



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Alles Ansichtssache: ein Haus, eine Fotografie und
die Europäische Ethnologie“

Verfasserin

Daniela Schadauer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Oktober 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 308
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Volkskunde
Betreuerin / Betreuer:	Ao. Univ.-Prof. Dr. Klara Löffler

Danke

für alle helfenden Hände und denkenden Köpfe

Leseanleitung 2

Eine Fotografie: Blick auf das Forschungsfeld

1_ Kapitelüberblick 6

2_ Panorama: historisch betrachtet 7
Idee des Überblicks – Panoramarotunde – Das Panorama: Der neue Blick auf die Stadt – Motive und Herstellung der Panoramadarstellungen – Publikum – Popularität

3_ Reisen - Wissenschaft - Alltag: Mit den Augen der TouristInnen 15
Sehanleitung Reiseführer – Der wissenschaftliche Blick auf Landschaft – Touristischer Blick – Touristischer Blick im Vergleich – Touristische Praxis im Alltag – Die Gleichzeitigkeit der Blicke

4_ Bildvergleich/Blickvergleich 25
Gemeinsamkeiten – Differenzen – Spezifik der Montage

Die Europäische Ethnologie: Blick auf die Methode

1_ Stadt | Fotografie | Blick 32
Erfahrungsraum Stadt: Eine Annäherung – Geste des Fotografierens – Die Suche nach einem Standort – Manipulation der Situation – Reflexion

2_ Kapitelüberblick und Fragestellung 35

3_ Fotografie in der Europäischen Ethnologie..... 36
Volkskundliche Bildwissenschaft/ ethnologische Bildforschung – Volkskundliche Fotografie: Die Anfänge – Realismuskurs – Ethnographischer Zugang an die Fotografie – Methodischer Umgang mit Bildern I: Kontext und Interpretation – Methodischer Umgang mit Bildern II: Bildanalyse – Zugang zu meinem Bild

4_ Visuelle Kulturwissenschaft 47

5_ Der theoretische Blick auf die visuelle Quelle 49
Motiv der Straße – Wahrnehmung und Selbstverständlichkeit im Betrachten – Die Kamera als Skalpelle – Leerstellen – Ort | Raum | Zeit | Fotografie – Konsequenzen für den Quellenwert

Ein Haus: Blick auf den Bildinhalt

1_ Kapitelüberblick	60
<i>Die Stadt im Bild</i>	
2_ Informationen zum Bild	61
<i>Die Montage als Panorama – Bildintention – Das Bild als Forschungsfeld – Reflexion der Fotografischen Auswahl</i>	
3_ Kontextanalyse	65
4_ Wiedner Hauptstraße	66
<i>Historischer Überblick des Stadtviertels – Ethnographie des Straßenzugs</i>	
5_ Die Häuserzeile	71
<i>Bildbeschreibung – Wien in der Zeit des Biedermeier – Zeitarchitektur – Die Häuserzeile als Text – Zwischenergebnis</i>	
6_ Die Zone der Geschäftslokale	76
<i>Erste Beobachtung – Wiener Konsum- und Warengeschichte</i>	
Literaturverzeichnis	83
<i>Quellen aus dem Internet</i>	
Abbildungsverzeichnis	90
Anhang	
<i>Lebenslauf</i>	91
<i>Abstract</i>	92

„... erzählt wie durch das Auge einer Kamera“¹
(Haruki Murakami)



¹ Murakami, Haruki: Afterdark. Köln 2005. Schmutztitel/Rückseite.

Leseanleitung

Haruki Murakami erzählt in seinem Roman *Afterdark* eine Geschichte durch das Auge einer sich bewegenden und automatisch gesteuerten Kamera. Die Kamera greift nicht in den Verlauf der Geschichte ein, vielmehr dokumentiert und interpretiert sie das aufgezeichnete Bild für die Leserschaft. In jedem Kapitel wechselt der Blick des Autors an einen anderen Ort des Geschehens. In der vorliegenden Studie findet ein ähnlicher Blick durch die Kamera statt, ein Blick durch die Kamera auf das Forschungsfeld. Das Forschungsfeld habe ich in einer einzelnen Fotografie verdichtet. (Das Forschungsfeld ist verdichtet zu einer einzelnen Fotografie, durch die Person der Forscherin, also mich.)

Im Vergleich zu *Afterdark* wird hier nur ein Ort betrachtet. Der Ort der auf der Fotografie abgebildet ist, stellt einen Ausschnitt der Wiedner Hauptstraße (Nr. 37-39) dar, welche sich im 4. Wiener Gemeindebezirk befindet. Die für die Arbeit von mir produzierte Aufnahme zeigt eine Häuserzeile mit Geschäftslokalen im Eingangsbereich auf Straßenniveau. Ein Ausschnitt von städtischer Kultur/Architektur in Wien, die nicht unbedingt als touristische Sehenswürdigkeit definiert werden würde. Vielmehr zeigt es einen alltäglichen urbanen Raum, der nun in das Zentrum der Forschung gestellt wird.

Der städtische Raum wird hierbei durch den Akt des Fotografierens visuell übersetzt. Das Produkt der Übersetzung, in diesem Fall die Fotografie, ist in dieser Arbeit einerseits das Medium der visuellen Wahrnehmung und andererseits der Gegenstand der Forschung. So wie bei anderen kulturwissenschaftlichen Forschungen das Interview oder die teilnehmende Beobachtung als empirische Methode angewendet wird, ist hier das fotografische Bild die selbsterzeugte Quelle der Arbeit. Eine visuelle Quelle, die in der Betrachtung ein langsames und intensives Sehen ermöglicht.

Mit dem Titel „Alles Ansichtssache: ein Haus, eine Fotografie und die Europäische Ethnologie“ habe ich die zentralen Themen, die in der Arbeit untersucht werden, zusammengefasst. Das Ausgangsbild der Arbeit, die fotografische Montage, bildet in

jedem der drei Kapitel immer den Ausgangspunkt und das primäre Forschungsfeld, von dem ausgehend unterschiedliche Aspekte und Fragestellung beleuchtet werden.

In drei Kapiteln – die drei thematisch- und methodisch unterschiedliche Fokussierungen beinhalten – kontextualisiere und analysiere ich das eine Bild immer wieder neu. Die einzelnen Kapitel werden nun anschließend kurz vorgestellt.

Die Arbeit kann, in Folge der inhaltlichen Strukturierung, auf zwei Arten gelesen werden: Die Texte können, so wie bei einer konventionellen Arbeit, chronologisch gelesen werden, funktionieren aber auch unabhängig von einander, da für jedes Kapitel einzelne Frageinteressen formuliert wurden, die sich nicht notwendigerweise auf das Kapitel davor beziehen.

1. Kapitel_ Die Fotografie: Blick auf das Forschungsfeld Im 19. Jahrhundert findet die Erschließung von städtischen Räumen über das Medium des Panoramas statt. Städtische- und touristische Destinationen werden auf der Ebene der Wahrnehmung mit bestimmten Blickmustern betrachtet. Das Ausgangsbild der Arbeit, die Montage, ist aus einzelnen Fotografien zusammengesetzt und kann durch ihr Endformat als Panoramabild charakterisiert werden. Im Zuge des ersten Kapitels betrachte ich die Entstehungsgeschichte des historischen Panoramas und die verschiedenen Blickpositionen der Wissenschaft, des Tourismus und des Alltags auf die Landschaft, das Reisen und die Stadt. Diese historische und theoretische Aufarbeitung ist die Basis dafür, die Spezifik der Montage zu konkretisieren und die Blickpraktiken, die für die Entstehung und Kontextualisierung des Ausgangsbildes maßgeblich sind, herauszuarbeiten.

2. Kapitel_ Die Europäische Ethnologie: Blick auf die Methode Im zweiten Kapitel folgt eine methodische Auseinandersetzung mit der visuellen Quelle. In diesem Kapitel frage ich nach den bestehenden Methoden, Zugängen und Herangehensweisen der Europäischen Ethnologie an das Medium Fotografie. Ins Zentrum meines Interesses rückt hier die Frage, welche Möglichkeiten im Fach vorhanden sind, um mit dieser Art von Fotografie als Instrument und Gegenstand der Forschung umzugehen und welche Konsequenzen sich im Rahmen der Quellenkritik

aus dieser Form der Dokumentation ergeben können. Da in meiner Arbeit dem Moment der Reflexion eine zentrale Rolle zukommt, erweitere ich den bestehenden Rahmen an möglichen Zugängen. Die Montage, als visuelle Übersetzung für die BetrachterInnen, ermöglicht ein langsames und intensives Wahrnehmen des städtischen Raums. In dieser Arbeit findet eine neue Form des Ethnographierens statt, indem eine künstlerische Strategie erprobt wird.

3. Kapitel_ Ein Haus: Blick auf den Bildinhalt Das letzte Kapitel beschäftigt sich mit dem Bildinhalt, also der Häuserzeile. Das zentrale Frageinteresse richtet sich hier nach den zeitlichen Verläufen, die auf der Montage abgebildet sind. Im Zuge einer Kontextanalyse wird das Bild im Stadtraum verortet und die nicht sichtbaren Kontexte im Bild erschlossen. Die Beantwortung des Frageinteresses folgt mit der Betrachtung der Geschäftszone, über die ein historischer Verlauf der Wiener Konsum- und Warenwelt nachgezeichnet wird.

Die intensive und detaillierte Auseinandersetzung mit der Bildquelle soll zeigen, welche verschiedenen Zugänge und Herangehensweisen an das Medium Fotografie möglich sind und wie ein Umgang mit einer selbsterzeugten visuellen Quelle aussehen kann.

1. Kapitel
Eine Fotografie: Blick auf das Forschungsfeld



1_ Kapitelüberblick

Eine Häuserzeile in das Zentrum der Forschung zu stellen ist nichts Ungewöhnliches, mit dem Blick durch einen Fotoapparat vielleicht schon ein wenig mehr. Wenn das zustande kommende Bild aber nachträglich aus vielen Fotografien zusammengesetzt wird und sich daraus eine Bildmontage ergibt, dann stellt sich die Frage, nach der fotografischen Perspektive und deren Spezifik. Diese Frage möchte ich mit der Methode des Vergleichs, konkret mittels des Vergleichs von zwei unterschiedlichen Perspektiven die das gleiche Sujet (die Häuserzeile²) abbilden, klären.

Im Laufe der Forschungsarbeit wurde die Häuserzeile mit zwei unterschiedlichen Fotoapparaten abfotografiert. Zuerst mit einer digitalen Kompaktkamera³, die in ihrem Menü eine Panoramafunktion anbietet und danach mit einer analogen Panoramakamera⁴. Obwohl hier mit unterschiedlichen Techniken (Digital-/Analogfotografie) gearbeitet wurde, wird in dieser Arbeit weder ein geschichtlicher Diskurs über die Technik des Auges, des Fotoapparates im Allgemeinen, etc. nachgezeichnet, noch näher auf die speziellen technischen und ästhetischen Unterschiede, zwischen diesen beiden medialen Formen, eingegangen.

Die Einstellung des Kameraprogramms mit der die Montage entstanden ist, zitiert einen spezifischen und historisch gewachsenen Blick. Deshalb möchte ich als Basis für den Vergleich, welcher aufgrund des langgezogenen Formates eine besondere Lesart benötigt, zuvor die Geschichte des Panoramas und die damit verbundene Geschichte des bürgerlichen/touristischen/künstlerischen Blicks ausführlicher erläutern.

Der Panoramablick ist ein historisch gewachsener Blick, welcher unter anderem heute im Bereich des Tourismus seine Anwendung findet. Beispielsweise in Form von Panoramaansichtskarten, die in ihren Bildmotiven häufig historische Bauten in ihrer eindrucksvollen Größe – ihrer Monumentalität – abbilden. Mit der Kulturtechnik der

² *In meiner Arbeit verstehe ich hier eine Straßenfront, die durch je eine Querstraße auf beiden Seiten unterteilt ist und mehr als einen Baukörper aufweist.*

³ Kameramodell: PENTAX Optio WiPi

⁴ Kameramodell: Horizon 202

massenkulturellen Praxis des Reisens entwickelten sich bestimmte Verhaltens- und Sehweisen. So wird bei Stadtführungen von sogenannten ‚Experten des Blicks‘ auf die Stadt, darauf verwiesen, sich etwa die städtische Architektur aufmerksam anzusehen, über das Übliche hinaus, über die Augenhöhe hinweg den Kopf zu heben und auch die oberen Zonen der Architektur mit geschärftem Blick zu erkunden. Das Alltägliche und auch Ungewohnte zu betrachten, das einen städtischen Raum prägt und individualisiert ist Bestandteil der touristischen Blickpraxis. Der/die TouristIn als EthnographIn? Inwiefern sich der „touristische Blick“ von dem Blick des/der EthnographenIn unterscheidet oder auch nicht, möchte ich in einem weiteren Teil des Kapitels erarbeiten.

2_ Das Panorama : Historisch betrachtet

Das 19. Jahrhundert gilt als Epoche des Panoramas. Die Entstehung des Begriffes lässt sich nicht mehr genau datieren und auch der Erfinder der Wortkonstruktion ist unbekannt. Fest steht, dass der Terminus im ausgehenden 18. Jahrhundert Einzug in die meisten Lexika hielt und übersetzt aus dem Griechischen *alles* und *sehen*, bedeutet. Selbst Robert Barker, Erfinder des Panoramas, benannte bei seiner Patentanmeldung 1787 sein Produkt „la nature à coup d`œil“ („Die Natur auf einen Blick“). In der Gegenwart wird der Begriff vor allem zur Charakterisierung von Landschaftsansichten verwendet. Mit seiner Erfindung war es Robert Barker das erste Mal in der Geschichte der Malerei gelungen, den schweifenden Blick der BetrachterInnen malerisch festzuhalten. Durch ihn entstand die erste Landschaftsansicht im kompletten Rundumblick von 360°. ⁵

Idee des Überblicks Die ersten Panoramen entwickelten sich aus der Idee heraus, den Blick über den Horizont wandern zu lassen und dies zumeist von einem erhöhten Aussichtspunkt aus. Das Prinzip des Landschaftsüberblicks wurde zuvor schon für militärische und wissenschaftliche Zwecke⁶, abseits des bürgerlichen Lebens, angewendet. Erst im 19. Jahrhundert wurde die Idee des Überblicks, als

⁵ Vgl. Oettermann, Stephan: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main 1980, S. 7.

⁶ Vgl. Scharfe, Martin: Menschenwerk. Erkundungen über Kultur. Wien u. a. 2002.

Schule des bürgerlichen Blicks, im touristischen Zusammenhang wichtig bedeutend. Durch diese Aneignung wurde das Panorama, laut Stephan Oettermann⁷ eine „symbolische Form‘ eines spezifisch modernen, bürgerlichen Natur- und Weltverhältnisses [...] in einer Hinsicht als Maschine, in der die Herrschaft des bürgerlichen Blickes gelernt und zugleich verherrlicht wird, als Instrument zur Befreiung und zur erneuerten Einkerkung des Blickes [...].“⁸

In diesem Zusammenhang lässt sich auch erklären, warum sich viele Reisende bevor sie ihren ausgewählten Reiseort erkundeten, zuerst auf dem Kirchturm begaben, um von dort auf die Landschaft herab zu blicken.⁹

Ein weiterer Verweis auf den damaligen Wunsch, die Sicht zu erweitern und den bis dahin begrenzten Sehraum vergrößern zu wollen, drückt sich in der „Möblierung der Natur“¹⁰ aus. Konkret in Form von Aussichtstürmen, die im ausgehenden 19. Jahrhundert vielfach aus diesem Grund errichtet wurden.¹¹ Neben der Errichtung von Aussichtsplataeus begann sich „das Reisen zu Fuß“¹² und der Alpinismus als touristische Praxis zu etablieren. Der Kulturwissenschaftler Friedemann Schmoll beschreibt in seinem Artikel *Der Aussichtsturm. Zur Ritualisierung touristischen Sehens im 19. Jahrhundert*, welche Rolle der Aussichtsturm als Mittel zur Aneignung von Sehweisen und nationaler Identität (Heimat) im Inventar touristischer Rituale spielt:

„Der Turmbesuch selbst wurde zum nationalen Erlebnis, das mit all seinen Einzelementen Vaterlandsliebe schürte: Man lässt den Alltag der Städte hinter sich, eignet sich die Heimat Schritt für Schritt in der Gangart des Wanderns an, um auf dem Höhepunkt der Wanderung am Aussichtsturm über diese Welt erhoben zu werden und auf der Turmspitze in grenzenloser Überschau die Bestätigung zu finden, wie schön doch diese Heimat sei.“¹³

⁷ Stephan Oettermann arbeitet als Kulturhistoriker und Stadtarchivar in Unterfranken (Deutschland)

⁸ Oettermann, S. 9.

⁹ Vgl. Oettermann, 1980, S. 9-11.

¹⁰ Schmoll, Friedemann: Der Aussichtsturm. Zur Ritualisierung touristischen Sehens im 19. Jahrhundert. In: Köck, Christoph: Reisebilder. Produktion und Reproduktion touristischer Wahrnehmung (=Münchner Universitätschriften, Bd. 29) München u. a. 2001, S. 192.

¹¹ Vgl. Oettermann, 1980, S. 11.

¹² Schmoll, 2001, S. 185. Siehe auch: Kaschuba, Wolfgang: Die Fußreise – Von der Arbeitswanderung zur bürgerlichen Bildungsbewegung. In: Bausinger, Hermann u. a. (Hrsg.): Reisekultur. Von der Pilderfahrt zum modernen Tourismus. München 1991, S. 165-173.

¹³ Schmoll, 2001, S. 189.

Das Zitat verweist auf das topografische Moment, das die Landschaftsaussichten in sich trägt. Mit den Aussichtsterrassen als Phänomen des touristischen Erschließungsprozesses, fanden zugleich auch geografische Visualisierungen und Beschreibungsprozesse des gleichen Raums statt.¹⁴

Das allgemeine Verlangen, sich die Heimat über einen Blick anzueignen, spiegelt sich auch in der Belletristik wieder: Hier war das Bestreben vorhanden, die neue Strategie des Sehens in die Texte aufzunehmen und für sich zu verarbeiten. Adalbert Stifters *Wien und die Wiener in Bildern aus dem Leben (1841)*, ein topographischer Stadttext über Wien im 19. Jahrhundert steht heute exemplarisch für¹⁵ „*panoramatische Literatur*“¹⁶ aus dieser historischen Phase. In dem Prosawerk entwirft Stifter von der Spitze des Stefansdoms einen panoramatischen Blick über Wien, mit dem Ziel die Physiognomie der Stadt zu beschreiben. Im 360° Schwenk wandert der Blick der BetrachterInnen über die Stadt, dabei verändert sich der Fokus des Autors von der Weitwinkel- in die Teleperspektive, um dann wieder den Horizontalblick einzunehmen. Das Spiel mit den verschiedenen Blickwinkeln, Fokussierungen und Perspektiven zeichnet das Werk als panoramatische Literatur aus. Und auch hier: eine Erzählung „von oben herab“, ein Blick, der schweifen kann, eine Beschreibung einer Stadtlandschaft die es den LeserInnen ermöglicht, den Genuss des Blickens nachzuvollziehen.¹⁷

Schon Ende des 18. Jahrhunderts hatte sich aufgrund der industriellen Revolution¹⁸ und der beginnenden Luftfahrt in Heißluftballons die Wahrnehmung von Natur und Landschaft erheblich verändert.¹⁹ Während nicht nur die Metropolen für deren BewohnerInnen kaum mehr „überschaubar“ waren, eröffnete sich durch die Montgolfiere ein neuer Landschaftsblick für die BetrachterInnen:

“So schwebten sie höher und höher, immer mehr und mehr an Rundsicht gewinnend. [...] Die Erhabenheit gewann nun allgemach ihre Pergamente auseinander zu rollen – und der Begriff des Raumes fing an mit seiner Urgewalt zu wirken. [...] Ob sie etwa

¹⁴ Vgl. Speich, Daniel: Wissenschaftlicher und touristischer Blick. Zur Geschichte des ‚Aussicht‘ im 19. Jahrhundert. In: *Traverse*, 1999, Hft. 3, S. 84.

¹⁵ Vgl. Zintzen, Christiane: Wien in poetisch-fotografischen Parallelaktion. Adalbert Stifters Stadtpanorama vom St. Stephansturm (1842). In: *Fotogeschichte*, Jg. 24, 2004, Hft. 93, S. 3.

¹⁶ Zintzen, 2004, S. 3.

¹⁷ Vgl. Zintzen, 2004, S. 3-9.

¹⁸ Vgl. Comment, Bernhard : *Das Panorama*. Berlin 2000, S. 8.

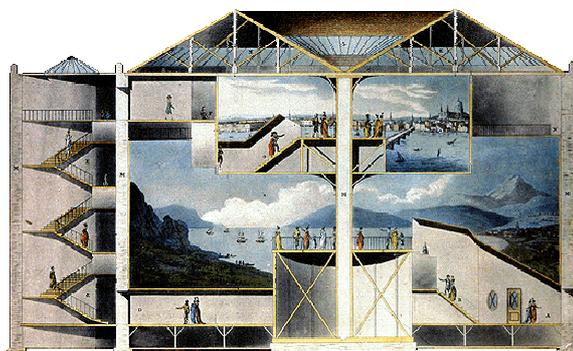
¹⁹ Vgl. Oettermann, 1980, S. 15.

*bekannte Stellen entdecken möge – aber siehe, alles war fremd, und die vertraute Wohnlichkeit derselben war schon nicht mehr sichtbar, und mithin auch nicht die Fäden, die uns an ein teures, kleines Fleckchen binden, das wir Heimat nennen.*²⁰

Dieser Auszug stammt aus Adalbert Stifters Geschichte *Condor* aus dem Jahr 1912. Wie neu und irritierend dieser Blick ist, als welche Sensation²¹ dieses Schweben in den Raum empfunden wird und wie groß der Abstand zum Alltäglichen empfunden wird, drückt sich nicht zuletzt in der Sprache Stifters, in den Gegensatzpaaren: „fremd“ vs. „vertraut“/„bekannt“ und „entdecken“ vs. „nicht sichtbar“ aus.

Panoramarotunde Die Panoramarundbauten, auch Rotunden genannt, wie sie vorwiegend in den Städten Europas gebaut wurden, sollten bei den BesucherInnen eine ähnliche Freiheit des Blickes ermöglichen bzw. suggerieren.

Um sich der großzügigen Dimensionen dieser Rundbauten bewusst zu werden, sei hier anzumerken, dass die erste Panoramarotunde, erbaut von Robert Barker in London 1793, einen Durchmesser von 26 Meter hatte und 15 Meter hoch war.²²



Die Abbildung 1 zeigt den Schnitt durch Barkers doppelstöckige Panoramarotunde am Leicester Square um 1798. Entworfen von Robert Mitchell.

Das Original befindet sich heute im British Museum in London.

²⁰ Stifter, Adalbert: *Condor*. In : Ders.: Studien Band 1 und 2. Leipzig 1912. S. 9f.

²¹ Das Prinzip der Sensation findet sich auch in dem Text von Michel de Certeau wieder. Er beschreibt das Lustempfinden bei dem Blick von oben herab, konkret von der Spitze des World Trade Centers in New York: „Wer dort hinaufsteigt, verläßt die Masse, die jede Identität von Produzenten oder Zuschauern mit sich fortreißt und verwischt. [...] Seine erhöhte Stellung macht ihn zu einem Voyeur. Sie verschafft ihm Distanz. Sie verwandelt die Welt, die einen behexte und von der man ‚besessen‘ war, in einen Text, den man vor sich unter Augen hat. Sie erlaubt es, diesen Text zu lesen, ein Sonnenauge oder Blick Gottes zu sein. Muß man danach wieder in den finsternen Raum zurückfallen, in dem sich die Massen bewegen, die - sichtbar von oben - dort untern nicht sehen? [...] Die gewöhnlichen Benutzer der Stadt aber leben ‚untern‘(down), jenseits der Schwellen, wo die Sichtbarkeit aufhört.“

De Certeau, Michel: *Kunst des Handelns*. Paris 1980, S. 180f.

²² Vgl. Berger, Catherine Ann: *Das Panorama. Paradigma eines Perspektivenwechsels*. Dipl., Arb., (Univ.) Wien, 1993, S. 12.

Bei dem Besuch in der Rotunde wurde das Publikum zunächst, durch die spezifische architektonische Bauform, auf eine erhöhte Plattform geleitet. Diese Plattform war je nach dem gewählten Motiv des Panoramas mal als Turm, mal als Hügel, gestaltet. Auf der Plattform stehend, mit ausreichendem Abstand zum Bild, betrachteten die BesucherInnen ein durchgehendes Gemälde, welches an der Innenseite der Rotunde angebracht war. Das Bild sollte so lebensecht wirken, dass bei den ZuschauerInnen der Eindruck entstand, als befänden sie sich am realen Ort des Geschehens. Die Decke der Rotunde war zumeist mit einem Schleier verhüllt, um die Oberkante des Panoramabildes zu verbergen. Da in den meisten Panoramen der Anteil von Naturmotiven in der Darstellung überwog, wurde der untere Rand des Gemälde mit verschiedensten plastischen Nachbildungen, wie beispielsweise Sträuchern, Steinen, etc. verdeckt. Mittels dieser Gegenständen entstanden fließende Übergänge zwischen Vorder- und Hintergrund, die zugleich die Illusion der Dreidimensionalität verstärkten. Durch das Dach der Rotunde fiel Tageslicht, welches am Gemälde reflektierte und so die Bildkulisse gleichmäßig erhellte. Aufgrund der Beleuchtungstechnik befanden sich die BetrachterInnen immer in der Dunkelheit.²³

Die Panorama-Rundbauten stehen aus heutiger Sicht als Synonym für „die Vortäuschung greifbarer Kunst“²⁴. Ein künstlich hergestellter Komplex, indem die illusionistische Darstellung nur dann seine Wirkung entfalten konnte, wenn die Distanz des Publikums zum Bild gewahrt wurde und wenn der Rahmen und die Konstruktion des Panoramas unsichtbar blieb.



Abbildung 2 zeigt das erste Panorama: *London vom Dach der Albion Mills*, 1792
(Zeichnung von Henry Aston Barker [Sohn von Robert Barker] zu einem Entwurf von Robert Barker)

Das Panorama : Der neue Blick auf die Stadt

Das Panorama als das

Medium seiner Zeit, spielte in der Phase des „unkontrollierten Blicks“ auf die Stadt eine tragende Rolle. Es eröffnete als Hilfsinstrument des Sehens eine neue Praktik des

²³ Vgl. Comment, 2000, S. 7f.

²⁴ Sternberger, Dolf: *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main 1981, S. 19.

Blickens und des Wahrnehmens für die Bürger der Großstädte Europas: „*Es drückte nicht nur die Wahrnehmungs- und Deutungsmuster aus, die einem so unruhigen Zeitalter entsprachen, sondern bot auch die Möglichkeit, die Kontrolle über den ausufernden kollektiven Raum wiederzuerlangen.*“²⁵

Die ersten Panoramen zeigten zumeist die Städte, in denen die Rundpanoramen aufgebaut wurden. Somit erhielten die BesucherInnen ein Bild von ihrer Stadt, dass sie noch nie zuvor gesehen hatten. Durch das Panorama konnten sie die ganze Stadt überblicken, auf einen Blick sich die Stadt wieder neu, als Heimat aneignen.

