

Perspektiven

Dominik Schrey

Retrofotografie: Die Wiederverzauberung der digitalen Welt

Beliebte Apps wie Hipstamatic oder Instagram nutzen die Möglichkeiten digitaler Filter-Algorithmen, um Smartphone-Fotografien so aussehen zu lassen, als seien sie mit analogen Sofortbild- oder Spielzeugkameras aufgenommen worden. Gleichzeitig erlebt auch die (tatsächlich) analoge Fotografie eine kleine Renaissance in bestimmten Nischenmärkten. Besonders die Polaroid-Fotografie und die sogenannte Lomografie werden so zum Gegenstand nostalgisch-affektiver Zuschreibungen. Den verschiedenen Formen aktueller retrofotografischer Praktiken ist jedoch bislang von der medienwissenschaftlichen Forschung, speziell im deutschsprachigen Raum, erstaunlich wenig Aufmerksamkeit zuteil geworden. Ausgehend von einer Auseinandersetzung mit dem Zusammenhang von Obsoleszenz, Nostalgie und gegenkulturellen Praktiken wird in diesem Aufsatz deshalb die Frage nach möglichen Motivationen für die wachsende Popularität vor allem der digitalen Retrofotografie gestellt. Die verbreitete Perspektive, diese sei lediglich Symptom einer allgemeineren regressiven Sehnsucht nach vordigitalen Zeiten, soll im Folgenden hinterfragt und um eine Untersuchung des kritischen oder

utopischen Potenzials der Retrofotografie erweitert werden.

„Die Krönung all dessen, wofür analoge Fotografie steht“

Das Phänomen Retrofotografie ist keineswegs eine Erfindung des sogenannten ‚post-fotografischen Zeitalters‘.¹ Bereits Mitte der 1970er Jahre und damit viele Jahre vor der Marktreife der ersten digitalen Fotoapparate beschreibt Susan Sontag in ihrem Essay *Fotografische Evangelien* (2008) den „Wunsch nach Rückkehr in eine stärker vom handwerklichen Können bestimmte, reinere Vergangenheit – in eine Zeit, da die Bilder noch etwas Handgemachtes, eine Aura hatten. [...] Aber diese Vorbehalte gegen die Verwendung der neuesten, leistungsstarken Ausrüstungen sind nicht das einzige und auch nicht das interessanteste Zeichen für die Faszination, die die Vergangenheit der Fotografie auf die Fotografen unserer Tage ausübt. Die primitivistischen Sehnsüchte, die den derzeitigen fotografischen Geschmack

¹ Popularisiert wurde dieser Begriff von Mitchell (1992) und erfreut sich seither ungebrochener Beliebtheit.

kennzeichnen, werden letztlich gefördert durch die ständigen Neuerungen im Bereich der Kameratechnologie. Denn viele dieser Fortschritte erweitern nicht nur die Möglichkeiten der Kamera, sondern wiederholen zugleich – auf eine raffinierte, weniger schwerfällige Weise – frühere, längst nicht mehr genutzte Möglichkeiten des Mediums“ (S.120f.).²

Sontags bezieht sich vor allem auf die Polaroid-Fotografie, durch die ihr zufolge das Prinzip der Daguerreotypie aktualisiert wird, denn auch bei Polaroid-Fotos entsteht direkt ein Positivbild ohne Negativ, das daher als Unikat gelten kann. Sie unterscheidet implizit zwischen zwei Formen der Retrofotografie: einerseits die Verwendung tatsächlich veralteter Geräte und andererseits die Begeisterung für gerade jene technologischen Innovationen, die zu älteren oder obsoleten Verfahren der Fotografie zurückzuführen scheinen, wie es laut Sontag etwa die Polaroid-Fotografie tut.

Sontags Beobachtung lässt sich problemlos auf die heutige Situation der Fotografie übertragen – vielleicht mit dem Unterschied, dass das der Populärkultur inhärente Moment nostalgischer Rückbesinnung heute noch stärker zum Tragen kommt. Bezugspunkt der Retrofotografie ist nun nicht mehr die Daguerreotypie, sondern vielmehr die

Polaroid-Sofortbildfotografie, deren Ästhetik und gängigen Praktiken sowie die historisch daraus entstandenen Konnotationen sicherlich als wichtige Referenzpunkte für die zeitgenössischen Formen digitaler Retrofotografie angesehen werden können (ein weiterer wären analoge Kleinbild- und Spielzeugkameras).

Gegenüber konventionellen analogen Fotografien hatten die Polaroid-Bilder³ stets den Vorteil (fast) unmittelbarer Verfügbarkeit. Nur wenige Augenblicke nach dem Betätigen des Auslösers wird der Entwicklungsprozess in Gang gesetzt: Langsam materialisiert sich das Bild und nimmt Konturen an. Aus verschiedenen Gründen – etwa die spezifischen ästhetischen Defizite, die begrenzte Haltbarkeit der Bilder, ihre fehlende Reproduzierbarkeit und der vergleichsweise hohe Preis der Filme – wurden die Sofortbilder jedoch nie wirklich als Konkurrenz für die herkömmliche Positiv-Negativ-Fotografie empfunden, vielmehr führte die zunehmende Verbreitung von Sofortbildkameras zu einer Ausdifferenzierung fotografischer Praktiken. In bestimmten Anwendungsbereichen fielen die Nachteile des Verfahrens nicht so sehr ins Gewicht, während gleichzeitig die Vorteile besondere Rele-

2 Auch Fischer (1980) geht bereits kurz auf den Kontext Retrofotografie ein, wobei er sich vor allem auf den Sepia-Filter als Nostalgie evozierendes Verfremdungsverfahren bezieht (vgl. S.138-140).

3 Obwohl auch andere Hersteller wie Kodak (bis 1986) oder Fujifilm Sofortbildkameras und entsprechende Filme vertrieben haben bzw. vertreiben, ist der Name des ehemaligen Marktführers zum Synonym für die Technologie insgesamt geworden, weshalb nachfolgend verallgemeinernd von Polaroid-Bildern die Rede sein wird.

vanz erlangten. Polaroid-Bilder galten bereits zu Zeiten analoger Fotografie als besonders verlässliche bzw. zuverlässige Zeugnisse, vor allem da durch den ausfallenden Prozess des manuellen Entwickelns eine nachträgliche Manipulation, etwa durch Retusche, technisch weitgehend ausgeschlossen ist. Die Bilder wirken zudem ‚roher‘, verzerren die Farbgebung und weichen demnach auf eine spezifische Art von einer authentischen Repräsentation der vorfotografischen Wirklichkeit ab, die jedoch in einer paradoxen Doppellogik semantisch mit ihrem Gegenteil verschränkt wird: Gerade die Verfremdung bzw. die Abweichung wird zur Signatur einer besonders authentischen und unmittelbaren Wiedergabe. Die affektiven Zuschreibungen funktionieren also primär über eine eigentümliche Kopplung von Perfektion und Imperfektion – eine Paradoxie, die sich mit einem theoretischen Ansatz wie der remediation-Theorie von Bolter und Grusin (2000) gut beschreiben lässt (vgl. Schrey 2014).

