

Felix Hasebrink

## Foto-Fotos. Anmerkungen zum Medienphänomen „Dear Photograph“

2018

<https://doi.org/10.25969/mediarep/22524>

Veröffentlichungsversion / published version  
Zeitschriftenartikel / journal article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hasebrink, Felix: Foto-Fotos. Anmerkungen zum Medienphänomen „Dear Photograph“. In: *Medienobservationen*, Jg. 22 (2018). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/22524>.

### Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://www.medienobservationen.de/2018/1118-hasebrink/>

### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

### Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Felix Hasebrink

## Foto-Fotos. Anmerkungen zum Medienphänomen „Dear Photograph“

*Sind Dear Photographs nostalgisch? Selbstverständlich, das meint zumindest ihr Erfinder. Der vorliegende Beitrag spürt den medientheoretischen Voraussetzungen dieser Behauptung nach, indem die erneut fotografierten Fotos, die Dear Photographs, mit Positionen der klassischen Fotografietheorie in Beziehung gesetzt werden. Dabei möchte ich zeigen, dass sich der Nostalgiediskurs um das Dear-Photograph-Format nicht nur paratextuell realisiert, sondern vor allem als besondere Bildstruktur in den Fotos selbst. Sie ergibt sich aus einem Spannungsverhältnis zwischen den erneut fotografierten Stellen und der Art und Weise, wie diese Stellen auf den Fotos als unterschiedliche Orte in Erscheinung treten. Darin liegt, so mein Vorschlag, ein wesentlicher Beitrag der Dear Photographs zum Komplex Medien/Nostalgie.*

[An] image of nostalgia is a double exposure, or a superimposition of two images – of home and abroad, past and present, dream and everyday life.<sup>1</sup> (Svetlana Boym)

### 1. Landons Geburtstag

Das Foto zeigt einen Jungen. Seine Haare sind zu einer kreisrunden Topffrisur geschnitten, er trägt ein rotblaues Sweatshirt, seine Hände ruhen auf einer weißen Tischdecke. Vor ihm steht ein rechteckiger Geburtstagskuchen. Darauf steht in weißer Zuckergusschrift: „Happy 3rd Birthday Landon“ (Abb.1).

Bei dem Jungen handelt es sich offensichtlich um Landon, der von einem Ohr zum anderen in die Kamera strahlt. Für ihn mag es ein ganz besonderer Tag gewesen sein, doch als Motiv ist diese Szene weder besonders einmalig noch besonders aussagekräftig. Die abgebildete Wohnküche ließe sich so oder so ähnlich in zahllosen Haushalten wiederfinden, in denen unzählige Kinder tagtäglich ihren dritten Geburtstag feiern. Das Foto ist jedoch Bestandteil eines besonderen Medienphäno-

---

<sup>1</sup> Svetlana Boym: *The Future of Nostalgia*. New York 2001, S. XIII f.

mens: Ein Fotograf hat es vor seine Kameralinse gehalten und erneut fotografiert – und das in einem Raum, der offenbar exakt der Wohnküche auf dem alten Foto entspricht. Nicht nur das: Die Fluchtlinien des neuen Bildes setzen sich passgenau im alten fort. Position und Blickrichtung beider Fotografen, respektive der beiden Kameras, stimmen nahezu überein.



Dear Photograph,  
I wish I had as much swag then, as I do now.  
@landonjonez

Abb. 1

Das fotografierte Foto wurde am 02. Juni 2011 auf dem Tumblr-Blog „Dear Photograph“ veröffentlicht, ein Jahr später außerdem auf der

dritten Seite eines gleichnamigen Buches. Herausgeber und Betreiber der Internetplattform ist Taylor Jones, Kanadier, Jahrgang 1990. Im Vorwort des Buches schildert er die Initialzündung des Projekts: In einem Album mit Familienfotos sei er zufällig auf das Foto seines jüngeren Bruders gestoßen – aufgenommen just an dem Tisch, an dem er das Album durchblätterte. Jones war fasziniert: „I grabbed the photo and held it up in front of me, matching the old photo of Landon against the present scene. [...] Dad asked, ‚What in the world are you doing?‘ Little did we know that this odd moment would start a worldwide viral phenomenon.“<sup>2</sup>

Seit 2011 ist dieses „virale Phänomen“ zu einem beachtlichen Bildarchiv angewachsen. Interessierte können unter ihrem Vornamen oder einem Pseudonym ein Foto einreichen. Aus diesen Einsendungen wählt Jones jeden Tag ein gelungenes Bild aus und veröffentlicht es auf dem fortlaufenden Blog, dessen Grundidee der Klappentext der Printausgabe erläutert:

We all have moments we wish we could relive. We'd give anything to skid down the toboggan hills of our youth, to breathe the smell of our children as babies, or to spend just one more minute with someone we've lost. Dear Photograph provides a way to link these memories from the past to the present, overlapping them to see how the daydreams of our memories collide with our current realities. [...] By turns nostalgic, charming, and poignant, Dear Photograph evokes childhood memories, laments difficult losses, and, above all, celebrates the universal nature of love.

Nun werden in diesem Werbetext trotz (oder vielleicht gerade wegen) seines sentimental Duktus zentrale Topoi der klassischen Fotografietheorie auf geradezu erstaunliche Weise komprimiert: die prekäre Beziehung zwischen Fotografie und Vergangenheit, die Funktion von Fotos als Erinnerungsmedium, sogar ein Barthes'sches *Punctum*, das die Betrachter\_innen unerwartet aus dem Bild heraus anfällt und „besticht“<sup>3</sup> („poignant“). Ob derartige Rezeptionseffekte tatsächlich eintreten, ist

---

<sup>2</sup> Taylor Jones: *Dear Photograph*. New York 2012, S. 2.