Die Maler der Panoramen erhoben für sich den Anspruch ein objektives Bild von der Stadt wiederzugeben. Sie wollten die Städte realitätsgenau abbilden, jedoch konstruierten und idealisierten sie die gemalten Stadtbilder, indem sie etwa die Grünflächen in den Stadtgebieten hervorhoben und so den Stadtraum romantisierten. Das zuvor schon abgebildete Rundbild, zeigt die Stadt London vom Dach der Reederei Albion aus. Die Reederei als Inbegriff der industriellen Revolution, ist von Natur/Wasser umgeben, als Abgrenzung der Stadt zur Industrie. Durch den Prozess des Abbildens auf dem Panorama, verwandelte sich die Stadt zu einer geschlossenen Landschaft, die betrachtet und genossen werden konnte. Sich die Stadt über die Form des Panoramas wieder neu anzueignen, fand aber nur in den Metropolen wie London und Paris statt. Sie waren zu dieser Zeit die einzigen Weltstädte, deren Einwohnerzahl rasant anstieg. In kleineren und überschaubareren Städten wie etwa Berlin, waren die Zuschauerzahlen eher gering: der Blick, den das Panorama anbot, könne man, so die zeitgenössische Haltung, auch selbst aus dem eigenen Fenster wahrnehmen.²⁶

Motive und Herstellung der Panoramadarstellungen

Neben dem Motiv der Natur- und Landschaftsansichten und dem der Stadtbilder, kamen bald neue Motive hinzu. Die Bildproduzenten begannen die Schauplätze der europäischen Kriege, in den Mittelpunkt der Darstellung zu rücken. Die Bilder zeigten vergangene und aktuelle Szenarien, Geschichten von Schlachten, Helden und Patriotismus. Ein zusätzliches Motiv waren ferne Länder und Städte. Mit exotischen Inszenierungen

²⁵ Comment, 2000, S. 8.

²⁶ Vgl. Comment, 2000, S. 134-138.

wurden die politischen Ziele des Kolonialismus und Imperialismus für die breite Öffentlichkeit adaptiert.

Die Panoramakünstler hatten somit nicht nur den Anspruch, Geschichte auf didaktischer Ebene zu vermitteln und gleichzeitig zu unterhalten, das Panorama war auch ein Medium, das gezielt politische Intentionen und Motivationen an die Öffentlichkeit transportierte.²⁷

Die Herstellung eines Panoramabildes war kosten- und zeitintensiv. Nicht jeder Standort war für ein Rundbild geeignet, nicht jeder Raum entsprach dem Idealbild, denn der Standort war ausschlaggebend für Erfolg oder Misserfolg beim Publikum. Vor Ort wurde die Landschaft sektorartig auf einzelnen Blättern skizziert. Dieses Arbeitsstadium der Freihandzeichnungen dauerte oft mehrere Wochen, da die Maler alles (für sie) Sichtbare aufzeichneten. Manche Panoramakünstler konnten es sich leisten, in diesem Stadium mit dem Skizzeninstrument der Camera Obscura zu arbeiten. Mit der Erfindung der Fotografie²⁸, genauer gesagt der Daguerreotypie, kam es zu einer erheblichen Erleichterung bei der Reproduktion von Landschaft. Der Rundblick der nun auf einzelnen Bildern fotografisch fixiert werden konnte, wurde im Nachhinein Stück für Stück auf die Leinwand übertragen. War der erste Arbeitsschritt erledigt, folgte das intensive Detailstudium. Mit dem Grundgedanken der absoluten treuen Wiedergabe des Gesehenen folgten nun mehrere Stadien der Recherchen, Skizzierungen und Einzelzeichnungen bis die gewünschte Komposition erreicht war.²⁹

Publikum Ursprünglich war das erste Panorama für ein bestimmtes Publikum, das der Kunstkenner, gedacht. Da die Ausgaben für die Entstehung des Bildes höher waren als die Einnahmen durch die Kunstkenner, wurde Barkers erste Rotunde am Leicester Square in London, so wie allen anderen Rotunden danach auch, für andere „soziale Gruppen“ zugänglich. Der Eintrittspreis wurde hinabgesetzt und die Panoramen von Stadt zu Stadt transportiert um die Einnahmen zu steigern. Bald gab es Tage, an denen ein verbilligter Eintrittspreis angeboten wurde,

²⁷ Vgl. Comment, 2000, S. 8.

²⁸ *Zur Geschichte der Fotografie* Siehe auch: Busch, Bernd: *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie.* Frankfurt am Main 1995.

²⁹ Vgl. Oettermann, 1981, S. 43f.

um das jeweilige Panorama zu besichtigen. An diesen Tagen waren die Rotunden überfüllt. An Tagen mit normalem Eintritt war vorwiegend ein wohlhabendes Publikum in den Rotunden anzutreffen. In einigen Rundbauten wurden vom Bauherrn zwei Aussichtsplateaus übereinander angelegt: Die untere Plattform war die kostengünstigere, da die Sicht schlechter war und somit die illusionistische Wirkung des Panoramas nicht optimal zur Geltung kam. Die obere Plattform, welche auch „aristokratische Plattform“ genannt wird, nahm den zentralen Standpunkt ein – hier stimmte die Perspektive und die BetrachterInnen konnten sich durch die illusionistische Wirkung aus ihrem Alltag entziehen.

Popularität

Die Panorama-Rundbauten wurden zu-
meist in Gegenden erbaut, welche für die damals neu entstandene Idee von Freizeit
typisch sind, wie etwa an Promenaden oder in Parks. Der französische Publizist und
Schriftsteller Berand Comment schreibt in seinem Buch *Das Panorama*, dass
zwischen 1800 und 1820 jährlich 30.000 - 50.000 Besucher, und ab Mitte des 19.
Jahrhunderts jährlich bis zu 200.000 Personen die Rundpanoramen besuchten.³⁰

Abseits des eigenen Alltags, konnten die BetrachterInnen AugenzeugInnen wichtiger
politischer Ereignisse werden oder Aussichten erkunden, die ihnen zumeist fremd und
fern erschienen. Die Detailfülle in den Bildern, die Wahrnehmung aus einer neuen
Blickposition heraus, die Ansicht von idealer Landschaft und das Spiel mit der Illusion
sind einige Faktoren, welche die Anziehungskraft des (aus gegenwärtiger Sicht
bezeichneten) Massenmediums begründeten.

Den wichtigsten Faktor sehe ich darin, daß bis Anfang des 19. Jahrhunderts die
Mehrheit der Bevölkerung zum Beispiel in Deutschland noch keine Gemälde³¹
gesehen hatte. „Kunst“ war ausschließlich oberen Bevölkerungsschichten
zugänglich.³² Mit dem Panorama wurde, im Sinne eines engen Kulturbegriffs, „Kunst“
erstmalig in den öffentlichen Raum transportiert. Stephan Oettermann weist in diesem
Zusammenhang auf ein Paradoxon hin: *„Nach Verteilung von Natur unter die*

³⁰ Vgl. Comment, 2000, S. 115.

³¹ *Ausnahme bildete die Institution der Kirche. Innerhalb des religiösen Raums konnten vorwiegend Ikonen und Glasmalerei betrachtet werden. Jedoch handelte es sich um eine anonyme Autorenschaft, da die BetrachterInnen nicht wussten wer der Künstler war.*

³² Vgl. Oettermann, 1981, S. 171.

*Besitzenden wird den Besitzlosen die `visuelle Aneignung` gegen Eintrittsgeld gestattet.*³³

Auch als pädagogisches Instrument eingesetzt, erweiterte das Panorama die Sehweisen und Blickwinkel seiner BetrachterInnen. Die visualisierten Landschaftsräume provozierten und ermöglichten Wünsche und Träume und verleiteten viele RezipientInnen dazu, sich die dargestellten Landschaften in der realen Welt nochmals einzuverleiben (sofern es ihnen möglich war). Das Panorama stillte die Sehnsucht nach der Ferne und formte zugleich die touristische Wahrnehmung: *“Der Prozeß der zunehmenden Visualisierung von Landschaft kann zusammenfassend als eine Form der symbolischen Aneignung betrachtet werden. Der medialen Entwicklung wohnt die Tendenz inne, zeitliche und räumliche Distanzen zu minimieren, alles in Nahverhältnisse zu überführen. Reisebilder bringen ferne Landschaften medial nahe, die darauffolgend mit Hilfe immer effizienter Mobilitätsformen auch physisch ‚erobert‘ werden.*“³⁴

Mit den neuen Reisemöglichkeiten und dem einsetzenden Tourismus konnte der optische Bildungsträger mit erzieherischem Moment nur in diesem Jahrhundert seinen Erfolg feiern. Als das Panorama den Bedarf an optischer Information gestillt hatte, war die Schaulust des Publikums befriedigt. Die Ära eines neuen Medium hatte begonnen, die des bewegenden Bildes bzw. des Films.

3_ Reisen - Wissenschaft - Alltag : Mit den Augen der TouristInnen

Sehanleitung Reiseführer Mit dem Panorama entwickelte sich zeitgleich im Tourismus das Ideal des Sehenswerten, des schönen Blicks. Reiseführer und Reisebilder spielten hierbei eine prägende Rolle, sie zeigten den Reisenden nicht nur, welche Sehenswürdigkeiten sehenswert wären, sondern

³³ Oettermann, 1981, S. 40.

³⁴ Békési, Sándor: Die Aneignung von Landschaft im Bild. Wahrnehmungsgeschichtliche Untersuchung zum Populärmedium Ansichtskarte am Beispiel Neusiedler See-Seewinkel. Dipl., Arb., (Univ.) Wien 1998, S. 24.

zugleich (auch), mit welchem Blick diese betrachtet werden sollten.³⁵ So popularisierten etwa die reproduzierten Ansichten in Reiseführern spezifische Bildmuster³⁶ „von der ‚lieblichen Landschaft‘, dem ‚erhabenen Gebirge‘ oder der ‚malerischen Ruine‘“³⁷. Die Textsorte des Reiseführers als Gebrauchsanleitung für touristisches Sehen, gestattete zwar den Reisenden, eine Auswahl zu treffen, in der Konsequenz aber führte es bis hin zu einer Verdichtung weniger Punkte des „Sehenswerten“. Das vorwiegende Interesse der TouristInnen während den Reisen galt den Aspekten Natur und Historie bzw. deren Verhältnis zueinander. Spannend erscheint hier, dass bei dem visuellen Konsum von „ästhetischen Genusslandschaften“³⁸ in den Panorama-Rotunden die gleichen Interessen bei den BetrachterInnen im Vordergrund standen. Die Reise-Expeditionen sollten die vorgefertigten Erwartungen bestätigen und konkretisieren. Deshalb erscheint es nicht verwunderlich, dass im 19. Jahrhundert vorwiegend historische Stadtzentren, nationale Landschaften aber auch Gebiete aufgesucht wurden, die noch Jahrzehnte zuvor als unzugänglich erschienen, wie die Alpen und das Hochgebirge.³⁹

Der wissenschaftliche Blick auf Landschaft

Mit den Stichworten

Alpen und Hochgebirge soll hier neben dem touristischen Blick eine weitere Blickpraktik angesprochen werden, welche parallel zur künstlerischen Praxis des Panoramas entstand und zudem auch die Praxis des Rundblicks für seine Zwecke vereinnahmte: der wissenschaftliche Blick auf Landschaft.

Das Panorama kann in diesem Aspekt als ein methodisches Instrument der erdbeschreibenden Wissenschaft gesehen werden, als Hilfsmittel um Räume zu vermessen bzw. diese erstmals zu kartieren. Daniel Speich, Juniorprofessor für Neuere Geschichte mit Schwerpunkt Europäische Technik- und Umweltgeschichte, thematisiert in seinem Artikel *Wissenschaftlicher und touristischer Blick. Zur*

³⁵ Vgl. Wagner, Monika und Peter Märker: Bildungsreise und Reisebild. Einführende Bemerkungen zum Verhältnis von Reisen und Sehen. In: Wagner, Monika u. a.: Mit dem Auge des Touristen. Zur Geschichte des Reisebildes. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung vom 22.08.1981 – 23.09.1981 in der Kunsthalle Tübingen. Tübingen 1981, S. 7-18.

³⁶ Vgl. Wagner, Monika: Ansichten ohne Ende – oder das Ende der Ansicht? Wahrnehmungsumbrüche im Reisebild um 1830. In: Bausinger, Hermann u. a. (Hrsg.): Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus. München 1991, S. 326.

³⁷ Wagner, 1991, S. 326.

³⁸ Wagner, 1991, S. 329.

³⁹ Vgl. Wagner und Märker, 1981, S. 7-18.

Geschichte der „Aussicht“ im 19. Jahrhundert, wie die Bildform des Panoramas die wissenschaftliche Bildproduktion beeinflusste. Über das Bildformat der „ausgebreiteten Aussicht“⁴⁰ wurde in diesem Kontext der Versuch gestartet, Landschaftsräume wissenschaftlich zu objektivieren und zu definieren. Karten als wissenschaftliche Bilder, die im gegenwärtigen Alltag genauso wie Lexika als objektiv angesehen werden, gehören zu den methodischen Instrumenten des wissenschaftlichen Erkenntnisprozesses des 19. Jahrhunderts. In ihnen spiegelt sich ein Prozess wider, der darauf verweist, dass *„der wissenschaftliche Blick erst durch die Herstellung wissenschaftlicher Bilder zu einem Instrument der Erkenntnisproduktion werden konnte. Gleichzeitig verweist der enge Zusammenhang von Sehen und Zeichnen darauf, dass das Abbilden von Objekten mit deren verstandesmäßiger Erfassung zusammenfiel. Wissenschaftliches Sehen, wissenschaftliches Zeichnen und wissenschaftliches Verstehen verschmolzen zu einem Erkenntnisprozess, aus welchem die beschreibende Topographie [...] als graphische Repräsentation und als repräsentiertes Ding [...] hervorging.“*⁴¹

Die Zeichner der Karten hatten den gleichen Anspruch wie die Maler des Panoramas, die absolute getreue Wiedergabe des Gesehenen zu Papier zu bringen und durch diesen Prozess visuelle Landschaften zu reproduzieren. Obwohl die Zugänge der Künstler und Wissenschaftler unterschiedliche waren und sich deren Herangehensweise voneinander unterschied war das Ergebnis: eine Produktion von visuellen Landschaftsräumen bzw. eine Bebilderung von touristischen- und wissenschaftlichen Sichtweisen. Zudem bedingt die Reproduktion von Aussichten zugleich auch eine Herstellung von Bedeutungen. Speich schreibt in seinen Ausführungen dazu folgendes: *„Erst Bedeutungen machen eine Gegend zur Landschaft. Der touristische Blick, der sich [...] sehr viel stärker für bedeutende Zeichen als für die bedeutenden Objekte interessiert, muss eine Aussicht notwendigerweise als Landschaft wahrnehmen. [...] Aber auch der wissenschaftliche Blick auf das Land stellte als Aufnahme- und Benennungsverfahren Bedeutungen her, die das Sichtbare zu einer Landschaft werden liessen.“*⁴²

⁴⁰ Schinz Salomon: Die Reise auf den Uetliberg im Junius 1774. Zürich 1987, S. 3 und 11. Zit. nach: Speich, Daniel: Wissenschaftlicher und touristischer Blick. Zur Geschichte der „Aussicht“ im 19. Jahrhundert In: Traverse, 1999, Hft. 3, S. 90.

⁴¹ Speich, 1999, S. 89.

⁴² Speich, 1999, S. 94.

In Panoramen wie auch in Landkarten kam es zu einer dauerhaften Fixierung von Landschaft. Durch den wissenschaftlichen Blick auf den Raum wurde dieser mit Bedeutung aufgeladen. Beide Medien schufen eine Tradition bestimmter Sichtweisen, welche unter anderem in Form des Tourismus visuell konsumiert werden konnten.

Touristischer Blick

Im gegenwärtigen Massentourismus genauso wie bei Individualreisen findet sich eine enge Verknüpfung zwischen Bild und Reise. Im Vergleich zu den Reisen des 19. Jahrhunderts, haben sich die Reisebilder die nun, individuell von den Reisenden, in Form des Fotografierens, selbst produziert werden, demokratisiert⁴³. Jede Person, die sich auf Reisen begibt, hat die Option, das Gesehene und Erlebte fotografisch festzuhalten. Die Aneignung von touristisch genormten Attraktionen verläuft aber nach wie vor über die schon vorgefertigten Bildvorstellungen. Landschaftsräume welche als „Sehenswürdigkeit“ ausgemaltes sind, werden zumeist visuell festgehalten und fixiert und/oder in Form einer Ansichtskarte oder eines Souvenirs als Erinnerungsobjekte erworben. Reisebilder aktualisieren Erinnerungen und rekonstruieren Urlaubserfahrungen. Der Akt der materiellen Fixierung von Reiseerinnerungen dient dazu, erlebte Erfahrungen die außerhalb des „Alltags“, fern von der Familie stattfinden, abzubilden. Erfahrenes und Erlebtes kann so nach der Rückkehr, den zu Hause Gebliebenen visuell vermittelt werden.⁴⁴

Der touristische Blick der hierbei angewendet wird, ist jedoch ein weitgehend normierter und gesellschaftlich vorstrukturierter. So schreibt etwa die Kultur- und Sozialanthropologin Ingrid Thurner in ihrem Artikel „Grauenhaft. Ich muß ein Foto machen“, dass es gesellschaftlich und kulturell bedingt ist, wie, was und warum fotografiert wird. Darüber hinaus können an Fotografien gesellschaftliche Übereinkünfte abgelesen werden, wie die Welt zu sehen ist bzw. was an ihr wahrnehmenswert sei. Die Reisebilder die von den UrlauberInnen produziert, rezipiert und modifiziert werden, zeigen die Wertvorstellungen unserer Gesellschaft auf. Sujets

⁴³ Vgl. Sontag, Susan: Über Fotografie. Frankfurt am Main 1997, S. 13.

⁴⁴ Vgl. Gyr, Ueli: Touristenkultur und Reisealltag. Volkskundlicher Nachholbedarf in der Tourismusforschung. In: Zeitschrift für Volkskunde, Jg. 84, 1988, Hft.2, S. 235-238.

wie das Nicht-Alltägliche, das Besondere oder das Sehenswerte sind Themeninhalte welche sich sehr oft auf den Fotografien wiederfinden.⁴⁵

Der Blick der TouristInnen richtet sich dabei auf Orte, die als „typisch“ und „ursprünglich“ angesehen werden und mit Bedeutungen aufgeladen sind. Vor Ort findet nach dem Soziologen John Urry, eine „*visual consumption*“ von, der mit Bedeutung aufgeladenen Touristendestination, statt. Die Touristendestination ist auf die Produktion und Rezeption von Reisebildern bzw. Reproduktion von Zeichen angewiesen, wenn ihr Status als „Ort mit einer bestimmten Bedeutung“ aufrecht bleiben soll.⁴⁶ John Urry formulierte in seiner Soziologie des Tourismus „*The Tourist Gaze*“ den theoretischen Begriff des „touristischen Blicks“. Er sieht in der visuellen Wahrnehmung, respektive in der Produktion und Reproduktion von Zeichen das Zentrum des touristischen Handlungsfeldes. Im Feld des Tourismus wird vorwiegend nach Symbolen und Zeichen des „Fremden“ gesucht, mit dem Ziel diese für sich zu konsumieren und anzueignen.⁴⁷ Die Publizistin Susan Sontag formuliert in ihrem Werk *Über Fotografie* ihre Position zur touristischen Wahrnehmung in Bezug auf die Fotografie wie folgt: „*Als Mittel zur Beglaubigung von Erfahrung verwandt, bedeutet Fotografieren aber auch eine Form der Verweigerung von Erfahrung – indem diese auf die Suche nach fotogenen Gegenständen beschränkt wird, indem man Erfahrung in ein Abbild, ein Souvenir verwandelt. Reisen wird zu einer Strategie, die darauf abzielt, möglichst viele Fotos zu machen.*“⁴⁸ Beide sehen in der visuellen Vereinnahmung von „Sehenswertem“ ein ritualisiertes Leitbild, oder nach Susan Sontag eine „Strategie“ für touristische Wahrnehmungsmuster, da touristische Symbole über die Fotokamera, den touristischen Blick oder durch Gebrauchsgegenstände, in Form von Souvenirs konsumiert werden. Ein wichtiges Moment des touristischen Blicks, sieht Urry in der Rezeption nach der Reise: „*the visual is centrally important in the construction of touristic memories.*“⁴⁹ Die visuellen Symbole des Touristischen werden mit nach

⁴⁵ Vgl. Thurner, Ingrid: „Grauenhaft. Ich muß ein Foto machen.“ Tourismus und Fotografie. In: Fotogeschichte, Jg. 12, 1992, Hft. 44, S. 24-25.

⁴⁶ Vgl. Speich, 1999, S. 84.

⁴⁷ Vgl. Pagenstecher, Cord: Reisekatalog und Urlaubsalben. Zur Visual History des touristischen Blick. In: Paul, Gerhard (Hrsg.): Visual History. Ein Studienbuch, Göttingen 2006, S. 170.

⁴⁸ Sontag, ain 1997, S. 15.

⁴⁹ Urry, John: The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies. London 1990, S. 12.

Hause genommen und im Kreise des sozialen Umfelds wird die Reise nochmals verkürzt erlebt.⁵⁰

Touristischer Blick im Vergleich

Bei der Literaturrecherche für meine Arbeit fiel mir auf, dass sich die AutorInnen zumeist über die Tourismuskritik an die Aspekte Tourismus/Fotografie annäherten. In sehr distanzierter (und kaum relativierender) Form wird über die Person „des Touristen“ geschrieben, als eine Figur die in den einschlägigen Texten lediglich als Teil einer Masse wahrgenommen und dargestellt wird. Diese Problematik greift auch die Kulturwissenschaftlerin Johanna Rolshoven in ihrem Text *Der ethnographische Blick als touristischer Blick* auf. Sie fragt in ihrem Text nach den tatsächlichen Unterschieden zwischen EthnographIn und TouristIn, deren Überschneidung in den meisten volkskundlichen Arbeiten ausgeblendet wird. In dem Text wird deutlich, dass beide Figuren (EthnographIn/TouristIn) ein gewisses Näheverhältnis zueinander aufweisen, jedoch von wissenschaftlicher Seite Berührungsängste herrschen.⁵¹ In diesen Berührungsängsten „[...] zwischen wissenschaftlichen Anspruch und der eigenen Subjektivität, der Konflikt zwischen der Berufs- und der Privatperson in seinen Folgen für die wissenschaftliche Wahrnehmung vom Fremden“⁵², sieht Rolshoven Indizien für die Abgrenzungsversuche und den kulturpessimistischen Tenor im Fach. Exemplarisch für die Nähe des touristischen sowie ethnographischen Alltagsverhaltens zeigt sich der Umgang mit der Kamera im „Feld“.⁵³ Im Tourismus eignet sich die Reisenden, wie schon erwähnt, das Fremdkulturelle vorwiegend mit der Kamera in der Hand an.

„Fotografieren heißt sich das fotografierte Objekt anzueignen. Es heißt sich selbst in eine bestimmte Beziehung zur Welt setzen, die wie die Erkenntnis – und deshalb wie Macht – anmutet.“⁵⁴ In diesem Zitat spricht Sontag den ritualisierten Symbolkonsum

⁵⁰ Vgl. Fendl, Elisabeth und Klara Löffler: Die Reise im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit: zum Beispiel Diaabend. In: Cantauw, Christiane (Hrsg.): Arbeit, Freizeit, Reisen. Die feinen Unterschiede im Alltag (=Beiträge zur Volkskultur in Nordwestdeutschland, Bd. 88) Münster, New York 1995, S. 55-68.

⁵¹ Vgl. Rolshoven, Johanna: Der ethnographische Blick als touristischer. In: Cantauw, Christiane (Hrsg.): Arbeit, Freizeit, Reisen. Die feinen Unterschiede im Alltag (=Beiträge zur Volkskultur in Nordwestdeutschland, Bd. 88) Münster, New York 1995, S. 42-54.

⁵² Rolshoven, 1995, S. 44.

⁵³ Vgl. Rolshoven, 1995, S. 44-48.

⁵⁴ Sontag, 1997, S. 10.

an, der im Tourismus wie auch bei wissenschaftlichen Untersuchungen genutzt wird. Auch der/die EthnographIn fotografiert im Sinne seiner/ihrer wissenschaftlichen Tätigkeit, konkret bei der Feldforschung. Die teilnehmende Beobachtung als empirische Methode im Fach der Europäischen Ethnologie ist eine weitere Praxis, die auch im alltäglichen touristischen Alltagsverhalten angewendet wird. Der Kulturwissenschaftler Konrad Köstlin schreibt dazu folgendes: „*Die Kulturwissenschaft hat als Forschertypus die Figur des randständigen, sich gleichzeitig betroffen gebenden Beobachters etabliert. Diese Kunstfigur der empirischen Sozialforschung existiert aber seit langem als Zeitgenosse. Verwirklicht ist der neue Mensch als Tourist, als eine Art teilnehmender Beobachter.*“⁵⁵

Dennoch gibt es natürlich Unterschiede zwischen dem/der EthnographIn und dem/der TouristIn. Rolshoven nennt hier unter anderem die beiden Faktoren *Selbstverständnis* und *die Art der Erfahrung der Fremde*, mit denen Differenzen sichtbar werden.

In der touristischen Erfahrung hat der Urlaub schön zu sein, der Feldaufenthalt hat hingegen anstrengend zu sein, denn dieser ist mit Arbeit verbunden und ist Voraussetzung für die Wissenschaftlichkeit des ethnographischen Blicks. Auch liegt ein scheinbarer Unterschied im jeweiligen *Verständnis des Fremden*.⁵⁶ In der touristischen Blickperspektive wird „die Fremde“ vorwiegend im Ausland des Alltags wahrgenommen. Wohingegen der/die EthnographIn die Fremdheit im Eigenen findet, „*weniger im geographisch Entlegenen liegt die Fremde als in der Fremdheit des Eigenen, etwa in der sozialen Ferne der erforschten Gruppe oder schlicht im unbegriffenen anderen Geschlecht.*“⁵⁷ Eine weitere Differenz sieht Rolshoven in der *Vermittlung der Wahrnehmungserfahrung*, beide „Figuren“ besitzen einen unterschiedlichen Vermittlungsanspruch.⁵⁸ Der/die EthnographIn nimmt die Position eines/einer VermittlerIn/ÜbersetzerIn ein, indem sie ihre Erfahrungen in den ethnographischen Feldsituationen beschreiben, interpretieren und analysieren. Über den Weg des Auswertungsprozesses werden Ergebnisse formuliert, mit denen

⁵⁵ Köstlin, Konrad: Wir sind alle Touristen-Gegenwelten als Alltag. In: Cantauw, Christiane (Hrsg.): Arbeit, Freizeit, Reisen. Die feinen Unterschiede im Alltag (=Beiträge zur Volkskultur in Nordwestdeutschland, Bd. 88) Münster, New York 1995, S. 2.

⁵⁶ Vgl. Rolshoven, 1995, S 50f.

⁵⁷ Rolshoven, 1995, S. 51.

⁵⁸ Vgl. Rolshoven, 1995, S. 51.

„Überbrückungsmöglichkeiten zwischen zwei Welten und scheinbar Unvereinbarem“⁵⁹ angeboten werden können. Die Reflexionsphase bei TouristInnen besitzt einen nicht so intensiven Verlauf, es wird in der Regel eher informell und in einen anderen Rahmen vermittelt.

Trotz der Unterschiede besteht eine Blickverwandtschaft zwischen dem/der EthnographIn und dem/der TouristIn. Auch die ForscherInnen können Reisende⁶⁰ sein.