In Zeiten von nahezu ubiquitären mobilen Endgeräten mit integrierten Kameras verliert das analoge Sofortbild zwei seiner drei wesentlichen Alleinstellungsmerkmale (vgl. Buse 2010a, S.220f.): Auch digitale Fotografien lassen sich unmittelbar nach der Aufnahme betrachten und brauchen kein Negativ, allerdings sind sie keine Unikate. Elegisch rückblickend werden den Polaroid-Bildern in den diversen Nachrufen mehrere der zentralen Eigenschaften, die im digitalen

Zeitalter – vermeintlich – verloren gegangen sind, gleichzeitig und vor allem in besonders starker Ausprägung zugeschrieben: „Das Sofortbild ist die Krönung all dessen, wofür analoge Fotografie steht“ (Haeming 2012), heißt es etwa auf Spiegel Online. Polaroid-Bilder zeichnen sich demnach durch ihre besondere Materialität aus, was in Zeiten angeblich körperloser digitaler Dateien besonders geschätzt wird: Ausschlaggebend für diese spezifische Materialität ist vor allem der sichtbar werdende Prozess der fotochemischen Reaktionen, das Spektakel der Selbstentwicklung, dem etwas geradezu Magisches oder Alchemistisches anhaftet. Besonders die Tatsache, dass die Sofortbildfotografie ihr Versprechen der ‚Instantaneität‘ – also der augenblicklichen Verfügbarkeit – streng genommen nicht einlösen kann, da sie eben kein ‚sofort‘ fertiges Bild produziert, sondern das Resultat hinauszögert, zeichnet sie aus der nostalgischen Perspektive gegenüber der digitalen Fotografie aus. Buse spricht deshalb in Anlehnung an Gunnings bekannten Begriff des *cinema of attractions* von einer „*photography of attractions*“ (2010b, S.192f.), bei der das Staunen über die zugrundeliegende Technik mindestens genauso wichtig ist wie das resultierende Bild. Pessimistisch spricht Baudrillard in diesem Kontext vom „Ende von jeglichem *Suspense*“. Das [digitale, *D.S.*] Bild ist gleichzeitig mit der Szene da – eine lächerliche Promiskuität. (Wie wundersam war hingegen das langsam fortschreitende

Durchscheinen des Bildes beim Polaroid!) Genau dies fehlt dem Digitalen: die Zeit des In-Erscheinung-Tretens“ (2008, S.44).

Unterstrichen wird der Eindruck einer besonderen Materialität durch die spezifische Haptik der etwas schwereren Bilder, genauso wie durch die charakteristische weiße Rahmung, die nicht nur die im Bildinneren enthaltenen Chemikalien einschließt (was Eingriffe in die Integrität des Bildes mit der Schere wiederum ausschließt), sondern auch zur Beschriftung und damit zur raumzeitlichen Verankerung der Bilder einlädt. Auch das charakteristische Surren bei der Aufnahme und der leicht chemische Geruch, der zuvor eher als störend empfunden wurde, gelten nun als ‚sinnlich‘. Wohl in keinem anderen Kontext wird die fotochemische Basis analoger Fotografie für die nicht professionellen Nutzer_innen so deutlich wie hier. Hinzu kommen die Tatsache, dass Polaroid-Bilder sehr viel schneller Altersspuren zeigen als konventionelle analoge Fotografien, sowie die erwähnte Farbverfremdung, die den Bildern eine traumartige Qualität verleihen kann. Dass all diese Faktoren in ihrem Zusammenwirken zentral für die affektiven Zuschreibungen gegenüber der Sofortbildfotografie sind, wird beispielsweise daran deutlich, dass der Versuch der Polaroid Corporation, digitale Schnappschuss-Kameras mit einem integrierten Mini-Drucker zu vermarkten, über den sich direkt Papierabzüge erstellen lassen, erfolglos geblieben ist.

Hipster, Nostalgie und Obsoleszenz

Ähnlich wie etwa im Bereich der Tonträger-Industrie gibt es auch für die Polaroid-Fotografie eine Art Widerstandsbewegung, die das Aussterben des Formats trotziger zu verhindern versucht – vor allem in Form des Impossible Project des Österreicherers Florian Kaps, der 2009 die letzte verbleibende Polaroid-Fabrik in den Niederlanden am Tag ihrer Schließung gekauft sowie einen kleinen Teil der ehemaligen Belegschaft übernommen hat, um auch weiterhin noch Polaroid-Filme herstellen zu können. Auch die Sofortbildfotografie ist so gesehen weniger ein Beispiel für „dead media“ als für „residual media“ (Acland 2007). Speziell im Bereich der Hipster-Subkultur erfreuen sich solche technologisch als überholt geltenden und in ihrer wirtschaftlichen Bedeutung marginalisierten, dafür aber traditionsreichen medialen Apparate und Praktiken großer Beliebtheit.

Ursprünglich handelt es sich bei den Hipstern um eine Art gegenkulturelle Bewegung, die der Innovationsbesessenheit spätkapitalistischer Gesellschaften und deren unterstellter kultureller Oberflächlichkeit mit der Fetischisierung sowohl des ‚Authentischen‘ als auch des ‚Unbrauchbar gewordenen‘ einen kritisch-ironischen Gegenpol schaffen wollte (vgl. Kinzey 2012, S.43f.). In der Wahrnehmung all jener, die sich selbst nicht als Teil dieser Subkultur verstehen – was, wie Reynolds feststellt (vgl. 2011, S.xxxii), insbesondere auf ihre archetypischsten Vertreter zutrifft – sind die Hipster

jedoch Inbegriff genau jener Oberflächlichkeit, gegen die sie sich einst positionierten. Gerade der Versuch, eine kritische Haltung gegenüber der kapitalistischen Warenökonomie zu beweisen, wird häufig als gescheitert beschrieben: Nach Watkins (1993) ist es typisch für gegenkulturelle Bewegungen, sich der ‚technoideologischen Codierung‘ der innovationsgesteuerten Vermarktungszyklen durch die Aufwertung und Wiederverwendung des Obsoleten und Ausgesonderten zu widersetzen. Die Hipster haben der gängigen Argumentation zufolge jedoch vielmehr zu einer Entpolitisierung und Kommerzialisierung solcher Praktiken geführt, indem sie dank ihrer Kaufkraft einer spezialisierten Industrie für Retro- und Vintageobjekte zu dem Status verhalfen, den sie heute zweifellos innehat.

