden in Wien nach 1945*. Wien: Mandelbaum.
- Benjamin, Walter (2003): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp [Sonderausgabe zum 40jährigen Bestehen der edition suhrkamp 2003].
- Bergius, Hanne (1997): ‚Die neue visuelle Realität. Das Fotobuch der 20er Jahre‘. In: *Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870 – 1970*. Köln; Bonn. S. 88 – 102.
- Berlau Ruth: ‚Modelle Berlau des Berliner Ensembles‘. In: Weigel, Helene/Berliner Ensemble (Hrsg.): *Theaterarbeit – 6 Aufführungen des Berliner Ensembles*. S. 294 – 345.
- Beuchert, Marion (1995): *Symbolik der Pflanzen*. Frankfurt a. M.: Insel Verlag.
- Boeser, Knut und Renata Vatková (1986): *Erwin Piscator. Eine Arbeitsbiographie in 2 Bänden*. Berlin: Edition Hentrich.
- Bolmann, Stefan (Hrsg.) (2006): *Vilém Flusser: Medienkultur*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Brandt, Willy (1972): ‚Theater als Politikum‘. In: *Theater heute*. 19/1972. S.1 – 3.
- Brauchitsch, Boris v. (2002): *Kleine Geschichte der Fotografie*. Stuttgart: Reclam.
- Brauneck, Manfred (2001): *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Brauneck, Manfred u. Schneilin, Gérard (Hrsg.) (1992): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag. [3., vollständig überarbeitete u. erweiterte Neuauflage].
- Brecht, Bertolt (1998): *Schriften 1920 – 1956*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. [Bertolt Brecht. Ausgewählte Schriften in sechs Bänden. Jubiläumsausgabe zum 100. Geburtstag. Sechster Band].
- Brock-Sulzer, Elisabeth (1954): *Theater. Kritik aus Liebe*. München: Kösel Verlag.
- Brook, Peter (2001): *Das offene Geheimnis. Gedanken über Schauspielerei und Theater*. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag.
- Brunnhuber, Uta (2006): *Wir vom Jahrgang 1938. Kindheit und Jugend*. Gudensberg - Gleichen: Wartberg Verlag.
- Clausen, Rosemarie (1937): ‚Mit Leib und Seele der Kamera und dem Theaterteufel verfallen: Bekenntnis einer Theaterphotographin‘. In: *Bibliothek der Unterhaltung und des Wissens*, 61.Jahrgang. Union Deutsche Verlagsgesellschaft. Stuttgart, Berlin, Leipzig 1937. S. 90 - 102.
- Clausen, Rosemarie (1958): *Schrift und Maske*. Hamburg: Christian Wegner Verlag.

Clausen, Rosemarie (ohne Jahresangabe): Mensch ohne Maske. Stuttgart: Tazzelwurm Verlag.

Conen, Horst (1991): Die Kunst, mit Menschen umzugehen. Ein Ratgeber mit Übungen für erfolgreiche Kommunikation und Körpersprache. Köln: Dumont.

Danzeisen, Peter: ‚Zwischen Erfüllungszwang und Nichtbegreifen. Die Mitbestimmungsdiskussion in den Protokollen von Voll- und Spartenversammlung – Eine Zusammenfassung von Peter Danzeisen‘. In: Laube, Horst u. Loschütz, Gert (Hrsg.) (1980): War das was? Theaterarbeit und Mitbestimmung am Schauspiel Frankfurt 1972-1980. Frankfurt a. M.: Syndikat Autoren- und Verlagsgesellschaft. S.232 - 247.

De Knecht, Wilhelm: ‚De ideale persfoto‘. In: *Skript/Speltribune*. 03/1992. NL.

De Vos, Johan (1999): ‚Grote dingen worden kleiner, kleinigheden groter. Johan De Vos over de theaterfoto's van Marteen Vanden Abeele.‘ In: *Ecetera* [Belgien]. December 1999. XVII. Nr.70. S. 4 - 5.

Deuren, Karel v. (1992): *De gespeelde ontroering. Notities bij: De bühne in beeld. Foto's van Bob Reusens (1909 – 1981)*. Hrsg. V. *Archief en Museum voor het Vlaamse Cultuurleven* (Antwerpen)

Deuren, Karel van (1994): ‚Theaterfoto's - Anton Hardy‘. In: *Toneelecho* [Belgien]. Jan - Feb 1994. 50/1. 11 – 13.

Dierkesmann, Rainer Prof. Dr.(Hrsg.) (2003): Das große Lexikon der Symbole. Leipzig: E. A. Seemann Verlag.

Dierßen, Klaus (Hrsg.) (2002): Fotografie Theater Fotografie. Hildesheim: Kunstverein.

Divendal, Leo (1991): *De Vierde Wand/ The Fourth Wall. De foto als theatre/photography as theatre*. Amsterdam/Nl: Fragment Uitgeverij.

Doll, Hans Peter (1968): Eine Theaterlandschaft in Baden - Württemberg. Texte, Informationen, Fotos. Freiburg: Verlag Rombach.

Doll, Hans Peter und Günther Erken (1985): Theater. Eine illustrierte Geschichte des Schauspiels. Stuttgart; Zürich: Belser.