Touristische Praxis im Alltag

Eine weitere Blickverwandtschaft eröffnet sich mit der Überlegung, dass der angewendete Blick im Tourismus nicht bedingt eine Gegenwelt zum Alltag darstellen muss: *„Bisher war die gängige und auch popularisierte Denkfigur, der Urlaub sei die Gegenwelt zum Alltag. Mit dieser Argumentation jonglierten wir alle, die wir ja nicht nur Tourismusforschung betrieben, sondern auch selbst Urlaub machen. Nun lässt sich aber fragen, wieweit Gegenwelten und die ‚Flucht‘ genannten ritualisierten Ausbrüche nicht längst veralltäglicht sind.“*⁶¹ Konrad Köstlin spricht hier jene Gegenwelten an, die im Urlaub, genauso aber auch im Alltag Relevanz besitzen. Präzisiert werden diese Gegenwelten von der Kulturwissenschaftlerin Klara Löffler in ihrem Aufsatz *Wie das Reisen im Alltag kultiviert wird. Beobachtungen zu einer Form zeitgenössischer Schaulust*. Anhand von Stadtbeobachtungen berichtet sie von den individualisierten und ritualisierten Fluchten die im städtischen Alltag, an urbanen Möglichkeitsorten ausgeübt werden. Der Fokus richtet sich dabei auf die touristischen Rituale im *„kleinen Format“*⁶², auf Situationen der Langsamkeit wie etwa das entspannte Schauen, Beobachten und Flanieren oder das Suchen nach noch nicht gesehenen Räumen in der Stadt. Die Wahrnehmung verändert sich in diesen bewusst herbeigeführten Situationen, man bedient sich der gelernten Praxis des touristischen Blicks. Die Schaulust, das Beobachten, das Flanieren und das Genießen stehen abseits

⁵⁹ Rolshoven, 1995, S. 51.

⁶⁰ „Der wahre Feldforscher, auch wenn er in der Nähe forscht, ist ein Reisender“ Girtler, Roland: Die Reise im Zug, auf dem Fahrrad und zu Fuß. In: Obrecht, Andreas J. u. a. (Hrsg.): Kultur des Reisens. Notizen, Berichte, Reflektionen. Wien 1992, hier S. 183.

⁶¹ Köstlin, 1995, S. 9.

⁶² Löffler, Klara: Wie das Reisen im Alltag kultiviert wird. Beobachtungen zu einer Form zeitgenössischer Schaulust. In: Köck, Christoph (Hrsg.): Reisebilder. Produktionen und Reproduktionen touristischer Wahrnehmung (=Münchener Universitätsschriften, Bd. 29) München u. a. 2001, S. 230.

der „formelle[n] wie auch informelle[n] Geh- und Sehanleitungen“⁶³, die wir in unseren Alltags entwickelt haben. „Es sind also unterschiedlichste Formate, die in diesem Schauen und Studieren angelegt werden, es sind verschiedene Genres, die man durchspielt mit diesem Schauen.“⁶⁴

Die Gleichzeitigkeit der Blicke

So zeigt sich, dass sich die Blicke vermischen und nicht getrennt voneinander interpretiert werden können. Jede einzelne Seh- und Beobachtungsgewohnheit ist erlernt und besitzt dennoch Anteile aus einem Repertoire unterschiedlicher Seh- und Blickmuster. Diese Gleichzeitigkeit der Blicke spiegelt auch den Ausgangspunkt meiner Arbeit wider. In der Fotografie sind die Blicke die beim Reisen, in der Wissenschaft und im Alltag zumeist aus dem Selbstverständnis heraus angewendet werden, wieder zu finden. Das Bild zeigt einen alltäglichen städtischen Raum, eine „urbane Erzählung“⁶⁵, wobei ich mich vor Ort einer touristischen Blickpraxis bediente. „Der Blick auf die Alltage nähert sich immer mehr dem Blick auf Reisen, jenem ‚Merkwürdigkeitsblick‘, der das Betrachtete exotisch werden lässt.“⁶⁶

Klara Löffler bezieht sich hierbei auf den Kulturwissenschaftler Utz Jeggle, der in seinem Text *Zur Geschichte der Feldforschung in der Volkskunde* den Merkwürdigkeitsblick formulierte. Den Merkwürdigkeitsblick schreibt er den reisenden Ethnographen zu, der nicht nur das „Gewöhnliche“ und „Normale“ wahrnimmt, sondern zugleich seinen Blick auf das „Nicht-Vetraute“ und das „Besondere“ richtet. In der Stärke dieses Blickes liegt die Fähigkeit des Vergleichs und damit auch die Möglichkeit kulturelle Eigenheiten einer Gegend zu formulieren.⁶⁷

Obwohl der Urlaub als eine Gegenwelt angesehen wird, treten wir jedoch auch im Alltag immer wieder in unterschiedliche Gegenwelten/Räume ein. Auch in dieser Fotografie ist eine Gegenwelt abgebildet, ein Raum der abseits der alltäglichen Einkaufszentren und Diskontketten positioniert ist. Ein Ort, wo die Praxis des

⁶³ Löffler, 2001, S. 231.

⁶⁴ Löffler, 2001, S. 235.

⁶⁵ Löffler, 2001, S. 237

⁶⁶ Löffler, 2001, S. 232.

⁶⁷ Vgl. Jeggle, Utz: Zur Geschichte der Feldforschung in der Volkskunde. In: Ders. (Hrsg.): *Feldforschung. Qualitative Methoden in der Kulturanalyse* (=Tübinger Vereinigung für Volkskunde, Bd. 62) Tübingen 1984, S. 14-15.

Einkaufens eine andere ist. Dennoch haben wir als KonsumentInnen gelernt uns in dieser und auch anderer Geschäftswelten zurecht zu finden, uns in dem Nebeneinander von Gleichzeitigkeiten zu orientieren. Ein Verhaltensmuster das genauso auch auf Reisen angewendet wird, und hier in der theoretischen Rezeption mit dem ethnographischen Blick betrachtet wird.

Ausgehend vom dem Format der Montage habe ich einen Bogen gespannt, von der Geschichte des Panoramas und der daraus verbundenen Geschichte des touristischen Blicks, zu einem ethnographischen und alltäglichen Blick. Alle drei Blickarten sind Bestandteil der zum Studienzweck entstandenen Montage. Mit dem nachfolgenden Bildvergleich schließt sich der Kreis nun wieder beim Ausgangspunkt dieses Kapitels, bei der empirischen Quelle meiner Arbeit, der Fotografie.

4_ Bildvergleich



Unter Panorama ist ein bestimmtes Bildgenre zu verstehen, das durch spezifische Blickgewohnheiten entstanden ist. Besonders bei Fotografien haben die BetrachterInnen bestimmte Motive, zumeist touristische, im Sinn, wenn von einer Panoramafotografie gesprochen wird. Auch im medialen Alltag ist die Bildform des Panoramas präsent, beispielsweise in Form von Bildpostkarten oder im Internet in Form von Werbebannern genauso aber auch am Fernsehbildschirm zu Hause.

Entlang der vorangegangenen Ausführungen versuchte ich zu zeigen, dass die Fotografie aus unterschiedlichen Blickpositionen heraus entstand. Wie schon erwähnt weicht das Ausgangsbild der Arbeit durch seine besondere Spezifik vom klassischen Panoramabild ein wenig ab. Ziel des folgenden Vergleiches ist es die Moontage vom

konventionellen Panoramabild zu lösen, da das Panoramabild zwar hier als Zitat wieder auftaucht, die Montage dennoch besondere Eigenheiten für sich beansprucht, welche nun ausgearbeitet werden.

Gemeinsamkeiten

Beide Fotografien zählen aufgrund der Weitwinkelfotografie zu einem Sonderformat des Genres. Die Form des Panoramas entspricht dem Nebeneinander von drei Quadraten oder zwei Rechtecken.⁶⁸ In beiden Aufnahmen findet im Akt des Abbildens, eine Bewegung durch den Raum statt, obwohl mit unterschiedlichen Kameratechniken (digitale Fotografie und analoge Panoramafotografie) gearbeitet wurde. Bei der digitalen Montage, die aus vielen Bildern zusammengesetzt wurde, fanden die Aufnahmen zeilenhaft und nacheinander statt. Die Panoramafotografie entstand aus einer einzelnen drehenden Bewegung des Objektivs. *„Daher geben auch sie [die Bilder A.d.V.] nicht die visuelle Information wieder, die mit einem einzigen Blick aufgenommen werden kann, sondern müssen sukzessiv ‚gelesen‘ werden, um die Information zu erhalten, die für ein bewegliches, forschendes Auge von dem betreffenden Punkt aus sichtbar war.“*⁶⁹

Sowohl die Montage als auch das Panorama zitieren somit den historischen panoramatischen Blick, welcher sich aus der Bewegung konstituiert.⁷⁰

In beiden Fällen befand ich mich auf der gegenüberliegenden Straßenseite, mit begrenztem Überblick über den Straßenraum, um die Aufnahmen von einer Position aus zu tätigen. Eine weitere Gemeinsamkeit ist jene, dass der räumliche Zusammenhang im Bild komprimiert erscheint, beide reduzieren das Abbild einer Frontalansicht der Häuserzeile auf eine zweidimensionale Fläche.

Differenzen

Unterschiede ergeben sich beim Fotografieren, Ansehen und Lesen der beiden Aufnahmen: So verlangt die Montage aufgrund ihrer visuellen Präsentation eine horizontale Leselinie, die Schicht um Schicht (zeilenhaft wie ein Buch) gelesen wird, wohingegen das Panoramabild eher vertikal oder auch in einzelnen Blöcken vom Auge wahrgenommen wird. Des weiteren weist sie, durch die

⁶⁸ Wolff, Paul: Die Raumtiefe im Panorama. In: Bauwelt, Hft. 47, 2002, S. 26.

⁶⁹ Gombrich, Ernst H.: Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildenden Darstellung. Stuttgart 1984, S. 208.

⁷⁰ Vgl. Kleinspehn, Thomas: Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit. Hamburg 1989, S. 245.

Aufnahmetechnik und der daraus resultierenden digitalen Nachbearbeitung, einen höheren Verzerrungsgrad auf. Die Perspektive ist durch den Aufnahmestandpunkt und die Aufnahmetechnik so eng fokussiert, dass eine (flach aufsteigende) Kurvenbewegung im Bild nachvollziehbar ist. Die sichtbare Krümmung im Bild hebt somit die Zentralperspektive auf, da die Fotografie das „Prinzip des Augenzeugen“⁷¹ verletzt, „indem sie uns Dinge zeigt, die wir nicht von einem bestimmten Punkt aus mit einem Blick sehen können.“⁷²

Auch besteht eine Abweichung bei den Bildausschnitten. Mit der Panoramakamera war ich als Fotografin an die fixe Abbildungsgröße der Kamera gebunden, deshalb wählte ich einen Standpunkt, von dem aus ich eine vergleichende Abbildung produzieren konnte. Im Vergleich ist zu erkennen, dass die Aufnahmen des Ausgangsbildes von einem anderen Standort aus fotografiert wurden. Hier zeigt sich ein wichtiges Merkmal für die Spezifik der Perspektive: die variable Abbildungsgröße. Mit der Technik des schichtweisen Abfotografierens war es möglich, einen beliebigen Ausschnitt des Raumes abzubilden. Dies ist auch daran zu erkennen, dass die Montage einen weitläufigeren Eindruck des übrigen Straßenraumes zulässt. Beim Panoramabild hingegen nimmt die Häuserzeile die gesamte Bildkomposition der Fotografie ein. Obwohl beide Bilder die ZuschauerInnen über die architektonische Ausgestaltung des Raums informieren, sind in der Montage die Details und Facetten verdichtet.

Die Aufnahmen beim Ausgangsbild der Arbeit erfolgten nacheinander, die Panoramakamera mit ihrem auf einer Achse schwenkbaren Objektiv, belichtete den Film in weniger als einer Sekunde. In der zeitlichen Differenz, die hier in einem Bild abgelichtet ist, zeigt sich demnach eine weitere Besonderheit. Trotz der Brüche und der erhöhten Verzerrung erscheint die Montage in der Betrachtung klarer und schärfer⁷³, obwohl beide Aufnahmen bei annähernd gleichen Lichtverhältnissen aufgenommen wurden.

⁷¹ „Ich meine [...] dass der Künstler nichts in sein Bild aufnehmen darf, was der Augenzeuge in einem bestimmten Augenblick von einem bestimmten Punkt aus nicht hätte sehen können.“
Gombrich, 1984, S. 248.

⁷² Gombrich, 1984, S. 254.

⁷³ Die erhöhte Bildschärfe lässt sich dadurch erklären, dass das Grundbild mit einer digitalen Kompaktkamera fotografiert wurde und das Panoramabild ein Produkt einer analogen Kamera darstellt. Bei standardisierten Digitalkameras ist es üblich, prinzipiell alles scharf abzubilden, da hier nicht zwischen Vorder- und Hintergrund unterschieden werden kann. Der Sensor fährt über die Oberfläche und zeichnet alles scharf. Wie aber schon zu Beginn der Arbeit erwähnt, soll der Aspekt Analog vs. Digital hier nicht in den Vergleich einfließen.

Spezifik der Montage

„Die Essenz des Raumes, wie er in seiner Vielfalt erfasst wird, besteht in den unendlichen Möglichkeiten seiner inneren Beziehungen. Eine erschöpfende Beschreibung von einem einzigen Augenpunkt aus ist unmöglich. Sein Aussehen wechselt mit dem Punkt, von dem aus er (Vgl. Original) gesehen wird.“⁷⁴ Die Montage nähert sich aufgrund der Aufnahmetechnik dem Wahrnehmungsprozess des menschlichen Auges an. Auch der Kunsthistoriker Ernst H. Gombrich sieht in dieser Art von Fotografie eine Möglichkeit, den Sehprozess visuell verständlicher zu machen: „Gewiss ist es richtig, dass die Zone des deutlichen Sehens sehr begrenzt ist und dass wir automatisch den Kopf drehen, um diese Beschränkung auszugleichen, doch sobald wir das tun, sehen wir eben ein anderes Bild.“⁷⁵

In der Montage wird durch die Variationsmöglichkeiten einerseits die Bewegung durch den Raum nachvollziehbar und gleichzeitig Übersicht vermittelt. Darüber hinaus nimmt die fotografische Auswahl den baulichen Zusammenhang mit ins Bild, die Häuserzeile ist in einen städtischen Kontext eingebettet.

Die Komposition fordert von den BetrachterInnen visuelle Gedankenarbeit, da das Bild nicht nur eine, sondern viele Perspektiven⁷⁶ in sich aufnimmt. „Es entstehen Brüche in den vertikalen und horizontalen Linien, die wir auf Photographien sonst ungebrochen zu sehen gewohnt sind. [...] In ihnen nistet das Wesen des Räumlichen, die Vorstellung von begehbaren Spannungsfeldern [...].“⁷⁷ Wenn eine Fotografie als ein Baustein wahrgenommen wird, so kann die Montage linguistisch wie auch visuell als Bauvorgang betrachtet werden. Der physische Akt des Zusammensetzens von Einzelbildern in eine Gesamtkomposition betont diesen Vorgang und verschleiert ihn nicht. Die zeitliche Dimension des Entstehungsprozesses wird sichtbar.

⁷⁴ Giedion, Sigfried: Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition. Basel 2000⁶, S. 280.

⁷⁵ Gombrich, 1984, S. 254.

⁷⁶ Die Perspektive wird vom Aufnahmestandpunkt bestimmt, die Brennweite ist verantwortlich für den Bildausschnitt.

⁷⁷ Kubelka-Bondy, Friedl: Über meine Arbeit. In: Kainrath, Wilhelm u. a. (Hrsg.): Die alltägliche Stadterneuerung. Drei Jahrhunderte Bauen und Planen in einem Wiener Außenbezirk. Wien 1984, S. 261.

Auf die eingangs gestellte Frage, welche Spezifik die fotografische Perspektive das Ausgangsbild der Arbeit für sich beansprucht, möchte ich hier zusammenfassend drei Punkte besonders betonen, die ich aus dem Vergleich herausgearbeitet habe: die variable Abbildungsgröße, der erhöhte Grad der Verzerrtheit und Bruchstückhaftigkeit im Entstehen einzelner Teile, die durch die Montage entstanden ist, und die zeitliche Differenz während dem Akt des Fotografierens.

2. Kapitel
Die Europäische Ethnologie: Blick auf die Methode



1_ Stadt / Fotografie / Blick

Erfahrungsraum Stadt: Eine Annäherung

Als Repräsentantin

der Europäischen Ethnologie bewege ich mich für diese Arbeit in ein urbanes Forschungsfeld, in meinen eigenen Alltag der Stadt, in einen scheinbar vertrauten Straßenraum. *„Die Erfahrung Stadt zu gewinnen, ist in der eigenen Stadt leichter und schwerer zugleich. Wir leben in dieser Stadt, wir sehen und fühlen und riechen sie täglich, wir erfahren sie in ihrer und unserer Bewegung, wir sind ein Teil dieser Stadt, wir prägen sie, wie sie uns prägt. Und diese Berührungsmomente lassen sich, das ist das Schwierigere, nicht vom Selbst der Forschenden trennen.“*⁷⁸ In diesem Auszug betont die Kulturwissenschaftlerin Ina-Maria Greverus die Berührungsmomente zwischen Forschungsfeld und Forscher. Als Einwohnerin und somit Bestandteil der Stadt Wien, versuche ich in der Position als Ethnographin, einen Raum in meiner Stadt neu zu lesen, über die Fotografie neu wahrzunehmen.

Geste des Fotografierens

Mittels der *„Geste des Fotografierens“*⁷⁹

mir den Ort anzueignen, bedeutet zugleich auch, die Wahrnehmung von Stadt durch den fotografischen Blick neu zu erarbeiten. In dem Buch *Gesten. Versuch einer Phänomenologie* beschreibt der Medientheoretiker Vilém Flusser die Geste des Fotografierens in drei Phasen: Die Suche nach einem Standort, die Manipulation der Situation und die Distanz/Reflexion. Er bezeichnet die Fotografie als eine zweidimensionale Beschreibung, die in diesem Fall durch mich als Fotografin entstand und durch meine Intention strukturiert ist. Somit ist die Geste des Fotografierens eine Geste des Schauens, welche in der Fotografie reflektiert wird. Flusser versteht die Fotografie weniger als objektive Beschreibung, sondern vielmehr als eine beschreibende Übersetzung aus einem Kontext in einen anderen.⁸⁰ *„Der Fotograf schaut – ebenso wie der Philosoph – durch einen ‚kategorialen‘ Apparat und verfolgt damit das Ziel, die Welt als eine Serie distinktiver Bilder (bestimmbarer Begriffe) zu*

⁷⁸ Greverus, Ina-Maria: Was sucht der Anthropologe in der Stadt? Ein Collage. In: Ders. u. a. (Hrsg.): STADTgedanken aus und über Frankfurt am Main (=Kulturanthropologie-Notizen, Bd. 48) Frankfurt am Main 1994, S. 26.

⁷⁹ Flusser, Vilém: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*. Frankfurt am Main 1994, S. 100.

⁸⁰ Vgl. Flusser, 1994, S. 102-107.

erfassen.“⁸¹ Die dritte Phase, diejenige der Selbstkritik, welche Flusser auch als Reflexion benennt, erscheint mir im Zusammenhang meiner Arbeit bedeutend. In dieser Phase spiegelt die Geste des Fotografierens den/die BildproduzentIn als aktives Subjekt wider und zeigt demnach welche Sichtweise, welcher Blick auf das Sujet angewendet wird⁸²: *„Der Moment da der Fotograf aufhört in den reflektierenden Spiegel (sei er real oder imaginär) zu schauen, ist der Moment, der sein Bild charakterisieren wird. Wenn er zu früh aufhört, wird das Bild oberflächlich sein. Hört er zu spät auf, wird das Bild verworren und ohne Interesse sein. Es wird durchdringend und enthüllt sein, wenn der Fotograf einen guten Moment gewählt hat, um seine Reflexion über sich selbst abzubrechen.“*⁸³

An diese Aneinung ist auch eine neue Herangehensweise an den Ort gebunden. Zuvor mit dem Blick aus dem Alltag wahrgenommen, wird nun der Ort mit einem „*entfremdeten Blick*“⁸⁴, einem Merkwürdigkeitsblick betrachtet.

Die Suche nach einem Standort Im Rahmen meiner freien Wahlfächer absolvierte ich das Modul „Visuelle Kultur“, welches an der Technischen Universität in Wien angeboten wurde. In einer der Lehrveranstaltungen hatten die Studierenden die Aufgabe, eine Ausfallstraße des Karlsplatzes unter bestimmten Aspekten zu analysieren. Ich wählte die Ausfallsstraße nach Süden, die Wiedner Hauptstraße, einen Straßenzug, der durch mehrere Bezirke verläuft und zuletzt in die Triesterstraße mündet. Ausgerüstet mit Kamera und Schreibblock, startete ich den Versuch, diesen Straßenzug zu visualisieren und zu ethnographieren. Mit konzentriertem Blick auf die Architektur fielen mir vorwiegend die unterschiedlichen historischen und sozialen Ordnungen des Raumes auf, welche ich auch unter einem ethnographischen Blickwinkel für die damalige Seminararbeit bearbeitete. Die entstandenen Fotografien verwendete ich ausschließlich zur Illustration des Geschriebenen.

In der Phase der Themenfindung für die Diplomarbeit entschied ich mich dafür, mit dem Medium Fotografie zu arbeiten, fotografische Bilder selbst zu erzeugen und diese

⁸¹ Flusser, 1994, S. 111.

⁸² Vgl. Flusser, S. 116-117.

⁸³ Flusser, 1994, S. 116-117.

⁸⁴ Greverus, 1994, S. 26.

unter kulturwissenschaftlichen Aspekten zu betrachten. Mit dem Themenfeld der Stadtforschung habe ich mich im Verlauf meines bisherigen Studiums immer wieder beschäftigt. Mit diesen beiden Interessenslagen suchte ich den vertrauten, oder scheinbar vertrauten Straßenraum nochmals auf, um einen Ausschnitt der Straße fotografisch festzuhalten.

Manipulation der Situation Im Vergleich zum ersten Mal sollte die Fotografie nicht der Illustration dienen, sondern die empirische Quelle meiner Studie darstellen: eine visuelle Quelle, entlang derer kulturwissenschaftliche Kontexte im Sinne einer visuellen Bildwissenschaft kulturwissenschaftliche Kontexte herausgearbeitet, analysiert und interpretiert werden können.

Mit Digitalkamera und Stativ begab ich mich in die Wiedner Hauptstraße, um einen Standpunkt für meine Aufnahme zu suchen. Die Auswahl bezog sich ausschließlich auf den Aufnahmestandort. Es sollte ein Ort sein, der Übersicht auf die gegenüberliegende Straßenseite bot, um von dieser Stelle einen fotografischen Überblick über den architektonischen Raum zu erhalten. Zeilenhaft begann ich, die gegenüberliegende Straßenseite abzulichten, darauf bedacht, das städtebauliche Ensemble in einer Serie von Bildern zusammenzufassen. Mein Blick durch die Kamera richtete sich auf die Gebäude, nicht auf den Verkehr oder auf die FußgängerInnen, die den Raum durchschritten. Der nun entstandene Ausschnitt des Straßenraumes zeigt eine Häuserzeile mit Nutzungsbauten bzw. anonymen Zweckbauten und Geschäftsbereichen auf Straßenniveau, eine *„fotografische Interpretation gebauter Realität“*⁸⁵. Diese Fotografie, besser gesagt, diese Montage, bildet die Basis meiner Arbeit, das Produkt meines subjektiven Blicks im „Feld“. Die Feldforschung verlagert sich hier auf ein Bild.

Reflexion Mein Blick aufs Feld nähert sich jenem *„Merkwürdigkeitsblick“* an, welcher von dem Kulturwissenschaftler Utz Jeggle beschrieben wurde. Bezogen auf den ethnographischen Forscher auf Reisen, steht dieser Blick dafür, sowohl das „Ungewohnte“, wie das „Normale“ in Augenschein zu

⁸⁵ Förster, Carolin: Architektur in der zeitgenössischen Fotografie. In: In: Bauwelt, Hft. 47, 2002, S. 33.

nehmen, um eine kulturelle Landschaft zu charakterisieren.⁸⁶ In der Kontextualisierung des Bildes zeigt sich eine Vermischung von unterschiedlichen Blickpraktiken: in der Rolle einer Passantin bediente ich mich einer touristischen Praxis des Fotografierens, welche durch die Aufnahmetechnik und durch das Format der Fotografie widergespiegelt wird. Das Motiv des Bildes - ein Alltagsort - stellt jedoch somit einen Gegenentwurf zu einem typisch touristischen Bild dar. Der Zugang und die Herangehensweise an die Fotografie sowie der Blick auf die Montage in theoretischen und methodischen Rezeption, ist geprägt durch meine Position als Ethnographin. Hier nehme ich die Rolle einer Übersetzerin ein, in dem ich die Fotografie im Prozess der inhaltlichen Auseinandersetzung für die BetrachterInnen kontextualisiere, interpretiere und analysiere.⁸⁷

2_ Kapitelüberblick und Fragestellung

*„Bilder zeigen nicht nur das, was sie zeigen, sondern auch, wie sie zeigen, was sie zeigen, und das Bemerkenswerte ist, dass man Bilder oft ausschließlich als Zeichen für letzteres verwendet.(...) kurzum: als Zeichen für Sichtweisen.“*⁸⁸ Lambert Wiesing, Professor für Vergleichende Bildtheorie, verweist in diesem Zitat auf die Tatsache, dass Abbilder der „Realität“ einer Konstruiertheit unterliegen und immer subjektiv sind. Da die Montage – als Ausgangsbild der Arbeit – nicht die Funktion hat, die „Wirklichkeit“ zu illustrieren, sondern das Abgebildete eigenständig wiederzugeben, scheint mir eine intensive Auseinandersetzung mit dem theoretischen Diskurs Fotografie, in und jenseits der Europäischen Ethnologie, angebracht.

Im Zentrum meiner Frageinteressen stehen somit die Methoden, Zugänge und Herangehensweisen der Europäischen Ethnologie an das Medium Fotografie. Konkret möchte ich nach Möglichkeiten fragen, die mir das Fach bietet, um mit dieser Art von Fotografie als Instrument und Gegenstand der Forschung umzugehen und welche

⁸⁶ Vgl. Jeggle, Utz: Zur Geschichte der Feldforschung in der Volkskunde. In: Ders. (Hrsg.): Feldforschung. Qualitative Methoden in der Kulturanalyse (=Tübinger Vereinigung für Volkskunde, Bd. 62) Tübingen 1984, S. 14-15.

⁸⁷ Rolshoven, Johanna: Der ethnographische Blick als touristischer. In: Cantauw, Christiane (Hrsg.): Arbeit, Freizeit, Reisen. Die feinen Unterschiede im Alltag (=Beiträge zur Volkskultur in Nordwestdeutschland, Bd. 88) Münster, New York 1995, S. 51.

⁸⁸ Wiesing, Lambert: Verstärker der Imagination. Über Verwendungsweisen von Bildern. In: Jäger, Gottfried (Hrsg.): Fotografie denken. Über Vilém Flusser's Philosophie der Medientheorie. Bielefeld 2001, S. 189.

Konsequenzen sich im Rahmen der Quellenkritik aus dieser Form der Dokumentation ergeben können.

Mit meinen Frageinteressen begeben mich in ein weites methodisches Feld. Ich verorte mich im Feld der visuellen Kulturwissenschaft, welche „sowohl die Geschichte der Bilder als Artefakte der Erinnerung, als auch Sehgewohnheiten, Codierungen, mediale Wahrnehmungsprozesse sowie die Konstruktion und Dekonstruktion von Wahrheit und Authentizität“⁸⁹ untersucht. Das Fach entwickelte seine Herangehensweise an das Medium Fotografie über mehrere methodische Zugänge, aus welchen sich das Segment der visuellen Kulturwissenschaft zusammensetzt.

Die Zusammenfassungen der theoretischen Modelle der Visuellen Kulturwissenschaft bilden das Grundgerüst dieses Kapitels. Sie sind die Voraussetzung dafür, meine persönliche Herangehensweise an das Medium zu konkretisieren bzw. meine theoretischen Überlegungen zu verbalisieren, was im letzten Abschnitt des Kapitels erfolgen wird.