Henning (2007) beschreibt den Zusammenhang von Obsoleszenz, Gegenkultur und Nostalgie folgendermaßen: „Obsolescent media become politically significant in a society where newness has become linked to social distinction and dominance. However, the obsolete can also be pulled into that game of distinction and stripped of its radical potential, through nostalgic reproduction or through being marketed as ‚alternative‘ culture, although it is never fully exhausted by this process“ (S.57f.). Sie erweitert damit Watkins‘ Theorie der Obsoleszenz von 1993 sozusagen um ihr Gegenteil: Beide sind sich einig, dass veraltete Technologien keineswegs verschwinden, sondern viel-

mehr überhaupt erst im Moment ihrer Obsoleszenz für breitere Nutzerschichten verfügbar werden und dass gerade darin ein Potenzial für oppositionelle oder gegenkulturelle Verwendungsformen liegt. Beide begreifen diesen Zusammenhang als Prozess, der die ‚technoideologische Codierung‘ von Innovation überhaupt erst ermöglicht. Doch während für Watkins feststeht, dass sich sozial dominante Gruppen über ihre Adaption neuer Technologien und die dafür notwendige Konstruktion von Obsoleszenz konstituieren, verweist Henning darauf, dass dieser Prozess bidirektional gedacht werden muss, so dass also auch die Verwendung gerade des Veralteten und Überholten als Mittel sozialer Distinktion möglich wird. Doch selbst in den durch Vermarktung scheinbar ihres gegenkulturellen Impetus beraubten Praktiken bleibt nach Henning noch ein utopisches Potenzial vorhanden.

Zu ergänzen ist, dass sich in der digitalen Medienkultur innerhalb kürzester Zeit mehrere obsolet gewordene Generationen einer Technologie akkumulieren können, die somit gleichzeitig verfügbar sind – man denke etwa an Apples iPhone, von dem stets mindestens drei oder vier Versionsgenerationen in unterschiedlichen sozialen Gruppen verbreitet sind. Die separaten analogen Vorläufergeräte, deren Funktionen in Apparaten wie dem Smartphone konvergieren, sind dabei in den meisten Bereichen längst nicht mehr die Technologien, gegen die sich neu eingeführte Geräte behaupten müssen.

Vielmehr werden sie oft als technisch so andersartig und historisch so weit entfernt wahrgenommen, dass sie mittlerweile zum Teil wieder als Alternative zu – anstatt als überholte Version von – aktueller Technik empfunden werden können. Während sich neue digitale Gerätegenerationen von ihren Vorgängern oft in marginalen technischen Details unterscheiden, können die analogen, zumeist nicht mehr weiterentwickelten, Techniken als etwas Stabiles wahrgenommen werden. Versteht man Nostalgie nach Turner (1992) als „Suche nach der Stabilität eines dauerhaft feststehenden Heims“ (S.207), scheint dieser Umstand ein wichtiger Faktor für jene nostalgische Zuschreibungen zu sein, die erst in letzter Zeit vermehrt in den Fokus medienwissenschaftlicher Forschung rücken (vgl. Bachmann 2013; Natale und Balbi 2014; Niemeyer 2014).

Das Beispiel, das Henning wählt, um den Kontext von Obsoleszenz und Nostalgie zu illustrieren, ist die sogenannte Lomografie-Bewegung, ein weiterer Überrest analoger Fotopraxis, der sich vor allem durch ein fetischisierendes Verhältnis zu den früher günstig verkauften Plastikkameras des ehemaligen sowjetischen Herstellers Leningradskoye Optiko Mechanicheskoye Obyedinenie (LOMO) auszeichnet, die aufgrund der meist nicht ideal gegen Lichteinfall abgeschirmten Gehäuse eine charakteristische *Lo-Fi*-Ästhetik bedingten. Auch bei der Lomografie spielt die Materialität der Abzüge und die Haptik der Kame-

ras eine zentrale Rolle, doch anders als bei der Sofortbildfotografie liegt der Fokus hier nicht auf der Unmittelbarkeit der Aufnahme, sondern auf deren Unberechenbarkeit bzw. Kontingenzen: Der Reiz der Lomografie und vergleichbarer Trends liegt gerade in der kreativen Einschränkung, nur eine begrenzte Kontrolle über die Bilder zu haben und sich vom Resultat nach der Entwicklung weitgehend überraschen zu lassen. Durch verschiedene technische Modifikationen oder die Verwendung von Filmmaterial mit längst abgelaufenem Haltbarkeitsdatum wird der Zufallsfaktor noch stärker betont. Die so entstandenen Bilder zeichnen sich durch ihre teilweise unheimlich wirkende Verfremdung oder Übersättigung des Abgebildeten aus. Auch hier ist es demnach die Imperfektion, die im Zentrum des Interesses steht und die wahlweise als radikal oppositionelle Praxis der ästhetischen Distanzierung oder als Kitsch (oder beides zugleich) verstanden werden kann.

Die häufig in Billiglohnländern produzierten Kameras werden in speziellen Läden zu teilweise extrem hohen Preisen als Luxusprodukte angeboten. Auch die Polaroid-Filme des Impossible Project werden aktuell zu Preisen von knapp drei Euro pro Einzelbild verkauft. Die Zielgruppe besteht demnach offenbar weder aus jenen gesellschaftlichen Schichten, die sich eine neuere Technologie nicht leisten können, noch sollen primär die Besitzer der bis in die 1990er Jahre hinein massenhaft verkauften Polaroid-

Kameras angesprochen werden, wie es die Hersteller betonen. Berücksichtigt man diese Dimension der ‚feinen Unterschiede‘ als Motivation für retrofotografische Praktiken, erscheint auch die rasant zunehmende Verbreitung von Retrofilter-Apps wie Hipstamatic oder Instagram, die die ästhetischen Effekte der Polaroid- oder Lomo-Fotografien zu simulieren versuchen, als durchaus nachvollziehbares Phänomen.