Dorothea Kraus (2006): ‚Zwischen Selbst- und Mitbestimmung: Demokratisierungskonzepte im westdeutschen Theater der frühen siebziger Jahre‘. In: Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation. Hrsg. v. Gilcher - Holtey, Ingrid u.a: Frankfurt a. M./; New York: Campus Verlag. S.125 - 152.

Duve, Karen und Thies Völker (1999): Lexikon berühmter Pflanzen. Vom Adamsapfel zu den Peanuts. München: List Taschenbuch, Karen.

- Eberle, Ute (2004): ‚Die Weltsprache der 43 Muskeln.‘ In: Bild der Wissenschaft. 1/2004. S.24 - 31.
- Eckert, Nora (1995): Von der Oper zum Musiktheater: Wegbereiter und Regisseure. Berlin: Henschel.
- Eggert, Mara (1982):Frankfurter Portraits. Frankfurt a. M.: Verlag Dieter Fricke.
- Eggert, Mara u. Hans-Klaus Jungheinrich (1987): Durchbrüche der Oper Frankfurt. 10 Jahre Musiktheater mit Michael Gielen. Weinheim; Berlin: Quadriga.
- Emigholz, Heine (1991): Krieg der Augen, Kreuz der Sinne. Kassel: Martin Schmitz.
- Eskildsen, Ute (Hrsg.) (1994): Fotografieren hieß teilnehmen: Fotografinnen der Weimarer Republik. Düsseldorf: Richter.
- Feininger, Andreas (1961): Die hohe Schule der Fotografie. Düsseldorf; Wien: Econ.
- Feininger, Andreas (1961): Das Buch der Farbfotografie. Düsseldorf; Wien: Econ.
- Feininger, Andreas (1967): Die neue Fotolehre. Düsseldorf; Wien: Econ.
- Feininger, Andreas (o. A.): Das Buch der Fotografie. Düsseldorf: Econ . [Genehmigte Lizenzausgabe für Mitglieder der Büchergilde Gutenberg, Wien].
- Fiebig, Paul (Hrsg.) (1997): Michael Gielen: Dirigent, Komponist, Zeitgenosse. Stuttgart; Weimar: Metzler.
- Finter, Helga (1985): ‚Das Kameraauge des postmodernen Theaters. In: Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters.‘ Hrsg. von Thomsen, Christian W. Heidelberg: Universitätsverlag Winter. S. 58.
- Fischer - Lichte, Erika (1993): Kurze Geschichte des deutschen Theaters. Tübingen; Basel: Francke.
- Fischer - Lichte, Erika; Kreuder, Friedemann; Pflug, Isabel (Hrsg.) (1998): Theater seit den 60er Jahren: Grenzgänge der Neo – Avantgarde. Tübingen; Basel: Francke.
- Flusser, Vilém (1996): Die Revolution der Bilder. Der Flusser – Reader zur Kommunikation, Medien und Design. Mannheim: Bollmann.
- Fontana, David (1993): Die verborgene Sprache der Symbole. München: Bertelsmann.
- Fontana, David (1994): Die verborgene Sprache der Symbole. Gütersloh; München: Bertelsmann Lexikon Verlag.
- Forstner, Dorothea (1961): Die Welt der Symbole. Innsbruck; München; Wien: Tyrolia.

- Franzen, Erich (1961): Formen des Modernen Dramas. Von der Illusionsbühne zum Antitheater. München: Verlag C. H. Beck
- Frenzel, Elisabeth (1963): Stoff-, Motiv- und Symbolforschung. Stuttgart: J. B. Metzleresche Verlagsbuchhandlung.
- Frieling, Heinrich (1968): Das Gesetz der Farbe. Göttingen, u.a.: Musterschmidt.
- Frizot, Michel (Hrsg.) (1998): Neue Geschichte der Fotografie. Köln: Könemann.
- Galfert, Ilse (1988): ‚Über Theaterfotografie.‘ In: Linzer, Martin [Hrsg.]: Trilogie der Leidenschaft, Medea von Euripides, Stella von Goethe, Totentanz von Strindberg in Inszenierungen des Deutschen Theaters. Berlin: Henschelverlag. S.1 - 13 und S. 171 - 181.
- Gielen, Michael (2005): Unbedingt Musik. Erinnerungen. Frankfurt a. M; Leipzig: Insel Verlag.
- Gilcher - Holtey, Ingrid u. a. (Hrsg.) (2006): Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation. Frankfurt a. M;/ New York: Campus Verlag.
- Glas, Norbert (1979): Die Haare des Menschen – eine Physiognomik. Stuttgart: J.Ch. Mellinger Verlag.
- Gläser, Helga u.a. (Hrsg.) (2001): Blick. Macht. Gesicht. Berlin: Verlag Vorwerk 8.
- Glunk, Fritz (1997): Das große Lexikon der Symbole. Bindlach: Gondrom.
- Göbl, Tanja (2003): Theaterfotografie der Gegenwart. Ein Vergleich der fotografischen Positionen von David Baltzer, Mara Eggert und Andreas Hartmann auf der Basis eigener Interviews. Universität Hildesheim/D. Diplomarbeit.
- Gombrich, Ernst H. (1986): Kunst und Illusion, Zur Psychologie der bildlichen Darstellung. Stuttgart; Zürich: Belser Verlag.
- Grädel, John (1996): ‚Der Körper als Werkzeug der Erinnerung‘. In: Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie. Hrsg. v. Pfaff, Walter; Erika Keil und Beat Schläpfer. Berlin: Alexander Verlag. S. 9 - 36.
- Gregory, Richard L. (2001): Auge und Gehirn. Die Psychologie des Sehens. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. [Titel der Originalausgabe 1998: *Eye and Brain. The Psychology of Seeing*. Oxford University Press.]
- Greipl, Egon Johannes (1992): ‚Fotografie im Museum: Objekt – Dokument – Sorgenkind‘. In: Bewahren, was noch zu retten ist...Möglichkeiten der Archivierung, Konservierung und Restaurierung von Fotografiesammlungen. Beiträge des 2. Münchner Fotosymposiums 6. - 8. November 1992 im Münchner Stadtmuseum. Hrsg. v. Pohlmann, Ulrich u.a. S. 5 - 7.

