

Vorträge im Rahmen der Tagung**Medienamateure: Wie verändern Laien unsere visuelle Kultur?**

Internationale und interdisziplinäre Tagung der Universität Siegen

Prof. Dr. Susanne Regener, 5.-7. Juni 2008

Alle Rechte liegen bei den Autorinnen und Autoren.

Bei Verwendung bitte folgenden Quellennachweis angeben:

„Vortrag im Rahmen der Tagung >Medienamateure. Wie verändern Laien unsere visuelle Kultur?<“
Universität Siegen 5.-7.6.2008, in: www.medienamateure.de

Christina Natlacen

PASSANTEN IM FOKUS. STRAßENFOTOGRAFIE UND (SELBST)DARSTELLUNG

Die Straße gilt im Gegensatz zum privaten häuslichen Umfeld traditionell als der Ort, wo Öffentlichkeit hergestellt, verhandelt und gelebt wird. Für das Individuum und dessen Identitätsbildung hat Öffentlichkeit grundlegende Bedeutung. Denn in der Öffentlichkeit, verstanden als Anwesenheit von anderen, entsteht erst jener Erscheinungsraum, der Identität zum Bewusstsein bringt.¹ Durch die Interaktion mit anderen wird dem Individuum ein Spiegel vorgehalten. Auf der Straße erlangen somit Identitätsprozesse ihre sichtbare Ausbildung.

Mit den ersten tragbaren Kastenkameras zu Beginn der 1880er Jahre tritt eine grundlegend neue Situation für das Individuum im öffentlichen Raum auf. Nun ist es möglich, ohne Stativ Momentaufnahmen zu machen. Diese Kameras mit ihrer einfachen Bedienung sind der Startschuss für das Phänomen der Knipser. Durch ihre Mobilität und ihre Popularisierung können nun erstens Personen bildlich festgehalten werden, ohne dass diese die Aufnahme bemerken und kann zweitens theoretisch jede Privatperson im öffentlichen Raum mit einer Kamera unterwegs sein. Zu einem Zeitpunkt, als in vielen verschiedenen Bereichen eine Vermischung der öffentlichen und privaten Sphäre stattfindet, hat der potentielle Einsatz von Momentkameras auf der Straße entscheidende Auswirkungen auf die Selbstwahrnehmung der Bürger und auf das Verständnis von Identität. Im Folgenden stehen zwei fotografische Ausprägungen der Straßenfotografie und deren Diskurse, die für das Individuum im öffentlichen Raum symptomatisch sind, im Fokus: die private Momentfotografie und die Praxis der sogenannten Gehfilm-Straßenfotografen. Die entscheidende Frage wird sein, wie Fotografien die herrschenden Vorstellungen von Identität widerspiegeln oder ihnen sogar eine neue Ausprägung geben können.

Knipserfotografen im öffentlichen Raum: Übergriffe durch eine neue Ästhetik

Wie werden Passanten von Fotografen in der Stadtöffentlichkeit dargestellt? Welche neuen Bildkonventionen werden von der frühen privaten Knipserfotografie geprägt? Als exemplarisches Bildmaterial dient ein Konvolut, das von einem anonymen Knipser in Wien um 1890 angefertigt wurde.² Es zeichnet sich dadurch aus, dass es nicht das Umfeld des persönlichen Familien- und Freundeskreises darstellt, sondern auf 288 von 292 Fotografien anonyme Personen im öffentlichen Raum zeigt (Abb. 1 und 2).



Abb. 1: Anonymer Wiener Knipser, Innerer Burghof, um 1890 (Sammlung Kindlinger)



Abb. 2: Anonymer Wiener Knipser, Schottenring, um 1890 (Sammlung Kindlinger)

Die Personen werden vorzugsweise mit einem Sicherheitsabstand im Vordergrund, von hinten, angeschnitten oder als Silhouetten aufgenommen. Bei diesen Beispielen lässt die Ästhetik zweifelsfrei auf die verwendete Kamera schließen, nämlich eine sogenannte Detektiv- oder Geheimkamera³. Mit dieser konnte sich der Fotograf wie nie zuvor Personen unbemerkt annähern. Durch die Bewegungen der Passanten, die Kontingenzen und unvorhersehbaren Ereignisse der Straße kommt dem Zufall entscheidende Bedeutung beim Aufnahmeakt zu.