3_ Fotografie in der Europäischen Ethnologie

Volkskundliche Bildwissenschaft/ ethnologische Bildforschung Die Europäische Ethnologie als Bildwissenschaft beschäftigt sich primär mit der gesellschaftlichen Praxis des Bildgebrauchs. Im Speziellen wird hier nach der Bedeutung der Bilder im Alltag gefragt, wobei das Bild zumeist als Dokument/Quelle für eine historische Rekonstruktion der Zusammenhänge herangezogen wird. Mit einem weiten Bildbegriff untersucht die Volkskunde die Funktion und das gesellschaftliche/kulturelle Handlungsfeld von populären Bildern im alltäglichen Leben.⁹⁰ In dem Artikel *Bildüberlieferung und Bildpraxis. Vorüberlegungen zu einer volkswissenschaftlichen Bildwissenschaft* erläutert der Volkskundler Helge Gerndt das methodische Bildverständnis im Fach: „*Methodisch erscheint es am fruchtbarsten, von*

⁸⁹ Hägele, Ulrich: Visuelle Kultur? Thesen zum erweiterten Fachverständnis bildmedialer Forschung. In: Gerndt, Helge und Michaela Haibl (Hrsg.): Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkswissenschaftlichen Bildwissenschaft (=Münchner Beiträge zur Volkskunde, Bd. 33) Münster 2005. S. 378.

⁹⁰ Vgl. Gerndt, Helge: Bildüberlieferung und Bildpraxis. Vorüberlegungen zu einer volkswissenschaftlichen Bildwissenschaft. In: Gerndt, Helge und Michaela Haibl (Hg.): Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkswissenschaftlichen Bildwissenschaft (Münchner Beiträge zur Volkskunde, Bd.33) Münster 2005, S.13-34.

einem elementaren (empirischen) Bildverständnis auszugehen, das die visuelle Seite von ‚Körperlichkeit‘ (Statuen, Architektur, Theater, Tanz, Mimik und Gestik) zunächst am Rande lässt, jedoch verschiedene theoretische Aspekte des Bildes unterscheidet: Materialität (das Bildobjekt), seine Visualität (die tendenziell zweidimensionale Bilddarstellung) und seine Visionalität (die Bildvorstellung, welche sich auf Grund einer bildlichen Darstellung im Bewusstsein des Betrachters ausbildet).“⁹¹

Die Bildforschung etablierte sich im ausgehenden 19. Jahrhundert, wobei erst Jahrzehnte später die Volkskunde das massenproduzierte Bild für die Forschung entdeckte. Obwohl sich die Fotografie genauso wie der Film aus der Bildforschung entwickelten, werden sie dennoch in der *Visuellen Anthropologie* verortet⁹², da sie „mit der Problematik der empirischen Forschung in Verbindung stehen“⁹³.

In der Bearbeitung dieses Themas zeigt sich jedoch, dass sich die Bildforschung nicht von der Fotografie trennen lässt. Gerade in Bezug auf die Frage der Bildanalyse sind sich die heutigen Vertreter der beiden Forschungsschwerpunkte darüber einig, im Sinne der volkswissenschaftlichen-ethnologischen Methode der Bildforschung des Volkskunders Nils-Avrid Bringéus „*Bilder auf eine ähnliche Weise zu lesen wie Interviews, Texte, Noten und Gegenstände*“⁹⁴. Der schwedische Volkskundler formulierte in den 1980ern die „Bildlore“ als methodisches Modell der Bildanalyse und sprach sich dabei für ein Studium des Bildes als Instrument aus.⁹⁵

Da in dieser Arbeit mit dem Medium der Fotografie gearbeitet wird, erscheint es mir sinnvoll, zunächst einen kurzen Einblick in die Fachgeschichte zu geben. Zu betonen ist hierbei, dass die Disziplin der Europäischen Ethnologie und die der Kultur- und Sozialanthropologie sich auf die gleichen Personen⁹⁶ beziehen, welche mit ihren unterschiedlichen Forschungsbeiträgen die methodologischen Zugänge und den Blick auf die Fotografie geprägt haben.

⁹¹ Gerndt, 2005, S.18.

⁹² Vgl. Brednich, Rolf Wilhelm: Bildforschung. In: Ders. (Hrsg.): Grundriß der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie. Berlin 1994², S.189-198.

⁹³ Brednich, 1994², S.197f.

⁹⁴ Bringéus, Nils-Avrid: Ethnologische Bildforschung. In: Ethnologia Europaea, 1981, Jg.12, S. 8.

⁹⁵ Vgl. Hägele, 2005, S. 376.

⁹⁶ Ein Beispiel dafür wäre die Feldforschung von Gregory Bateson und Margaret Mead.

Volkskundliche Fotografie: Die Anfänge

Im Jahre 1896 wurde erstmals in der Österreichischen Zeitschrift für Volkskunde die Fotografie mit der damals noch jungen Wissenschaft der Volkskunde in Beziehung gesetzt. Autor des Berichts war der Begründer des Österreichischen Museums für Volkskunde, Michael Haberlandt, der das Medium als ein wichtiges Instrument erkannte, um kulturelle Objektivationen abzubilden, zu speichern und zu dokumentieren. Mittels der Fotografie sollten, dem traditionellen volkskundlichen Kanon entsprechend, bäuerliche Architektur, Güter der Volkskultur, materielle Kultur wie Trachten u.a. für die Nachwelt von Amateurfotografen abgebildet und in Archiven bewahrt und dokumentiert werden⁹⁷: *„Heutzutage zieht jede Wissenschaft die schöne Kunst der Photographie in ihren Dienst. Nicht nur die Naturwissenschaft, auch die Geist- und Kunstwissenschaften fordern Abbildungen ihrer Gegenstände von der Photographie, da sie in solcher Schärfe und Genauigkeit, in solcher Raschheit und Zuverlässigkeit von nichts anderem geliefert werden können. Auch die junge Wissenschaft der Volkskunde wendet sich vertrauensvoll an die Pfleger und Freunde dieser schönen Kunst. Ihr verschwindet der Stoff zusehends vor den Augen und unter den Händen. Die moderne Zeit räumt mit den primitiven Schöpfungen des Volksthums, der Volkskunst unerbittlich und unaufhaltsam auf. Das ländliche Leben verstädtelt und mit ihm gehen die wertvollsten Zeugnisse unserer Entwicklung, der nationalen Vergangenheit unwiederbringlich verloren. Da gilt es in elfter und zwölfter Stunde einzugreifen; es gilt die Dinge selbst, und wo dies nicht angeht, wenigstens ihr Bild festzuhalten und für die Wissenschaft aufzunehmen.“*⁹⁸

Dieses Zitat verdeutlicht, dass der damalige Umgang mit dem Medium unter „*der Prämisse der Affektsteigerung*“⁹⁹ stattfand. Folkloristische Artefakte wurden auf Fotoplatten konserviert, um sie vor dem Verschwinden, respektive Vergessen für die Nachwelt zu erhalten.

⁹⁷ Vgl. Hägele, Ulrich: Visual Folklore. Zur Rezeption und Methodik der Fotografie in der Volkskunde. In: Göttsch, Silke und Albrecht Lehmann (Hg.): Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie, Berlin 2007², S. 319.

⁹⁸ Haberlandt, Michael: Die Photographie im Dienste der Volkskunde. In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde, 2 (1896), S. 183.

⁹⁹ Hägele, Ulrich: Foto-Ethnographie. Die visuelle Methode in der volkskundlichen Kulturwissenschaft. Tübingen 2007, S. 12.

Als Pendant aus diesem Zeitraum lässt sich die Schweizer Volkskundlerin Julie Heierle nennen. Als Mitbegründerin der Trachtenforschung hatte sie zu Ende des 19. Jahrhunderts einen sehr innovativen Ansatz zur Fotografie. Heierle verwendete das Medium als Forschungsinstrument, im Sinne einer heutigen „visuellen Ethnografie“¹⁰⁰, indem sie mit fotografischen Feldstudien arbeitete. Für ihr Forschungsthema sammelte sie Privatfotografien, Zeitungsausschnitte und andere Bilddaten, welche sie Gewährspersonen vorlegte und sie dazu befragte. Im Vergleich zu Haberlandt setzte Heierle, zukunftsweisende Meilensteine, indem sie das Medium als Forschungsmethode einsetzte und darüber hinaus mit den Bildquellen reflektiert und quellenkritisch umging.¹⁰¹

Haberlandt sah die Fotografie als Mittel um Wahrgenommenes objektiv und authentisch abzubilden, um über diesen Weg ein wahres Abbild der Wirklichkeit zu erzeugen. So schreibt Haberlandt im schon zitierten Bericht weiter: „... *Abbildungen ihrer Gegenstände von der Photographie, da sie in solcher Schärfe und Genauigkeit, in solcher Raschheit und Zuverlässigkeit von nichts anderem geliefert werden können.*“¹⁰²

Im ausgehenden 19. Jahrhundert wurde der Fotografie eine hohe Abbildungstreue zugesprochen. Als Abbilder der Wirklichkeit besaßen sie einen zeugnishaften Charakter, galten als „Beweisfotos“ (Genauso ist es gewesen!) und wurden in der wissenschaftlichen Disziplin der Volkskunde weder hinterfragt noch kontextualisiert.¹⁰³ „*So gilt für die Fotografie das auch für andere Felder der*

¹⁰⁰ In der „Visuellen Ethnographie“ wird die Fotografie als Methode im Feld angewendet. Der/die ForscherIn betätigen sich zumeist selbst als FotografIn, oder die Erhebung des Forschungsthemas erfolgt anhand von Fotografien, welche Interviewpartnern vorgelegt werden. Vgl. Hägele, Ulrich: Visual Anthropology oder Visuelle Kulturwissenschaft? Überlegungen zu Aspekten volkscundlicher Fotografie. In: Ziehe, Irene und Ulrich Hägele (Hrsg.): Fotografieren vom Alltag – Fotografieren als Alltag. Tagung der Kommission Fotografie der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde und der Sektion Geschichte und Archive der Deutschen Gesellschaft für Photographie im Museum Europäischer Kulturen – Staatliche Museen zu Berlin vom 15. bis 17. November 2002 (=Visuelle Kultur. Studien und Materialien, Bd. 1) Münster 2004, S. 31.

¹⁰¹ Vgl. Hägele, 2004, S. 28.

¹⁰² Haberlandt, 1896, S. 183.

¹⁰³ Vgl. Overdick, Thomas: Der volkscundliche „Klick“. Überlegungen zu einer visuellen Ethnographie. In: Vokus, Jg. 12, 2002, Hft.2, S. 26-28.

*Volkskunde symptomatische Fehlen einer eigenen Theorie und Methode. Bis heute fällt der Fotografie eine überwiegend dokumentierende und illustrative Rolle zu.*¹⁰⁴

Dieses Zitat stammt von dem Kulturwissenschaftler Ulrich Hägele, der in seinem Aufsatz *Visual Folklore. Zur Rezeption und Methodik der Fotografie in der Volkskunde* unter anderem die Geschichte der volkskundlichen Fotografie punktuell beleuchtet. In seinen Ausführungen stellt er fest, dass die Fotografie erst in der letzten Hälfte des 20. Jahrhunderts als ethnographisch-wissenschaftliches Forschungsinstrument an Relevanz gewann und sich aus der volkskundlichen Bildforschung entwickelte. In diesem Zeitraum forderten einzelne Vertreter des Faches methodische Leitlinien für die Fotografie als visuelle Quelle, bzw. einen kritischeren Umgang damit. Exemplarisch dafür wäre der ungarische Volkskundler Ernő Kunt zu nennen, welcher sich für eine neue Schwerpunktverteilung innerhalb der Fotoforschung aussprach.¹⁰⁵ Ausgehend von diesem Diskurs veränderten sich die Bildmotive und Zugänge innerhalb der Fotoforschung. Als einer der Vorreiter wird in der Literatur Pierre Bourdieu genannt, welcher bereits in den 60ern die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie untersuchte und sich mit der Handhabung und Rezeption von Fotografie im privaten Kontext auseinandersetzte. Dominierten bis in die 1960er Jahre die Themen des Kanons in den volkskundlichen Fotografien, kamen nun neue Themen, wie die Alltagskultur hinzu.¹⁰⁶

Realismuskurs Hatte in den 1890ern Haberlandt noch an das authentische und objektive Foto geglaubt, so zeichnete sich fast 100 Jahre später eine differenzierte Position zum Realismusaspekt in der Fotografie ab. Als Beispiel wäre das Methodenbuch *Visual Anthropology – Photography as a Research Method* von John Collier und Malcolm Collier aus dem Jahr 1986 zu nennen, welche heute zu den Begründern der Visuellen Anthropologie¹⁰⁷ gezählt werden. Beide sehen die

¹⁰⁴ Hägele, 2007², S. 318.

¹⁰⁵ Des weiteren können auch Hermann Bausinger, Wolfgang Brückner, Martin Scharfe, Albrecht Lehmann und Utz Jeggle genannt werden.

¹⁰⁶ Vgl. Hägele, 2007², S. 318-325.

¹⁰⁷ „Die Visuelle Anthropologie ist ein spezielles Fachgebiet der Kulturwissenschaften. Die Hauptaufgabe liegt in der Analyse aller visuellen Repräsentationen, die sich in unterschiedlichen Kulturen finden. Zugleich entwickelt sie die methodischen Grundlagen zur audiovisuellen Dokumentation im Bereich der Kulturwissenschaften. Von Beginn an war die Visuelle Anthropologie außerordentlich interdisziplinär und praxisorientiert angelegt. Ihre Entstehungsgeschichte existiert nur als orale Tradition.“ Engelbrecht, Beate: Origins of Visual

Fotografie als ein Medium, über das wissenschaftliche Erkenntnis in Form von Datenaufzeichnungen herausgearbeitet werden können, bzw. die Fotografie als Hilfsmittel zur Wahrnehmungserweiterung für die Forschenden genutzt werden kann. Zudem sprechen sie sich für die große Detailgenauigkeit im fotografischen Abbildungsprozess aus, da die Kamera auch Daten aufzeichnet, welche die ForscherInnen zum Zeitpunkt des Fotografierens nicht bewusst wahrnehmen. Dennoch sind sich die beiden Anthropologen über den Prozess des Auswählens und der damit verbundenen Subjektivität bewusst. Deshalb betonen sie in ihren Ausführungen, dass mit der Verwendung dieses Mediums zugleich auch eine fotografische Strategie entwickelt werden müsse, welche die Kriterien des wissenschaftlichen Anspruches erfülle.¹⁰⁸

Als ein weiteres Beispiel für einen kritischen Umgang mit der Fotografie steht der Kulturwissenschaftler Thomas Overdick. Er vertritt in seinem Aufsatz *Der volkscundliche „Klick“. Überlegungen zu einer visuellen Ethnographie* die Position, dass Fotografie weder als eine Kopie noch als eine Reproduktion des Objektes zu verstehen ist, sondern als eine Reproduktion, einen zeichenhaften Verweis auf das Bild. Auch vertritt er den Ansatz, dass Fotos weniger die Realität widerspiegeln, sondern vielmehr die Bild-Idee der FotografInnen sind, also seine/ihre Sicht auf die Wirklichkeit. Der Akt des Fotografierens unterstreicht somit nachdrücklich den Prozess des Abbildens, in jenem der/die FotografIn während des Handlungsaktes außerhalb des Ereignisses stehen.¹⁰⁹ *„Die Vorstellung vom Foto als objektive Reproduktion ist – wie bereits angedeutet – naiv und für eine kritische Rezeption der Fotografie äußerst problematisch. Denn die Fotografie schließt zwangsläufig immer Gestaltung und Subjektivität, Auswahl und persönlichen Blickwinkel mit ein. Der Wunsch, einen Gegenstand <<so wie er ist>>, unabhängig vom Fotografen abzulichten, muss Illusion bleiben.“*¹¹⁰

Diesen Ansatz unterstreicht auch der Ethnologe und Kunsthistoriker Jan Lederbogen, der in dem Einführungsbuch über die Methoden und Techniken in der

Anthropology - Putting the Past Together. Internationale Konferenz zur Entstehungsgeschichte der Visuellen Anthropologie. In: <http://www.iwf.de/IWF/Institut/Projekte/GSW/Origins.htm> (Zugriff: 28.03.08)

¹⁰⁸ Vgl. Lederbogen, Jan: Fotografie. In: Beer, Bettina (Hrsg.): Methoden und Techniken der Feldforschung, Berlin 2003, S. 227.

¹⁰⁹ Vgl. Overdick, 2002, S. 20- 43.

¹¹⁰ Overdick, 2002, S. 32.

Feldforschung die Fotografie als Forschungsinstrument der Ethnographie vorstellt: „Um nicht den Fehler zu machen, das auf dem Foto Abgebildete mit der Realität gleichzusetzen, muss die Bilderzeugung als Schaffung einer fotografischen Realität bezeichnet werden, die zu einem gewissen Grad die Welt, wie der Wissenschaftler sie wahrnimmt, reflektiert, insbesondere aber auch die Grenzen der Wahrnehmung des Fotografen aufzeigt.“¹¹¹

Ethnographischer Zugang an die Fotografie In der praktischen Arbeit mit Fotografien etablierten sich drei mögliche Herangehensweisen an das Medium, welche sich teils mischen: ein dokumentarischer, ein illustrativer und ein ethnographischer. In Zusammenhang mit meiner Forschungsstudie möchte ich hier nur den ethnographischen Zugang näher erläutern. Hier findet die praktische Anwendung des Mediums im Forschungsfeld im Rahmen einer Visuellen Ethnografie statt und zudem wird die Fotografie als Methode im Feld angewendet.¹¹² Der ethnographische Zugang entwickelte sich vergleichsweise relativ spät. Als Vorreiter erwähnt Jan Lederbogen die Forschungen der Ethnologen Margaret Mead und Gregory Bateson, die in den 1930er Jahren ihre Feldstudie auf Bali mittels Fotoapparat und Filmkamera durchführten. Mead und Bateson verstanden jedoch die Fotografie, als ein visuelles Medium, das die Wirklichkeit objektiv abbildete. Ihre wissenschaftlichen Erkenntnisse bezogen sie aus der Bildanalyse und da sie die Fotografie als forschungsleitende Quelle benutzen, hoben sie erstmals das visuelle Medium auf die gleiche Ebene wie die Schriftquelle.¹¹³ „Die ‚Visual Anthropology‘ versucht, historische und gegenwartsbezogene Bilddokumentationen in Film und Photographie für Ethnographie und Ethnologie nutzbar zu machen. Anders als in herkömmlichen ethnographischen Arbeiten, in denen Abbildungen eher als illustrierendes und den Text begleitendes, stützendes, bestätigendes Medium verwendet werden, dienen Photographien und Filme hier als Mittel und eigentlicher Gegenstand der Untersuchung.“¹¹⁴

¹¹¹ Lederbogen, 2003, S. 230.

¹¹² Vgl. Hägele, 2002, S. 31.

¹¹³ Vgl. Lederbogen, 2003, S. 226.

¹¹⁴ Theye, Thomas: Ethnologie und Photographie im deutschsprachigen Raum. Studien zum biographischen und wissenschaftsgeschichtlichen Kontext ethnographischer und

Methodischer Umgang mit Bildern I: Kontext und Interpretation

Die quellenkritische Arbeitsweise und die inhaltliche Kontextualisierung in der Phase der Bildanalyse, zeichnen für mich den ethnographischen Zugang aus. Als eine mögliche Methode bezüglich der Kontextualisierung möchte ich hier einen Ansatz der Kulturwissenschaftlerin Keller-Drescher vorstellen. In ihrem Aufsatz *Bilder lesen. Trachtengraphik im Kontext* beschreibt sie anhand des Bildgenres der Trachtengraphik einen volkswissenschaftlich-kulturanalytischen Umgang mit visuellen Quellen. Innerhalb der Kontextanalyse wird die visuelle Quelle als Teil eines größeren Feldes untersucht, indem die Trachtengraphiken mit außerbildlichen Kontexten in Beziehung gesetzt werden.¹¹⁵ Als Kontexte versteht sie „das kulturelle Beziehungsgeflecht, in das die Bilder eingebunden sind“.¹¹⁶

Auf die Kontextualisierung der Bildquelle hat bereits der Medientheoretiker Vilém Flusser in den 1980er Jahren hingewiesen. Die Bilder, insbesondere die Fotografie besitzen eine eigene Sprache, die auch die BetrachterInnen beherrschen sollen. So schreibt Flusser in seinem Buch *Für eine Philosophie der Fotografie*, dass es falsch wäre, Bilder als „gefrorene Ereignisse“¹¹⁷ zu verstehen, sondern als eine Übersetzung von Ereignissen welche durch Sachverhalte in Szenen übertragen werden. In der wissenschaftlichen Arbeit mit Fotografie sieht Flusser jene Chance, Diskurse in der Analyse zu entdecken, welche im Bild eingebettet – als Symbole gespeichert – sind und sich durch die Interpretation herausarbeiten lassen¹¹⁸:

„Die Bedeutung des Bildes, wie sie sich im Zuge des Scannings [Schweifen über die Bildoberfläche. Anmerkung der Autorin] erschließt, stellt demnach eine Synthese zweier Intentionen dar: jener, die sich im Bild manifestiert, und jener des Betrachters. Es folgt, dass Bilder nicht ‚denotative‘ (eindeutige) Symbolkomplexe sind (wie etwa die

anthropologischer Photographien 1839-1884 (=Europäische Hochschulschriften, Bd.65) Frankfurt am Main 2004, S. 44-45.

¹¹⁵ Vgl. Keller-Drescher, Lioba: Bilder lesen. Trachtengraphik im Kontext. In: Gerndt, Helge und Michaela Haibl (Hrsg.): Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkswissenschaftlichen Bildwissenschaft (=Münchner Beiträge zur Volkskunde, Bd.33) Münster 2005, S. 297-309.

¹¹⁶ Keller-Drescher, 2005, S. 301.

¹¹⁷ Flusser, Vilém: Für eine Philosophie der Fotografie, Göttingen 1994⁷, S. 9.

¹¹⁸ Vgl. Flusser, 1994⁷, S. 9 und 24.

Zahlen), sondern ‚konnotative‘(mehrdeutige) Symbolkomplexe: Sie bieten Raum für Interpretationen.“¹¹⁹

Methodischer Umgang mit Bildern II: Bildanalyse Ein Modell für die Bildanalyse stellt die ikonologisch-kunstwissenschaftliche Methode¹²⁰ von Aby Warburg und dessen Schüler Erwin Panofsky dar, welche von Ernst H. Gombrich mit dem Ziel weiter entwickelt wurde, den visuellen Dokumentensinn bzw. die Bedeutung von Bildern zu lesen und in einen Text zu transformieren. Das Verfahren der ikonologischen Bildanalyse erfolgt durch drei Ebenen, welche nacheinander ausgearbeitet werden: Die erste Ebene, die *vor-ikonographische Beschreibung* arbeitet mit dem Phänomensinn der BetrachterInnen. Alle sichtbaren Bildkomponenten werden durch die Form der dichten Beschreibung¹²¹ schriftlich kommentiert. Ziel dieser Ebene ist es, dass die AnalystInnen durch den „objektiven Sinn“ das zu sehende Ereignis bestimmen und identifizieren, das „*primäre und natürliche Sujet*“¹²² erfassen. Bei der Beschreibung nutzen die RezipientInnen ihre unmittelbare Daseinserfahrung zur Bilderläuterung. Da die Beschreibung den „objektiven Sinn“ erfasst, müsste nach Panofsky die erste Sinnebene von allen BetrachterInnen mit der selben Sozialisation ähnlich formuliert werden. Mit dieser Ansicht vom „homogenen Bildbetrachter“ unterliegt die Panofskysche Bildhermeneutik schwerer Kritik, da nicht alle BetrachterInnen mit der annähernd selben Sozialisation die gleichen kulturellen Kompetenzen bzw. das gleiche Vorwissen und die gleichen Vorerfahrungen besitzen. In der *ikonographischen Analyse*, der zweiten Ebene, haben die BildkonsumentInnen die Aufgabe, den von dem/der BildautorIn intendierten Ausdruckssinn des Bildes zu erschließen. In dieser Ebene werden die verschiedenen Symbole decodiert und die einzelnen Elemente in einem allgemeinen Geschehenszusammenhang gesetzt. Das

¹¹⁹ Flusser, 1994⁷, S. 8.

¹²⁰ Die folgenden Ausführungen der Ikonologischen Methode beziehen sich auf die von Reinhard Sieder im Sommersemester 05/06 abgehaltene Lehrveranstaltung: KU – Informatik und Medien in der Geschichtswissenschaft I: Bilder: Bildanalysen – „Historische Ereignisbilder“ in den historischen Sozial- und Kulturwissenschaften. Der Themenschwerpunkt war bei dieser Lehrveranstaltung das Panofskysche Modell - die Ikonologische Methode.

¹²¹ Der Begriff der dichten Beschreibung ist hier nicht im Sinne von Clifford Geertz zu verstehen.

¹²² Hartinger, Walter: Volkskundlicher Umgang mit Bildquellen. In: Götttsch, Silke (Hrsg.): Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der europäischen Ethnologie. Berlin 2001, S. 88.

„sekundäre und konventionelle Sujet“¹²³ - sprich die Bedeutung des Dargestellten in einer bestimmten Kultur - wird entschlüsselt, indem das Bildthema benannt wird. Da alle Symbole und Zeichen in einem spezifischen Zusammenhang verortet sind, sollten die BetrachterInnen mit den sozio-kulturellen Konventionen des jeweiligen kulturellen Umfeldes vertraut sein, um die Symbole richtig deuten zu können. Das Bild in seinem vom der/die BildautorIn geschaffenen Bedeutungssinn zu lesen, ist die Leistung der ikonographischen Analyse.

Bei der *ikonologischen Interpretation*, der letzten Ebene der ikonologischen Methode wird der Dokumentsinn des Bildes erfasst. Der Dokumentsinn wird von den BildrezipientInnen hergestellt, indem das Bild mit historischen, kulturellen, sozialen, gesellschaftlichen, politischen und ideologischen Kontexten durch die Quellenrecherche verknüpft wird. Somit wird das Bild in einen größeren Zusammenhang gestellt, in dem es eine spezifische Bedeutung erhält bzw. sich als Ikone/Quelle/Spur für ein bestimmtes Geschehen präsentiert.

Bei den Strukturalistischen/Semiotischen Verfahren der Bildanalyse werden Texte und Bilder als Zeichensysteme betrachtet, welche in einem größeren „Ganzen“ eingebettet sind. Dieses „Ganze“ ist die Sprache, das Repertoire, aus dem individuelle Sprecher ihre Auswahl treffen. Bilder werden somit als figurative Texte und visuelle Erzählungen verstanden, als Repräsentationen. Der strukturalistisch-semiotische Ansatz versucht, den Sinn der Bilder zu decodieren und die unbewussten Bedeutungen hervorzuheben.¹²⁴ Dieses Modell unterscheidet sich vom Panofskyschen Modell insofern, als dass sich die strukturalistische Methode mehr für die Beziehung zwischen den Bildelementen interessiert, als diese zu dechiffrieren und das bewusste Herstellen von Bedeutungen zu betonen.¹²⁵

Als Vertreter des Strukturalismus steht hier der Zeichen-, Kultur- und Literaturtheoretiker Roland Barthes. Wie der Kunsthistoriker Peter Burke in seiner Abhandlung *Augenzeugenschaft* erläutert, untersuchte der Strukturalist Barthes in

¹²³ Hartinger, 2001, S. 88.

¹²⁴ Vgl. Burke, Peter: *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen*. Berlin 2003, S.198-203.

¹²⁵ Vgl. Burke, 2003, S. 203.

seiner Essaysammlung *Mythen des Alltags*¹²⁶ ein breites Spektrum an Bildern mit der Idee, anhand von spezifischen Bildelementen „Kultur zu lesen“¹²⁷. Barthes prägte des weiteren den phänomenologischen Zugang¹²⁸ an die Fotografie, welcher an die subjektive Wahrnehmung der BildrezipientInnen gebunden ist und somit verstärkt die BetrachterInnenposition in den Vordergrund rückt.