Gronemeyer, Andrea (1995): Theater. Köln: DuMont Buchverlag.

Gronius Jörg W. und Wend Kässens (1987): Theatermacher. Frankfurt a. M.: Athenäum Verlag.

Guardini, Romano (1948): Über das Wesen des Kunstwerkes. Tübingen; Stuttgart: Rainer Wunderlich Verlag.

Haasz, Christian (2006): Digital Fotografieren. Poing: Fanzis Verlag.

Harenberg Schauspielführer (1997): Die ganze Welt des Theaters: 265 Autoren mit mehr als 750 Werken. Dortmund: Harenberg Kommunikation Verlags- und Medien GmbH & Co. KG.

Hasche, Christa u.a. (Hrsg.) (2002): Theater an der Schwelle zum 21. Jahrhundert. Berlin: Vistas Verlag.

Heeg, Günther und Anno Mungen (Hrsg.) (1999): Stillstand und Bewegung. Intermediale Studien zur Theatralität von Text, Bild und Musik. München: ePODIUM Verlag. [Erschienen in der Buchreihe INTERVISIONEN – Texte zu Theater und anderen Künsten (Band 6). Hrsg. v. Balme, Christopher und Markus Moninger].

Heffernan, Cecilia (2002): Blumen von A bis Z. München: Knesebeck.

Hendriks, Klaus B (1993): ‚Erhaltung und Restaurierung von Fotografien Heute: Definition und Grenzen‘. In: Bewahren, was noch zu retten ist... Möglichkeiten der Archivierung, Konservierung und Restaurierung von Fotografiesammlungen. Hrsg. v. Pohlmann, Ulrich u.a.: München: o. A.. Beiträge des 2. Münchner Fotosymposiums 6. – 8. November 1992 im Münchner Stadtmuseum. S. 15 – 19.

Henrichs, Benjamin; Nagel, Ivan (1996): LIEBE! LIEBE! LIEBE! IST DIE SEELE DES GENIES. München; Wien: Hanser Verlag.

Hensel, Georg (1983): Das Theater der siebziger Jahre. Kommentar, Kritik, Polemik. München: dtv.

Hensel, Georg (1995): Spiel's noch einmal. Das Theater der achtziger Jahre. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.

Heyden, Dorothee (1948): Der Magische Raum. Göttingen: Verlag Muster Schmidt.

Hiss Guido (1993): Der theatralische Blick: Einführung in die Aufführungsanalyse. Berlin: Reimer.

Homering, Liselotte und Karin von Welck (Hrsg.): Mannheim und sein Nationaltheater. Menschen - Geschichten - Perspektiven. Mannheim: Palatium Verlag.

Honnef, K. und R. Sachse (Hrsg.) (1997): Deutsche Fotografie 1870 - 1970: Macht eines Mediums. (Katalog zur Ausstellung von Klaus Honnef in der Kunsthalle der Bundesrepublik Deutschland, Köln 1997). Köln; Bonn: DuMont.

Hopmann, Barbara (2001): ‚Bretter, die die Welt bedeuten‘. In: Frauenobjektiv. Fotografinnen 1940-1950. Hrsg. v. der Stiftung Haus der Geschichte. Köln: Wieland. S.104 - 114.

Huberman - Didi, Georges (1999): Was wir sehen blickt uns an: zur Mythologie des Bildes. München: Fink. [Titel der französischen Originalausgabe: *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Les Editions de Minuit].

Humblet, Steven (2005): ‚*Het Theater van de Fotografie. STEVEN HUMBLET OVER HET THEATRALE GEHALTE VAN (HISTORISCHE) FOTO'S.*‘ In: *Ecetera: Theater, dans*. [Belgien]. 23. Nr. 98. S. 33 - 39.

Jansma, Bert (2001): *PAN SOK. Theaterfotografie*. Abcoude/Utrecht/NL: Uniepers.

Jocks, Heinz - Norbert (2004): Der Gebrauch der Fotografie. Ein Versuch über die Fotologie. In: KUNSTFORUM International. Hrsg. v. Bechtloff, Dieter. Bd. 171/2004. S. 37 - 77.

Jungheinrich, Hans-Klaus (1986): Die großen Dirigenten. Die wichtigsten Interpreten des 20. Jahrhunderts. Düsseldorf: ECON Taschenbuchverlag.