Die Ästhetik dieser unbemerkt aufgenommenen Fotografien spiegelt dieses Moment des Zufälligen und Ungeplanten deutlich wider. Mit dieser neuen Herangehensweise an das Individuum geht eine grundlegende Verunsicherung auf Seiten der Benutzer des urbanen Raums einher. Als eine Folge kommt der Diskurs um das ‚Recht am eigenen Bilde‘ auf.⁴ Die Momentfotografie hat zweifelsohne die Notwendigkeit eines Regelsystems für das Fotografieren von Personen im öffentlichen Raum beschleunigt. In Zeiten, in denen laut Hugo Keyssner, der 1896 als Erster für das Recht am eigenen Bilde eintritt, „kaum noch Sicherheit vor dem Einfangen in die Kamera eines Photographen“⁵ ist, wird sich das Individuum seines Bedürfnisses nach dem Schutz seiner Privatheit erst bewusst.

Der Diskurs um das ‚Recht am eigenen Bild‘ ist nicht nur als Symptom eines neu erstandenen Bewusstseins um den Schutz von Privatheit interessant, sondern gibt auch grundlegenden Aufschluss über diejenigen bildlichen Darstellungsformen, die ein Eingriff in die zeitgenössischen Vorstellungen von personaler Identität sind. Schon Keyssner kommt auf die Problematik zu sprechen, welche Abbilder überhaupt unter das ‚Recht am eigenen Bild‘ fallen. Er wirft damit die Frage auf, wo die Grenzen des Bildnis-Begriffs liegen. Welchen Darstellungskriterien muss eine Fotografie unterliegen, um eine eindeutige Identifizierbarkeit zu gewährleisten? Vor allem die soeben beschriebenen ästhetischen Merkmale der Momentfotografie sind gegenläufig zu einer eindeutigen individuellen Kenntlichmachung der Person. Hirsch stellt in seiner Dissertation zum ‚Recht am eigenen Bild‘ deutlich heraus, dass

„eine ganz schlecht getroffene, etwa eine sehr verwackelte Photographie kein Bildnis [ist], obwohl der Zweck des Herstellenden die Kenntlichmachung des Aufgenommenen war“⁶. Um 1900 wird das ‚Recht am eigenen Bild‘ insbesondere in moralischen Kategorien verhandelt. Der zentrale Begriff ist dabei der der Beleidigung. Welche Bildnisse wurden nun als besonders beleidigend angesehen – und zwar beleidigend im Sinne eines Angriffs auf die personale Integrität? Die eine Seite der Diskussion kreist um die Gestaltungsmacht des Fotografen, die andere um die Rolle der Akteure. Die Momentfotografie stellt Ende des 19. Jahrhunderts einen Affront gegen die herrschenden Sehgewohnheiten dar. Durch die Zerlegung der Bewegung in Teile würde der „Eindruck des Unnatürlichen, Gekünstelten, manchmal des Lächerlichen, Trottelhaften“⁷ entstehen.

Karl Gareis geht sogar so weit zu behaupten, dass „die überwiegende Mehrzahl der sogenannten Momentaufnahmen Zerrbilder und unwahre Darstellungen [liefert]“, die sich niemand gefallen zu lassen brauche.⁸ Georg Cohn wiederum kann Identität nicht mit Bewegung vereinbaren. Er meint, dass serielle Aufnahmen und filmische Szenen vom ‚Recht auf das eigene Bild‘ ausgenommen sind, da hier die Abgebildeten nicht mit ihrem Urbild identisch seien.⁹ Die herrschenden Vorstellungen über das beleidigende Potential von Momentaufnahmen gehen sogar so weit, dass Eingriffe etwa in Form der Retusche als legitim erklärt werden, um ein unidentifizierbares zu einem echten Abbild einer Person zu machen.