In seinen *Mythen des Alltags* formulierte Barthes, dass die Semiologie eine Wissenschaft von Formen sei, die Bedeutungen unabhängig von ihrem Gehalt untersuche. Ihre Notwendigkeit sehe er in der exakten Sprache.¹²⁹ Diese generalisierende Auffassung von „Sprache“ und „Codes“ für Bilder wird von Kritikern als problematisch angesehen. Einen Lösungsansatz in diesem Diskurs formulierte der amerikanische Anthropologe Clifford Geertz: *„Effektiv läßt sich die Semiotik beim Studium der Kunst nur dann verwenden, wenn sie sich nicht darauf beschränkt, Zeichen als Kommunikationsmittel, als zu dechiffrierende Codes zu betrachten, sondern darüber hinausgeht und sie als Denkweisen, als interpretationsbedürftige Idiome behandelt.“*¹³⁰

Zugang zu meinem Bild

In den vorangegangenen Ausführungen habe ich versucht, die Ansätze, Zugänge und den Umgang der Europäischen Ethnologie mit dem Medium Fotografie punktuell zu beleuchten. Auf die Frage, welche Möglichkeiten mir die Europäische Ethnologie bietet, um mit dieser Art von Bild zu arbeiten, eröffnete sich in der methodischen Auseinandersetzung mit der Montage das Feld der Visuellen Kulturwissenschaft. Einem Feld, in dem auch andere Zugänge als die schon etablierten, an das Medium erprobt werden können.

Bevor ich im weiteren auf meinen Ansatz bezüglich des Ausgangsbildes dieser Studie eingehe, erachte ich es für sinnvoll, die Begrifflichkeit der Visuellen Kulturwissenschaft zu konkretisieren. Dabei bediene ich mich der Graphik von Ulrich Hägele, welche er 2004 für seinen Aufsatz in dem Band „Der Bilderalltag“ entwickelte und fasse nun folgend, seine Ausführungen zusammen. Dieses Modell

¹²⁶ Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main 1981⁶.

¹²⁷ Burke, 2003, S. 203.

¹²⁸ Vgl. Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie*. Frankfurt am Main 1985.

¹²⁹ Vgl. Barthes, 1981⁶, S. 88.

¹³⁰ Geertz, Clifford: *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York 1983, S.120. Zit. nach Burke, 2003, S. 202.

erachte ich bezüglich meiner Diplomarbeit deshalb für so wesentlich, da viele bestehende Methoden in diesem offenen Modell zusammengetragen sind. Darüber hinaus kann das Modell auch mit anderen Ansätzen und Zugängen bereichert werden. Der nachfolgende Teil bildet einen Versuch der Modellerweiterung, indem ich eine reflektive und künstlerische Herangehensweise an das Ausgangsbild der Arbeit ausgearbeitet habe.

4_ Visuelle Kulturwissenschaft

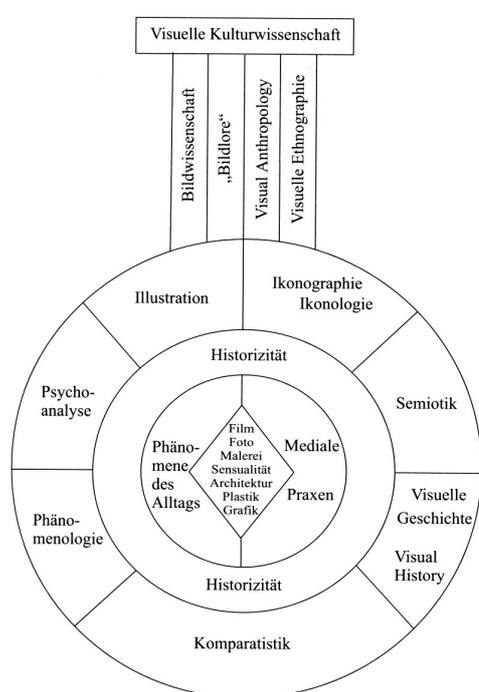


Abb. 3 Visuelle Kulturwissenschaft.
Graphik: Ulrich Hägele (2004)

Im Zentrum der Visuellen Kultur positioniert Hägele die Sensualität, die sich sowohl auf die BildproduzentInnen als auch auf die BildkonsumentInnen bezieht. Die Sensualität wird hier mit Subjekt, Sinn oder Sinnlichkeit gleichgesetzt. Die Sprache und der Blick stehen auf gleicher Augenhöhe zueinander – beide sind elementare Voraussetzungen zur kulturellen Kommunikation.

Die künstlerischen Bildgattungen mit universellem Anspruch umgeben das Zentrum, zu denen die Sparten Film, Fotografie, Malerei, Architektur, Plastik und Graphik zählen. Der klassische Bildbegriff der Kulturgeschichte wird aufgebrochen, da der Film und die

Fotografie als Kunstgattung anerkannt werden. Der in der Visuellen Kulturwissenschaft angewendete Bildbegriff ist mit Ernst Gombrichs Definition „picture“¹³¹ vergleichbar.

¹³¹ Vgl. Hägele, Foto-Ethnographie, S. 309

In direkter Beziehung zu den Kunstgattungen und der Sensualität befinden sich die Phänomene des Alltags und die medialen Praxen. Als Phänomene des Alltags versteht Hägele die Aspekte: Wahrnehmung, Erinnerung, soziale Praxen (Hobby/Sammeln/Pose/Habitus) und den privaten Umgang mit den Bildern (Wandschmuck/Alben). Die medialen Praxen bilden den Rahmen der klassischen Medien wie Illustrierte, Bildbände, Werbung, Kino, Ausstellungen, Fernsehen, Museen und Internet. Im Feld zwischen den Alltagsphänomenen, medialen Praxen und den Methoden ist die Historizität positioniert. Hägele erwähnt hier den Volkskundler Wolfgang Brückner, welcher im Diskurs um die visuelle Kultur den Gedanken formulierte, dass es für die Welt der Bilder keine Gegenwart ohne den Fluss der Zeit gebe.¹³² Eine ähnliche Position vertritt auch der Kunsthistoriker Hans Belting. Er sieht in den Medien bzw. im photographischen Bild eine Art Index, ein Archiv, das erlebte und erfahrene Dinge/Ereignisse, aufzeichnet. Im photographischen Bild spiegle sich nach Belting, ein Ausdruck von Dauer wider, der zugleich auch eine stumme Erinnerung an die vergänglichen Blicke beinhalte.¹³³ „Die Bilder speichern die Zeit, in der sie entstehen, zunächst auf eine unsichtbare Weise, die erst dann sichtbar wird, wenn sie mit den Augen der Erinnerung betrachtet werden.“¹³⁴ Das Bild wandelt sich vom medialen Bild (Fotografie) zum mentalen Bild (Erlebnis, Gefühl und Selbstaussdruck).¹³⁵

Weitere Aspekte, die dem Feld der Historizität zugeordnet werden, sind das kollektive Bildgedächtnis, Symbole (persönliche/kollektive), politische Ikonographie/Propaganda, Rezeption, Biographie, Geschichte, Authentizität und Wahrheit.

Rund um die Historizität befinden sich die methodischen Verfahren: Die Illustration, Dokumentation und Stilforschung sind die ältesten Zugänge innerhalb der Bildforschung. Die Methoden der Ikonographie/Ikonologie, Komparatistik, Semiotik/Hermeneutik, Phänomenologie und Psychoanalyse bilden die weiteren methodischen Varianten bei einer reflexiven, quellenkritischen und bildanalytischen

¹³² Vgl. Brückner, Wolfgang: Wort und Bild? Ein europäischer Antagonismus und seine Folgen. In: Gerndt, Helge und Michaela Haibl (Hrsg.): Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft (=Münchner Beiträge zur Volkskunde, Bd. 33) Münster 2005, S. 35-48.

¹³³ Vgl. Belting, Hans: Bild-Anthropologie. Entwürfe einer Bildwissenschaft, München 2001^a, S. 215-218.

¹³⁴ Belting, 2001^a, S. 235.

¹³⁵ Vgl. Belting, 2001^a, S.235.

Herangehensweise an die visuelle Quelle. Bei dem ethnographischen oder biografischen (Visual History) Zugang sind die teilnehmende Beobachtung, Bildinterviews, substitutive Bildbefragung, Mental Mapping, u. a. oder ein Methodenmix als mögliche qualitative Varianten in der empirischen Forschung vorhanden.

Die Stränge der schon erwähnten methodischen Modelle der Bildwissenschaft (siehe S. 36), Bildlore (siehe S. 37), Visual Anthropology (siehe S. 40) und visuellen Ethnographie (siehe S. 39) fließen zuletzt in das interdisziplinäre Feld der Visuellen Kulturwissenschaft.

Hägele betont mit dieser Systematisierung, dass die einzelnen Segmente der Visuellen Kultur als durchsichtig gedacht werden müssen, da sie sich gegenseitig beeinflussen und voneinander abhängig sind. *„Genauso wie die Bildgenres im Zentrum keiner qualitativen Abstufung mehr ausgesetzt sind, ist im kultur-visuellen Überbau die leitwissenschaftliche Funktion einzelner Disziplinen in Bezug zum Bild aufgebrochen.“*¹³⁶ Diese Enthierarchisierung bildet die primäre Voraussetzung für die Visuelle Kulturwissenschaft.

5_ Der theoretische Blick auf die visuelle Quelle

Das soeben beschriebene Modell der Visuellen Kulturwissenschaft, bildet den theoretischen Überbau an möglichen Zugängen für das Ausgangsbild der Arbeit: Die Montage stellt das Feld meiner Forschung dar und verweist als selbstproduzierte Quelle zugleich auf den subjektiven Charakter im Forschungsprozess. Das Bild wird hier als Gegenstand der Forschung verstanden und somit nicht als Illustration betrachtet. Mit dieser Positionierung gegenüber der Montage nähere ich mich der Herangehensweise der Visual Anthropologie an, wobei ich noch weiter gehen möchte, als nach dem gegenwärtigen medialen Alltagsaspekt¹³⁷ zu fragen, indem ich das Bild hinsichtlich der Blicktraditionen untersuche (siehe Kapitel 1). In diesem Kapitel habe ich ausgehend vom Format der Montage, Bezüge zum historischen Panorama und der

¹³⁶ Hägele, 2005, S. 388.

¹³⁷ *„Die Visuelle Anthropologie beruft sich nun auf eine ethnographisch-analytische Herangehensweise, die sich allerdings eher an gegenwartsbezogene Fragestellungen orientiert. Der Blick in die Geschichte bleibt zumeist unberücksichtigt.“*
Hägele, 2007, S. 314.

touristischen- und bürgerlichen Blickkultur des 19. Jahrhunderts hergestellt. Mit dem Blickvergleich der historischen und gegenwartsbezogenen touristischen- und ethnographischen Blickpraktiken, welche wiederum in Vergleich zum Alltagsblick gebracht wurden, setzte ich die „kulturellen Produkte der Vergangenheit“¹³⁸ auf eine gegenwartsrelevante Bedeutungsebene. Diese Vergleichsprozesse bildeten die Basis, um meinen Blick auf die Montage zu formulieren.

Für die empirische Auseinandersetzung mit dem Bildinhalt/Bildthema nutze ich die methodische Variante des ethnographischen Zugangs. Ich werde im dritten Kapitel dieser Arbeit mit einer Kombination aus Bild- und Kontextanalyse an die Montage herantreten. Mein Frageinteresse wird sich hier vorwiegend auf die sichtbaren zeitlichen Verläufe im Bild konzentrieren.

Zu Beginn dieses Kapitels im Abschnitt: Stadt | Fotografie | Blick habe ich bereits meine Herangehensweise und meinen Blick auf das Feld – die Montage, auf welcher ein urbaner Ort abgebildet ist – erläutert. In den folgenden Ausführungen werde ich meine Überlegungen erweitern, indem ich nun auf die medialen Aspekte des Alltags, wie Wahrnehmungsprozesse, Codierungen und Sehgewohnheiten der BetrachterInnen eingehe. In diesen Ausführungen soll auch die Frage geklärt werden, wofür die Montage auf einer theoretischen Ebene als Quelle stehen kann, beziehungsweise was das Bild als visuelle Quelle leisten kann.

Motiv der Straße Ein Blick in die Fachgeschichte zeigt, dass sich das Motiv in der Sparte der Häuserfotografie¹³⁹ und Bildpostkarte¹⁴⁰ (zu Beginn des 20. Jahrhunderts) wiederfindet. Auch wenn die Montage das gleiche Sujet aufweist (ein Bauwerk wird in den Mittelpunkt der Darstellung gerückt), findet im Vergleich dazu in meiner Arbeit eine andere Herangehensweise und Praxis des Übermittelns statt – der Fokus richtet sich auf die medialen Alltagsaspekte und Wahrnehmungsprozesse beim Betrachten.

¹³⁸ Scharfe, Martin: Hessisches Abendmahl. Exkurs zu Wissenschaft und Vergewisserung in volkskundlichem und folkloristischem Tableau. In: Bimmer, Andreas C. (Hrsg.): Kulturberichte (=Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung, Bd. 26) Marburg 1990, S. 10.

¹³⁹ Vgl. Klaczyński, Kirsten und Hannah Passon: Fremde Nähe zu Besuch. Architektur und Landschaft im Kamerablick des Ethnographen. In: Tübinger Korrespondenzblatt, Nr. 58, 2006, S. 51-61.

¹⁴⁰ Vgl. Walter, Karin: Postkarte und Fotografie. Studien zur Massenbild-Produktion (=Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte, Bd. 56) Würzburg 1995.

Impulsgebend für meine Herangehensweise an das Bild, war der Architekturfotograf Thomas Struth, der sich in seinen Arbeiten mit urbanen Situationen beschäftigt und zumeist seine Aufmerksamkeit auf alltägliche Wohn- und Geschäftshäuser richtet. In einer seiner fotografischen Serien *unbewusste Orte* wendet Struth ein Konzept an, das auf einer Seherfahrung aufbaut, die durch die Fotografie vermittelt wird. Aufgabe seiner Bilder ist es, alltägliche Umfelder den BetrachterInnen durch das fotografische Bild bewusst und sichtbar zu machen¹⁴¹: „*Hinter der von Struth getroffener Auswahl wird die Absicht erkennbar, das touristische Klischee einer Stadt zu hinterfragen beziehungsweise zu relativieren. Denn seine Aufnahmen zeigen gleichsam die Rückseite der Ansichtspostkarten und Reisephotografien, die im touristischen Ritus eine Hauptrolle spielen. [...] Losgelöst von der primär zweckgebunden Wahrnehmung des Passanten, Bewohners, Verkehrsteilnehmers [...] eröffnen seine Straßen- und Architekturaufnahmen dem Betrachter eine neue, eine andere Sicht auf die Dinge.*“¹⁴²

Anders als bei Struth wird in dieser Arbeit das Experiment gestartet, ein Bild, welches in der Herstellung von der konventionellen Fotografie abweicht, als eine Interpretation des Gesehenen zu analysieren. Über die *fotografische Geste* findet eine spezifische Aneignung des Raumes statt, mehr noch, ein digitaler Bildraum wird erzeugt. Ein städtischer Ort, der im Alltag frequentiert und durchschritten wird, ja vertraut erscheint, jedoch wegen seiner Alltäglichkeit kaum wahrgenommen wird. Erst das Bild ermöglicht, als visuelle Übersetzung für die BetrachterInnen, ein langsames und intensives Wahrnehmen des städtischen Raums.

Wahrnehmung und Selbstverständlichkeit im Betrachten „*Die Essenz des Raumes, wie er in seiner Vielfalt erfasst wird, besteht in den unendlichen Möglichkeiten seiner inneren Beziehungen. Eine erschöpfende Beschreibung von einem einzigen Augenpunkt aus ist unmöglich. Sein Aussehen wechselt mit dem Punkt, von dem aus er gesehen wird.*“¹⁴³ Die Montage nähert sich aufgrund der

¹⁴¹ Vgl. Holt, Simone: Raumbild und Bildraum. Zu den Architektur- und Museumsphotographien von Thomas Struth. In: Steinhauser, Monika und Ludger Derenthal (Hrsg.) *Ansicht Aussicht Einsicht*, Düsseldorf 2000, S. 114-115.

¹⁴² Holt, 2000, S. 115.

¹⁴³ Giedion, Sigfried: *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*. Basel 2000⁶, S. 280.

Aufnahmetechnik dem Wahrnehmungsprozess des menschlichen Auges an. Die medialen Techniken und Möglichkeiten verändern die Herstellung und Funktion von Bildlichkeit, die Grenzen zwischen Herstellung und Verarbeitung werden im Bild hervorgehoben. Die Selbstverständlichkeit im Betrachten – Fotografien als ein „Ganzes“ und wirklichkeitstreu Abbild zu sehen – wird durch die Brüchigkeit im Bild aufgehoben. Die Montage erzwingt und erzeugt in der Betrachtung Fragen, die sich nach der Herstellung, der subjektiven Auswahl und Ausblendung orientieren. Fragen, welche im medialen Alltag aber auch in der wissenschaftlichen Praxis kaum so genau gestellt werden, bzw. deren Erklärungsbedarf von den BildrezipientInnen nicht so dezidiert eingefordert wird.¹⁴⁴

In *Das Bild des Sehens* begründet dies Joel Snyder, Professor für Kunstgeschichte und Leiter des Department of Art History an der University of Chicago, mit dem Hinweis darauf, dass wir (die BetrachterInnen) nur dann Bilder als realistisch akzeptieren, wenn sie im Einklang mit den Regeln der perspektivischen Konstruktion (also der Zentralperspektive) sind, die jedoch im Widerspruch zu den heute bekannten Tatsachen des Sehens steht. Dies führt er darauf zurück, daß die realistischen Darstellungen konzeptionell und historisch auf einem Modell beruhen¹⁴⁵, „*das es dem Bildproduzenten wie dem Betrachter erlaubt, systematische Beziehungen zwischen dem Bild und dem Gegenstand der Abbildung zu fordern und tatsächlich auch zu finden. Nur ist dieser Gegenstand nicht einfach die Welt, wie sie ist, die Welt wie sie aussieht, und nicht einmal die Art und Weise, wie wir sehen; es ist vielmehr eine standardisierte, charakteristische, klar definierte Vorstellung vom Sehen selbst.*“¹⁴⁶

Die Kamera als Skalpell¹⁴⁷

Die oben beschriebene Vorstellung vom Sehen lässt die BildkonsumentInnen somit eine Nähe zum „realistisch“ Abgebildeten empfinden¹⁴⁸, eine Nähe die in dem Ausgangsbild der Arbeit nicht mehr vorzufinden ist. Denn die Montage fordert von den BetrachterInnen visuelle Gedankenarbeit, da

¹⁴⁴ Die Montage wurde in Rahmen von zwei Lehrveranstaltungen den Studierenden der Europäischen Ethnologie (zum Teil mit und ohne Kontextinformation) vorgestellt. Beide Male standen die oben genannten Punkte im Zentrum des Frageinteresses.

¹⁴⁵ Vgl. Snyder, Joel: Das Bild des Sehens. In: Wolf, Herta (Hrsg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters (Bd.1), Frankfurt am Main 2002, S. 26-28.

¹⁴⁶ Snyder, 2002, S. 28.

¹⁴⁷ Barchet, Michael u. a. : Der Raum der Oberfläche. In: Ders. u. a. (Hrsg.) : Ausstellen. Der Raum der Oberfläche. Weimar 2003, S. 15.

¹⁴⁸ Vgl. Snyder, 2002, S. 27.

das Bild nicht nur eine, sondern viele Perspektiven in sich aufnimmt. Obwohl die Montage als ein Bild definiert erscheint, können die BetrachterInnen die einzelnen Raumausschnitte wahrnehmen. Dennoch müssen sie aber die Montage als ein Ganzes betrachten bzw. als eine Oberfläche akzeptieren, da sonst nur noch einzelne Bildinhalte und nicht mehr die gesamte Bildaussage in den Vordergrund rückt. *„Es entstehen Brüche in den vertikalen und horizontalen Linien, die wir auf Photographien sonst ungebrochen zu sehen gewohnt sind. [...] In ihnen nistet das Wesen des Räumlichen, die Vorstellung von begehbaren Spannungsfeldern [...]“*¹⁴⁹ Wenn die Fotografie als ein Baustein verstanden wird, zeigt sich in der Montage ein Bauvorgang. Der Akt des Zusammensetzens von Einzelbildern in eine Gesamtkomposition betont diesen Vorgang und verschleiert ihn nicht. Die zeitliche Dimension des Entstehungsprozesses kann betrachtet werden und mehr noch, die Fragmenthaftigkeit des Mediums Fotografie wird sichtbar.

*„Die Kamera als Skalpell“*¹⁵⁰, welche aus dem organischen Raumganzen das Bild löst, wird als Instrument deutlich erkennbar. In der Montage sind somit der Herstellungs- und Bearbeitungsprozess (das Zusammensetzen der einzelnen Bilder in einem Bildprogramm) transparent. Beides hebt die Ausschnitthaftigkeit des Mediums in den Vordergrund, hier sehen (!) die BetrachterInnen, dass ein Auswahlverfahren stattgefunden hat.

Bei der folgenden Montage habe ich die bestehenden Brüche (welche die BetrachterInnen beim Lesen der Fotografie suchen¹⁵¹) durch Linien gekennzeichnet. Zu sehen sind nun die einzelnen Bilder, aus welchen die Montage zusammengesetzt ist und der Herstellungsprozess der die ungewohnte Sichtweise fördert, wird nachvollziehbar. Der Fokus richtet sich auf das schichtweise Abfotografieren, die Leselinie und die Drehbewegung im Akt des Fotografierens.

¹⁴⁹ Kubelka-Bondy, Friedl: Über meine Arbeit. In: Kainrath, Wilhelm u. a. (Hrsg.): Die alltägliche Stadterneuerung. Drei Jahrhunderte Bauen und Planen in einem Wiener Außenbezirk. Wien 1984, S. 261.

¹⁵⁰ Barchet, 2003, S. 15.

¹⁵¹ Siehe auch Anmerkung Nr. 144.



Leerstellen „Der fragmentarische Charakter der Fotografie trägt dazu bei, dass das Gezeigte zugleich auf einen ausgeblendeten, im Bild selbst unsichtbaren Kontext verweist.“¹⁵² Die Kulturwissenschaftlerin Kerstin Gernig bezieht sich hierbei auf die Präsenz und das Ausstellen von Fotografien im musealen Kontext. In der Montage wird dieser Faktor aber noch in einem weiteren Schritt evident: Die Bildüberlagerungen, die in der Phase der Nachbearbeitung entstanden sind, verdeutlichen das Moment der Leerstellen. Vorhandene Bildinformationen und Kontexte im Einzelbild sind durch andere Einzelbilder über- und abgedeckt. Peter Burke benennt die schon erwähnte Abwesenheit mit dem Begriff „Lücken“¹⁵³. Er versteht darunter die bewusste Entscheidung der BildproduzentInnen, die das Ziel verfolgen, dass die BetrachterInnen die Leerstelle ausfüllen sollen.¹⁵⁴ Im Falle des Ausgangsbildes der Studie lenkt die Montage die Aufmerksamkeit der BetrachterInnen auf die fehlenden Verkehrsteilnehmer und Passanten des Straßenraums, die als Bildinhalt nicht sichtbar – jedoch als Zeichen vorhanden – sind. Dies ist für mich ein weiterer Verweis auf das subjektive Moment der Fotografie bzw. ein Verweis darauf, dass hinter dem Medium der Fotografie immer eine Intention der BildproduzentInnen steht.

Die Brüche und die Verzerrungen betonen die mediale Abbildung: „Anders als das klassische Galeriebild verstellt hier ein Bild das andere, d.h. es gibt keine Wirklichkeit

¹⁵² Vgl. Gernig, Kerstin: Fatale Folgen der Fotografie. In: Barchet, Michael u. a. (Hrsg.): Ausstellen. Der Raum der Oberfläche. Weimar 2003, S. 124.

¹⁵³ Burke, 2003, S. 201.

¹⁵⁴ Vgl. Burke, 2003, S. 201.

*hinter den Bildern mehr, statt dessen aber im wörtlichen und übertragenen Sinn ein Perspektivenraum der Bilder.*¹⁵⁵ Die Realitätsebene wird in der Montage selbst aufgehoben, die Frage nach dem authentisch Abgebildeten erscheint nichtig, da gleichzeitig lauter Bilder im Bild auftauchen bzw. sich die Montage aus sichtbaren Fragmenten zusammensetzt. Ein Zeichen dafür, dass *„Photographie die Wirklichkeit erfindet und nicht nur findet“*¹⁵⁶ und dies wiederum eine Aussage über den Bildstatus des Mediums zulässt.

Ort | Raum | Zeit | Fotografie

*„Die Orte werden zu photographischen Orten und sind als solches eingefangen in das Rechteck des Abzugs und ohne Ausgang aus der Empirie, dafür eingeschlossen in einer Zeit der Vergangenheit.“*¹⁵⁷ Der Kunsthistoriker und Medientheoretiker Hans Belting betont hier, dass die Fotografie neue Orte und Räume produziert, anstatt sie abzubilden. In seinem Text *Die Transparenz des Mediums* versucht Belting den Sinn zu ermitteln, den das fotografische Bild für seine ProduzentInnen und RezipientInnen besitzt:

*„Der Sinn konnte entweder darin liegen, aus der Welt ein schönes Bild herauszuziehen, das für sich selbst einstand, oder umgekehrt darin, die Welt mit Bildern zu analysieren. Im einen Falle war die Welt das Motiv, im anderen Falle das Bild ein Schlüssel zur Welt. Die Wahrnehmung des photographischen Bildes ist in beiden Fällen programmatisch verschieden. Trägt das Bild seinen Sinn in sich selber, so ist es Komposition. Zeigt es aber das optisch Unbewusste, um die Welt in einer größeren Sehschärfe zu erfassen, als sie unser Augen besitzen, so repräsentiert es ein Medium, das wir zwischen uns und die Welt schieben.“*¹⁵⁸

Die Montage spiegelt demnach das Medium der Fotografie wider, ein Bild, das den Ort in seiner Übersicht abbildet und in den städtischen Kontext einbettet. Das Bild und der Ort werden hier in eine neue Beziehung gesetzt, da die reflexive Betrachtung der visuellen Quelle ein langsames und intensives Wahrnehmen des neu erzeugten Raumes ermöglicht.

¹⁵⁵ Steinhauser, Monika: Architekturphotographie als Bild. In: Steinhauser, Monika und Ludger Derenthal (Hrsg.): *Ansicht Aussicht Einsicht*, Düsseldorf 2000, S. 16.

¹⁵⁶ Steinhauser, 2000, S.10.

¹⁵⁷ Belting, Hans: *Die Transparenz des Mediums. Das photographische Bild*. In: Ders. (Hrsg.): *Bild-Anthropologie. Entwürfe einer Bildwissenschaft*, München 2001^b, S. 217.

¹⁵⁸ Belting, 2001^b, S. 216.

In der Montage fließen Raum und Zeit ineinander, beides ist abgebildet, beides wird in der Phase der Rezeption nochmals verstärkt. Die „*fotografische Raumzeit*“¹⁵⁹ teilt nach Flusser die Raumzeit in deutlich voneinander getrennte Regionen: „*alle diese Raumzeit-Regionen sind Abstände vom zu schnappenden [...] Sichten auf das ,fotografische Objekt', das im Zentrum der Raumzeit steht. [...] eine Zeitregion (Verschlusszeit) für blitzschnelles Sehen, eine für rasches Hinblicken, eine für geruhames Ansehen, eine für grübelndes Schauen. – In dieser Raumzeit bewegt sich die fotografische Geste.*“¹⁶⁰

Die Aufzählung der von Flusser formulierten Blicke auf das fotografische Objekt, könnte als Zusammenfassung dieser Arbeit angesehen werden. Die erste Sicht steht für den Akt des Fotografierens, die Erzeugung der visuellen Quelle. Die zweite Sicht kann als die erste Wahrnehmung der BetrachterInnen verstanden werden, welche die Fotografie als Montage wahrnehmen, den Bildinhalt und das Bildthema erkennen. Die dritte Sicht, die des geruhamen Schauens und des grübelnden Ansehens, vollzieht sich nun in der methodischen Auseinandersetzung mit der Montage.