Jungheinrich, Hans-Klaus (1986): Musikalische Zeitfragen 17. Musiktheater. Kassel: Bärenreiter

Kandinsky, Wassily (1952): Über das Geistige in der Kunst. Bern: Benteli.

Kappelhoff, Hermann (2001): ‚Bühne der Empfindungen, Leinwand der Emotionen – das bürgerliche Gesicht‘. In: Gläser, Helga u.a. (Hrsg.) (2001): Blick. Macht. Gesicht. Berlin: Verlag Vorwerk 8. S. 9 - 41.

Kemp, Cornelia u. Susanne Witzgall (2002): Das zweite Gesicht. *The other Face*. Metamorphosen des fotografischen Portraits. *Metamorphoses of the Photographic Portrait*. München; u. a. : Prestel.

Kemp, Wolfgang (1999): Theorie der Fotografie II 1912 – 1945. München: Schirmer/Mosel.

Kemp, Wolfgang (1999): Theorie der Fotografie III 1945 – 1980. München: Schirmer/Mosel.

Kemp, Wolfgang (2000): Theorie der Fotografie III 1980 – 1995. München: Schirmer/Mosel.

Kiffel, Erika (Hrsg.) (1981): Ist Fotografie Kunst? Gehört Fotografie ins Museum? Reader zum Internationalen Fotosymposium 1981. Schloß Mickeln bei Düsseldorf.

- Knieper, Thomas und Marion Müller (Hrsg.) (2003): *Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten*. Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Koetzle, Michael (1997): *Das Foto. Kunst – und Sammelobjekt*. Augsburg: Augustus Verlag.
- Koschatzky, Walter (1987): *Die Kunst der Photographie. Technik, Geschichte, Meisterwerke*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Köhler, Michael (Hrsg.) (1989): *Das konstruierte Bild. Fotografie - arrangiert und inszeniert*. Schaffhausen: Edition Stemmlé.
- Kracauer, Siegfried (1977): *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kracauer, Siegfried (1985): *Theorie des Films. Zur Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kraus, Dorothea (2006): ‚Zwischen Selbst- und Mitbestimmung: Demokratisierungskonzepte im westdeutschen Theater der frühen siebziger Jahre‘. In: *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*. Gilcher-Holtey, Ingrid, u.a. (Hrsg.) (2006): Frankfurt a. M./; New York: Campus Verlag. S. 125 – 152.
- Krainer, Adolf (1943): *Kunstlicht und Farbenlicht. Ein Lehrbuch der Bildnis- und Theaterfotografie in Farben*. Wien: Rudolf Hans Hammer Verlag.
- Krauss, Rolf H.(1998): *Walter Benjamin und der neue Blick auf die Photographie*. Stuttgart: Cantz.
- Küster, Bernd (Hrsg.) (2002): *Fritz Peyer – Photographien*. Bremen: Donat Verlag.
- Lane, Harry (2003): ‚*Afterword: The Uses of Theatrical Photographs*‘. In: *Canadian Theatre Review*. 2003 CTR 116. S. 54 - 56.
- Laube, Horst und Gert Loschütz (Hrsg.) (1980): *War das was? Theaterarbeit und Mitbestimmung am Schauspiel Frankfurt 1972-1980*. Frankfurt a. M.: Syndikat.
- Lauwaert, Dirk (1989): ‚*Theaterfotografie. Naturalisme/conventie. Het dilemma van de theaterfotograaf*‘. In: *Ecetera* [Belgien]. December 1989. 7. Nr. 28. S. 22 - 23.
- Lauwaert, Dirk (1990): ‚*Theaterfotografie. Een uitvoering/de voorstelling. Versies van teatraliteit*‘. In: *Ecetera* [Belgien]. 8. Nr. 30. S. 27 - 31.
- Lauwaert, Dirk (1990): ‚*Theaterfotografie. Het goede beeld van de stemloze danser. Tonen/niet vertellen*‘. In: *Ecetera* [Belgien]. 8. Nr. 32. S. 23 - 27.
- Lauwaert, Dirk (1990): ‚*Theaterfotografie. Informatie/kwalificatie. De contrapunten van de fotograaf*‘. In: *Ecetera* [Belgien]. 8. Nr. 29. S. 17 - 21.

Lauwaert, Dirk (1990): ‚*Theaterfotografie. Kurve/Kluwen. De danser als sculptur.*‘ In: *Ecetera* [Belgien]. 8. Nr. 31. S. 15.

Lauwaert, Dirk (1991): ‚*Theaterfotografie. De dans die verhalen breekt. Aanwezigheid/Betekenis.*‘ In: *Ecetera* [Belgien]. 9. Nr. 33. S. 35 - 39.

Lazarowicz, Klaus und Christopher Balme (1991) *Texte zur Theorie des Theaters.* Stuttgart: Philipp Reclam jun.

Lehmann, Edgar Dr. (1940): *Theater – fotografiert. Erfahrungen mit der Kamera vor dem Bühnenrahmen.* Berlin u. a. : Otto Elsner Verlagsgesellschaft.

Lendenmann, Fritz (1994): *Zürcher Szenen: Bilder des Zürcher Theaterfotografen Edi Baur 1950 – 1986.* Glattburg: Züri Woche Verlag.