Um 1900, als die bürgerliche Lebenswelt nach wie vor von den konventionellen und starren Posen der Atelierfotografie geprägt ist und die künstlerisch ambitionierte Amateurfotografie den Eindruck des Natürlichen und Lebendigen über gestellte Posen erlangen will, fällt die Straßenfotografie doppelt aus dem Rahmen (Abb. 3): Einmal durch ihre rohe Ästhetik, ein andermal durch ihre Verleugnung der inszenierten Pose des Dargestellten. Es ist nämlich als fundamentaler Eingriff in die persönliche Freiheit des Individuums zu sehen, wenn diesem die Möglichkeit genommen wird, über das Bild, das es dem anderen geben möchte, frei zu entscheiden.



Abb. 3: Anonymer Wiener Knipser, um 1890
(Sammlung Kindlinger)

Beate Rössler zufolge, die in ihrer grundlegenden Studie *Der Wert des Privaten* als ein von drei Privatheits-Konzepten das der informationellen Privatheit definiert, ist durch die Popularisierung der Fotografie die individuelle Autonomie in Gefahr. Denn ein autonomes, also selbstbestimmtes Leben kann man in dieser spezifischen Situation nämlich nur führen, wenn man die Möglichkeit hat, sich entsprechend der Tatsache, dass man fotografiert wird, zu verhalten. Nur indem der anonyme Passant die Kontrolle über seine Selbstdarstellung

behält, ist sein Recht auf ein gelungenes Leben gewährleistet.¹⁰ Seit 1850 bildet sich in der westlichen Zivilisation die Vorstellung aus, dass man ein Recht hätte, in der Öffentlichkeit in Ruhe gelassen zu werden.¹¹ Durch die zunehmende Vermischung von öffentlich und privat wird in Gesellschaft Expressivität immer mehr zurückgenommen. Bedingt durch den Glauben an die Physiognomik herrscht in der bürgerlichen Gesellschaft eine Angst vor unwillkürlicher Charakteroffenbarung. Spontanes Ausdrucksbekunden gilt als abnorm, während das Ideal der Selbst- und Gefühlskontrolle dominiert.¹² In dieser neuen öffentlichen Kultur muss allein schon das potentielle Vorhandensein von versteckten Fotografen als elementare Bedrohung empfunden werden. Denn diese unterwerfen den Stadtbürger einer Fremddarstellung, die sich komplett der Kontrolle des Subjekts entzieht.

Richard Sennett, der in *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens* eine Entwicklungslinie hin zu einer ausdruckslosen, leeren öffentlichen Sphäre nachzeichnet, sieht gerade im voyeuristischen Beobachten eines der Symptome dieser neuen Vorherrschaft der Intimität. Im Konvolut des anonymen Knipsers aus Wien kommen Rückenfiguren von Personen, die sich gerade dem Akt des Schauens hingeben, auffallend oft vor (Abb. 4).



Abb. 4: Anonymer Wiener Knipser, Zuschauer bei einer Praterbude vor der Rotunde, um 1890 (Sammlung Kindlinger)



Abb. 5: Anonymer Wiener Knipser, Praterhauptallee, um 1890 (Sammlung Kindlinger)

Vornehmlich an Plätzen der Freizeitgestaltung, die zur bewussten Hingabe an die Schaulust dienen – auf der Tribüne des Eislaufvereins, auf der Pferderennbahn in der Freudenau oder im Wiener Prater – verdoppeln die Abgebildeten gleichsam das Motiv des Schauens des Fotografen. Diese Orte einer neu entstehenden Freizeitkultur bieten dem Fotografen einerseits Deckung, andererseits schwächen sie das Übergriffige ab. Denn gerade hier beginnt sich eine neue Form der Selbstdarstellung auszubilden.