Konsequenzen für den Quellenwert

Ich begreife die Montage in meiner Arbeit als gleichrangige Quelle zu der verwendeten Literatur, welche das Bild und seine Aussagen in die erstellten Kontexte setzen. Das Bild tritt nicht isoliert auf, es erscheint in einem System von Zeichen eingebettet: „*Diese Zeichensysteme sind in der Lage, außer dem eigentlich wahrgenommen Bild einen ganzen Komplex von Botschaften an den Rezipienten zu vermitteln*“¹⁶¹ Gleichzeitig stellt das Medium ein Instrument dar, mit dessen Hilfe Wahrnehmungsweisen und Deutungen visualisiert werden können.¹⁶² Dies betont unter anderem auch Thomas Overdick in seinem Artikel *Anschauliches Verstehen*: „*Mit dem Medium Fotografie fokussieren wir unseren ethnographischen Blick nicht bloß, sondern wir übertragen ihn in eine anschauliche Form. Auf diese Weise macht die Fotografie – und zwar deutlich*

¹⁵⁹ Flusser, 1994⁷, S. 32.

¹⁶⁰ Flusser, 1994⁷, S. 32.

¹⁶¹ Hägele, 2007, S. 312.

¹⁶² Vgl. Overdick, Thomas: Ethnofotografie. Versuch einer Repositionierung volkskundlicher Fotografie. In: Ziehe, Irene und Ulrich Hägele (Hrsg.): Fotografieren vom Alltag – Fotografieren als Alltag. Tagung der Kommission Fotografie der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde und der Sektion Geschichte und Archive der Deutschen Gesellschaft für Photographie im Museum Europäischer Kulturen – Staatliche Museen zu Berlin vom 15. bis 17. November 2002 (=Visuelle Kultur. Studien und Materialien, Bd. 1) Münster 2004, S. 21.

*unvermittelter als beschreibende Worte – unseren spezifischen volkskundlichen bzw. ethnologischen Blick für den Betrachter sichtbar und eröffnet damit den Weg zu einem erlebnisnahen, anschaulichen Verstehen.*¹⁶³

Das Ausgangsbild der Arbeit besitzt einen intendierten Charakter, der sich aber für die BetrachterInnen erst über eine eingehende Auseinandersetzung mit den Kontexten erschließt, da die Aussagefähigkeit der Montage im Sinne einer Erzählung aufgelöst wird. Dies soll nun nicht bedeuten, dass Bilder allgemein nicht in der Lage sind ohne Zugabe von Textelementen zu „funktionieren“, denn auch ohne Text transportieren sie Informationen.¹⁶⁴ *„Bilder sind also zwar manchmal aus sich heraus lesbar. Damit sie in unserer Vorstellung als Bilder vorstellbar werden können, ist die Sprache zur Transformation unerlässlich.“*¹⁶⁵ Mit diesem Zitat verweist Hägele auf Vilém Flusser, der den Vorgang der Transformation als Übersetzungsarbeit versteht: *„Die Absicht der Texte ist, Bilder zu erklären, die der Begriffe, Vorstellungen begreifbar zu machen. Texte sind demnach ein Metacode der Bilder. [...] die Fotografie ist ein Bild von Begriffen.“*¹⁶⁶

Die Montage kann somit als eine Quelle verstanden werden, die den für uns selbstverständlichen Blick auf die Fotografie als realistisches Abbild in Frage stellt. Da das Ausgangsbild der Arbeit mit fast allen Regeln der realistischen Abbildung bricht, werden somit Fragen an die Montage gestellt, welche üblicherweise vorbehaltlos angenommen werden. Wie werden Bilder im Alltag betrachtet? Welche Fragen werden an das Medium gestellt? Die Bildüberlagerungen, die fehlenden Kontexte und die Tatsache dass eine Auswahl erstellt wurde, demonstrieren den subjektiven Blick der Bildproduzentin. Inwiefern richten wir als BetrachterInnen diese Fragen an Bilder, die in den konventionellen Medien zu sehen sind?

Das Wissen über diese Faktoren ist vorhanden, jedoch nehmen wir das Gesehene als realistische Abbildung an. Die Montage wirkt somit provokativ, da sie genau diese Fragen wieder erzeugt, sie wieder in die Diskussion bringt und durch diesen Vorgang dem Medium Fotografie ein weiteres Moment der Reflexion gewährt.

¹⁶³ Overdick, Thomas: Anschauliches Verstehen. Zur Konservation des Blicks in der Fotografie. In: Berliner Blätter, 2005, Hft. 35, S. 15-16.

¹⁶⁴ Vgl. Hägele, 2007, S. 310.

¹⁶⁵ Hägele, 2007, S. 311.

¹⁶⁶ Flusser, 1994⁷, S.11 und 34.

3. Kapitel
Ein Haus: Blick auf den Bildinhalt



1_ Kapitelüberblick

Die Stadt im Bild Das Ausgangsbild meiner Arbeit zeigt einen Ausschnitt von städtischer Architektur/Kultur in Wien. Ein Bild von der Stadt Wien, welches unter einer touristischen Definition nicht bedingt als charakteristisches touristisches Stadtbild aufgefasst werden würde. Denn touristische Stadtbilder sollen leicht konsumierbar sein und spezielle Assoziationsmuster aufweisen, die von den BetrachterInnen mit der bestimmten Stadt in Verbindung gebracht werden. Touristische Stadtbilder benötigen ihre Kürzel und Klischees, kurzum sie haben Symbolcharakter und verweisen damit auf Punkte, die den Globus markieren.¹⁶⁷

Wir rezipieren neben den touristischen auch die alltäglichen Bilder der eigenen Stadt. Welche Deutungsangebote, Handlungsfelder und Assoziationen jedoch latent mitschwingen, erscheint oft nebensächlich und unwichtig. So ist auch dieses Bild von der Stadt Wien mit Assoziationen gefüllt, welche bisher noch nicht kontextualisiert beziehungsweise noch nicht in einen größeren Zusammenhang gesetzt wurden. Dies ist nun die Aufgabe dieses Kapitels.

Die Methoden der Kontext- und Bildanalyse bieten hier mehrere Möglichkeiten: Zunächst soll der entstandene Bildausschnitt der Stadt Wien in der Stadt verortet werden. Die Verortung erfolgt dadurch, dass die zu sehende Häuserzeile in Verbindung mit dem gesamten Straßenzug gebracht wird. Somit möchte ich hier, über die Kontextanalyse, die nicht sichtbaren Kontexte im Bild – im Rahmen einer Ethnographie des Straßenzugs – herausarbeiten. In einem weiteren Schritt wird die Häuserzeile im Straßenzug und Stadtviertel positioniert.

Das zentrale Frageinteresse richtet sich in diesem Kapitel auf die Darstellbarkeit von zeitlichen Verläufen, die auf der Montage abgebildet sind und auf die Möglichkeiten die sich daraus ergeben können, wenn diese gelesen und interpretiert werden.

Der genaue Blick auf die Fotografie zeigt, dass sich in der Häuserzeile verschiedene Geschäftslokale angesiedelt sind, welche aus unterschiedlichen temporären Phasen des 20. und 21. Jahrhunderts stammen. Im Zuge der Beantwortung meines Frageinteresses

¹⁶⁷ Vgl. Achleitner, Friedrich: Wiener Architektur. Zwischen typologischen Fatalismus und semantischen Schlamassel (=Kulturstudien Bibliothek der Kulturgeschichte, Sonderband 9) Wien 1996, S. 215.

werden im letzten Abschnitt des Kapitels ausgewählte Geschäftslokale intensiver betrachtet, um über diesen Weg einen Einblick in die Konsumgeschichte von Wien zu gewinnen. Methodisch näherte ich mich dem Eingangsbereich der Geschäfte in Form einer Detailanalyse an, indem ich über die Bildbeschreibung und -Analyse den öffentlichen Bereich der Häuserzeile (die Zone der Geschäftslokale) in den Kontext der Konsum- und Warengeschichte der Stadt bringe.

Der skizzierte Verlauf soll ähnlich einer Geschichte sein, die breit angelegt beginnt und dann immer dichter und detaillierter wird.

Bevor ich das Bild im Straßenzug verorte, möchte ich die Montage und ihre Spezifik, meine Bildintention und meinen Blick auf das Forschungsfeld beziehungsweise meinen Zugang und die fotografische Auswahl erläutern. Eine eingehendere Ausführung zum Punkt: „Spezifik der Montage“ kann im ersten Kapitel der Diplomarbeit nachgelesen werden. Alle weiteren Punkte im folgenden kurz zusammengefasst sind – mit Ausnahme der fotografischen Auswahl –, wurden bereits im zweiten Kapitel der Diplomarbeit eingehender bearbeitet.

2_ Informationen zum Bild

Die Montage als Panorama Das Ausgangsbild wird in der Arbeit als Montage bezeichnet, da die Gesamtkomposition aus einzelnen Fotografien besteht, die in der digitalen Nachbearbeitung zusammengesetzt wurden. Aufgrund der Zusammensetzung entstand das fotografische Format des Panoramas, ein Sonderformat in der Fotografie, das sich - historisch betrachtet -, aus den Panoramarotunden¹⁶⁸ des 19. Jahrhunderts begründet. Aufgrund seiner Geschichte besitzt das Format des Panoramas bestimmte Blicktraditionen, als passendes Beispiel wäre hier der spezifische Blick auf die Stadt zu nennen. Im 19. Jahrhundert präsentierten die Panoramamalerei in den Rotunden ihre Ansicht von der Stadt, ein Blick auf die Stadt, welcher in der Gegenwart als eine standardisierte Blickpraxis zur touristischen Erschließung von städtischen Räumen angewendet wird. Heute wird das fotografische Format aber nicht nur im Bereich des Tourismus genutzt, auch die

¹⁶⁸ Als Panoramarotunden werden jene Rundbauten bezeichnet, in denen die Panoramabilder für die ZuschauerInnen zugänglich sind.

Bereiche der Architektur und die neuen Medien verwenden das Sonderformat Panorama als Darstellungsform.

Die Montage selbst verweist zwar durch/über ihr Format auf den Blick des historischen Panoramas, beansprucht aber aufgrund ihrer Entstehungsweise eine eigene Spezifik für sich. In der Montage wird sowohl der Faktor Zeit während des Akts des Fotografierens sichtbar, die Verzerrungen und Facetten sind für die BetrachterInnen erkennbar, auch kann der Prozess des Entstehens nachvollzogen werden. Eine weitere Besonderheit ist die aktive Teilnahme der BildrezipientInnen, welche die Montage erfordert. Das Selbstverständnis im Betrachten – Fotografien als ein „Ganzes“ und wirklichkeitstreues Abbild zu sehen – wird durch die Brüchigkeit im Bild hinterfragt. Die Montage erzwingt bzw. erzeugt in der Betrachtung Fragen, die sich nach der Herstellung, der subjektiven Auswahl und Ausblendung orientieren.¹⁶⁹ Fragen welche im fotografischen Diskurs bereits als Selbstverständlichkeit verstanden werden, stellen die BetrachterInnen nun neu an die Fotografie. Kennzeichnend für das technische Spezifikum ist die variable Abbildungsgröße, über die zugleich die Bewegung durch den Raum nachvollziehbar wird und darüber hinaus eine Annäherung an den Wahrnehmungsprozess des menschlichen Auges stattfindet.

Die Montage zeigt den BetrachterInnen weder die BenutzerInnen des Ortes, noch gibt sie Auskunft über die soziokulturelle Ordnung und Strukturierung des Ortes. Die Häuserzeile ist das primäre Thema des Bildinhalts. Die Intention der Bildproduzentin bleibt für die BetrachterInnen offen. Die Frage nach der Intention ist bei der Bildanalyse eine Maßgebliche, eine Frage, die in dieser Arbeit nicht über die BildrezipientInnen geklärt werden kann, sondern durch mich als Bildproduzentin beantwortet wird.

Bildintention Grundsätzlich ist es meine Intention, mit diesem Bild als primäre Quelle der Arbeit zu demonstrieren, dass auch weitere Zugänge als die ethnographische, illustrative und historische Herangehensweise an das Medium Fotografie möglich sind. Da in meiner Arbeit dem Moment der Reflexion eine zentrale

¹⁶⁹ *Die Montage wurde in Rahmen von zwei Lehrveranstaltungen den Studierenden der Europäischen Ethnologie (zum Teil mit und ohne Kontextinformation) vorgestellt. Beide Male standen die oben genannten Punkte im Zentrum des Frageinteresses.*

Rolle zukommt, erweitere ich den bestehenden Rahmen an möglichen Zugängen. Die Montage, als visuelle Übersetzung für die BetrachterInnen, ermöglicht ein langsames und intensives Wahrnehmen des städtischen Raums. In dieser Arbeit findet eine neue Form des Ethnographierens statt, indem eine künstlerische Strategie erprobt wird.

Mein methodischer Zugang kann in der Visuellen Kulturwissenschaft verortet werden, die sich aus den bestehenden Modellen der Bildwissenschaft, Bildlore, Visual Anthropology und der Visuellen Ethnografie zusammensetzt. Die Visuelle Kulturwissenschaft bildet somit meinen Pool an möglichen Methoden und Zugängen, aus welchen ich mich bediene und den ich mit meinem reflexiven-künstlerischen Ansatz erweitere.

Den künstlerischen Zugang beziehe ich aus der angewandten Kunstwissenschaft, konkret aus der Architektur. Ich greife das Konzept des Architekturfotografen Thomas Struth auf und wende es in einem weiteren Schritt auf die Situation des Ethnographierens an. Thomas Struth verwendet in einer seiner fotografischen Serien *unbewusste Orte* eine Methode, die auf einer Seherfahrung - welche durch die Fotografie vermittelt wird - aufbaut. Mit seinen Bildern gelingt es Struth, alltäglichen Orten eine neue Sichtbarkeit zu verschaffen¹⁷⁰: *„Hinter der von Struth getroffener Auswahl wird die Absicht erkennbar, das touristische Klischee einer Stadt zu hinterfragen beziehungsweise zu relativieren. Denn seine Aufnahmen zeigen gleichsam die Rückseite der Ansichtspostkarten und Reisephotografien, die im touristischen Ritus eine Hauptrolle spielen. [...] Losgelöst von der primär zweckgebunden Wahrnehmung des Passanten, Bewohners, Verkehrsteilnehmers [...] eröffnen seine Straßen- und Architekturaufnahmen dem Betrachter eine neue, eine andere Sicht auf die Dinge.“*¹⁷¹

Anders als bei Struth wird in dieser Arbeit der Versuch gestartet, über ein Bild das auch in der Herstellung von der konventionellen Fotografie abweicht, eine Interpretation des Gesehenen widerzugeben, wobei die Konstruktion der

¹⁷⁰ Vgl. Holt, Simone: Raumbild und Bildraum. Zu den Architektur- und Museumsphotographien von Thomas Struth. In: Steinhauser, Monika und Ludger Derenthal (Hrsg.): *Ansicht Aussicht Einsicht*, Düsseldorf 2000, S. 114-115.

¹⁷¹ Holt, 2000, S. 115.

Bildproduzentin (also meine Intention) erkennbar bleiben soll. Über die *fotografische Geste*¹⁷² findet eine spezifische Aneignung des Raumes statt, mehr noch, eine neue ethnographische Wahrnehmungstechnik über die Anwendung der Kamera wird getestet.

Das Bild als Forschungsfeld

Mein Blick auf das Forschungsfeld

das hier in einem Bild verdichtet erscheint, ist ein subjektiver Blick, der in der inhaltlichen und methodischen Auseinandersetzung kontinuierlich reflektiert wird. Zu Beginn der Studie fand mein Blick auf das Feld durch die Kamera statt. Als ich das gewählte Motiv zeilenhaft abfotografierte, konzentriert ich mich darauf, den alltäglichen architektonischen Ort visuell zu übersetzen. Dabei bediente ich mich einer touristischen Praxis der Raumaneignung. In der methodischen Auseinandersetzung mit dem Feld richtet sich mein ethnographischer Blick auf die Montage.

Der Begriff Montage ist in dieser Arbeit insofern wichtig, da die einzelnen Fotografien – welche nachträglich zusammengesetzt wurden – die Montage bilden. Synchron dazu verweist der Terminus auch auf das Zusammenspiel der verschiedenen Blicke, die auf das Bild angewendet werden. Die Gleichzeitigkeit des alltäglichen-, touristischen- und ethnographischen Blicks bilden sich ab, bzw. ergeben sich durch das interpretative Moment der Arbeit.

Reflexion der Fotografischen Auswahl

Auch bei der Auswahl der

Häuserzeile als Bildthema für meine Diplomarbeit spielte die Gleichzeitigkeit der verschiedenen Blicke eine tragende Rolle. Im Hinblick auf meine private Praxis des Fotografierens aus Urlaubsreisen, wird deutlich, dass ich bewusst auf Eingänge und Geschäfte achte. Meine Aufmerksamkeit richtet sich bei meinen Reisen auf die Farben- und Formenstile und die Dekorationen in den Schaufenstern. Bei den Spaziergängen durch die verschiedenen Straßen frage ich mich, welche Geschäfte als typisch für das besuchte Land angesehen werden könnten und beim Flanieren macht es mir Freude die kleineren Geschäftslokale zu betreten, um einfach nur zu schauen („Ich schau nur“). Ein Blick auf meine Urlaubsfotos zeigt, dass ich regelmäßig öffentliche

¹⁷² Flusser, Vilém: Gesten. Versuch einer Phänomenologie. Frankfurt am Main 1994.

Eingangsbereiche als fotografisches Motiv festgehalten habe. Manchmal als Schnappschuss, oft mit Bedacht gewählt.

Im Vergleich zu den touristischen Sehenswürdigkeiten auf der Straße, spielt sich für mich und in den Geschäften der sichtbare Alltag ab. Ich wähle also auf meinen Reisen als fotografisches Motiv ein alltägliches Moment, welches für mich mehr Erinnerungen an den Urlaub gewährt, als es eine klassische touristische Fotografie ermöglichen würde. Diese private Praxis des Fotografierens spiegelt sich nun in meiner wissenschaftlichen Praxis des Fotografierens wider

Der Ausschnitt der Wiedner Hauptstraße zeigt einen alltäglichen Ort, zugleich aber auch einen Ort, der für mich eine Gegenwelt zum heutigen Wiener Einkaufsmarkt darstellt, den ich mit Diskontketten, Einkaufszentren und Großfilialen assoziiere. Obwohl sich auf der Montage auch Spuren davon finden, dominiert hier der Kleinhandel, Verweise darauf, über die etappenhaft der historische Verlauf der Wiener Einkaufskultur rekonstruiert werden kann.

3_ Kontextanalyse

In den nächsten Abschnitten des Kapitels wird das Ausgangsbild der Diplomarbeit in der Stadt Wien, im Stadtviertel und im Straßenzug verortet. Methodisch arbeite ich hier mit der Kontextanalyse, welche ich nun im folgenden erklären werde. Darüber hinaus werden auch Bildbeschreibungen und eine Ethnographie des Straßenzugs die Analyse verdichten.

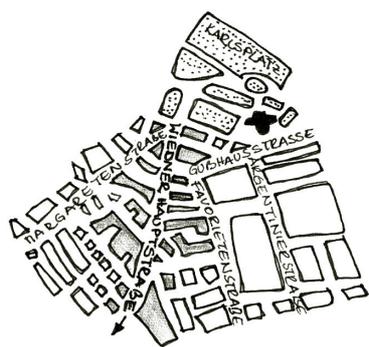
Aufgabe der Kontextanalyse ist es, das Bild mit seinen außerbildlichen Faktoren, also den Kontexten, in Beziehung zu setzen. Die Montage als Forschungsfeld wird bei der Analyse als Teil eines größeren Ganzen untersucht. Mit dieser Methode beziehe ich mich auf die Kulturwissenschaftlerin Liobia Keller-Drescher, die in ihren Text *Bilder lesen. Trachtengraphik im Kontext* anhand einer Bildgattung diesen methodischen Umgang mit Bildern vorstellt. Keller-Drescher untersucht in ihrer Forschung die Bilder als Teil eines größeren Feldes, das sie als das „*kulturelle Beziehungsgeflecht, in*

das die Bilder eingebunden sind“¹⁷³ benennt. Unter diesem kulturellen Beziehungsgeflecht versteht sie unter anderem Entstehungsbedingungen, Rezeptionen und Diskurse, zusammengefasst alles, das nicht auf dem konkreten Bild direkt sichtbar ist und dennoch einen Einfluss auf die Erscheinungsweise ausübt. Über die Form der Kontextualisierung werden größere Zusammenhänge transparent gemacht, beispielsweise historische Verläufe, Platzierungen und Formate, all das was nicht unmittelbar aus dem Bild oder wie in diesem Fall aus der Montage herauszulesen sind.¹⁷⁴

4_ Wiedner Hauptstraße

Bevor nun der historische Blick auf den Straßenzug folgt, möchte ich erwähnen, dass in diesem Abschnitt des Kapitels mit Fotografien gearbeitet wurde, welche Ausschnitte aus dem Straßenzug zeigen. Sie sind als illustratives und textbegleitendes Element gedacht und sollen neben der schriftlichen Ethnographie eine weitere narrative Ebene eröffnen. Ich habe in der Ethnographie des Straßenzugs einen Schwerpunkt auf den Aspekt des gebauten Raumes gelegt, indem ich den Straßenraum an sich und nicht etwa seine Funktion als soziales Handlungsfeld oder als Aktions- und Interaktionsraum beleuchte.

Historischer Überblick des Stadtviertels



Der Bezirk Wieden hat, aufgrund seiner Nähe zur Karlskirche einen geschichtlich gewachsenen Bezug zur Inneren Stadt, welcher sich städtebaulich jedoch erst durch dem Ausbau der Anlage des Karlsplatzes (Ende des 19. Jahrhunderts) entwickelte. Als „*Wiener Vorstadt an der Wien*“¹⁷⁵ bekannt, verweisen heute noch viele Straßen- und Gassenennamen des Bezirkes wie beispielsweise die

¹⁷³ Keller-Drescher, Lioba: Bilder lesen. Trachtengraphik im Kontext. In: Gerndt, Helge und Michaela Haibl (Hrsg.): Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft (=Münchner Beiträge zur Volkskunde, Bd.33) Münster 2005, S. 301.

¹⁷⁴ Vgl. Keller-Drescher, 2005, S. 297-309.

¹⁷⁵ Achleitner, Friedrich: Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert. Ein Führer in vier Bänden (Bd. 3). Salzburg und Wien 1990, S. 146.

Gußhausstraße oder die Schleifmühlgasse auf die historische Struktur des ehemaligen Gewerbegebietes.¹⁷⁶

Die stärkste bauliche Entwicklung fand im Zuge der Siedlungsverdichtung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts statt. Neben der Errichtung von Landhäusern und Lustschlössern, wurden zu dieser Zeit auch unzählige Zins- und Bürgerhäuser errichtet. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts verloren die Herrschaftsbauten des Adels ihre eigentliche Bestimmung und wurden genauso wie die aufgelassenen Klostergründe, einheitlich parzelliert und verbaut. Diese Entwicklung hat bis in die Gegenwart ihre Spuren hinterlassen, die heutige Bausubstanz des Bezirkes verweist auf eine bürgerliche Wohnstruktur, wie sie sich zu Beginn des 19. Jahrhunderts entwickelt hat.¹⁷⁷

Die Wiedner Hauptstraße gilt als eine der vier Ausfallsstraßen des Karlsplatzes und kann auf eine lange Geschichte zurückblicken. Eine erstmalige Erwähnung findet sich bereits im 12. Jahrhundert, da die Straße als wichtige Fernverkehrsstraße nach Süden genutzt wurde. Ursprünglich Landstraße genannt, kam der Straßenzug - nach der Eingemeindung in Wien - im Jahre 1862 zu seinem jetzigen Namen.¹⁷⁸ Ausgehend vom Karlsplatz verläuft sie als langer, unterschiedlich breiter und zum Teil von Baumalleen geschmückter Straßenzug durch den vierten und fünften Bezirk von Wien. Die Straße besitzt einen biedermeierlichen Vorstadtcharakter, aufgrund der noch immer bestehenden Zinshäuser, welche zu Ende des 19.- und zu Beginn des 20. Jahrhunderts errichtet wurden.¹⁷⁹

Am Beginn der Wiedner Hauptstraße befand sich ursprünglich das Wiedner „Freihaus“, eine weitläufige Wohnanlage mit mehreren Höfen, welches bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts das größte Zinshaus in Wien war. Einzelne Teile vom Freihaus bestanden bis in die 1970er Jahre und verschwanden mit der räumlichen Ausdehnung

¹⁷⁶ Vgl. Achleitner, 1990, S. 146.

¹⁷⁷ Vgl. Achleitner, 1990, S. 146-147.

¹⁷⁸ Vgl. www.wien.gv.at/verkehr/strassen/pdf/wieden-folder.pdf (16.06.08)

¹⁷⁹ Vgl. Czerny, Wolfgang u.a.: Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien II. bis IX. und XX. Bezirk. Wien 1993, S. 200.

der Technischen Universität Wien, die heute der Wiedner Hauptstraße vorgelagert ist.¹⁸⁰

Ethnographie des Straßenzugs



Bevor die Wiedner Hauptstraße im Zuge von Bauregulierungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts erweitert wurde, hatte der Anfang der Straße einen engen Eingangsbereich. In der Gegenwart sind davon keine Spuren mehr zu sehen, am Beginn der Straße befinden sich heute zwei einspurige Fahrbahnen und ein Doppelgleis der Badnerbahn beziehungsweise der Wiener Straßenbahnlinien 62 und 65.

Meinen Beobachtungen nach, die im folgenden näher beschrieben werden, kann der Straßenzug in zwei Teile gegliedert werden: Der erste Teil beginnt am Anfang der Hauptstraße und endet auf der Höhe Belchturmstraße, ein markanter Schnittpunkt im Straßenzug, da an diesem Ort die Straßenbahn unterirdisch weitergeleitet wird und dies auch gleichzeitig die Bezirksgrenze zu Margareten symbolisiert.

Im ersten Teil des Straßenzuges dominieren Häuser mit alter Bausubstanz. Die meisten Gebäude sind nicht höher als drei Stockwerke und besitzen zum Teil noch reichhaltiges Fassadendekor. Die Geschäftszone ist durchgehend auf Straßenniveau angesiedelt und die meisten Verkaufslökele verweisen anhand ihres Designs, auf eine

¹⁸⁰ Vgl. Gibs, Helga: Wieden. Bürger, Beisln und Barock. Wien 1999, S. 173.

Jahrzehnte lang andauernde Geschichte. Bei einigen Geschäftslokalen findet sich beispielsweise in der Nähe des Eingangsbereiches, die Nennung des Jahres, in dem die Läden eröffnet wurden.



Es ist eine Straße für die Stammkundschaft, da viele Nahversorgungsunternehmen, überwiegend der Einzelhandel, in geringen Abständen zu einander angesiedelt sind. Viele kleine Geschäftslokale mit speziellen Angeboten nutzen diesen Bereich der Hauptstraße wie beispielsweise Sanitärgeschäfte, Winzer, Blumenstudios, ein Geigenbauer, verschiedene Modeboutiquen, etliche Haushaltswarenläden und vieles mehr. Der Ort des Verkaufs beschränkt sich aber nur auf die unterste Zone, auf das Straßenniveau, der Straßenzeile. Dies bedeutet eine klare Abgrenzung des Geschäftsbereichs zum Wohnbereich – und lässt wiederum auch auf die Tradition und die Geschichte des Straßenzugs schließen.

Im Vergleich zur Wienzeile kann bei der Wiedner Hauptstraße nicht von einer ehemaligen Prunkstraße gesprochen werden, dennoch ist hier eine gewisse Atmosphäre des „Bürgertums“ des 19. Jahrhunderts zu spüren. Große verzierte Haustore und eine Baumallee schmücken die Straße – kleine Plätze mit Gastgärten laden zum Verweilen ein. Die wenigen Werbeschilder befinden sich ausschließlich auf Höhe des ersten Stockwerks.