Leong, Kenneth S. (2000): *Jesus - Der Zenlehrer. Das Herz seiner Lehre.* Freiburg i. Br. u.a.: Herder. [Titel der amerikanischen Ausgabe: *The Zen Teachings of Jesus. The Crossroad Publishing Company: New York. 1995*].

Lesák, Barbara (Hrsg.) (2003): *Von der Pose zum Ausdruck. Theaterfotografie 1900 – 1930.* Wien: Christian Brandstätter Verlag.

Linzer, Martin (Hrsg.) (1988): *Trilogie der Leidenschaft, Medea von Euripides, Stella von Goethe, Totentanz von Strindberg in Inszenierungen des Deutschen Theaters.* Berlin: Henschelverlag.

Löffler, Petra (2004): *Affektbilder. Eine Mediengeschichte der Mimik.* Bielefeld: transcript Verlag.

Lorenzo, Laura (1994): *Das kleine Lexikon der Farben.* Lemgo: Taoasis.

Lurker, Manfred (1991): *Wörterbuch der Symbolik.* Stuttgart: Alfred Körner Verlag.

Marschall, Brigitte (2000): *Die Droge und ihr Double.* Wien, Köln: Böhlau.

Meissner, Hans (1962): *Sinn und Aufgabe des Theaters. Gesammelte Aufsätze.* Augsburg: Die Brigg.

Meiszies, Winrich und Udo Remmes (2003): *Augenblicke der Kunst: Moments of Art.* Düsseldorf: Theatermuseum der Landeshauptstadt Düsseldorf.

Melchinger, Siegfried (1956): *Theater der Gegenwart.* Frankfurt a. M. u. Hamburg: Fischer Bücherei KG.

Mennicken, Rainer (1993): *Peter Palitzsch.* Frankfurt a. M. : Fischer Taschenbuch Verlag.

Merten, Klaus u. Westerbarkey, Joachim (1994): ‚*Public Opinion and Public Relations.*‘ In: *Die Wirklichkeit der Medien. Einführung in die*

- Kommunikationswissenschaft. Hrsg. v. Merten, Klaus u.a.. Oplade: Westdeutscher Verlag. S. 193.
- Merz, Reinhard (2007): Licht und Belichtung in der Fotografie. Heidelberg: dpunkt. Verlag.
- Merz, Reinhard u. Schäfer, Christiane (1997): Licht und Lichtführung in der Fotografie. Augsburg: Augustus Verlag.
- Mikunda, Christian (2002): Kino spüren: Strategien emotionaler Filmgestaltung. Wien: WUV.
- Mitford-Bruce, Miranda (1997): Zeichen & Symbole. Die verborgenen Botschaften der Bilder. Stuttgart; Zürich: Belser Verlag.
- Moholy-Nagy, Lazlo (1967): Malerei, Fotografie, Film. Mainz; Berlin: Florian Kupferberg.
- Mohr-Heinz, Gerd (1981): Lexikon der Symbole: Bilder und Zeichen in der christlichen Kunst. Düsseldorf; Köln: Eugen Diederichs Verlag.
- Molcho, Samy (1983): Körpersprache. München: Mosaik Verlag.
- Morris, Desmond (1985): Körpersignale. München: Wilhelm Heyne Verlag.
- Mulder, Arjen (2000): *Het fotografisch genoegen*. Amsterdam/NL: Van Genneep.
- Müller, Helmut M. (1992): Weltgeschichte in Schlaglichtern. Mannheim u.a.: Meyers Lexikonverlag.
- Müller-Pohle, Andreas (1982): dumont Foto 4. Fotografie in Europa heute. Köln: DuMont Buchverlag.
- Naggar, Carole (1991): 'Stalking Space- Time/Het Overschrijden van Grenzen.' In: *De Vierde Wand/ The Fourth Wall. De foto als theatre/photography as theatre*. Divendal, Leo (Hrsg.). Amsterdam/Nl: Fragment Uitgeverij. S. 42 - 47.
- Naumann, Barbara (Hrsg.) (1993): Vom Doppelleben der Bilder. Bildmedien und ihre Texte. München: Fink.
- Newhall, Beaumont (1998): Geschichte der Photographie. München: Schirmer/Mosel.
- Nienhuis, Bert (1999): *Toneelfoto's Discordia*. Amsterdam/NL: Eris.
- Oberender, Thomas (2004): ‚Mehr Jetzt auf der Bühne‘. In: Theater heute. 4/2004. S. 20 - 31.
- Ortmann, Manfred (Hrsg.) (1985): Spectaculum Deutsches Theater 1945 – 1975. Materialien. Frankfurt a. M.: Suhrkamp