Sonntags promeniert man im Feiertagsstaat auf der Praterhauptallee (Abb. 5) und zeigt sich mit einem neuen Bewusstsein für das eigene Selbstbild anderen Spaziergängern. Diese bisher ungekannte Kultur der Selbstpräsentation wird im Diskurs um das ‚Recht am

eigenen Bild' nur zu gerne aufgenommen, um dem Passanten die Verantwortung an der Gestaltungsmacht des Bildes zu übertragen. So heißt es etwa bei Friedrich von Buch: "Sonach hat der gewöhnliche Straßenpassant, obschon er sich mit seinem Willen in die Öffentlichkeit begibt, ein als rechtsschutzwürdig durchaus anzuerkennendes Interesse am eigenen Bilde; wer aber im altklassischen Gewande die Straßen der Großstadt, in einem Automobilistenkostüm verummumt das weltentlegene Dorf durchwandert, der hat es sich selbst zuzuschreiben [...], wenn ein Amateurphotograph oder Maler das ungewöhnliche Bild auffängt und mit ihm nach seinem Belieben verfährt."¹³ Aber nicht nur die gewählte Kleidung, auch das Verhalten der Personen wird zur Legitimierung der fotografischen Praxis herangezogen. Insbesondere das Stehenbleiben und der direkte Blick in die Kamera wird als stillschweigende Einwilligung in das Verhältnis zwischen Fotograf und Abgebildetem gewertet.¹⁴

Der Versuch, die Rechtslage durch diese Abtretung der Verantwortung an den Passanten aufzuweichen, spiegelt ein aus dem Gleichgewicht geratenes Verhältnis zwischen Fotograf und Abgebildetem wider. Denn dem Passanten wird erst gar nicht die Möglichkeit gegeben, in der bewussten Pose zum Objekt zu erstarren.¹⁵ Vielmehr wird er zum Zufallsprodukt des Momentfotografen, der allein das Auslösemoment steuert. Es liegt nur in der Macht des Fotografen, der in der Nachfolge des Pariser Flaneurs durch die Straßen streift, über die Bildaneignung zu entscheiden. Der einzige Unterschied ist, dass der Flaneur immaterielle Bilder konsumiert, während der Straßenfotograf materielle Zeugnisse seiner Streifzüge erbeutet. Dadurch kommt paradoxerweise der Autorschaft des anonymen, unbemerkt agierenden Momentfotografen gesteigerte Bedeutung zu. Was schon Victor Fournel in seinem dem Flaneur gewidmeten Kapitel im Buch *Ce qu'on voit dans les rues de Paris* 1858 behauptet, nämlich dass der Flaneur immer im Vollbesitz seiner Individualität ist,¹⁶ trifft ebenso auf den Momentfotografen zu. Der Kontext der Aufnahme, die Beweggründe für die Entstehung, die Einschreibung der Fotografie in das Lebensumfeld während der Betrachtung – all diese Prozesse liegen in der Hand des Bildautors. Es ist daher im Grunde gleichgültig, ob und wie ausgeprägt die Passanten als erkennbare Individuen dargestellt sind, denn sie müssen zwingend in der Position des passiven Objekts verhaftet bleiben. Im Fall des Wiener Konvoluts eines Knipsers bleiben Schutzzonen aufrecht und sind die Personen mehr als Signum des modernen Großstadtlebens denn als identifizierbare Subjekte zu verstehen .

Für den im Kontext des ‚Rechts am eigenen Bild‘ diskutierten Subjektbegriff ist ‚Darstellung‘ in zwei verschiedenen Ausprägungen zentral: einmal in Form eines bestimmten Darstellungsstils, ein andermal in Form von bewusster Selbstdarstellung. Diese beiden auf die Gestaltungsmacht des Fotografen und des Passanten zurückgehenden Pole bildlicher Darstellung werden abschließend anhand eines, wie es auf den ersten Blick scheint, komplett konträren Beispiels untersucht: den sogenannten Gehfilm-Aufnahmen (Abb. 6).