Analoge Filter für digitale Fotos

Wie Henning (2007) beschreibt, wurde die analoge Fotografie nicht in einem gleichsam evolutionären Prozess durch die Konkurrenz der digitalen Fotografie obsolet, sondern musste erst als technisch überholt konstruiert werden. Zudem musste diese Obsoleszenz als notwendig bzw. unumgänglich präsentiert werden. Eine wichtige Rolle spielten Henning zufolge dabei zwei Schritte (vgl. S.53ff.): Erstens die massenhafte Verbreitung von Mobiltelefonen mit eingebauter Kamera, die die Praxis der Schnappschussfotografie vor allem im Amateur-Bereich zu einer digitalen machte, sowie, zweitens, ein Prozess ‚digitaler Mimikry‘ (vgl. Rosen 2001, S.309-314) auf Seiten der Hardware. Erst als digitale High-End-Fotoapparate auch aussahen wie die analogen Spiegelreflexkameras – nur eben mit einer Reihe zusätzlicher Features – und sich etwa die Brennweite wieder manuell und stufenlos am Objektiv selbst einstel-

len ließ, konnte auch der Profibereich erschlossen werden. In dieser Domäne erscheint die analoge Technik kaum noch als Alternative – zu identisch ist die Handhabung der Kameras, zu vergleichbar mittlerweile die Qualität der Bilder, zu deutlich spürbar die Vorteile in der Nutzung. Die Fotografie mit dem Mobiltelefon dagegen lässt sich auf Hardware-Seite nur schlecht an ihre analogen Vorläufer annähern, das Design der Multifunktionsgeräte muss schließlich mehr leisten als nur einen analogen Fotoapparat in seiner Haptik und Benutzung nachzubilden. Sogenannte *Skeuomorphisms* finden sich hier deshalb primär auf Software-Ebene: Viele Smartphones spielen etwa bei jeder Aufnahme eines Fotos ein Sample des charakteristischen Geräuschs des Blendenverschlusses einer analogen Kamera ab.

Eine noch wichtigere Rolle spielen jedoch digitale Filter, die eine analoge Ästhetik simulieren und entsprechend als „intermediale Formzitate“ (Böhn 2003) verstanden werden können. Zitiert bzw. nachgeahmt werden hierbei in erster Linie jene Oberflächeneffekte, die zu Zeiten tatsächlich analoger Fotografie noch als störend oder zumindest unerwünscht wahrgenommen wurden, retrospektiv aber als Signaturen der spezifischen Medialität analoger Fotografie erscheinen, da sie eng mit deren materieller und apparativer Verfasstheit zusammenhängen. In einer der ersten ausführlicheren Auseinandersetzungen mit den Retrofilter-Apps, die sich etwa seit 2009 enormer

Popularität erfreuen,⁴ schreibt Jurgenson über deren Grundprinzip: „Among other things, they fade the image (especially at the edges), adjust the contrast and tint, over- or under-saturate the colors, blur areas to exaggerate a very shallow depth of field, add simulated film grain, scratches and other imperfections and so on. And [...] the photos are often made to mimic being printed on real, physical photo paper“ (2011). Bereits im Jahr 2002 hatte Laura Marks für vergleichbare Phänomene der Simula-

4 Auch einige frühe digitale Fotoapparate verfügten bereits über Aufnahmemodi, die die Ästhetik analoger Fotos simulierten, und auch mit den Mitteln nachträglicher digitaler Bildbearbeitung stellen entsprechende Manipulationen keine Schwierigkeit dar. Wirklich neu ist also vor allem der massenhafte Einsatz im Zuge der Einführung von Instagram usw. (vgl. Bartholeyns 2014, S.54).

tion analoger Bildstörungen in digitalen Filmen den Begriff *analog nostalgia* geprägt (vgl. S.152), der mittlerweile nicht mehr ausschließlich in filmwissenschaftlichen Kontexten verwendet wird (vgl. Niemeyer 2014, Stuhl 2014) und besonders für den Bereich der digitalen Retrofotografie zutreffend zu sein scheint (vgl. auch Caoduro 2014).

Hipstamatics offizieller Slogan ist: „digital photography never looked so analog“ (Abb. 1: Screenshot von Hipstamatic.com). Selten wird die paradoxe Rolle von Nostalgie in einer vermeintlich innovationsbesessenen Kultur so selbstbewusst auf den Punkt gebracht. Die millionenfach verkaufte iPhone-App gibt den Nutzer_innen die Möglichkeit, aus einer Auswahl verschiedener virtueller Objektive, Blitzlichter und Filmemulsionen zu wählen, deren Effekt jeweils spezifische

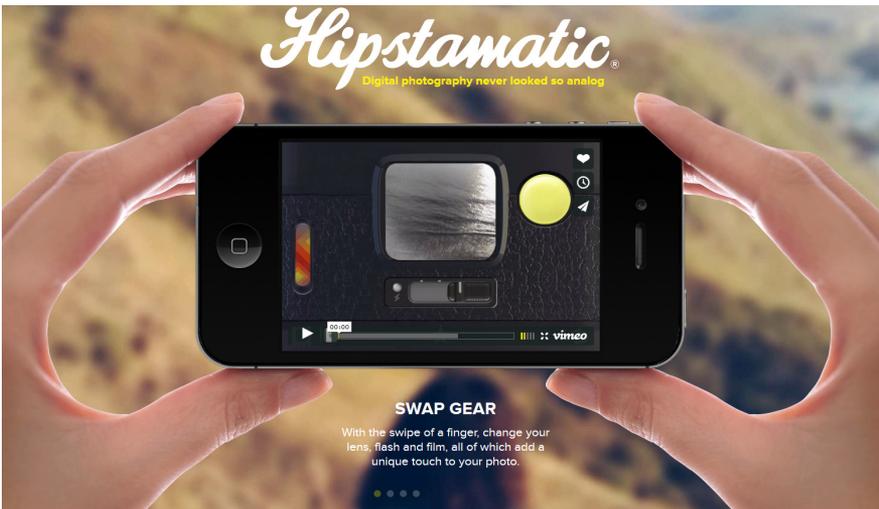


Abb. 1: Werbeanzeige Hipstamatic.com

Vignettierungen, ‚Light Leaks‘ oder ‚chromatische Aberrationen‘ sind, also Abbildungsfehler optischer Linsen, in denen Licht mit unterschiedlicher Wellenlänge nicht gleichmäßig gebrochen wird.

Dafür wird wiederum auf eine ganze Reihe von *Skeuomorphismen* zurückgegriffen: Auf dem Handy-Display wird als Interface wahlweise die Vorder- oder Rückseite des Plastikgehäuses einer analogen Kleinbildkamera mit der Bezeichnung Hipstamatic 100 emuliert, von der – so die Firmenfolklore der Synthetic Corporation, die die Software entwickelt hat – in den frühen 1980er Jahren angeblich nur knapp 200 Stück in Handarbeit produziert wurden. Die Hintergrundgeschichte über zwei Brüder, die 1982 mit ihrer günstigen Plastikcamera den Markt für Fotoapparate revolutionieren wollten, dann aber kurz vor der Marktreife ihres Produkts einem tödlichen Verkehrsunfall zum Opfer fielen, hat sich mittlerweile als – überaus erfolgreiche – Marketingstrategie entpuppt, die der App eine genauso vorgetäuschte historische Dimension verleihen sollte wie deren Filter den digitalen Fotografien.