- Palitzsch, Peter (1987): ‚Resignation, Zorn, Trauer‘. In Theater heute. 09/1987. S.1 – 7.
- Pfaff, Walter; Keil, Erika; Schläpfer, Beat (1996): Der sprechende Körper. Texte zur Theateranthropologie. Berlin: Alexander Verlag.
- Pfenninger, Kathrin (2001): Bildarchiv Digital. Stuttgart: Konrad Theiss Verlag.
- Pfüller, Volker und Hans-Joachim Ruckhäberle (1998): Das Bild der Bühne. Arbeitsbuch. Berlin: Theater der Zeit.
- Pfüller, Volker (1998): ‚Bild und Text – eine unglückliche Liebe?‘. In: Das Bild der Bühne. Arbeitsbuch Theater der Zeit. Hrsg. v. Pfüller, Volker, u. Ruckhäberle, Hans – Joachim. Berlin: Verlag Theater der Zeit. S. 8 – 11.
- Philipsen, Bart (1990): ‚*Theater en haar fotografische waarheid*‘. In: *Ecetera* [Belgien]. 8. Nr.29. S. 22 – 23.
- Piekenbrock, Marietta (1999): Editorial [o. Titel]. In: Theaterjahr 1999: Deutschland, Österreich, Schweiz/36. Theatertreffen Berlin hrsg v. Berliner Festspielen. München u.a. : Prestel. S. 131.
- Rischbieter, Henning (1972): ‚Das mitbestimmte Stadttheater.‘ Anfänge (6): Frankfurt. In: Theater heute 12 (1972), S. 16 - 19.
- Pohlmann, Ulrich u.a. (Hrsg.) (1993): Bewahren, was noch zu retten ist...Möglichkeiten der Archivierung, Konservierung und Restaurierung von Fotografiesammlungen. München: o. A.. [Beiträge des 2. Münchner Fotosymposiums 6. – 8. November 1992 im Münchner Stadtmuseum.
- Pohlmann, Ulrich und Rudolf Scheutel (Hrsg.) (2000): Lehrjahre, Lichtjahre: die Münchner Fotoschule 1900 – 2000. Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum. München: Schirmer/Mosel
- Praetorius, Karl-Friedrich (2000): Alzheimer Roulette. Die Frauenfalle. Stücke und Materialien. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Puchner, Willy (1981): Gestaltung mit Licht, Form und Farben. München: Laterna Magica.
- Recker, Marie-Luise (2005): Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. München: C. H. Beck.
- Richter, Peter-Cornell (1987): Das Arena Photobuch. Würzburg: Arena – Verlag Georg Popp.
- Rischbieter, Henning (Hrsg.) (1970): Theater im Umbruch. Eine Dokumentation aus Theater heute. München: dtv.

Rischbieter, Henning (Hrsg.) (1985): Welttheater. Theatergeschichte, Autoren, Stücke, Inszenierungen. Braunschweig: Westermann. [3., völlig Neubearb. Aufl.].

Rischbieter, Henning (Hrsg.) (1999): Durch Den Eisernen Vorhang. Theater im geteilten Deutschland 1945-1990. Berlin: Propyläen Verlag.

Rischbieter, Henning (2005): ‚Das Beispiel des Gerechten. Peter Palitzsch - Stationen eines Lebens.‘ In: Theater heute. 02/2005. S. 13 - 17.

Rivière, Jean-Loup (2002): Roland Barthes. Ich habe das Theater immer sehr geliebt, und dennoch gehe ich fast nie mehr hin. Schriften zum Theater. Berlin: Alexander Verlag.

Roselt, Jens (2004): ‚Mit Leib und Seele. Wie Theater mit Medien arbeiten‘. In: Text und Kritik. Hrsg. v. Arnold, Heinz Ludwig. München: Richard Boorberg Verlag. S.34 – 41.

Rother, Rainer (2000): Leni Riefenstahl: Die Verführung des Talents. Berlin: Henschel.

Röttger-Denker, Gabriele (1997): Roland Barthes zur Einführung. Hamburg: Junius [2., überarb. Aufl.]

Rutschky, Michael (1993): ‚Foto mit Unterschrift. Über ein unsichtbares Genre‘. In: Vom Doppelleben der Bilder. Bildmedien und ihre Texte. Hrsg. v. Naumann, Barbara. München: Fink. S.51 - 66.

Sachsse, Rolf (2001): ‚Im Schatten der Männer: Deutsche Fotografinnen 1940-1950‘. In: Frauenobjektiv. Fotografinnen 1940 - 1950. Hrsg. v. der Stiftung Haus der Geschichte. Köln: Wieland. S. 12 - 25.

Sawada, Eva (2001): Magie der Blumen. Amsterdam/NL: Iris

Schaffner, Ingrid und Matthias Winzen (Hrsg.) (1995): Deep Storage - Arsenale der Erinnerung: Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst. München; New York: Prestel.

Schau, Jürgen (1967): Theater auf Bühne und Bildschirm. Moderne Schauspielkunst. Braunschweig: Georg Westermann.

Schildt, Axel u.a. (Hrsg.) (2000): Dynamische Zeiten. Die 60er Jahre in den beiden deutschen Gesellschaften. Hamburg: Christians. [Hamburger Beiträge zur Sozial – und Zeitgeschichte. Hrsg. v. d. Forschungsstelle für Zeitgeschichte Hamburg. Darstellungen, Band 37].

Schmidt, Marjen (1994): Fotografien in Museen, Archiven und Sammlungen: Konservieren, Archivieren, Präsentieren. München: Weltkunstverlag.

Schneyder - Schnelle (1990): Marlene: Photographie und Wahrnehmung. Marburg: Jonas Verlag.

Scholz, Martin; Helmbold, Ute (Hrsg.) (2005): Bilder lesen lernen. Wie werden Bilder rezipiert? Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag/GWV Fachverlag GmbH.