Gehfilm-Aufnahmen und aktive Selbstdarstellung

Im Gegensatz zu den Knipseraufnahmen des späten 19. Jahrhunderts handelt es sich hier um eine Form der Straßenfotografie, die von Berufsfotografen praktiziert wird. Ab den späten

1920er Jahren treten diese Straßenfotografen, die meist drei serielle Aufnahmen von gehenden Passanten – daher auch der Name ‚Gehfilm‘ – anfertigen, verstärkt auf. Die Filmkadern vergleichbar angeordneten Phasenaufnahmen werden mit dem Perforationsstreifen auf Postkartenpapier entwickelt und können von der fotografierten Person im Geschäft abgeholt werden. Diese Fotografien werden von den Käufern im Sinne privater Alltagsfotografien verwendet, indem sie entweder als Postkarten an Verwandte und Freunde verschickt, ins eigene Fotoalbum eingegliedert oder in kleine Einzelaufnahmen zerschnitten in der Brieftasche mit sich geführt werden. Erstaunlicherweise wird das ungefragte Fotografiertwerden im öffentlichen Raum nicht als Eingriff in die persönliche Privatsphäre gewertet. In den zeitgenössischen Fotofachjournalen wird lediglich von Seiten der professionellen Atelierfotografen gegen die Gehfilmer gewettert, da diese eine zunehmend ernstzunehmende Konkurrenz darstellen.¹⁷



Abb. 6: Anonymer Straßenfotograf, Gehfilm-Aufnahme, um 1930 (Snapshot Archiv Christian Skrein)



Abb. 7: Anonymer Straßenfotograf, Sequenz einer Gehfilm-Aufnahme, um 1930 (Snapshot Archiv Christian Skrein)

Im Unterschied zu den Knipseraufnahmen gibt sich der Fotograf von weither zu erkennen, da er eine Kamera auf Stativ verwendet. Diese stellt er vorzugsweise auf zentralen Plätzen oder Promenaden auf, wo es einen regen Durchzug von Personen gibt. Sobald die Person oder die Personengruppe zentral vor der unbeweglichen Kamera erscheint, diese aber noch nicht so nah ist, dass sie Gefahr läuft, in der nächsten Sekunde aus dem Bild zu rutschen, betätigt der Straßenfotograf die Kurbel, um drei Negative sukzessiv zu belichten. Auf der Mehrzahl dieser Aufnahmen nehmen die Fotografierten direkt mit dem Fotografen Blickkontakt auf, meist wird diesem entgegengelächelt.

Die Sprache dieser Gehfilm-Fotografien ist ambivalent. Auf der einen Seite zeugen sie durch das kleine Format der einzelnen Phasenbilder, den unschönen Perforationsrand

und den billigen Postkartendruck von einer Rohheit und einem Herausstellen des Unrepräsentativen, vergleichbar mit Bildzeugnissen der Privatfotografie. Andererseits entscheidet sich der Fotograf für eine kontrollierbare Ästhetik, die auf Schärfe, Zentriertheit des Motivs und kleine, einfach nachvollziehbare Bewegungssprünge von einem Foto zum anderen abzielt. Dieses Zusammenführen von zwei scheinbar unvereinbaren Seiten – das unmittelbare Herausreißen aus dem echten Leben und das Beharren auf einer klar konturierten Personendarstellung – erklärt sich daraus, dass es sich um kommerzielle Produkte für eine private Verwendung handelt. Dafür muss der Bildnischarakter unangetastet bleiben.

Die Passanten fühlen sich von den Straßenfotografen in keinerlei Weise bedroht, da ihnen die volle Gestaltungsmacht über das Bild, das sie geben wollen, zukommt. Wie auf einem Laufsteg haben sie vor dem Auslösen der Kamera genügend Zeit, um sich in Pose zu werfen (Abb. 7). Meist haken sich die Promenierenden noch schnell unter, demonstrieren dadurch ihren Zusammenhalt und es scheint, als ob sogar die Gleichförmigkeit des Ausschreitens auf die Synchronizität der Pose verweist. In den späten 1920er Jahren, als das Illustriertenwesen einen ersten Höhepunkt erreicht und sich das Medium Film großer Beliebtheit erfreut, als das Starwesen im Entstehen begriffen ist und sich mediale Selbstdarstellungsformen ausbilden, sind die Städter bereits hinreichend mit Möglichkeiten der Selbstinszenierung vertraut, um aktiv auf die Kamera zuzugehen und das Bild, das sie von sich entwerfen, zu steuern. Das Moment des Filmischen kommt also nicht nur in der vertikalen Anordnung der zeitlichen Sequenz zum Tragen, sondern auch auf der Ebene der performativen Selbstdarstellung. Der Fotograf greift jedoch nicht inszenierend ein, sondern betätigt lediglich den Auslöser und verzichtet damit auf jede persönliche Handschrift.

