

Ausstellungsfotografieanalyse

Vergangene Ausstellungen medienkritisch betrachten

Ute Famulla

Einführung

Wenn wir Ausstellungen anhand von Fotografien betrachten, verstehen wir die Fotografie als Zeichen oder Spur der Ausstellung, wir nehmen dabei an, dass eine Verbindung zwischen beiden besteht. Der hier vorgestellten Methode liegt so ein semiotischer Bildbegriff zugrunde (Wiesing 2005). Fotografien sind jedoch nicht nur Zeichen, sondern auch Symbole. Der indexikalische Charakter des Mediums steht für den direkten Bezug auf die abgelichtete Realität, wohingegen der ikonische darauf aufmerksam macht, dass es künstlich hergestellt ist (Walton 2012). Das ikonische Moment ermöglicht der Forschung einen Zugang über kulturelle Codes und somit eine Deutung des Mediums (Paul 2009).

Grundlage für eine solche Betrachtung ist der Kontext der Aufnahme (Ruchatz 2012). Dieser umfasst die Beeinflussung des Dargestellten mit den Mitteln der Fotografie und kann in drei Ebenen geteilt werden: die Entscheidung, was dargestellt wird, der Moment, in dem die Fotografie gemacht wird, und die Entwicklung der Fotografie. Auf den Kontext der Aufnahme folgt der Kontext der Präsentation, d. h. der Zusammenhang, in dem die Fotografie gezeigt wird und der ihre Bedeutung beeinflusst. Hier werden erneut Entscheidungen durch Auswahl, Ausschnitt und Platzierung getroffen. Lars Blunck hat für die Fotografien, in denen das indexikalische Moment vorherrscht, den Begriff der dokumentarischen Fotografie geprägt. Sie zeigt, berichtet und gibt wieder (Blunck 2010: 14). Als Beispiel können hier die Dokumentationen von Baudenkmälern dienen. Die Fotografien, in denen das ikonische Moment stark ist, bezeichnet er als inszenierte Fotografie; in ihnen werden Aussagen getroffen (Blunck 2010: 19). Vor allem in der Werbefotografie findet man Beispiele, in denen der ikonische Charakter offen zutage tritt.

Die hier vorgestellte Methode ist eine in der Bildwissenschaft verankerte Bild- und Kontextanalyse (Belting 2007, Ruchartz 2012: 12, 21), die die medialen Eigenschaften der Fotografie mitdenkt. Sie macht sich sowohl das indexikalische als auch das ikonische Moment zunutze. Der Zeichencharakter klärt die Frage der

Bildreferenz. Durch das ikonische Moment wird der fotografische Blick auf die Ausstellung jedoch modifiziert, d. h., die vollzogenen Beeinflussungen der Darstellung sind nicht zufällig, sondern unterliegen bewussten Handlungen, Produktionsprozessen, ihren Strukturen und den hier verankerten Machtverhältnissen. Für die Betrachter:innen einer Ausstellungsfotografie bedeutet dies, dass sie nie direkt auf die Ausstellung blicken, sondern diese immer durch den Filter der Kontexte von Aufnahme und Präsentation sehen (Abb. 1).

Abb. 1: Schematische Darstellung der Ebenen des Wahrnehmungsprozesses einer Ausstellungsfotografie, © Ute Famulla.



Ziel der Methode

Die Ausstellungsfotografieanalyse ist zunächst als eine Reaktion auf den verbreiteten Umgang mit Ausstellungsfotografien entstanden, die oft als unmittelbare Abbildungen des Geschehens behandelt werden. Sie fordert eine kritische Handhabung des fotografischen Materials, die dem medialen Charakter von Fotografien gerecht wird und diese als Nachricht versteht. Zudem zielt sie auf eine historische Verortung ab.