In vielerlei Hinsicht wird der Prozess der digitalen Fotografie mit Hipstamatic absichtlich komplizierter gemacht, als er es eigentlich ist, zumindest sofern man die Standardeinstellungen des Programms verwendet. Während mit herkömmlichen Foto-Apps für Smartphones in der Regel das gesamte Display des Geräts ein Vorschaubild anzeigt, steht dieser Funktion bei Hip-

stamatic nur ein kleiner quadratischer Ausschnitt als simulierter Sucher zur Verfügung, der den aufzunehmenden Bildausschnitt zudem nach dem Zufallsprinzip immer wieder minimal verschiebt, was die Ungenauigkeit alter Spielzeugkameras simulieren soll. Auch in anderer Hinsicht fordert die App die Nutzer_innen dazu auf, kontingente Effekte in der Bildgestaltung zuzulassen, etwa durch zufällig gewählte Kombinationen von virtuellen Linsen, Filmemulsionen und Blitzlichtern. Die Bilder werden auch nach der Aufnahme nicht direkt angezeigt, sondern müssen erst ‚entwickelt‘ werden. Die Aufnahme von vielen Bildern innerhalb kurzer Zeit wird so unmöglich gemacht. Dies lässt sich durchaus als Versuch der ‚Entschleunigung‘ der digitalen Schnappschussfotografie verstehen. Die App wird wohl nicht zuletzt wegen dieser kreativen Einschränkungen geschätzt (vgl. Chesher 2012, S.108).

Nach einem ähnlichen Prinzip, allerdings mit deutlich weniger Einschränkungen verbunden, funktioniert auch die noch weiter verbreitete App Instagram, die nicht nur für das iPhone, sondern auch für konkurrierende Plattformen angeboten wird: Genauso wie bei Hipstamatic werden die Handy-Fotografien zunächst in ein quadratisches Format transformiert, das stark an das von Polaroid-Fotos erinnert, um dann mit verschiedenen Retrofiltern und -rahmen verfremdet werden zu können. Anders als Hipstamatic ist Instagram gratis erhältlich (bzw. finanziert durch Werbung oder Datenhandel) und

erlaubt auch die nachträgliche Bearbeitung bereits aufgenommener Fotos. Vor allem aber ist Instagram zugleich auch ein Online-Portal, mit dem sich die in der App erstellten Bilder online präsentieren und teilen lassen. Der Dienst, der im April 2012 für eine Milliarde Dollar von Facebook aufgekauft wurde, hat mittlerweile (Stand: Oktober 2014) nach eigenen Angaben über 200 Millionen monatlich aktive Nutzer_innen, hochgeladen werden jeden Tag ca. 60 Millionen neue Fotos. Selbst unter Berücksichtigung der Tatsache, dass auch Bilder ohne Filter möglich und durchaus verbreitet sind, kann man davon ausgehen, dass allein auf Instagram jeden Tag mehrere Millionen Fotos geteilt werden, die Gebrauch von einem der verschiedenen Analog-Filter machen. Zusätzlich können mittlerweile auch mit Hipstamatic aufgenommene Fotos hochgeladen werden. Dank der Algorithmen von Instagram, Hipstamatic und ähnlicher Software wird analoge Nostalgie demnach zur Alltagspraxis einer Generation, die zu großen Teilen nie mit tatsächlich analogen Kameras fotografiert haben dürfte (vgl. Bartholeyns 2014; Caoduro 2014).

Entsprechend wird den digitalen Retrofotografien häufig reflexartig fehlende Authentizität vorgeworfen. Als besonders problematisch⁵ wird dabei

neben dem Aspekt der Simulation vor allem die Verwendung vorgefertigter Muster angeführt, die immer wieder zu vergleichbaren Ergebnissen führen. So spricht etwa Kate Bevan in einem ob der Radikalität seiner These kontrovers diskutierten Artikel für den Guardian den Apps jegliches kreatives Potenzial ab: „For me, the Instagram/Hipstamatic/Snapseed etc filters are the antithesis of creativity. They make all pictures look the same. They require no thought or creative input: one click and you're done“ (2012).

Doch woher kommt der Erfolg einer Software, die die technischen Möglichkeiten moderner Digitalfotografie ausgerechnet dafür einsetzt, die Bilder so aussehen zu lassen, als wären sie vor Jahrzehnten mit billigen Spielzeug- oder Sofortbildkameras aufgenommen worden? Eine eher pragmatische Antwort bieten Gómez Cruz und Meyer (2012): Ihnen zufolge lässt die Qualität der mit dem Smartphone aufgenommenen Fotografien einfach so stark zu wünschen übrig, dass es naheliegend sei, diese Defizite durch die Verfremdung der Fotos mit den Retrofiltern kaschieren zu wollen (vgl. S.16). Auch Caoduro (2014) und Jurgenson (2011a) erwägen beide diese Argumentation, verwerfen sie jedoch als wenig plausibel, da die CCD-Sensoren moderner

5 Auf den wahrscheinlich verbreitetsten Vorwurf, Instagram habe durch die Kombination von Fotografie und sozialem Netzwerk die Praxis des Fotografierens so verändert, dass nun millionenweise Selfies oder banale Motive wie das eigene Mittagessen fotografiert und geteilt würden, soll

an dieser Stelle nicht weiter eingegangen werden, da er nur bedingt mit der spezifischen Ästhetik der Filter zu tun hat. Für einen ausführlichen Blick auf die Veränderungen der sozialen Praxis des Fotografierens durch Instagram vgl. z.B. Champion 2012.

Mobiltelefone qualitativ mittlerweile durchaus mit denen professioneller Kameras mithalten könnten – zumindest unter guten Lichtverhältnissen. Tatsächlich erscheint diese in einigen Fällen sicherlich schlüssige Argumentation, die ausschließlich auf Fragen der Bildqualität aufbaut, nicht ausreichend, um die enorme Beliebtheit der Apps zu erklären.

Die wenigen medienwissenschaftlichen Texte, die bislang zum Thema digitale Retrofotografie veröffentlicht wurden (vgl. Jurgenson 2011a und 2011b; Chesher 2012; Alper 2013; Bartholeyns 2014; Caoduro 2014), verstehen die Apps durchweg als eine Form von Nostalgie in der digitalen Medienkultur, die sich aus der Sehnsucht nach der angeblich verloren gegangenen Materialität und Authentizität analoger Fotografie ableiten lässt. Darüber hinaus wird grundsätzlich auch die Aufwertung der Bilder durch die ästhetische Distanzierung angesprochen: Durch die Retrofilter soll den Smartphone-Fotografien demnach die Konnotation von Wertigkeit verliehen werden, die mit der allein schon aufgrund des Preises der Filme in der Regel zurückhaltender eingesetzten analogen Fotografie verbunden ist. Diese Form der digitalen Retrofotografie stellt insofern ein neues Phänomen dar, als bei Instagram, Hipstamatic und ähnlichen Programmen ein nostalgischer Blick nicht mehr nur auf die Vergangenheit, sondern vielmehr auf die unmittelbare Gegenwart gerichtet wird. Die Wahrnehmung des Bekannten

und Vertrauten wird in einer Art und Weise modifiziert, die als ein Versuch der Wiederverzauberung der Gegenwart verstanden werden kann. Dass es sich hierbei um eine der Sehnsucht nach Materialität und Authentizität und damit letztlich nach einer festen Verankerung der Bilder in der Realität prinzipiell diametral entgegengesetzte Tendenz handelt, wird erstaunlicherweise nicht reflektiert, obwohl m.E. gerade dieses Oszillieren zwischen sich gegenseitig scheinbar ausschließenden Polen kennzeichnend für das Phänomen der analogen Nostalgie in der digitalen Medienkultur ist.