Zu einem Zeitpunkt, als es ein beginnendes Bedürfnis gibt, sich selbst darzustellen, bieten die Straßenfotografen sich und ihr fotografisches Dispositiv den Akteuren der Straße gegen Entgelt an, fungieren förmlich als Spiegel für die öffentliche Zurschaustellung von Individuen. Dabei können sie sich der Aufmerksamkeit, die sie auf sich ziehen, bewusst sein. Georg Franck stellt in dem Buch *Ökonomie der Aufmerksamkeit* heraus, dass sich mit „der Bildung von Städten [...] eine Lebensform herausgebildet [hatte], in der sich die Menschen vor allem miteinander beschäftigen. Das Leben in der Stadt ist ein Leben mit vielen andern und in den Augen vieler anderer. Das Leben in der Stadt läßt die Selbstdarstellung zum selbstverständlichen und selbstverständlich zentralen Lebensinhalt werden.“¹⁸ Die Aufnahmen der Gehfilm-Fotografen sind somit als ein Ausdruck unter vielen für eine sich formierende Gesellschaft des Spektakels zu sehen, dessen Beginn Guy Debord in die späten 1920er Jahre legt.¹⁹ Zu diesem Zeitpunkt haben die Benutzer des öffentlichen urbanen Raums bereits eine klare Trennlinie zur privaten Seite ihrer Existenz gezogen, die komplett aus der Öffentlichkeit verdrängt wurde. Sie verstehen es nun, ein Image ihrer selbst zu entwerfen, definieren sich als aktive Träger eines Bildes – das freilich ein durch und durch öffentliches ist.

Beide Dispositive der Straßenfotografie – das versteckte Fotografieren der Momentfotografen und das offensive Fotografieren der Gehfilm-Fotografen – treten auf, als die Stadt nicht mehr Brennpunkt des privaten Lebens ist. Sie zeigen sehr eindrücklich die Verschiebung von einer privaten Fremddarstellung zu einer öffentlichen Selbstdarstellung im

urbanen Raum. Damit geht einerseits eine Aufwertung der performativen Potentiale des Individuums einher, andererseits bedeutet diese Entwicklung eine klare Abschwächung der gestalterischen Eingriffe von Seiten des Fotografen. Dieser Shift hat gleichermaßen Auswirkungen auf die weitere Entwicklung, wie in unserer Gesellschaft öffentlicher Raum von Kameradispositiven – Stichwort Überwachungskameras – durchdrungen wird als auch auf die Rolle des Individuums, das immer mehr zu einem öffentlichen Image wird.

¹ Hannah Arendt, *Vita activa oder Vom tätigen Leben*. München 1992, S. 202ff.

² Ausgewählte Fotografien aus diesem Bestand wurden erstmals im Zuge der Ausstellung „Stadt.Leben.Wien“ (Albertina, 20. 10. 2005 – 22. 1. 2006) der Öffentlichkeit präsentiert (vgl. Michael Ponstingl, *Straßenleben in Wien. Fotografien von 1861 bis 1913*. Wien 2005, S. 24f.).

³ Vgl. Brian Coe, *Kameras. Von der Daguerreotypie zum Sofortbild*. Göteborg 1978, S. 41ff. und Eaton S. Lothrop und Michel Auer, *Die Geheimkameras und ihre abenteuerliche Geschichte*. Seebruck 1978, S. 14ff.