Die theoretische Erkenntnis, dass die Fotografie kein unmittelbares Bild des Ereignisses liefert, erscheint zunächst als eine Distanzierung zum abgelichteten Geschehen. Dabei ermöglicht der medienkritische Umgang mit den Fotografien über die Analyse des Kontexts eine Annäherung an die handelnden Personen und ein Bewusstsein der zeitgenössischen Möglichkeiten der Sichtbarmachung. Neben der auf diese Weise zu bearbeitenden, spezifischen Fragestellungen zu einzelnen Ausstellungsprojekten können Erkenntnisse über das zum Aufnahme- oder Veröffentlichungszeitpunkt herrschende Verständnis von Kunst, Museum, Messen, Besucher:innen, Kurator:innen etc. gewonnen werden. Dabei bildet das fotografische Material immer die Basis und gibt vor, welche Fragen gestellt werden können.

Schritt-für-Schritt-Anleitung

Der Fokus der Methode liegt auf der Kontextualisierung der verwendeten Fotografien. Die nachfolgenden Analyseschritte sind exemplarisch:

Am Beginn der Forschungsarbeit sollte als **erster Schritt** eine ausführliche Betrachtung und Beschreibung des Objektes stehen. In dieser werden die vorhandenen Bildelemente identifiziert und auch ihre Platzierung in der Bildkomposition benannt.

In einem **zweiten Schritt** ist es notwendig herauszufinden, ob das Objekt aufgrund einer Beschriftung oder seines Aufbewahrungsortes noch weitere Informationen bereithält. Erfahren wir z. B. den Namen der Ausstellung, den Ort der Aufnahme, werden die dargestellten Objekte oder Personen benannt? Ist uns die Fotografin bzw. der Fotograf oder die Fotoagentur bekannt? Existieren weitere Aufnahmen, die im gleichen Zusammenhang geschossen wurden? Wurde durch eine Nummerierung eine Abfolge bestimmt? Wissen wir, von wem diese Nebeninformationen stammen? Gibt es Notizen, die den Aufnahmeprozess begleitet haben? Welchen technischen Bedingungen unterlag die Arbeit des Fotografen bzw. der Fotografin und welcher Struktur folgte die Veröffentlichung der Bilder? Beim Abgleich einer Bildserie sollten wir darauf achten, ob es zwischen den verschiedenen Aufnahmen Unterschiede gibt oder ob die Dinge gleichbleibend aufgenommen wurden. Es ist nicht selten der Fall, dass auch im Ausstellungssaal die Werke für das Foto arrangiert werden, z. B. werden Objekte verstellt, durch weitere Utensilien ergänzt, es werden Besucher:innen gezeigt – oder nicht – und Beleuchtungen verändert.

In einem **dritten Schritt** sollte man auf die Suche nach Metadaten gehen. Diese können z. B. im Umkreis der Fotograf:innen (Selbstverständnis, Arbeitsweise, technische Ausrüstung, Vernetzung), der Veröffentlichung (Mitarbeiter:innen, inhaltliche Richtlinien, Layout, Archivierungspraxis, Zusammenarbeit mit Bildagenturen) oder der Ausstellung (Katalog, Presstexte, Stellungnahmen, Eröffnungsrede, Begleitprogramm) gefunden werden. Dieser Schritt unterscheidet sich von dem vorherigen darin, dass zuvor das Objekt und sein Aufbewahrungsort betrachtet wurde, also Daten zusammengetragen wurden, die in direkter Verbindung zum Untersuchungsobjekt stehen und Aussagen über den Kontext der Abbildung und Präsentation erlauben. Im dritten Schritt werden darauf aufbauend Informationen zu deren Verständnis gesammelt.

In einem **vierten Schritt** geht es nun darum, die Ansichten der Ausstellung in einem Zusammenhang mit den Metadaten zu bringen. Dabei fällt auf, dass die Abbildungen einer Serie meist ein breites Spektrum an Ansichten liefern, die nicht auf einen

Nenner zu bringen sind. Es gibt Aufnahmen, welche die im Ausstellungskatalog vertretenen Thesen fortschreiben, aber es gibt auch diese, die sich hier nicht einordnen lassen. Gerade Fälle, die Brüche zwischen verschiedenen Aufnahmen oder zwischen Aufnahmen und den hinzugezogenen Materialien zeigen, sind erfahrungsgemäß besonders interessant. Die Sinndimensionen ergeben sich aus dem Gesamtmaterial. Fragt man z. B. nach den Intentionen der Ausstellungsmacher:innen, ist es häufig spannend, sich die von ihnen autorisierten Publikationen der Fotografien anzusehen. Die hier getroffene Auswahl, Platzierung und Bearbeitung können einen Einblick geben, wie sie die Ausstellung gesehen haben wollten oder welche Aspekte besonders gewichtet wurden.