Im zweiten Teil der Wiedner Hauptstraße, die im Stadtplan im fünften Bezirk eingezeichnet ist, gibt es jeweils zwei Verkehrsspuren in beide Richtungen, Fahrradwege auf beiden Straßenseiten und breit angelegte Gehsteige.

Die Straßenbahn ist hier bereits unterirdisch umgeleitet, um dem Transitverkehr Richtung Südbahn Platz zu gewähren. Die Baumallee, die zu Beginn der Straße

den Straßenzug prägt, ist nur noch vereinzelt in das Straßenbild integriert. Die Architektur vermischt sich, Alt- und Neubau treffen aneinander.



Der Kleinhandel ist nach wie vor noch vorhanden, doch nicht so erfolgreich. Einige Geschäftslokale stehen leer und das Angebot für die Nahversorgung übernehmen hier überwiegend große Lebensmittelläden/-ketten und der Diskontbereich. Die Wiedner Hauptstraße wandelt sich von einer Einkaufsstraße zu einer Wohnstraße. Das Verkehrsaufkommen ist dominanter als im ersten Abschnitt des Straßenzugs, immer wieder ist Autohupen zu hören und die Fahrzeuge fahren mit hohem Tempo die leicht ansteigende Straße entlang. Die Hausfassaden sind monochrom, gräulich und nicht auffallend – mehrstöckige Wohnhäuser reihen sich aneinander ohne Durchblick zu gewähren. Dieser Abschnitt des Straßenzuges wirkt wie eine steinerne Mauer, die am Matzleinsdorferplatz, der Bezirksgrenze zwischen Margareten und Favoriten, endet.

Mit der Form der historischen Kontextualisierung und der ethnographischen Beschreibung habe ich meinen Blick auf das Ausgangsbild der Arbeit nochmals verdichtet. Beide Instrumentarien ermöglichen mir als Leseart, ein vielfältigeres Wahrnehmen des Ortes. Die Ethnographie des Straßenzugs erfolgte im Durchgehen der Straße und kann daher wie ein „Zoom“ gelesen werden.

Im nächsten Abschnitt des Kapitels folgt ein Abriss über Wien zur Zeit des Biedermeier, ein Text der als Erinnerungspur gedacht ist, welcher über dem Ort der

auf der Montage abgebildet ist, gelegt wird. Mit dem historischen Herantreten an die visuelle Quelle, eröffnet sich in der Montage ein neuer Möglichkeitsort, an jenem die unterschiedlichen Instrumentarien erprobt werden können. Sichtbar wird zudem auch, aus welchen historischen Gegebenheiten sich die Häuserzeile begründet.

5 _ Die Häuserzeile



Bildbeschreibung Das Ausgangsbild der Arbeit zeigt die Häuser der Wiedner Hauptstraße mit den Eingangsnummern 37 und 39. Die zu sehende Häuserzeile befindet sich im vierten Bezirk von Wien, also im ersten Abschnitt des Straßenzuges. Dass auf der Montage der erste Teil der Wiedner Hauptstraße abgebildet ist, kann durch die bestehende Baumreihe vor den beiden Häusern nachvollzogen werden.

Auf der Fotografie ist eine Häuserzeile mit Wohnungsbauten und Geschäftslokalen auf Straßenniveau zu sehen. Der Grossteil der Häuserzeile besitzt drei Stockwerke, wobei hier die Zone der Geschäftslokale nicht mitgezählt ist. Die Ausnahme bildet das Haussegment in der rechten Bildhälfte, dieses Haus hat vier Stockwerke und es ist zu erkennen, dass der Dachboden mit zusätzlichen Fenstern zur Straßenseite bestückt wurde. Vor der Häuserzeile befindet sich ein Bereich für die Passanten und die Verkehrsteilnehmer des Straßenraumes. Neben dem Gehsteig sind großzügige Schrägparkplätze für Autos vorhanden, welche jeweils durch einzelne Bauminseln unterbrochen werden. In der unteren Hälfte der Montage verläuft eine Straße durch das gesamte Bild, die jeweils eine Spur in eine Richtung für den Autoverkehr und den

öffentlichen Verkehr (Straßenbahn /Badnerbahn) zulässt. Dies ist anhand der am Boden markierten weißen Sperrlinie, die durchgehend im Bild vorhanden ist, zu sehen.

Die abgebildeten Bäume verweisen mit ihren kahlen Ästen auf die winterliche Jahreszeit, in der die Aufnahme entstanden ist. Am linken unteren Bildrand ist ein leeres Auto abgebildet, ein parkendes Fahrzeug, das den BetrachterInnen in etwa den Standort der Bildautorin verrät.

Wien in der Zeit des Biedermeier Beide Häuser entstanden als Zinshäuser im Jahre 1775 (Nr. 37) und 1842/43 (Nr. 39). Im Dehio Handbuch für Wien wird die Nummer 37 als altes Paulaner Zinshaus beschrieben¹⁸¹, welches 1843 umgestaltet wurde.¹⁸²

Beide Zinshäuser verweisen auf die Epoche des Biedermeier und des Vormärz, die in den Geschichtsbüchern zwischen 1815-1848 datiert ist. Die Zeit des Biedermeier gilt heute einerseits als eine historische Epoche, andererseits als ein Kunststil und ein Ausdruck von Lebensfreude aber auch als ein Symbol für die Wiener Bürgerlichkeit. Die Zeit des Biedermeier, welche heute als eigentliche Restauration des Konservatismus der Herrschenden verstanden wird, beginnt mit der Neuordnung der Staatenlandschaft und dem Wiener Kongress. Nach 30 Jahren, in denen Krieg geherrscht hat, sollte das Biedermeier als eine Zeit des Friedens und des Wohlstandes in die Geschichte eingehen. Allerdings besteht zu dieser Zeit strikte Zensur, ausgeübt vom absolutistischen Staat, soziale Not und eine Ausbeutung der Arbeiterschaft.

Wien ist zu jener Zeit führend in der Textil- und Seidenindustrie und mit der Entwicklung der Dampfmaschine und des mechanischen Webstuhls verändern sich zum einen die Organisationsformen der Manufakturen (in dem sie großindustriell werden und nicht wie zuvor kleingewerblich und hausindustriell sind) und zum anderen werden neue Betriebe im rasanten Tempo gegründet. Gleichzeitig ermöglicht der Eisenbahnbau erstmals billige Transporte von Rohstoffen und schafft damit neue Arbeitsplätze in den Industriezweigen des Maschinenbaus und der Eisenverarbeitung.

¹⁸¹ Vgl: Czerny, 1993, S. 202.

¹⁸² *Die Gründe des Paulaner Klosters, ein Orden des heiligen Franziskus de Paula, bestanden bis Ende des 18. Jahrhunderts.*
Czeike, Felix: IV. Wieden. Wiener Bezirkskulturführer. Wien 1979, S. 32.

Mit dem Wachstum der Industrie verschlechtern sich die Bedingungen der Arbeiterschaft. Aufgrund der ansteigenden Zuwanderung herrscht in Wien akute Wohnungsnot und Armut, es fehlt jedoch an der notwendigen Infrastruktur, die auch nicht von den staatlichen Notstandsprogrammen und privat gegründeten Wohltätigkeitsvereinen ausgeglichen werden kann. Die immer stärker werdende Zensur trägt zu einer Politisierung der Bevölkerung bei, die sich in Form von Vereinen als politische Opposition konstituieren und ihre Rechte nach Rede- und Pressefreiheit fordern. Auch die Bourgeoisie, welche von der Arbeiterschaft unterstützt wird, erhebt ihre politischen Forderungen an den Staat und mit der Wirtschaftskrise in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts (Krise der Textilindustrie) kommt es zum Abbau unzähliger Arbeitsplätze und damit zu weitreichenden sozialen Spannungen, die in der Bürgerlichen Revolution von 1848 enden.

Die schon angesprochene Lebensfreude artikuliert sich in der Entstehung neuer Vergnügungsgenden mit dazugehörigen Unterhaltungsetablissemments. Der Wiener Prater wird als beliebtes Ausflugsziel entdeckt und die Wiener Kaffeehäuser erleben ihre Blütezeit. Das biedermeierliche Wien feiert die Wiener Klassik mit ihren wohl wichtigsten Vertretern, wie etwa Ludwig van Beethoven und Franz Schubert. Mit der Förderung der Musik gründen sich die ersten Musikzeitschriften, Instrumentenfabriken, Musikhandlungen und Musikvereine. Ein Kontrast dazu findet sich in der Malerei und Graphik, sozialkritische Themen werden behandelt, die über die sozialen Missstände der Arbeiter und Bediensteten informieren.

Städtebaulich verändert sich das Stadtbild von Wien mit der Bepflanzung der Bastien, der Gründung von neuen Parkanlagen und der Errichtung neuer Brücken und Kirchenbauten. Diese Erneuerungen tragen dazu bei, dass sich der, bis dahin noch vorhandene Festungscharakter, der Stadt verliert. Die Straßen Wiens werden bepflanzt und mit Gaslaternen versehen. Mit dem Ausbau von ersten Cholerakanälen, gefilterten Wasserleitungen und dem Kanalsystem wandelt sich Wien, in architektonischer Hinsicht, von einer kleinen Stadt zu einer europäischen Hauptstadt.

Lenkt man den Blick von den öffentlichen hin zu den privaten Plätzen, wird deutlich, dass der private Wohnraum einen höheren Status erlangt. Die Wohnbereiche wie Küche, Schlaf-, Wohn- und Speisezimmer werden getrennt und neues Mobiliar entsteht. Auch die Natur hält nun Einzug in den privaten Bereich, sowohl über

reichhaltige Blumenverzierungen des Interieurs, als auch durch Blumenkästen und Töpfe die vor die Fenster positioniert werden.¹⁸³

Zeitarchitektur¹⁸⁴

Architektonisch betrachtet gehört der Stil des Biedermeier in die Epoche des Spätklassizismus. Beide Fassaden weisen deutliche Merkmale des architektonischen Stils auf.¹⁸⁵ Die Hausfassade von Nummer 37 besitzt beispielsweise ionische Wandpfeiler (Pilaster) am Mittelrisalit, einem hervorspringenden Bauteil oder Vorsprung, welcher in der Mitte der Fassade angebaut wurde. Auch bei der Nummer 39 sind Pilaster vorhanden und die Geschosse des dritten und vierten Stockwerkes sind durch dekorative Friesbänder abgetrennt.¹⁸⁶ Als Friesbänder werden glatte schmale Streifen zur Abgrenzung oder Teilung von Flächen bezeichnet, welche mit Ornamenten verziert sind.¹⁸⁷

Im Spätklassizismus wurde an die klassische griechische Baukunst angeknüpft, ein Anschauungsbeispiel dafür ist der Pilaster, welcher sich auf beiden Fassaden befindet. Historisch ist der Pilaster aus der Antike abzuleiten und galt bis zum Ende des 19. Jahrhunderts als wichtigstes Gliederungsmittel in der repräsentativen Architektur.¹⁸⁸



¹⁸³ Vgl. Pohanka, Reinhard: Eine kurze Geschichte der Stadt Wien. Wien u. a. 1998, S. 154-167.

¹⁸⁴ Rolshoven, Johanna: Gehen in der Stadt. In: Bimmer, Andreas C. u. a. (Hrsg.): Volkskundliche Tableaus. Festschrift für Martin Scharfe. Münster 2000, S. 12.

¹⁸⁵ Vgl. Constantini, Otto: Vom Tempel zum Hochhaus. Innsbruck u. a. 1958, S. 342.

¹⁸⁶ Vgl. Czerny, 1993, S. 202.

¹⁸⁷ Vgl. Koepf, Hans: Bildwörterbuch der Architektur (=Kröners Taschenausgabe, Bd. 194) Stuttgart 1999, S. 188-190.

¹⁸⁸ Vgl. Koepf, 1999, S. 356.

Die Häuserzeile als Text

In den, nur kurz in einem anderen Kontext behandelten, Erdgeschoss der beiden Bauten, befinden sich eine Reihe von Geschäftslokalen, die den öffentlichen Bereich der Häuserzeile kennzeichnen. Auffallend erscheint hier, dass viele der Geschäfte ein über traditionelles Design verfügen. Die Verkaufslokale, die auf der Montage zentral abgebildet sind, verweisen über ihre Typographie zum Teil auf die Waren, die in den Geschäften angeboten werden. Beispiele sind die Schriftzüge „Tabak“, „Stempel“, „Rahmen“ und „Papier“, die den NutzerInnen der Straße sofort ihr Warenangebot verraten. Die anderen Geschäfte wie die Filiale des Palmers, der Handyshop oder das chinesische Restaurant (das am Beginn der Häuserzeile zu finden ist) weisen über ihr Corporate Design, auf die zu verkaufenden Speisen und Waren hin. Markant erscheinen auf den ersten Blick die unterschiedlichen Schriftzüge, die sich durch ihre Farbigkeit und Größe von den anderen fotografierten Elementen in der Montage abheben.

Ausgehend von der Betextung der Häuserzeile, sprich den Schriftzügen, erstellte ich die Annahme, dass viele der zu sehenden Geschäfte ab den 1960ern entstanden sind. Mit dieser Hypothese suchte ich noch einmal die Häuserzeile auf und erkundigte mich darüber bei den VerkäuferInnen, die meine Annahme zum größten Teil bestätigten. Das älteste noch bestehende Geschäftslokal, welches aus der Jahrhundertwende stammt, ist ein Modegeschäft für Damen, das neben dem chinesischen Restaurant auf der Montage zu sehen ist. Danach folgen, was die Geschichte der Entstehung der Geschäfte betrifft, das Papiergeschäft, die Trafik und die Palmersfiliale, die in den 1960ern jeweils ihr Geschäftslokal bezogen. Das Stempelgeschäft und der Autbedarfhandel feierten zu Beginn der 1970er Jahre ihren Einzug in die Häuserzeile. Aus den 1990ern stammt das Rahmengeschäft sowie das chinesische Restaurant. Zuletzt wären noch das Friendly House (ein Fachhandel für elektronische Instrumente und Dj Equipment) und der Handyshop zu nennen, die in den letzten Jahren ihre Geschäfte eröffneten.

Zwischenergebnis Die Kontextualisierung der Häuserzeile zeigt deutlich, dass aus dem Bild historische Eckdaten abzuleiten sind. Allgemein bezieht sich diese Lesbarkeit der Entwicklung nicht nur auf die Dimension der Vergangenheit (Gebäudetypologie), sondern auch auf die der Gegenwart, welche durch den sichtbaren öffentlichen Bereich der Häuserzeile gekennzeichnet ist. In diesem Sinne lässt sich dem Bild eine Entwicklung abgelesen, die nicht rein kontinuierlich verläuft, sondern auch Brüche und Diskontinuitäten aufweist.¹⁸⁹

6 _ Die Zone der Geschäftslokale



In diesem letzten inhaltlichen Abschnitt des Kapitels wird ein kurzer Abriss über die Waren- und Konsumgeschichte von Wien nachgezeichnet. Schlaglichtartig werde ich während des historischen Verlaufs immer wieder einzelne Geschäfte aus dem beschriebenen Straßenzug genauer beleuchten, um damit die sichtbaren zeitlichen Veränderungen, die auf der Montage abgebildet sind, hervorzuheben. Da der Großteil der Läden nach 1945 entstand, entschied ich mich dafür, mit dem Bericht über den österreichischen Konsum und Handel nach dem zweiten Weltkrieg zu beginnen.

Erste Beobachtung Die Geschäftszone beherbergt unterschiedliche Läden mit differenziertem Warenangebot. Der Einzelhandel überwiegt, die Ausnahme bildet die Palmersfiliale, welche als Handelsform aus dem Filialensystem stammt. Die Schauvitrienen, das Design und die Typographie bieten diesbezüglich Orientierung darüber, welche Waren und Dienstleistungen in der Häuserzeile zu finden sind. Alle Geschäftsläden handeln nicht mit lebensnotwendigen Gütern, vielmehr preisen sie Waren an, die den individuellen alltäglichen Bedarf abdecken. Das Warensortiment ist

¹⁸⁹ Vgl. Redl, Leopold: Stadt im Durchschnitt. Texte-Konzepte-Stadtplanung-Stadtgestalt (=Kulturstudien. Bibliothek der Kulturgeschichte, Bd.8) Wien 1994, S.63.

gemischt, die KonsumentInnen können in der Häuserzeile industriell gefertigte Produkte kaufen, gleichzeitig aber auch Waren, welche nach den speziellen Bedürfnissen der KundInnen angefertigt werden.

Mit dieser Beschreibung möchte ich verdeutlichen, dass sich die Geschäftszone, so wie sie auf der Montage abgebildet ist, aus einer Zeit konstituiert, in der neben der Beschaffung von überlebenswichtigen Produkten wie Grundnahrungsmitteln auch Luxusgüter leistbar sind und auch das Bedürfnis danach vorhanden ist. Dieser nun beschriebene Zeitraum, indem sich die Geschäftszone zu ihrem heutigen Erscheinungsbild entwickelte, beginnt mit dem Wirtschaftsaufschwung Mitte der 1950er Jahre.

Wiener Konsum- und Warengeschichte Dieser Wirtschaftsaufschwung wird begleitet von steigenden Reallöhnen und Haushaltsbudgets, welche als Voraussetzung für eine zahlende Konsumentenschaft zu sehen sind. Mit dem verlängerten Urlaubsanspruch und der Reduktion der Arbeitszeit, erhalten die Begriffe Freizeit und Konsum eine neue Bedeutungszuschreibung.¹⁹⁰ Gleichzeitig eröffnet sich ein innovativer Raum für die Praxis des Einkaufens. Im Bereich des Handels konnte nun erstmals ein reichhaltiges Warenangebot mit breiter Sortimentauswahl für die KonsumentInnen bereitgestellt werden. Der Warenkonsum teilt sich zwischen den großen Kaufhäusern, welche zu Ende des 19. Jahrhunderts im Zentrum der Stadt entstanden und dem Einzelhandel, der überwiegend auf den Haupt- und Nebenstraßen der Bezirke positioniert ist, auf.¹⁹¹

Das Papiergeschäft in der Häuserzeile betrachte ich als ein Synonym, für die damalige ansteigende Bedeutung von Freizeit. Schreibutensilien, Geschenkartikeln und Papier, Materialien, welche zu Zeiten des Krieges und in den darauf folgenden Jahren noch Mangelwaren darstellen. In den 1960er Jahren werden diese Waren

¹⁹⁰ Vgl. Eder, Franz X.: Geschichte des Konsumierens. Ansätze und Perspektiven der (historischen) Konsumforschung. In: Breuss, Susanne und Franz X. Eder (Hrsg.): Konsumieren in Österreich 19. und 20. Jahrhundert (=Querschnitte. Einführungstexte zur Sozial-, Wirtschafts- und Kulturgeschichte Bd. 21) Wien u. a. 2006, S. 27.

¹⁹¹ Vgl. Mattl, Siegfried: Konsumtion und Stadtentwicklung in Wien. In: Breuss, Susanne und Franz X. Eder (Hrsg.): Konsumieren in Österreich 19. und 20. Jahrhundert (=Querschnitte. Einführungstexte zur Sozial-, Wirtschafts- und Kulturgeschichte Bd. 21) Wien u. a. 2006, S. 90-97.

leistbar und auch gekauft. Es ist eine Zeit, in der sich die Lebensgewohnheiten und das Sparverhalten verändern. Güter, welche nicht mehr nur zur alltäglichen Bedarfabdeckung benötigt werden, landen nun vermehrt in die Einkaufskörbe. Die zuvor noch mit der notwendigen Sparsamkeit in Zusammenhang stehende Kunst des Improvisierens, löst sich in Folge des „*Sich-mehr-leisten-Können*“¹⁹² langsam auf. Dieser Zeitraum wird heute als Zeit des Nachholens und der Nachfrage charakterisiert, da in dieser Periode Luxusgüter, die davor nur für Einzelne zugänglich waren, sich zu weitverbreitenden Gebrauchsgütern wandelten. Diese Zeit des Nachholens drückt sich in Form von Konsumwellen aus: Im Zuge der ersten drei Konsumwellen (Nahrung, Bekleidung, Hausrat) kommt es vorwiegend zu einer Stillung der Grundbedürfnisse. Die Ära danach ist durch ein Konsumverhalten gekennzeichnet, in dem Bedürfnisse abgedeckt und neu entdeckt werden, welche über das Lebensnotwendige hinausgehen.¹⁹³

Der Schriftzug „Papier“, der über dem Eingangsbereich des Ladens angebracht ist, verweist durch die Form der Betextung auf den Entstehungszeitraum des Geschäftes. Der Schriftsatz besitzt einen dekorativen und weichen Charakter und wird allgemein als „Bubble Letter“ bezeichnet.¹⁹⁴ Ab den 1960er Jahren erscheinen im Bereich der Werbetypographie neue Schriftsätze und die Typographie wird als Mittel zum Werbezweck erkannt. Schriften mit auffallendem und provozierendem Charakter werden ab diesen Jahrzehnt zum fixen Bestandteil des Marketings.¹⁹⁵

Zu Beginn der 1960er Jahre verändert sich, mit der Einführung des Konzepts der Selbstbedienung in Lebensmittelläden, das allgemeine Kauf- und Verkaufverhalten. Die wachsenden Supermarktketten gewinnen immer mehr Marktanteile und verdrängen mit ihrer aggressiven Preispolitik den Lebensmittelkleinhandel, der sich überwiegend aus kleinen Greislern zusammensetzt. Der Begriff des Marketings

¹⁹² Anderson, Arne: Der Traum vom guten Leben. Alltags und Konsumgeschichte vom Wirtschaftswunder bis heute. Frankfurt u. a. 1997, S.32.

¹⁹³ Vgl. Anderson, 1997, S. 6-32.

¹⁹⁴ Vgl. Willberg, Hans Peter: Wegweiser Schrift. Erste Hilfe für den Umgang mit Schriften. Was passt - was wirkt - was stört. Mainz 2001.

¹⁹⁵ Vgl. Schindelbeck, Dirk: Marken, Moden und Kampagnen. Illustrierte deutsche Konsumgeschichte. Darmstadt 2003.

gewinnt zunehmend an Aktualität. Verpackung, Design und Werbung werden immer bedeutender – die Ware wird nun über die Präsentation kommuniziert.¹⁹⁶

In den 1970er Jahren wird in der Häuserzeile der Laden für Autobedarf-Produkte eröffnet. Neben Zubehörartikeln für das Auto können heute unter anderem auch Secondhandprodukte und Flohmarktware gekauft werden. Historisch betrachtet, steht das Geschäft mit seinem Entstehungsjahrzehnt für die vorangegangene Mobilisierung der Bevölkerung. Die Massenmotorisierung gestattete den KonsumentInnen den Erwerb von zwei- oder vierrädrigen Fortbewegungsmitteln als Luxus- und Statussymbol. In den 1970er Jahren wurden die Ausfahrten mit dem Automobil ins naheliegende Umland und/oder ins Ausland zelebriert, ein Ausdruck für das optimistische Lebensgefühl und dem immer ansteigenden Lebensstandard.¹⁹⁷

Der Laden mit der Aufschrift „Autobedarf“ kann als Beispiel dafür gelesen werden, dass im Zuge der Massenkonsumgesellschaft den kleineren Fachgeschäften die Nachfrage fehlt, da Großbetriebe oder Fachmärkte zu billigeren Preisen die gleiche Produktpalette anbieten. Um sich das Überleben zu sichern, finden sich in Wien, wie auch hier in der Häuserzeile, einige Läden die ein Produktsortiment aufweisen, das im Grunde sehr wenig mit der eigentlichen Funktion des Geschäftes zu tun hat. Mit der Umstrukturierung auf ein differenziertes Warenangebot findet bei diesem Beispiel zugleich auch eine Umnutzung des Ortes statt.

Mit dem einsetzenden Massenkonsument wird den KonsumentInnen eine soziale und politische Bedeutung zugeschrieben, die immer wieder in öffentlichen Diskursen neu verhandelt wird. Die Idee dazu ist nicht neu. Bereits zu Ende des 19. Jahrhunderts und auch in der Zwischen- und Nachkriegszeit fanden ähnliche Debatten in der Öffentlichkeit statt, allerdings standen hierbei vermehrt die Konsumentinnen im Zentrum des Geschehens. Allgemein wurde in den Diskussionen an die politische,

¹⁹⁶ Vgl. Eigner, Peter: (Detail)Handel und Konsum in Österreich im 20. Jahrhundert. Die Geschichte einer Wechselbeziehung. In: Breuss, Susanne und Franz X. Eder (Hrsg.): Konsumieren in Österreich 19. und 20. Jahrhundert (=Querschnitte. Einführungstexte zur Sozial-, Wirtschafts- und Kulturgeschichte Bd. 21) Wien u. a. 2006, S. 54-64.

¹⁹⁷ Anderson, 1997, S. 28-32.

gesellschaftliche und nationale Verantwortung appelliert, um mit gezielten Einkäufen die heimische Wirtschaft zu fördern.¹⁹⁸

In den 1960er Jahren wird das Konzept der Lokalisierung von Konsum entwickelt. In den Außenbezirken von Wien etablierten sich EKZ's = Einkaufszentren zur Entlastung des historischen Stadtzentrums und um die Kaufkraft im Bezirk zu halten. Aufgrund der komplexen Beziehung zwischen Stadtentwicklung und Konsumtion hatten nicht alle Einkaufszentren die an den städtischen Standorten errichtet wurden, Erfolg.¹⁹⁹ Dennoch werden sie heute als Vorläufer für die Shopping-Malls betrachtet, welche in der Peripherie der Stadt entstanden. Als Wiener Paradebeispiel kann die Shopping City Süd genannt werden, die Ende der 1970er Jahre im südlichen Umland von Wien erbaut wurde und mit integrierten Freizeitanlagen und Gastronomiebereichen den Eventcharakter beim Einkaufen förderte.²⁰⁰

Die neue Massenkonsumgesellschaft, welche durch die Distributionsformen der Filialketten, Einkaufszentren und Waren- und Kaufhäuser geprägt ist, führte im Einzel- und Detailhandel zu tiefgreifenden Veränderungen. Das Konzept der Selbstbedienung, das von den KonsumentInnen als neue Qualität des Einkaufens erachtet wurde, individualisierte den Kaufvorgang. Die Möglichkeit des Preisvergleiches, die Selbstbestimmung des Einkaufstempos und die Besichtigung der Waren mit Kaufoption führte dazu, dass Einkaufen mit einem Erlebnischarakter versehen wurde. Eine Entwicklung, welche jedoch überwiegend in den Einkaufszentren und anderen großen Absatzmärkten festzustellen ist und nicht für den kleinen Detailhandel gilt.²⁰¹

Die Palmersfiliale zog in den Straßenzug in den späten sechziger Jahren ein und kann als weiterer Beleg für den beginnenden Wirtschaftsaufschwung in den 1950er Jahren angesehen werden.

In den Nachkriegsjahren bestand ein Mangel an Textilien. Unterwäsche und andere Kleidungsstücke wurden eher gestopft als neu gekauft. Durch die Massenproduktion der synthetischen Materialien Nylon, Perlon und Dralon,

¹⁹⁸ Vgl. Eder, 2006, S. 27.

¹⁹⁹ Vgl. Mattl, 2006, S. 98.

²⁰⁰ Vgl. Eigner, 2006, S. 65.