Schultz, Tanjev (2003): ‚Alles inszeniert und nichts authentisch? Visuelle Kommunikation in den vielschichtigen Kontexten von Inszenierung und Authentizität‘. In: Authentizität und Inszenierung von Bilderwelten. Hrsg. v. Knieper, Thomas und Marion G. Müller. Köln: Herbert von Halem Verlag. S.11 - 24.

Schwens, Christa (1980): Bild - Analyse, Bild - Verstehen: theoretische Begründung und Anwendung. Königstein: Scriptor.

Sels, Gert (1999): ‚*Theaterfoto kann ook rauw en kwetsbar zijn*‘. In: *De Standaard* [Belgien]. 09.10.1999.

Simhandl, Peter (1993): Bildertheater: bildende Künstler des 20. Jahrhunderts als Theaterreformer: Verlag der Buchhandlung Gadegast.

Simhandl, Peter (1996): Theatergeschichte in einem Band. Berlin: Henschel Verlag.

Simon, Friedemann (1995): Momente. Off – theater - fotografie. Hamburg: Autoren und Konkret Literatur Verlag.

Sontag, Susan (2003): Über Fotografie. Frankfurt a. M.: Fischer Verlag

Spötter, Anke (2003): Theaterfotografie der Zwanziger Jahre an Berliner Bühnen. Gestaltung und Gebrauch eines Mediums. Berlin. [Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte e. V. Band 76]

Stap, Ton van der (1991): ‚*De vrees voor herkenning/ Fear of recognition*‘. In: *De Vierde Wand/ The Fourth Wall. De foto als theatre/photography as theatre*. Hrsg. v. Divendal, Leo. Amsterdam/NL: Fragment Uitgeverij. S. 14 - 21.

Steinhoff, Martin (Hrsg.) (2000/01): Aufbrüche. Oper Frankfurt 1987 - 2002. Frankfurt a. M.: o. A.

Steinorth, Karl (1987): Photographen der 20er Jahre. Gütersloh: Prisma [Sonderausgabe].

Stelzer, Otto (1978): Kunst und Photographie. Kontakte, Einflüsse, Wirkungen. München: R. Piper & Co.

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

Stiftung Haus der Geschichte (Hrsg.) (2001): Frauenobjektiv. Fotografinnen 1940 – 1950. Köln: Wienand.

Strauss, Botho (1999): Der Gebärdensammler. Texte zum Theater. Frankfurt a. M.: Verl. der Autoren.

Strelow, Liselotte (1961): Das manipulierte Menschenbild oder Die Kunst, fotogen zu sein. Düsseldorf: Econ.

Sucher, Bernd C. (1995): Das Theater der achtziger und neunziger Jahre. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag.

Theatergemeinde e. V. (1983): Theaterbilder – 20 Jahre Theater in Berlin 1963 – 1983. Berlin: Nicolaische Verlagsbuchhandlung Beuermann GmbH.

Time Life International (Hrsg.) (1971): Die Kamera. Verona: Arnoldo Mondadori.

Tindemans, Klaas (Hrsg.) (1999): ‚*Herman Teirlinck Prijs*.‘ Theaterfoto.

Trilse, Christoph u.a. (1977): Theaterlexikon. Berlin/DDR: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.

Troger - Rösch, Birgit (1993): Österreichische Theaterfotografie. Von den Anfängen bis zur Jahrhundertwende. Universität Wien. Diplomarbeit.

Uhlig, Bernd (1989): Theater und Fotografie. Internationales freies Theater. Hamburg: Artland Verlag.

Unbekannte/r AutorIn (1987): Reihe ‚Theaterfotografen‘ (Portraits von TheaterfotografInnen - u.a. Gisela Scheidler, Ruth Walz, Roswitha Hecke, Winfried Rabanus, Mara Eggert, Lore Bermbach, Peter Schnetz, Helmut Blattner). In: Theater heute. 1987.

Vanhaesebrouck, Karel (2006): ‚*Tussen snapshot en verstilde theatraliteit*.‘ In: FotoMuseum Magazine [Belgien]. Oktober 2006. 11. S. 80 - 87.

Verniers, Roel (1999): ‚*Plaatjes bij praatjes? Een column over theaterfotografie door Roel Verniers*.‘ In: *Ecetera* [Belgien]. December 1999. XVII. Nr.70. S. 42 - 45.

Vietta, Egon (1955) : Darmstädter Gespräch. Egon Vietta. Darmstadt: Neue Darmstädter Verlagsanstalt GMBH.

Villeneuve, Rodrigue (1990): ‚*Photographs of Theatre: Images Always Fail*.‘ In: *Canadian Theatre Review*. Fall 1990. CTR 64. S. 32 - 37.

Völker, Klaus (2006): ‚Dem Unerlösten auf der Spur. Ruth Berghaus als Künstlerin - in der Kritik und im Licht der Staatssicherheit‘. In: Theater heute 01/2006. S. 69 - 70.

Weber, Ernst A. (1979): Sehen, Gestalten und Fotografieren. Berlin; New York: Walter de Gruyter.

Weidmann, Dieter (2001) Fotografie. München; Berlin: Deutscher Kunstverlag.