Benötigt wird neben dem fotografischen Ausgangsmaterial vor allem ergänzendes Archivmaterial. Je nach Kontext kann hier auf Sekundärliteratur oder Quellen zurückgegriffen werden. Eine weitere Ressource sind die in der Fotografie gezeigten Objekte; es ist sinnvoll, auch über sie Metadaten zusammenzutragen. Aufgrund des hohen Rechercheaufwandes ist die Methode zeitaufwändig, entspricht in ihrem Umfang aber den meisten kunsthistorischen Analysen, die auf dem Prinzip der Bildbetrachtung und des Bildvergleichs aufbauen. Der Personal- und Zeitaufwand ist dabei stark abhängig von der Quellenlage. Bearbeitet man einen fotografischen Nachlass, in dem neben den Fotografien auch Dokumenten über den Auftrag sowie Veröffentlichungsbeispiele versammelt sind, kann fast unmittelbar mit der Analyse begonnen werden. In anderen Fällen müssen die verschiedenen Dokumente erst zusammengesucht werden oder sie sind möglicherweise nicht überliefert. Die Informationen zu den Produktionsprozessen einer bestimmten Zeitspanne sind in den meisten Fällen gut erforscht, erfordern jedoch einen Blick über die eigene Fachdisziplin hinaus.¹

Anwendungsbeispiel

Die im Folgenden präsentierten Anwendungsschritte beziehen sich auf das Analysebeispiel der *Ersten Internationalen Dada-Messe*, die 1920 in Berlin veranstaltet wurde (Abb. 2). Im Rahmen der Betrachtung der Fotografie wurden zunächst einige Bildobjekte notiert:

- Kunstwerke
- Raum
- Mobiliar
- Personen.

1 Die Zeitschrift *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* bietet oft einen guten Einstieg in verschiedene Teilbereiche.

Diese wurden mit ersten Assoziationen verknüpft: Kunstwerke: militärkritisch, Petersburger Hängung, Gemälde, Skulptur, Text etc.; Raum: Stuck, gehoben, unklarer Grundriss etc.; Mobiliar: Rücken an Rücken platzierte Stühle/ähnlich Museumsmobiliar etc.; Personen: H. Höch, G. Grosz, ungewöhnliche, starre Haltungen, wirkt inszeniert etc.

Mittels der Angaben aus dem Kontext der Sammlung der Berlinischen Galerie, in der sich die Aufnahme befindet, konnten die Fotoagentur (Bildagentur Internationaler Illustrations-Verlag, Robert Sennecke), der Ausstellungstitel (Erste Internationale Dada-Messe, Berlin 1920), Veranstaltungsort (Kunsthändler Burchard), der Kontext in Form einer Bildserie (elf Aufnahmen), die anwesenden Personen (die Dadaist:innen und der Galerist) ermittelt werden.

Abb. 2: Sammlungstitel der Fotografie im Archiv der Berlinischen Galerie: „Eröffnung der ersten großen Dada-Ausstellung in den Räumen der Kunsthändler Dr. Burchard, Berlin, am 5. Juni 1920.v. l. n. r.: Hausmann, Hannah Höch, Dr. Burchard, Baader, W. Herzfelde, dessen Frau, Dr. Oz, Georg Grosz, John Heartfield, © Foto: Robert Sennecke.“