Die Bilder sehen so aus, als hätten sie bereits jene Patina angesammelt, über die historische Distanz ästhetisch überhaupt erst wahrnehmbar wird. Diese Distanz ist die Voraussetzung für den nostalgisch-affektiven Blick auf die Bilder, der nicht erst in der Zukunft eingenommen werden soll, sondern sofort, direkt nach oder bereits während der Aufnahme. Vor allem Bartholeyns (2014) deutet an, dass in der digitalen Medienkultur auch die Nostalgie selbst einer beschleunigten Logik folgt: „Time always came between us and the subject of our nostalgia. Waiting was required. Time had to do its work. [...] In short, nostalgia could not be ordered on demand. Now however, we can conjure it up and, even as we experience it [...] we have the means to display it and be moved by it“ (S.55).

Es handelt sich demnach um eine vorweggenommene Nostalgie, die den emotionalen Mehrwert „evoka-

tiver Objekte“ (vgl. Turkle 2007), der früher erst durch historische Distanz und gleichsam unwillkürlich entstand, unmittelbar und kontrolliert verfügbar zu machen versucht (vgl. Bartholeyns 2014, S.60; Caoduro 2014, S.74). Was hier aufeinander trifft, ist einerseits eine an die Kontingenz analog-fotochemischer Apparate gemahnende Ästhetik, die die Smartphone-Fotos durch Verfahren der Verfremdung der digitalen Bilderflut entreißen soll, um ihnen eine vermeintlich verloren gegangene Aura der Einzigartigkeit zu verleihen, und andererseits ein Prozess der Einspeisung der aufgenommenen Fotos in den Strom eben jener Bilderflut und ihre Eingliederung in die Logik einer digitalen Medienökonomie. Retrofotografie mit dem Smartphone simuliert zwar eine als analog konnotierte Ästhetik mit digitalen Mitteln, so wie dies auch in vielen Filmen, TV-Serien, Musikvideos etc. der Fall ist (vgl. Schrey 2014), allerdings gibt es auch eine Reihe von relevanten Besonderheiten: Was die Nutzer_innen mit der Installation der App erhalten, ist eine Art Werkzeugkoffer, mit dem sie in die Lage versetzt werden, ‚selbst‘ entsprechende Oberflächeneffekte zu generieren und mit den Resultaten zu experimentieren – analoge Nostalgie zum Selbermachen.

Aus diesem Grund wäre es wohl auch zu einfach, die Apps als eine Form von ‚vorgefertigter Nostalgie‘ im Sinne Svetlana Boyms abzutun. Im letzten Kapitel von *The Future of Nostalgia* (2001) schreibt sie über ‚nostalgische Readymades‘, dass diese die Kreativität

blockierten und den Nutzer_innen die Möglichkeit nähmen, durch die Auseinandersetzung mit einer Vergangenheit, wie sie hätte sein können, gleichzeitig deren Erwartungen an die Zukunft zu reflektieren (vgl. S.351). Dagegen scheinen die Retrofilter-Apps durchaus über ein kritisches oder utopisches Potenzial zu verfügen. Trotz der analog aussehenden Oberfläche müssen sie als dezidiert digitale Medienpraxis verstanden werden, die sich – anders als es bei einigen der ‚Residuen‘ tatsächlich analoger Fotopraktiken der Fall ist – keineswegs einfach in eine analoge Vergangenheit zurücksehnt oder die digitale Gegenwart verleumdete. Eher handelt es sich um eine Form des Remixes oder – mit Boym – um eine Form von reflexiver Nostalgie (vgl. auch Caoduro 2014): eine schwelgende Überhöhung des Verlorenen, die dieses jedoch stets auf Distanz hält, da sie sich bewusst ist, dass erst diese Distanz den erwünschten Affekt bedingt. Der Modus der digitalen Retrofotografie ist deshalb nicht so sehr die Frage „Was war?“ (Zeugenschaft), sondern eher die Frage „Was wäre, wenn...?“ (Gedankenspiel): Wie würden unsere Fotos heute aussehen, wenn die Digitalisierung der Fotografie nie stattgefunden hätte? Mit welchen Emotionen würden wir den Fotos, die wir heute aufnehmen, entgegentreten, wenn wir sie in 30 oder 40 Jahren in einem vergessenen Fotoalbum wiederentdecken würden? Also durchaus eine Form von „nostalgia for what could have been“ (Boym 2001, S.21): Die Filter von Instagram, Hip-

stamatic etc. imaginieren die Gegenwart als alternative Vergangenheit.

Wie andere Formen reflexiver Nostalgie scheut sich auch die digitale Retrofotografie nicht vor paradoxen Positionierungen, weshalb es zu kurz gegriffen wäre, ihr im Gegensatz etwa zur Lomografie-Bewegung eine mangelnde Authentizität vorzuwerfen oder sie einer Haltung zu beschuldigen, die äquivalent zu Rosaldos Begriff der ‚imperialist nostalgia‘ zu verstehen wäre: „a particular kind of nostalgia [...] where people mourn the passing of what they themselves have transformed“ (Rosaldo 1989, S.108). Eine solche Perspektive berücksichtigt nicht ausreichend, wie konstitutiv gerade die Verbindung von analoger Ästhetik und digitaler Praxis für die digitale Retrofotografie ist: Das Teilen der Bilder über soziale Netzwerke und die damit verbundene Selbstdarstellung ist integraler Bestandteil des Phänomens. Sie sind derselben Aufmerksamkeitsökonomie unterworfen wie Blog-Posts, Facebook-Statusupdates, YouTube-Clips etc. und werden genauso selbstverständlich mit Meta-Daten versehen.