Wekwerth, Manfred (1960): Theater in Veränderung. Berlin: Aufbau – Verlag.

Zeeman, Hilde (2001): Lebenslinien. München: Knesebeck.

Zuffi, Stefano (Hrsg.) (2005): Bildlexikon der Kunst. Die Natur und ihre Symbole. Pflanzen, Tiere und Fabelwesen. Berlin: Parthas. Bd.7.

Zuffi, Stefano (Hrsg.) (2007): Bildlexikon der Kunst. Körpersprache. Gestik, Mimik, Ausdruck. Berlin: Parthas. Bd.15.

Zurhorst, Eva Maria (2004): Liebe dich selbst und es ist egal, wen du heiratest. München: Goldmann.

9.2. Quellen aus dem Internet (Auswahl)

Bayerisches Staatsministerium für Wissenschaft, Forschung und Kunst: www.stmwfk.bayern.de/kunst/museen/theatermuseum.html, download am

Behörde der Bundesbeauftragten (Deutschland): www.bstu.bund.de/cln_042/nn_712834/DE/MfS-DDR-Geschichte/Einzelthemen/Themenarchiv/Aktion-Rose/aktion-rose__node.html__nnn=true; download am 24.06.2007.

Mara Eggert: www.maraeggert.de, download am 24.06.2007.

MOMA: www.moma.org/research/archives/highlights/06_1955.html, download am 07.06.2007.

Vlaams Theater Instituut: www.vti.be, download am 18.10.2007.

http://cms.frankfurt-live.com/front_content.php?idcat=31&idart=938 25.09.2007

9.3. Audio-Material, Videomaterial & Gedächtnisprotokolle

Dittrich, Steffi (2005): Gedächtnisprotokoll: Vortrag von Mara Eggert ‚Theaterfotografie‘. Fotoclub Bad Homburg, am 23. 3. 2005.

Dittrich, Steffi (2007): Interview mit Mara Eggert. Frankfurt, am 16. 4. 2007.

Dittrich, Steffi (2007): Gedächtnisprotokoll: Vortrag von Rita Czapka ‚Das Theaterarchiv im Burgtheater‘. Wien, am 18.12.2007.

Dittrich, Steffi (2008): Gedächtnisprotokoll: Treffen mit Mara Eggert. Wien, am 2. 2. 2008.

HR Hessen (2004): Filmdokumentation: ‚Hauptsache Kultur‘.

Radiosendung hr2 - Doppelkopf (01.06.2005): Am Tisch mit Mara Eggert
„Bilderfängerin“. Gastgeberin Ruth Fühner.

9.4. Abbildungsnachweise

Die Rechte aller in vorliegender Arbeit verwendeten Bilder liegen bei Mara Eggert.

Lebenslauf

STEFFI DITTRICH

E-Mail: tejo@gmx.net



24.12.1972 Stefanie Anna Maria Dittrich
Geboren in München/Deutschland
Nationalität: deutsch

Juni 2008 Diplom in Dramaturgie (Internationales Theaterinstitut und
Universität Wien)

März 2008 Theaterfotografie bei *Fucking Åmål* am Landestheater Linz

Oktober 2007 Theaterfotografie bei Szene Bunte Wähne, Festival Horn

September 2007 Zweisemestrige Berufsqualifikation zur Theaterdramaturgin
des Internationalen Theaterinstituts und der Universität Wien

Oktober 2006 - Februar 2007
Forschungsaufenthalt in Antwerpen/Belgien

August 2005 Theaterfotografie bei *Totaler Luxus* - Mittemai und
Sophiensäle, Berlin

September 2004 Dramaturgie und Fotografie bei *Prinzessinnendramen I und IV*,
Stadttheater Hildesheim (Beide Stücke eingeladen zum
Norddeutschen Theatertreffen 2005)

Mai 2003 Dramaturgie und Fotografie bei *Nowo Dewitschje*, Stadttheater
Hildesheim

August 2000 - August 2001
Akademisches Austauschjahr an der *Universiteit Utrecht*,
Utrecht/NL

September 1997 Aufnahme des Studiums der Theater-, Film und
Medienwissenschaft an der Universität Wien

November 1995 - April 1997

Studium der Sozialwissenschaften an der Humboldtuniversität
in Berlin, Teilnahme an mehreren Theaterprojekten

März 1995 - August 1995

Sprachschule in Rom zur Erlernung der italienischen Sprache

August 1994 - März 1995

Praktikum in der Galerie am Kloster, München

Juni 1994

Abitur am neusprachlichen Gymnasium Obermenzing,
München

Weitere Projekte:

Künstlerische Leitung bei *REWALK*, Fotoprojekt bei Szene Bunte Wähne, Festival
Horn 2005, 2006 und 2007

Mitarbeit am *AutorInnen Labor*, Aufführung Schauspielhaus Wien 2003

Lesungen: *Altes neu gelesen I und II*, Buchhandlung Tiempo Wien 2003

Künstlerische Betreuung bei *Wien Umgehen*, Tanzquartier Wien 2003

Mitorganisation bei *Archive Tanzen*, Tanzquartier Wien/Salzburg 2002

Sprachen: Englisch sehr gut, Italienisch gut, Niederländisch gut

Interessen: Fotografie, Aikido