Im Zuge der Sichtung der Sekundärliteratur und der Quellen zum Themenfeld Dada sind viele Bildelemente verständlich geworden. So wird hier die Kritik an der

bürgerlichen Kultur thematisiert, die Bedeutung Salomo Friedlaenders für Dada-Berlin, das Werkverständnis der Dadaist:innen, ihre militärkritische Haltung und die Bedeutung ihres Kleidungsstils. Zu klären blieben die Beobachtungen zum Raum und Mobiliar sowie den Gebärden der Personen. Hierfür wurde Sekundärliteratur aus dem Forschungsfeld der Ausstellungs- und Museumsgeschichte konsultiert, mit deren Hilfe die Anspielungen des Interieurs auf das bürgerliche Ausstellungswesen und den hier üblichen Besucher:innenhabitus aufgezeigt werden konnten. Ein Vergleich zu den anderen Fotografien der Reihe zeugt von großen Unterschieden in der Art und Weise, wie die Dadaist:innen aufgenommen wurden und mündet in der Erkenntnis, dass sie sich bewusst zur Kamera positionierten. Die Personalunion von ausstellenden Künstler:innen, Ausrichtenden der Ausstellung, Dargestellten der Fotografien und Auftraggebern eben dieser Fotografien stärkt das ikonische Moment der Aufnahmen.

Bei einer erneuten Betrachtung der Fotografie wurden die gewonnen Erkenntnisse auf Fragestellungen angewendet, die sich bei der Bildbetrachtung ergeben haben. Es wurde z. B. gefragt: Welche Funktion haben die dargestellten Personen in der Fotografie und welcher Bildinhalt wird damit im Kontext des untersuchten Bedeutungsumfeldes evoziert? Welche Rückschlüsse erlaubt dies auf die Ausstellung, bzw. die Künstler:innengruppe?

Zusammenfassend lässt sich antworten, dass die Personen in der Fotografie einen in Museums- und Sammlungsdarstellungen vorgeformten Besucher:innentypus aufnehmen: verstummte Besucher:innen, die in die Betrachtung eines Werkes versunken sind. Weitet man den Blick auf die Darstellung von Kunstbetrachter:innen, lassen sich verschiedene Typen ausmachen. Hubert Locher (2006: 314–315) unterscheidet die Bewunderung, das visuelle und haptische Nachempfinden sowie das Diskutieren. Diese Typen waren beispielsweise auch in den Galeriewerken des 17. Jahrhunderts anschaulich in Szene gesetzt. Betrachtet man z. B. das 1628 von Willem van Haecht fertiggestellte Werk *Das Studio des Cornelis van der Geest*, werden die Kunstwerke hingebungsvoll betrachtet, aber auch befühlt, ins rechte Licht gerückt, vermessen und es wird in Gruppen diskutiert. Die Staunenden Schmalhausen (Dr. Oz), Grosz und Heartfield sowie die Diskutierenden Hausmann, Burchard und Baader rezipieren somit gängige Formen der tradierten Kunstbetrachtung. Das Paar referiert auf bürgerliche Benimmregeln, die das Zusammentreffen unverheirateter Paare nur im öffentlichen Raum vorsah. Höchs kontemplative, sinnende Haltung unterscheidet sich von denen Schmalhausens, Grosz und Heartfields und führt an die Grenze des standardisierten Besucher:innenhabitus, schwingt doch im Staunen hier nicht nur Bewunderung, sondern auch ein Fragen mit. Höch nimmt auch insofern eine Sonderstellung ein, da ihr Blick nicht eindeutig auf einem Kunstwerk ruht oder eine:n Gesprächspartner:in betrachtet, sondern aus dem Bildrahmen heraus ins Ungewisse führt. Vergleicht man die Fotografie mit dem Grundriss des Hauses, schauen auch Schmalhausen, Grosz und Heartfield nicht auf Werke, sondern aus

dem Fenster. Zugespißt könnt man sagen, dass die konventionellen Ausstellungs- bzw. Museumsbesucher:innen in der Lesart der Dadaisten gar nichts betrachten, sondern lediglich den Habitus des Betrachtens einnehmen.