²⁰¹ Vgl. Eigner, 2006, S. 65.

senkten sich ab den 1950ern die Preise im Bekleidungsbereich. Der damalige erste Kauf von Strümpfen wird heute als Symbol für den wiedereinsetzenden Wohlstand verstanden, gemessen daran, dass Kleidungsstücke bis Ende dieses Jahrzehnts als die Waren gehandelt wurden, mit denen am ehesten das eigene Ansehen gesteigert werden konnte.²⁰²

Palmers ist in der Häuserzeile das einzige Geschäft das als Filiale geführt wird und über ein einheitliches Corporate Design verfügt. Ein Zeichen dafür, dass mit der einsetzenden Wichtigkeit des Marketings, Palmers sich als eigenständige Marke in den Städten Österreichs etablieren konnte.²⁰³

In den 90er Jahren entwickelte sich als Pendant zu den Einkaufszentren - die an den Randzonen der Stadt errichtet wurden - Diskontbetriebe, welche sich überwiegend in den Sektoren der Lebensmittel und Bekleidungsindustrie ansiedelten. Im Bereich des Detailhandels kam der Trend auf, sich in freizeitorientierten Sparten niederzulassen, beziehungsweise neue Marktnischen für sich zu entdecken. Als ein weiteres Gegenmodell kann der Vertrieb über das Internet genannt werden, wo der Versandhandel nun eine neue Blütezeit erlebt.²⁰⁴

Abschließend möchte ich noch den Handyshop erwähnen, welcher sich zuletzt in die Straßenzeile integrierte und heute auch schon wieder aus dem Straßenbild verschwunden ist. Die Schnelllebigkeit unserer Gesellschaft, drückt sich in diesem Prozess des Entstehens und Verschwindens der kleineren Geschäfte aus.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Häuserzeile mit ihren konträren Geschäftslokalen sichtbare „Zeitfenster“²⁰⁵ in sich birgt, über welche die BetrachterInnen einen ausschnitthaften Einblick in die unterschiedlichen Jahrzehnte der Wiener Warenwelt erhalten. Mit der historischen Kontextualisierung der Häuserzone wird der zeitliche Verlauf, der auf der Montage abgebildet ist, transparent und kann darüber hinaus interpretiert und gelesen werden. Die Lesbarkeit von

²⁰² Vgl. Anderson, 1997, S. 25-27.

²⁰³ Vgl. Kühnelt, Wolfgang: Berühmte Dynastien. Geschichte und Geschichten großer Österreichischer Unternehmensfamilien. Wien 2005, S. 111-112.

²⁰⁴ Vgl. Eigner, 2006, S. 67.

²⁰⁵ Mattl, 2006, S. 86.

zeitlichen Veränderungen kann auf unterschiedliche Art und Weise geschehen. Ich habe mich in diesem Fall dafür entschieden, die Architektur als Zeichen zu lesen, um mit dieser Technik die verschiedenen Brüche im Straßenzug und in der Zone der Geschäftslokale auszuarbeiten. Mit diesem Zugang zum Ort hat sich gezeigt, dass der Straßenzug nicht homogen verläuft, sondern aufgrund von städtebaulichen Maßnahmen eine unterschiedliche Straßennutzung aufweist. Auch in der Zone der Geschäftslokale spiegeln sich diese Brüche wider. Gerade weil die verschiedenen Läden mit ihren individuellen Eigenheiten voneinander abweichen, sind sie ein Bestandteil der zeitlichen Entwicklung, die hier abzulesen ist.

Achleitner, Friedrich: *Österreichische Architektur im 20. Jahrhundert. Ein Führer in vier Bänden (Bd. 3) Salzburg und Wien 1990.*

Achleitner, Friedrich: *Wiener Architektur. Zwischen typologischen Fatalismus und semantischen Schlamassel (=Kulturstudien Bibliothek der Kulturgeschichte, Sonderband 9) Wien 1996.*

Anderson, Arne: *Der Traum vom guten Leben. Alltags und Konsumgeschichte vom Wirtschaftswunder bis heute. Frankfurt u. a. 1997.*

Barchet, Michael u. a. : *Der Raum der Oberfläche. In: Ders. u. a. (Hrsg.): Ausstellen. Der Raum der Oberfläche. Weimar 2003, S. 9-20.*

Barthes, Roland: *Mythen des Alltags. Frankfurt am Main 1981⁶.*

Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie. Frankfurt am Main 1985.*

Békési, Sándor: *Die Aneignung von Landschaft im Bild. Wahrnehmungsgeschichtliche Untersuchung zum Populärmedium Ansichtskarte am Beispiel von Neusiedler See – Seewinkel. Dipl. Arb.,(Univ.) Wien 1998.*

Belting, Hans: *Bild-Anthropologie. Entwürfe einer Bildwissenschaft, München 2001^a.*

Belting, Hans: *Die Transparenz des Mediums. Das photographische Bild. In:Ders.(Hrsg.): Bild-Anthropologie. Entwürfe einer Bildwissenschaft, München 2001^b, S. 213-239.*

Berger, Ann Catherine: *Das Panorama. Paradigma eines Perspektivenwechsels. Von optischen Gaukelstücken und kostbaren Sudeleyen. Dipl. Arb.,(Univ.) Wien 1993.*

Brednich, Rolf Wilhelm: *Bildforschung. In: Ders. (Hrsg.): Grundriß der Volkskunde. Einführung in die Forschungsfelder der Europäischen Ethnologie. Berlin 1994², S. 189-209.*

Bringéus, Nils-Avrid: *Ethnologische Bildforschung. In: Ethnologia Europaea, 1981, Jg.12, S. 6-17.*

Brückner, Wolfgang: *Wort und Bild? Ein europäischer Antagonismus und seine Folgen. In: Gerndt, Helge und Michaela Haibl (Hrsg.): Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft (=Münchner Beiträge zur Volkskunde, Bd. 33) Münster 2005, S. 35-48.*

Burke, Peter: *Augenzeugenschaft. Bilder als historische Quellen. Berlin 2003.*

Busch, Bernd: *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie. Frankfurt am Main 1995.*

Comment, Bernard: *Das Panorama. Berlin 2000.*

Constantini, Otto: *Vom Tempel zum Hochhaus. Innsbruck u. a. 1958.*

Czeike, Felix: *IV. Wieden. Wiener Bezirkskulturführer. Wien 1979.*

Czerny, Wolfgang u.a.: *Dehio-Handbuch. Die Kunstdenkmäler Österreichs. Wien II. bis IX. und XX. Bezirk. Wien 1993.*

De Certeau, Michel: *Kunst des Handelns. Paris 1980.*

Eder, Franz X.: *Geschichte des Konsumierens. Ansätze und Perspektiven der (historischen) Konsumforschung. In: Breuss, Susanne und Franz X. Eder (Hrsg.): Konsumieren in Österreich 19. und 20. Jahrhundert (=Querschnitte. Einführungstexte zur Sozial-, Wirtschafts- und Kulturgeschichte Bd. 21) Wien u. a. 2006, S.9-41.*

Eigner, Peter: *(Detail)Handel und Konsum in Österreich im 20. Jahrhundert. Die Geschichte einer Wechselbeziehung. In: Breuss, Susanne und Franz X. Eder (Hrsg.): Konsumieren in Österreich 19. und 20. Jahrhundert (=Querschnitte. Einführungstexte zur Sozial-, Wirtschafts- und Kulturgeschichte Bd. 21) Wien u. a. 2006, S. 42-70.*

Fendl, Elisabeth und Klara Löffler: *Die Reise im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit: zum Beispiel Diaabend. In: Cantauw, Christiane (Hrsg.): Arbeit, Freizeit, Reisen. Die feinen Unterschiede im Alltag(=Beiträge zur Volkskultur in Nordwestdeutschland, Bd. 88) Münster, New York 1995, S. 55-68.*

Flusser, Vilém: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie. Frankfurt am Main 1994.*

Flusser, Vilém: *Für eine Philosophie der Fotografie, Göttingen 1994⁷.*

Förster, Carolin: *Architektur in der zeitgenössischen Fotografie. In: In: Bauwelt, Hft. 47, 2002, S. 32-35.*

Geertz, Clifford: *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology. New York 1983.*

Gerndt, Helge: *Bildüberlieferung und Bildpraxis. Vorüberlegungen zu einer volkswissenschaftlichen Bildwissenschaft. In: Gerndt, Helge und Michaela Haibl (Hrsg.): Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkswissenschaftlichen Bildwissenschaft (Münchner Beiträge zur Volkskunde, Bd.33) Münster 2005, S.13-34.*

Gernig, Kerstin: *Fatale Folgen der Fotografie.* In: Barchet, Michael u. a. (Hrsg.): *Ausstellen. Der Raum der Oberfläche.* Weimar 2003, S. 123-136.

Gibs, Helga: *Wieden. Bürger, Beisln und Barock.* Wien 1999.

Giedion, Sigfried: *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition.* Basel 2000⁶.

Girtler, Roland: *Die Reise im Zug, auf dem Fahrrad und zu Fuß.* In: Obrecht, Andreas J. u. a. (Hrsg.): *Kultur des Reisens. Notizen, Berichte, Reflektionen.* Wien 1992, S. 183-190.

Greverus, Ina-Maria: *Was sucht der Anthropologe in der Stadt? Ein Collage.* In: Ders. u. a. (Hg.): *STADTgedanken aus und über Frankfurt am Main (=Kulturanthropologie-Notizen, Bd. 48) Frankfurt am Main 1994. S. 11-74.*

Gombrich, Ernst H.: *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildenden Darstellung.* Stuttgart 1984.

Gyr, Ueli: *Touristenkultur und Reisealltag. Volkskundlicher Nachholbedarf in der Tourismusforschung.* In: *Zeitschrift für Volkskunde*, Jg. 84, 1988, Hft.2, S. 224-239.

Haberlandt, Michael: *Die Fotografie im Dienste der Volkskunde.* In: *Zeitschrift für österreichische Volkskunde*, 2 (1896), S. 183-186.

Hägele, Ulrich: *Visual Anthropology oder Visuelle Kulturwissenschaft? Überlegungen zu Aspekten volkskundlicher Fotografie.* In: Ziehe, Irene und Ulrich Hägele (Hrsg.): *Fotografieren vom Alltag – Fotografieren als Alltag. Tagung der Kommission Fotografie der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde und der Sektion Geschichte und Archive der Deutschen Gesellschaft für Photographie im Museum Europäischer Kulturen – Staatliche Museen zu Berlin vom 15. bis 17. November 2002 (=Visuelle Kultur. Studien und Materialien, Bd. 1) Münster 2004, S. 27-48.*

Hägele, Ulrich: *Visuelle Kultur? Thesen zum erweiterten Fachverständnis bildmedialer Forschung.* In: Gerndt, Helge und Michaela Haibl (Hrsg.): *Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft (=Münchner Beiträge zur Volkskunde, Bd. 33) Münster 2005. S. 375-388.*

Hägele, Ulrich: *Visual Folklore. Zur Rezeption und Methodik der Fotografie in der Volkskunde.* In: Göttisch, Silke und Albrecht Lehmann (Hrsg.): *Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der Europäischen Ethnologie, Berlin 2007², S. 317-342.*

Hägele, Ulrich: *Foto-Ethnographie. Die visuelle Methode in der volkskundlichen Kulturwissenschaft.* Tübingen 2007.

Hartinger, Walter: *Volkskundlicher Umgang mit Bildquellen.* In: Göttsch, Silke (Hrsg.): *Methoden der Volkskunde. Positionen, Quellen, Arbeitsweisen der europäischen Ethnologie.* Berlin 2001, S. 79-99.

Holt, Simone: *Raumbild und Bildraum. Zu den Architektur- und Museumsphotographien von Thomas Struth.* In: Steinhauser, Monika und Ludger Derenthal (Hrsg.) *Ansicht Aussicht Einsicht, Düsseldorf 2000, S.114-118.*

Jeggle, Utz: *Zur Geschichte der Feldforschung in der Volkskunde.* In: Ders. (Hrsg.): *Feldforschung. Qualitative Methoden in der Kulturanalyse (=Tübinger Vereinigung für Volkskunde, Bd. 62)* Tübingen 1984, S. 11- 46.

Kaschuba, Wolfgang: *Die Fußreise – Von der Arbeitswanderung zur bürgerlichen Bildungsbewegung.* In: Bausinger, Hermann u. a. (Hrsg.): *Reisekultur. Von der Pilderfahrt zum modernen Tourismus.* München 1991, S. 165-173.

Keller-Drescher, Lioba: *Bilder lesen. Trachtengraphik im Kontext.* In: Gerndt, Helge und Michaela Haibl (Hrsg.): *Der Bilderalltag. Perspektiven einer volkskundlichen Bildwissenschaft (=Münchner Beiträge zur Volkskunde, Bd.33)* Münster 2005, S. 297-309.

Klaczynski, Kirsten und Hannah Passon: *Fremde Nähe zu Besuch. Architektur und Landschaft im Kamerablick des Ethnologen.* In: *Tübinger Korrespondenzblatt, Nr. 58, 2006, S. 51-61.*

Kleinspehn, Thomas: *Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit.* Hamburg 1989.

Koepf, Hans: *Bildwörterbuch der Architektur (=Kröners Taschenausgabe, Bd. 194)* Stuttgart 1999.

Köstlin, Konrad: *Wir sind alle Touristen – Gegenwelten als Alltag.* In: Cantauw, Christiane (Hrsg.): *Arbeit, Freizeit, Reisen. Die feinen Unterschiede im Alltag (=Beiträge zur Volkskultur in Nordwestdeutschland, Bd. 88)* Münster u. a. 1995, S. 1-12.

Kubelka-Bondy, Friedl: *Über meine Arbeit.* In: Kainrath, Wilhelm u. a. (Hrsg.): *Die alltägliche Stadterneuerung. Drei Jahrhunderte Bauen und Planen in einem Wiener Außenbezirk.* Wien 1984, S. 260-261.

Kühnelt, Wolfgang: *Berühmte Dynastien. Geschichte und Geschichten großer Österreichischer Unternehmensfamilien.* Wien 2005.

Lederbogen, Jan: *Fotografie.* In: Beer, Bettina (Hrsg.): *Methoden und Techniken der Feldforschung,* Berlin 2003, S. 225-248.

Löffler, Klara: *Wie das Reisen im Alltag kultiviert wird. Beobachtungen zu einer Form zeitgenössischer Schaulust.* In: Köck, Christoph (Hrsg.): *Reisebilder. Produktion und Reproduktion touristischer Wahrnehmung* (=Münchner Universitätschriften, Bd.29) München u. a. 2001, S. 229-239.

Mattl, Siegfried: *Konsumtion und Stadtentwicklung in Wien.* In: Breuss, Susanne und Franz X. Eder (Hrsg.): *Konsumieren in Österreich 19. und 20. Jahrhundert* (=Querschnitte. Einführungstexte zur Sozial-, Wirtschafts- und Kulturgeschichte Bd. 21) Wien u. a. 2006, S. 86-103.

Murakami, Haruki: *Afterdark.* Köln 2005.

Oettermann, Stephan: *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums.* Frankfurt am Main 1980.

Overdick, Thomas: *Der volkskundliche „Klick“.* Überlegungen zu einer visuellen Ethnographie. In: *Vokus*, Jg. 12, 2002, Hft.2, S. 20- 43.

Overdick, Thomas: *Ethnofotografie. Versuch einer Repositionierung volkskundlicher Fotografie.* In: Ziehe, Irene und Ulrich Hägele (Hrsg.): *Fotografieren vom Alltag – Fotografieren als Alltag. Tagung der Kommission Fotografie der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde und der Sektion Geschichte und Archive der Deutschen Gesellschaft für Photographie im Museum Europäischer Kulturen – Staatliche Museen zu Berlin vom 15. bis 17. November 2002* (=Visuelle Kultur. Studien und Materialien, Bd. 1) Münster 2004, S. 17-26.

Overdick, Thomas: *Anschauliches Verstehen. Zur Konservation des Blicks in der Fotografie.* In: *Berliner Blätter*, 2005, Hft. 35, S. 10-16.

Pagenstecher, Cord: *Reisekatalog und Urlaubsalben. Zur Visual History des touristischen Blick.* In: Paul, Gerhard (Hrsg.): *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen 2006, S. 169-187.

Pohanka, Reinhard: *Eine kurze Geschichte der Stadt Wien.* Wien u. a. 1998.

Redl, Leopold: *Stadt im Durchschnitt. Texte-Konzepte-Stadtplanung-Stadtgestalt* (=Kulturstudien. Bibliothek der Kulturgeschichte, Bd.8) Wien 1994.

Rolshoven Johanna: *Der ethnographische Blick als touristischer Blick.* In: Cantauw, Christiane (Hrsg.): *Arbeit, Freizeit, Reisen. Die feinen Unterschiede im Alltag* (=Beiträge zur Volkskultur in Nordwestdeutschland, Bd. 88) Münster u. a. 1995, S. 41-54.

Rolshoven, Johanna: *Gehen in der Stadt.* In: Bimmer, Andreas C. u. a. (Hrsg.): *Volkskundliche Tableaus. Festschrift für Martin Scharfe.* Münster 2000, S. 11-27.

- Scharfe, Martin:** *Hessisches Abendmahl. Exkurs zu Wissenschaft und Vergewisserung in volkskundlichem und folkloristischem Tableau.* In: Bimmer, Andreas C. (Hrsg.): *Kulturberichte (=Hessische Blätter für Volks- und Kulturforschung, Bd. 26)* Marburg 1990, S. 9-46.
- Scharfe, Martin:** *Menschenwerk. Erkundungen über Kultur.* Wien u. a. 2002.
- Schindelbeck, Dirk:** *Marken, Moden und Kampagnen. Illustrierte deutsche Konsumgeschichte.* Darmstadt 2003.
- Schinz Salomon:** *Die Reise auf den Uetliberg im Juninus 1774.* Zürich 1987.
- Schmoll, Friedemann:** *Der Aussichtsturm. Zur Ritualisierung touristischen Sehens im 19. Jahrhundert.* In: Köck, Christoph: *Reisebilder. Produktion und Reproduktion touristischer Wahrnehmung(=Münchner Universitätsschriften, Bd. 29)* München u. a. 2001, S. 183-197.
- Snyder, Joel:** *Das Bild des Sehens.* In: Wolf, Herta (Hrsg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters (Bd.1),* Frankfurt am Main 2002, S. 23-59.
- Sontag, Susan:** *Über Fotografie.* Frankfurt am Main 1997.
- Speich, Daniel:** *Wissenschaftlicher und touristischer Blick. Zur Geschichte der „Aussicht“ im 19. Jahrhundert* In: *Traverse*, 1999, Hft. 3, S. 83-98.
- Steinhauser, Monika:** *Architekturphotographie als Bild.* In: Steinhauser, Monika und Ludger Derenthal (Hrsg.): *Ansicht Aussicht Einsicht, Düsseldorf* 2000, S. 7- 18.
- Sternberger, Dolf:** *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert.* Frankfurt am Main 1981.
- Stiegler, Bernd:** *Die Geschichte unseres Auges. Die Gegenwart der Geschichte der Fotografie in der Fotografie der Gegenwart.* In: *Fotogeschichte*, Jg. 23, 2003, H. 88, S. 17-28.
- Stifter, Adalbert:** *Condor.* In : *Ders.: Studien Band 1 und 2.* Leipzig 1912.
- Theye, Thomas:** *Ethnologie und Photographie im deutschsprachigen Raum. Studien zum biographischen und wissenschaftsgeschichtlichen Kontext ethnographischer und anthropologischer Photographien 1839-1884 (=Europäische Hochschulschriften, Bd.65)* Frankfurt am Main 2004.
- Turner, Ingrid:** *„Grauenhaft. Ich muß ein Foto machen.“ Tourismus und Fotografie.* In: *Fotogeschichte*, Jg. 12, 1992, Hft. 44, S. 23-43.
- Urry, John:** *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies.* London 1990.

Wagner, Monika: *Ansichten ohne Ende – oder das Ende der Ansicht? Wahrnehmungsumbrüche im Reisebild um 1830.* In: Bausinger, Hermann u. a. (Hrsg.): *Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus.* München 1991, S. 326- 335.

Wagner, Monika und Peter Märker: *Bildungsreise und Reisebild. Einführende Bemerkungen zum Verhältnis von Reisen und Sehen.* In: Wagner, Monika u. a.: *Mit dem Auge des Touristen. Zur Geschichte des Reisebildes. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung vom 22.08.1981 – 23.09.1981 in der Kunsthalle Tübingen.* Tübingen 1981, S. 7-18.

Walter, Karin: *Postkarte und Fotografie. Studien zur Massenbild-Produktion* (=Veröffentlichungen zur Volkskunde und Kulturgeschichte, Bd. 56) Würzburg 1995.

Wiesing, Lambert: *Verstärker der Imagination. Über Verwendungsweisen von Bildern.* In: Jäger, Gottfried (Hrsg.): *Fotografie denken. Über Vilém Flusser's Philosophie der Medientheorie.* Bielefeld 2001, S. 183-202.

Willberg, Hans Peter: *Wegweiser Schrift. Erste Hilfe für den Umgang mit Schriften. Was passt - was wirkt - was stört.* Mainz 2001.

Wolff, Paul: *Die Raumentiefe im Panorama.* In: *Bauwelt, Hft. 47,* 2002, S. 26-31.

Zintzen, Christiane: *Wien in poetisch-fotografischer Parallelaktion. Adalbert Stifters Stadtpanorama vom St. Stephansturm (1842).* In: *Fotogeschichte, Jg.24,* 2004, H.93, S. 3-10.

Quellen aus dem Internet

Engelbrecht, Beate: *Origins of Visual Anthropology - Putting the Past Together.* Internationale Konferenz zur Entstehungsgeschichte der Visuellen Anthropologie. In: <http://www.iwf.de/IWF/Institut/Projekte/GSW/Origins.htm> (Zugriff: 28.03.08)

www.wien.gv.at/verkehr/strassen/pdf/wieden-folder.pdf (Zugriff: 16.06.08)



Daniela Schadauer
e-mail: daniela.schadauer@gmx.at

Ausbildung:

2003 - 2008	Universität Wien; Studium der Europäischen Ethnologie/Volkskunde Schwerpunkte: Visuelle Kultur, Cultural Studies, Nationalsozialismus, Freizeit- und Tourismusforschung
2002 – 2003	Meisterklasse für Grafik Design Höhere Graphische Bundes - Lehr - und Versuchsanstalt Leysersstraße 6., Wien 14
Juni 2002	Ausbildung zur ÖVQ – Qualitätsbeauftragte
2000 – 2002	Kolleg für Druck und Medientechnik 3/4 Höhere Graphische Bundes - Lehr - und Versuchsanstalt Leysersstraße 6., Wien 14
Juni 2000	Matura Hegelgasse 14, Wien 1

Studium:

April 2008	Gemeinsame Workshopleitung (mit ao. Univ.- Prof. Dr. Klara Löffler) „Bilder machen“ für die Studierenden des Instituts Europäische Ethnologie
April 2008	Ausstellerin und Kulturvermittlerin bei der Sonderausstellung im Museum für Volkskunde in Wien: Zeit Raum Beziehung. Menschen und Dinge im Konzentrationslager Dachau. (www.zeitraumbeziehung.at)
November 2007	Ausstellerin bei der Sonderausstellung in der KZ-Gedenkstätte Dachau: Zeit Raum Beziehung. Menschen und Dinge im Konzentrationslager Dachau.
Juni 2007	Gemeinsame Workshop-Leitung (mit Monika Rabofsky): „Film und Fotografie in der Europäischen Ethnologie“ Beim Studierendentreffen der Europäischen Ethnologie in Wien
2005 – 2007	Studienrichtungsvertreterin der Europäischen Ethnologie
Wintersemester 05/06	Tutorin beim Proseminar: Wissenschaftliches Arbeiten (Europäische Ethnologie)

Publikation:

Muriale, Sabina und Daniela Schadauer: „Mein Papa war ein Spanienkämpfer“. Erinnerter Geschichte zwischen den Generationen. In: Haibl, Michaela (Hrsg.): Zeit Raum Beziehung. Menschen und Dinge im Konzentrationslager Dachau. Wien 2007, S. 13-22.

Abstract

Alles Ansichtssache: ein Haus, eine Fotografie und die Europäische Ethnologie

In dieser Arbeit wird das Bild einer Häuserzeile der Wiener Innenstadt ins Zentrum der Forschung gerückt. Dieses Ausgangsbild ist eine Montage aus Einzelfotografien, die im Nachhinein zu einem Gesamtbild zusammengesetzt wurden. Es stellt in jedem der drei Kapitel die selbstproduzierte visuelle Quelle dar, die in der methodischen und empirischen Auseinandersetzung immer wieder neu kontextualisiert wird. In jedem der Kapitel werden andere Frageinteressen an die visuelle Quelle formuliert.

Im ersten Kapitel beleuchte ich ausgehend von der Montage, deren Format das Panoramabild zitiert, die Geschichte des historischen Panoramas, über das im 19. Jahrhundert die Erschließung von städtischen Räumen stattfindet. Im weiteren Verlauf setzte ich mich mit touristischen-, ethnographischen- und alltäglichen Blickpraktiken auseinander, um über diesen Weg die Spezifik der Montage zu konkretisieren. In der Kontextualisierung des Ausgangsbildes zeigt sich die Vermischung der drei Blickarten: in der Rolle einer Passantin bediente ich mich einer touristischen Praxis des Fotografierens, das durch die Aufnahmetechnik und durch das Format der Fotografie widergespiegelt wird. Das Motiv des Bildes - ein Alltagsort - stellt jedoch somit einen Gegenentwurf zu einem typisch touristischen Bild dar. Der Zugang und die Herangehensweise an die Fotografie, sowie der Blick auf die Montage in theoretischen und methodischen Rezeption ist geprägt durch meine Position als Ethnologin. Hier nehme ich die Rolle einer Übersetzerin ein, indem ich die Fotografie im Prozess der inhaltlichen Auseinandersetzung für die BetrachterInnen kontextualisiere, interpretiere und analysiere.

Im zweiten Kapitel frage ich nach den Möglichkeiten, die das Fach der Europäischen Ethnologie bereithält, um mit dieser Art von Fotografie als Instrument und Gegenstand der Forschung umzugehen und welche Konsequenzen sich im Rahmen der Quellenkritik aus dieser Form der Dokumentation ergeben können. Im Zuge der methodischen Auseinandersetzung mit meiner visuellen Quelle eröffnet sich dabei das Feld der Visuellen Kulturwissenschaft: Ein offenes Modell, in dem bereits vorhandene Methoden zusammengefasst sind und das darüber hinaus auch mit anderen Ansätzen

und Zugängen erweitert werden kann. Da in meiner Arbeit dem Moment der Reflexion eine zentrale Rolle zukommt, starte ich den Versuch einer Modellerweiterung. Die Montage, als visuelle Übersetzung für die BetrachterInnen, ermöglicht ein langsames und intensives Wahrnehmen des städtischen Raums. In dieser Arbeit findet eine neue Form des Ethnographierens statt, indem eine künstlerische Strategie erprobt wird.

Im letzten Kapitel richtet sich der Fokus auf den Bildinhalt der Montage, also der Häuserzeile. Mit den Instrumentarien der historischen Kontextualisierung und der ethnographischen Beschreibung verdichte ich meinen Blick nochmals auf das Ausgangsbild der Arbeit. Zentral frage ich in diesem Kapitel nach der Darstellbarkeit von zeitlichen Verläufen, welche auf der Montage abgebildet sind und nach den Möglichkeiten, die sich daraus ergeben können, wenn diese gelesen und interpretiert werden. Allgemein bezieht sich diese Lesbarkeit der Entwicklung nicht nur auf die Dimension der Vergangenheit (Gebäudetypologie), sondern auch auf die der Gegenwart, welche durch den sichtbaren öffentlichen Bereich der Häuserzeile – die Zone der Geschäftslokale – gekennzeichnet ist. Die Lesbarkeit von zeitlichen Veränderungen kann auf unterschiedliche Art und Weise geschehen. Ich habe mich in diesem Fall dafür entschieden, die Architektur als Zeichen zu lesen, um mit dieser Technik die verschiedenen Brüche im Straßenzug und in der Zone der Geschäftslokale auszuarbeiten. Mit dem historischen Herantreten an die visuelle Quelle, eröffnet sich in der Montage ein neuer Möglichkeitsort, an dem die unterschiedlichen Zugänge erprobt werden können.

Die intensive und detaillierte Auseinandersetzung mit der Bildquelle soll zeigen, welche verschiedenen Zugänge und Herangehensweisen an das Medium Fotografie möglich sind und wie ein Umgang mit einer selbsterzeugten visuellen Quelle aussehen kann.