Deutlich wird dieses Spannungsfeld auch im Werbespruch von Instagram: „It’s a new way to see the world.“ Einerseits verweist dieser Slogan auf die globale Nutzung der App, dank derer sich in den digitalen Archiven der Seite von den entlegensten Winkeln des Planeten Fotografien finden und auch Ereignisse von mehr oder weniger historischer Bedeutung aus einer Vielzahl von fotografischen Perspektiven betrachten

lassen. Möglich wird dies nicht zuletzt durch Geo-Tagging, ein standardmäßig aktiviertes Feature von Instagram, das die Fotos ihren Aufnahmeorten eindeutig zuordnet. So werden allein durch die überwältigende Menge an verfügbaren Bilddaten ganz neue Perspektiven denkbar – zuletzt untersuchten etwa Manovich und Hochman (2013) unter anderem die ‚visuellen Signaturen‘ verschiedener Metropolen anhand von mehr als zwei Millionen an den jeweiligen Orten entstandenen Instagram-Bildern. Andererseits wird mit dem Slogan ebenfalls die spezifische Ästhetik der Filter und Rahmen thematisiert, die auch durch ihre Verfremdungseffekte einen ‚neuen‘ – d.h. anderen – Blick auf die Welt ermöglichen.

Ausblick: Zwischen Verfremdung und Familiarisierung

An einem abschließenden Beispiel lässt sich demonstrieren, wie paradox diese Zuschreibungen von Vertrautheit oder Fremdheit mittlerweile durch die Verbreitung von Instagram und Hipstamatic geworden sind: Im November 2010 veröffentlichte die New York Times auf ihrer Webseite eine Fotoserie von Damon Winter, der ein Jahr lang als *embedded journalist* amerikanische Soldat_innen in Afghanistan begleitet hatte. Eine Auswahl der Fotos wurde auch auf der Titelseite der Printausgabe abgedruckt. Für diese Fotoserie hatte Winter seine Spiegelreflexkamera gegen ein iPhone mit der App Hipstamatic getauscht, um sechs Tage lang den

Alltag einer Gruppe von (ausschließlich männlichen) Soldaten des 87th Infantry Regiment der US-Armee aus einer anderen als der gewohnten Perspektive zu dokumentieren. Mit der als *A Grunt's Life* betitelten Serie gewann Winter den dritten Platz in der Kategorie ‚Feature Picture Story – Newspaper‘ des renommierten ‚Picture of the Year‘-Wettbewerbs, worauf eine heftige Debatte um die Bilder entbrannte (vgl. Alper 2013; Lavoie 2012).

Im sensiblen Feld der Kriegsfotografie, in der jede Form der Manipulation oder Modifikation aus naheliegenden Gründen besonders kritisch betrachtet wird und in dem sich die Frage nach Konstruktion oder Abbildung der Wirklichkeit durch die Fotografie aufgrund ihrer ethischen Dimension auf besonders drängende Art stellt, wurde die Verwendung der Filter-App durch Winter als Provokation wahrgenommen. Speziell die Frage, ob es sich noch um Fotojournalismus oder nicht bereits um künstlerische Fotografie handle, wurde ausgiebig diskutiert. Zum Teil wurden aber auch ganz explizit Manipulationsvorwürfe erhoben: Winter wurde vorgeworfen, mit den Fotofiltern subtil die Aussage der Bilder modifiziert zu haben und ihnen einen semantischen Mehrwert verpasst zu haben, der sie als bloße Dokumente der Wirklichkeit disqualifiziere. Doch die im Rahmen dieser Debatte um die fotografische Objektivität geäußerten Argumente, die teilweise eine romantische Vorstellung der Pressefotografie widerspiegeln, sind für diesen Kontext

nur am Rande interessant, handelt es sich doch um eine Debatte, die in ähnlicher Form bereits seit Jahrzehnten geführt wird (vgl. Geimer 2009, S.70-111). Spannender dagegen ist das spezifische Wechselspiel von Distanzierung und Familiarisierung, das in Winters Fotoserie und ihrer Rezeption zutage tritt. In mehreren amerikanischen Zeitungen wurde an Winters Fotoreihe nicht nur die Verfremdung der Bilder kritisiert, sondern auch das exakte Gegenteil: nämlich wie vertraut die von ihm verwendeten Filter mit ihrer zur Konvention geronnenen Formensprache mittlerweile seien.

Auch die ästhetische Verfremdung lässt sich vor dem Hintergrund ihrer unkomplizierten Reproduzierbarkeit und der Verbreitung entsprechender Praktiken als Anpassung an eine den Rezipient_innen längst vertraut gewordene Perspektive begreifen. Der ästhetische Eingriff durch die Retrofilter kann demnach nicht nur als distanzierender Verfremdungseffekt eingesetzt werden, sondern auch als Mittel der Familiarisierung bzw. – und das scheint kennzeichnend für das Phänomen der digitalen Retrofotografie – beides zugleich.

Winter (2011) selbst schreibt in einer Stellungnahme zu der Debatte, seine Absicht sei es gewesen, als Beobachter in den Hintergrund zu treten und dadurch die beobachtete Situation weniger stark zu beeinflussen. Gerade durch die Verwendung des kleinen iPhones anstelle der auffälligen Spiegelreflexkamera mit ihrem Zoomobjektiv

seien ungestellte und somit eben die Realität des Armeeealltags nicht verfälschende Aufnahmen überhaupt erst möglich geworden. Auch dass die Soldaten selbst mit ihren Smartphones Fotos machen und diese ganz selbstverständlich mit Filtern verfremden, bevor sie sie über soziale Netzwerke teilen, machte es Winter zufolge geradezu obligatorisch, ihren Alltag in exakt der Art und Weise zu dokumentieren, wie sie es selbst tun. Gerade die standardisierten Filter verfremden also Winters übliche Perspektive des professionellen Fotojournalisten, suggerieren dabei jedoch eine engere Beziehung zwischen den Soldaten und dem Fotoreporter und somit eine erhöhte Authentizität der Bilder.

Jurgenson (2011b) wirft Winter vor, durch die Retroästhetik seiner Bilder den Krieg in Afghanistan verharmlost bzw. dessen brutale Realität unsichtbar gemacht zu haben (vgl. kritisch dazu

Alper 2013, S.7). Bedenkt man, dass die Retrofilter üblicherweise wie oben beschrieben der historischen – oder ggf. auch räumlichen – Distanzierung vom Dargestellten dienen, um so die Grundlage für einen nostalgischen Blick auf das Abgebildete zu ermöglichen, erscheint deren Anwendung im journalistischen Kontext und besonders im Rahmen von Kriegsreportagen zunächst durchaus problematisch. Den Afghanistan-Krieg in einer Retroästhetik darzustellen, scheint auf den ersten Blick eine zeitliche wie räumliche Distanz zu konstruieren, die den Konflikt auf eigentümliche Weise der Wirklichkeit entrückt wirken lässt. Einige der Bilder (Abb. 2 und 3: Damon Winter: *A Grunt's Life* [2010]) wecken tatsächlich auf den ersten Blick eher Assoziationen zum Vietnam-Krieg und vor allem an dessen mediale Darstellung als an Afghanistan, sie erinnern demnach an einen Konflikt,