Im Gegensatz zu den von den Künstler:innen in Szene gesetzten Besucher:innen differieren die Kunstwerke zu denen der Vergleichsbeispiele. Zwar zitiert die Platzierung die Petersburger Hängung und orientiert sich so, wie der Raum und seine Einrichtung, an den Konventionen des bürgerlichen Kunstbetriebs, jedoch richtet sich der offensichtlich militärkritische Charakter klar gegen die im bürgerlichen Milieu herrschenden Konventionen und wird von den begleitenden Textbotschaften in dieser Positionierung unterstützt. „Dilettanten erhebt Euch gegen die Kunst“, „DADA ist politisch“ und „DADA kann JEDER“ sind nur einige der hier getroffenen Aussagen. In der Fotografie entsteht so eine Dissonanz, zwischen den Werken, die in der Definition ihrer Produzent:innen nicht als Kunst sondern als „Erzeugnisse“ verstanden werden sollen (Adkins 1988: 164–165) und der von den Künstler:innen eingenommenen Form der Besucher:innenrezeption, die gemeinsam mit dem rahmenenden Raum und Interieur klar auf den bürgerlichen Kunstbetrieb referiert.

In den herangezogenen Vergleichsbeispielen fällt, neben dem schon Gesagten, die Einheitlichkeit der dargestellten Besucher:innen auf. Hier wird sichtbar, dass die Teilhabe an der Kunstrezeption an die gesellschaftliche Stellung gekoppelt war und sich in der Kleidung widerspiegelt. Die Kleidung der Dadaisten fällt heutigen Betrachter:innen vermutlich nicht direkt ins Auge.² Die Kleidung war jedoch wichtiger Bestandteil der künstlerischen Selbstinszenierung und wurde von den Dadaisten in Selbstportraits, Gemälden, Fotografien und Zeitungsartikeln thematisiert (Burmeister 2022 und Söll 2022). Sie war weder an dem in bürgerlichen Kreisen noch gängigen Modeideal des „korrekten Herrn“ angelehnt, noch orientierte sie sich an der Arbeiterklasse, mit der die Künstler:innen sympathisierten, oder an dem vor dem zweiten Weltkrieg gängigen Habitus der Bohemiens, die den äußeren Eindruck scheinbar eher vernachlässigten. Mit dem flexiblen Gentleman und dem Dandy treten zwei Modeideale in Erscheinung, mit denen die Männer souverän und modern auftraten (Söll 2022).

Dieser Stil wird von Höch in der Collage *Da-Dandy* (1919) in den Zusammenhang mit Dada gebracht. Ohne auf das Werk im Spezifischen einzugehen, soll hier lediglich darauf aufmerksam gemacht werden, dass Höch den Begriff neben die Silhouette von Salomo Friedlaender setzt. Friedlaenders Überlegungen zur „Schöpferischen Indifferenz“ prägten den Berliner Dadaismus maßgeblich und wollten „durch Vereinnahmung von Antipoden emanzipieren ... Der Mensch habe zu begreifen, so Friedlaenders Gedanke, dass ‚Himmel und Hölle, Gut und Böse, Licht und Dunkelheit, Schönheit und Hässlichkeit, ja alle Differenz der Erfahrungswelt‘ nur

2 Hier ist anzumerken, dass Ralf Burmeister schon auf die Bedeutung des Gehstocks in den Händen Hannah Höchs für die Geschlechterfrage hingewiesen hat (Burmeister 2022: 100).

dann richtig zu beurteilen sind, ‚wenn man sie jeweils zusammen sieht‘. Diese Idee der expliziten Demonstration von Gegensätzen und einer gleichzeitigen schöpferischen Aufhebung der Antagonismen wurde von den Dadaist:innen aufgenommen und vielfältig kreativ umgesetzt.“ (Burmeister 2022: 99) So interpretiert Burmeister auch den Kleidungsstil als dadaistische Positionierung, in dem der Bürgerlichkeit im fusselfreien Anzug entgegengetreten wurde. Auch in der Fotografie stehen sich zwei Gegensätze gegenüber.