⁴ Das ‚Recht am eigenen Bilde‘ gilt als Teilbereich der 1895 in Deutschland und Österreich gesetzlich neu geregelten Urheberrechte (*Gesetz vom 26. 12. 1895 betreffend das Urheberrecht an Werken der Literatur, Kunst und Photographie*, 1895). In diesem Kontext wird es auch von Monika Dommann untersucht (vgl. „Der Apparat und das Individuum. Die Verrechtlichung technischer Bilder (1860-1920)“, in: Martina Heßler (Hg.), *Konstruierte Sichtbarkeiten. Wissenschafts- und Technikbilder seit der frühen Neuzeit*. München 2006, S. 347-367, siehe insbesondere S. 357ff.).

Den Zusammenhang zwischen dem Aufkommen des Privacy-Diskurses und der Verwendung von Handkameras durch Fotoamateure legt Robert E. Mensel sehr eindringlich am Beispiel New Yorks dar (vgl. „Kodakers Lying in Wait‘: Amateur Photography and the Right of Privacy in New York, 1885-1915“, in: *American Quarterly*, Jg. 43, Nr. 1, März 1991, S. 24-45).

⁵ Hugo Keyssner, *Das Recht am eigenen Bilde*. Berlin 1896, S. 23.

⁶ Kurt Hirsch, *Das Recht am eigenen Bilde*, Dissertation. Bonn o. J., S. 16.

⁷ Karl Gareis, „Wie weit ist ein Recht am eigenen Bild anzuerkennen und zu schützen? Gutachten I“, in: *Verhandlungen des 26. Deutschen Juristentages*, Band 1, 1902, S. 3-17, hier S. 10.

⁸ Ebenda.

⁹ Georg Cohn, *Neue Rechtsgüter. Das Recht am eigenen Namen; das Recht am eigenen Bilde*. Berlin 1902, S. 19.

¹⁰ Beate Rössler, *Der Wert des Privaten*. Frankfurt am Main 2001, S. 207ff.

¹¹ Mit dem sichtbaren Eintreten von Frauen in den öffentlichen Raum in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geht die Notwendigkeit neuer Interaktionsformen, die die Respektabilität bürgerlicher Frauen aufrecht erhalten, einher. Clare Olivia Parsons untersucht diese am Beispiel von Paris anhand von zeitgenössischen Etikettbüchern (vgl. „Reputation and Public Appearance: The De-Erotization of the Urban Street“, in: Susan J. Drucker und Gary Gumpert (Hg.), *Voices in the Street. Explorations in Gender, Media, and Public Space*. Cresskill 1997, S. 59-70).

¹² Vgl. Richard Sennett, *Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität*. Frankfurt am Main 2002.

¹³ Gustav Friedrich von Buch, *Das Recht am eigene Bilde*, Dissertation, Borna-Leipzig 1906, S. 21f.

¹⁴ Vgl. etwa Hirsch, op. cit. (Anm. 6), S. 30.

¹⁵ Vgl. Roland Barthes' eindrückliche Beschreibung dieses Mortifizierungsprozesses im Moment des Auslösens der Kamera in: *Die helle Kammer*. Frankfurt am Main 1989, S. 18ff.

¹⁶ „Le simple flâneur observe et réfléchit [...]. Il est toujours en pleine possession de son individualité.“ (Victor Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues de Paris*. Paris 1867, S. 270).

¹⁷ Vgl. Josef Detoni, „Tagungsbericht des Fachverbandes der Photographengenossenschaften Österreichs in Gmunden am 17. Juni 1931“, in: *Allgemeine Photographische Zeitung*, 13. Jg., Nr. 7, 15. Juli 1931, S. 1-12, insbesondere S. 4.

¹⁸ Georg Franck, *Ökonomie der Aufmerksamkeit. Ein Entwurf*. München 2007, S. 54.

¹⁹ Vgl. Jonathan Crary, „Spectacle, Attention, Counter-Memory“, in: *October*, Nr. 50, Herbst 1989, S. 96-107. Crary nimmt für diesen Aufsatz Debords unkommentierten zeitlichen Ausgangspunkt zum Anlass, um nach Belegen für symptomatische Entwicklungen der Spektakel-Kultur zu suchen.