Abb. 2 und 3: Damon Winter: *A Grunt's Life* (2010)

der mittlerweile als abgeschlossen und historisch betrachtet werden kann. Jurgenson (2011b) schreibt dazu: „We are reminded, often unconsciously, of those great images of wars long since passed; a time when fighting made more sense. [...] The simulated nostalgia reassures the viewer that today is just as important as was yesterday; our wars are just as significant, necessary, epic, heroic and dramatic.“

Plausibler wäre dieser Einwand, wenn die Fotos in grobkörnigem Schwarzweiß z.B. die Kriegsphotografien Robert Capas nachahmen würden, was sie jedoch keineswegs tun. Vielmehr führt die Verfremdung durch die Filter aus dieser Perspektive zu einem weiteren paradoxen Effekt, schließlich lässt sich die ästhetische Parallelisierung des Krieges in Afghanistan mit dem Vietnam-Krieg nicht nur als nostalgische Reminiszenz an ‚das Zeitalter des heroischen Fotojournalismus‘ verstehen, das auch Palmer (2012) in den Bildern heraufbeschworen sieht (vgl. S.89), sondern auch als bewusst kritischer Kommentar zu einem vergleichbar gescheiterten Krieg deuten, dessen traumatische Folgen noch immer nicht komplett aufgearbeitet sind. Die surreale Qualität zumindest einiger der Fotos, ihre geradezu gespenstische Prä-

senz, ließe sich in dieser Perspektive als Heimsuchung der Gegenwart durch die Bilder der verdrängten Vergangenheit deuten und damit als eine strukturelle Inversion des nostalgischen Sehens. Erhellend erweist sich in diesem Zusammenhang Tom Gunnings Aufsatz *Renewing Old Technologies* (2004), in dem er schreibt: „The reception of technology allows re-enchantment through aesthetic de-familiarization, the traumatic surfacing of allayed fears and anxieties, as well as the uncanny re-emergence of earlier stages of magical thinking“ (S.47). Explizit weist er auch auf die Nostalgie als weiteres Bezugssystem für solche Prozesse der Wiederverzauberung hin. Wie sich gezeigt hat, oszilliert die digitale Retrofotografie zwischen diesen Polen: Das Spiel mit der als obsolet codierten Ästhetik kann das Neue und Unbekannte genauso vertraut erscheinen lassen, wie es eine (allzu) vertraut gewordene Gegenwart fremd oder sogar unheimlich im Freud’schen Sinne wirken lassen kann. Genau hierin liegt auch das kritische Potenzial der vermeintlich unauthentischen digitalen Retrofotografie, die die distanzierende Verfremdung und die annähernde Familiarisierung gleichzeitig möglich macht.

Literatur

Acland, Charles R.: „Introduction: Residual Media.“ In: ders. (Hg.): *Residual Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007, S.xiii-xxvii.

Alper, Meryl: „War on Instagram: Framing Conflict Photojournalism with Mobile Photography Apps.“ In: *New Media & Society*, 2013, S.1-16.

- Bachmann, Michael: „Unpast media? Nostalgia and the Culture of Media Convergence.“ In: Szczepaniak, Renata (Hg.): *Media Convergence: Approaches and Experiences*. Frankfurt : Peter Lang, 2013, S.191-198.
- Bevan, Kate: „Instagram is debasing real photography“ (2012). <http://www.theguardian.com/technology/2012/jul/19/instagram-debasing-real-photography> (26.01.2015).
- Haeming, Anne: „Polaroid-Boom: Magie des Moments“ (2012). <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/polaroid-ausstellungen-magie-des-moments-a-841250.html> (12.01.2015).
- Henning, Michelle: „New Lamps for Old. Photography, Obsolescence and Social Change.“ In: Acland, Charles R. (Hg.): *Residual Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007, S.48-65.
- Hochman, Nadav/Manovich, Lev: „Zooming into an Instagram City: Reading the Local Through Social Media.“ In: *First Monday* 18 (7), 2013.
- Jurgenson, Nathan: „The Faux-Vintage Photo“ (2011a). <http://thesocietypages.org/cyborgology/2011/05/14/the-faux-vintage-photo-full-essay-parts-i-ii-and-iii> (12.01.2015).
- Jurgenson, Nathan: „Faux-Vintage Afghanistan and the Nostalgia for War“ (2011b). <http://thesocietypages.org/cyborgology/2011/08/02/faux-vintage-afghanistan-and-the-nostalgia-for-war> (12.01.2015).
- Kinzey, Jake: *The Sacred and the Profane: An Investigation of Hipsters*. Winchester: Zero Books, 2012.
- Lavoie, Vincent: „War and the iPhone: New Fronts for Photojournalism.“ In: *Études photographiques* (29), 2012.
- Marks, Laura U.: *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- Mitchell, William J.: *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. Cambridge: MIT Press, 1992.
- Natale, Simone/Balbi, Gabriele: „Media and the Imaginary in History.“ In: *Media History* 20 (2), 2014, S.203-218.
- Niemeyer, Katharina (Hg.): *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- Palmer, Daniel: „iPhone Photography: Mediating Visions of Social Space.“ In: Hjorth, Larissa/Burgess, Jean/Richardson, Ingrid (Hg.): *Studying Mobile Media: Cultural Technologies, Mobile Communication, and the iPhone*. London/New York: Routledge, 2012, S.85-97.
- Reynolds, Simon: *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. New York:

Faber & Faber, 2011.

Rosaldo, Renato: „Imperialist Nostalgia.“ In: *Representations* (26), 1989, S.107-122.

Rosen, Philip: *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

Schrey, Dominik: „Analogue Nostalgia and the Aesthetics of Digital Remediation.“ In: Niemeyer, Katharina (Hg.): *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future*. Basingstoke/New York: Palgrave Macmillan, 2014, S.27-38.

Sontag, Susan: *Über Fotografie*. Frankfurt: Fischer, 2008.

Stuhl, Andy Kelleher: „Reactions to Analog Fetishism in Sound-Recording Cultures.“ In: *The Velvet Light Trap* 74, 2014, S. 42-53.

Turkle, Sherry: „What Makes an Object Evocative?“ In: dies. (Hg.): *Evocative Objects: Things We Think With*. Cambridge: MIT Press, 2007, S.307-326.

Turner, Bryan S.: „Ruine und Fragment: Anmerkungen zum Barockstil.“ In: Reijen, Willem van (Hg.): *Allegorie und Melancholie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1992, S.202-223.

Watkins, Evan: *Throwaways: Work Culture and Consumer Education*. Stanford: Stanford UP, 1993.

Winter, Damon: „Through My Eye, not Hipstamatic’s“ (2011). <http://lens.blogs.nytimes.com/2011/02/11/through-my-eye-not-hipstamatics> (12.01.2015)