Es sind der bürgerliche Kunstbetrieb und die Erzeugnisse der Dadaist:innen. Dadaistische Kunst sollte selbst Neues möglich machen, indem sie mittels der Collage oder der Assemblage Dinge zusammenbrachten, die sonst nicht gemeinsam betrachtet werden konnten (Burmeister 2022: 102). Wie die Collage ist die *Erste Internationale Dadamesse* in der besprochenen Fotografie ein Medium, das das Unmögliche möglich macht und die Pole verbindet. Eine Verbindung, die sich zumindest insofern auch über die Fotografie hinaus erstreckte, indem die Ausstellung durch die Kritik in der Presse in der bürgerlichen Öffentlichkeit wahrgenommen wurde, auch wenn sie schwach besucht war.³ Die Dadaist:innen schufen mit ihrer Selbstinszenierung in der Fotografie Senneckes ein Bild ihrer Ausstellungsidee. Die Erste Internationale Dada-Messe sollte die konträren Pole des bürgerlichen Kunstbetriebs und des Dadaismus zusammenbringen und so einen Raum für Begegnung schaffen, die Neues hervorbringt. Hier ist die Ausstellung als Ort der Begegnung performativ gedacht (Bismarck 2021: 53).

Methodenreflexion

Ganz allgemein schult die Methode durch die Einforderung einer medienkritischen Haltung die Medienkompetenz und schafft ein Verständnis für die Macht, die durch Medien ausgeübt wird. Gerade Fotografien begleiten uns omnipräsent durch den Alltag und prägen unser Handeln. Der Nutzen eines bewussten Umgangs mit ihnen geht also weit über das wissenschaftliche Interesse hinaus. Für die Wissenschaft birgt die Methode wiederum einen Zugang zu vergangenen Ausstellungen und gewährt somit einen Einblick in kuratorische Handlungsfelder (Bismarck 2021: 21–23).

3 Die Analyse konzentriert sich nur auf eine der elf überlieferten Fotografien und geht nicht auf die verschiedenen Veröffentlichungsorte ein. In diesen Erweiterungen finden sich (je nach Fallbeispiel) weitere Möglichkeiten der Methode. Dabei ist es wichtig zu beachten, dass im Falle der Ausweitung auf Veröffentlichungen auch deren mediale Eigenschaften bedacht werden sollten. Es gibt eine Anzahl weiterer Fragestellungen, die anhand dieser Fotografie besprochen werden könnten. Im Rahmen dieser Betrachtung wurde beispielsweise nur ein passant auf den Ausstellungskatalog eingegangen. Auch die Rolle der Dadaist:innen könnte weiter erläutert und ein Zusammenhang mit den weiteren überlieferten Fotografien hergestellt werden.

Durch Einbindung nicht nur einzelner Archivalien, sondern einer breiten Quellenauswahl ermöglicht sie den Blick auf verschiedene Elemente des Forschungsfeldes und Ausstellungszusammenhangs. Durch die Betrachtung des Kontextes gerät neben den Inhalten auch die Rezeption, die Arbeitsweise und die Organisation um das Foto und die abgelichtete Ausstellung in den Blick. Es ist so möglich, Einblick in das hinter den Objekten stehende System und Rückschlüsse über Machtverhältnisse zu erlangen, wodurch sich gesellschaftlich geprägte Normierungen und Kategorien des Handlungsfeldes Ausstellung, den Besucher:innen, der Institution u. Ä. betrachten lassen.

Die Vorgehensweise hat ihre Grenzen durch die Zugänglichkeit des Materials. Wir erleben die Ausstellung als Forscher:in nie unmittelbar, sondern immer vermittelt und lediglich als ein Ausschnitt eines Gesamt ereignisses. Genau diese Verengung der Perspektive bietet aber die Möglichkeit, Kategorien aufzudecken oder einen Einblick in die individuelle Positionierung der Urheber:innen zu erlangen. In breiter angelegten Studien zu einzelnen Kategorien des Forschungsfeldes Ausstellung, kann eine detaillierte Archivarbeit, die nach den Hintergründen der Produktionsprozesse fragt, auch zugunsten einer vergleichenden Betrachtung größerer Bildkorpi aufgegeben werden. Im Rahmen einer Analyse aktueller Ausstellungswebsites könnte beispielsweise das hier visualisierte Bild der Besucherin bzw. des Besuchers untersucht werden und so Rückschlüsse auf das Selbstverständnis der Ausstellungen gezogen werden.

Literaturverzeichnis

- Adkins, Helen. 2015. 1988 in West-Berlin. Die Rekonstruktion der Ersten Internationalen Dada-Messe von Berlin von 1920. In *Die Ausstellungskopie. Mediales Konstrukt, materielle Rekonstruktion, historische Dekonstruktion*, herausgegeben von Annette Tietenberg, 163–178. Köln: Böhlau Verlag.
- Baur, Joachim. 2010. *Museumsanalyse. Methoden und Konturen eines neuen Forschungsfeldes*. Bielefeld: transcript.
- Belting, Hans. 2007. Die Herausforderung der Bilder. Ein Plädoyer und eine Einführung. In *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, herausgegeben von Hans Belting, 11–23. München: Fink.
- Bismarck, Beatrice von. 2021. *Das Kuratorische*. Leipzig: Spector Books.
- Blunck, Lars. 2010. Fotografische Wirklichkeiten. In *Die fotografische Wirklichkeit. Inszenierung – Fiktion – Narration*, herausgegeben von Lars Blunck, 9–36. Bielefeld: transcript.
- Burmeister, Ralf. 2022. Klöppelspitze und Monokel. Mode-Dada-Wechselwirkungen. In *Modebilder – Kunstkleider. Fotografie, Malerei und Mode 1900 bis heute*, heraus-

- gegeben von Thomas Köhler, Annelie Lütgens und Berlinische Galerie, 95–103. Köln: Wienand Verlag.
- Geimer, Peter. 2009. *Theorien der Fotografie zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Locher, Hubert. 2006. Das Museum als Schauplatz der Kritik. In *Bilder – Räume – Betrachteter. Festschrift für Wolfgang Kemp zum 60. Geburtstag*, herausgegeben von Steffen Bogen, Wolfgang Brassat und David Ganz, 307–321. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- Nida-Rümmelin, Julian und Jakob Steinbrenner. 2012. *Fotografie zwischen Inszenierung und Dokumentation*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Paul, Gerhard. 2009. Die aktuelle historische Bildforschung in Deutschland. Themen – Methoden – Probleme – Perspektiven. In *Bilder als historische Quellen? Dimensionen der Debatte um historische Bildforschung*, herausgegeben von Martin Knauer und Jens Jäger, 125–147. München: Fink.
- Ponstingl, Michael. 2014. Medienökonomische Betrachtungen zur Fotografie im 19. Jahrhundert. In *Gestellt. Fotografie als Werkzeug in der Habsburger-Monarchie*, 31–50. Wien: Löcker.
- Ruchartz, Jens. 2012. Kontexte der Präsentation. Zur Materialität und Medialität des fotografischen Bildes. In *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* 32 (124): 19–28.
- Söll, Anne, 2022. Korrekter Herr, Dandy oder Gentleman. Künstlerische Ambivalenzen der modischen männlichen (Selbst-)Inszenierung. In *Modebilder – Kunstkleider. Fotografie, Malerei und Mode 1900 bis heute*, herausgegeben von Thomas Köhler, Annelie Lütgens und Berlinische Galerie, 115–124. Köln: Wienand Verlag.
- Walton, Kendall L. 2012. Fotografische Bilder. In *Fotografie zwischen Inszenierung und Dokumentation*, herausgegeben von Julian Nida-Rümmelin und Jakob Steinbrenner. 11–28. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Wiesing, Lambert. 2005. Methoden der Bildwissenschaft. In *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*, herausgegeben von Klaus Sachs-Hombach, 144–154. Köln: von Halem.