<sup>3</sup> Roland Barthes: *Die helle Kammer*. Übs. Dietrich Leube. Frankfurt a.M. 1989, S. 36.

dabei weniger entscheidend. Relevanter scheint, dass diese Diskursattribute der Fotografie auf einen zentralen Fluchtpunkt hin zugespitzt werden: die Sehnsucht nach vergangenen Orten und Zeiten, die sich in den Dear Photographs angeblich so effektiv artikuliert.

Ich möchte versuchen, den verschlungenen medientheoretischen Voraussetzungen dieser Idee nachzugehen. Dabei werde ich drei Bedingungen vorstellen, die für die nostalgische Qualität der ‚Foto-Fotos‘ konstitutiv sind. Erstens ist es die Tatsache, dass auf den Dear Photographs Zeit verräumlicht gedacht wird: als Kontrast zwischen zwei verschiedenen Raumzuständen. Zweitens ist es eine spezielle fotografische Geste, die eine solche Juxtaposition von zwei Zeitebenen in einem Bild ermöglicht. Und drittens sind es die medienästhetischen Differenzen zwischen dem erneut fotografierten Bild und seiner Umrahmung, die unterstreichen, dass es sich hier um zwei einander visuell ähnliche, aber doch verschiedene Orte im selben Bild handelt.

Dear Photographs erzeugen dadurch eine unauflösliche Spannung: zwischen spezifischen Raumstellen und den Orten, als die diese Raumstellen auf den Fotos erscheinen. ‚Nostalgie‘ hieß ursprünglich einmal ‚Heimweh‘, bevor daraus – spätestens im 20. Jahrhundert – eine allgemeine und ortsunspezifische Vergangenheitssehnsucht wurde.<sup>4</sup> Auf welche Weise der *Ort* im Dear-Photograph-Format in den Nostalgiediskurs zurückkehrt, sollen die folgenden Ausführungen zeigen.

## 2. Motivische Inventur

Ich beginne mit einer einfachen Frage: Was ist auf den Dear Photographs zu sehen? Nahezu jede Aufnahme enthält vier Elemente: erstens eine Hand in Großaufnahme (mutmaßlich diejenige der Fotograf\_innen, die eine Dear Photograph aufnimmt); zweitens das alte Foto, das vor die Kamera gehalten wird; drittens ein bestimmtes räumliches Setting (dazu später mehr); und viertens, auf praktisch allen fotografierten Fotos, einen oder mehrere Menschen, die direkten Blickkontakt zur Kamera suchen.

---

<sup>4</sup> Auf die Genealogie des Nostalgiebegriffs und seine Diskursgeschichte werde ich in der zweiten Hälfte des Textes genauer eingehen. Dabei stütze ich mich vor allem auf drei Studien: Svetlana Boyms *The Future of Nostalgia* (2001), Helmut Illbrucks *Nostalgia. Origins and Ends of an Unenlightened Disease* (2012) und Dominik Schreys *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur* (2017).

Es sind aber nicht irgendwelche Personen, die in der unübersichtlichen Bildermasse auf dem Blog immer und immer wieder auf den alten Fotos auftauchen. Oft sind es Kleinkinder, die zum Beispiel an den Händen ihrer Eltern die ersten Schritte versuchen oder auf verkehrsberuhigten Vorstadtstraßen Fahrradfahren lernen. Nicht minder zahlreich sind Pärchenfotos (Highschoolromanzen, *newly-weds*, junge Familien vor ihrem ersten Eigenheim) sowie Aufnahmen von Eltern, Großeltern, Verwandten und Freund\_innen, die zwischen der Aufnahme des alten und des neuen Fotos gealtert, erkrankt oder gar verstorben sind.

Sind es Kinderfotos, die neu abgelichtet werden, äußern die Fotograf\_innen in den Bildunterschriften häufig eine Art ungläubiges Staunen über die inzwischen verstrichene Zeit. Ein Beispiel, gepostet am 19.08.2013 (Abb.2):



Dear Photograph,  
This is my favorite photo of my brother and my cousins. Each of them now have children that are about as old as they were when this photo was taken. How time flies.  
Carolyn

Abb. 2

Anders verhält es sich bei Aufnahmen von Personen, die in der Gegenwart der neuen Aufnahme nicht mehr am Leben sind. Hier wird das Foto als Vehikel adressiert, das die Person für einen Moment wieder ‚lebendig‘ werden lässt – wie auf diesem Beitrag vom 27.01.2014 (Abb.3):



Dear Photograph,  
Thanks for bringing him back for a minute.  
KJ

Abb. 3

Beide Bilder sind Beispiele für eine erkennbare Tendenz. Glückliche Erinnerungen oder der Kontrast zwischen einer tristen Gegenwart und einer idealisierten, sorgenfreien Vergangenheit bleiben die Hauptthemen auf [www.dearphotograph.com](http://www.dearphotograph.com).<sup>5</sup> Dass in ihrer Umsetzung eine gewisse motivische Uniformität auffällt, ist auch der Anleitung geschuldet, mit denen Jones die kompositorische Einheitlichkeit der Einreichungen si-

---

<sup>5</sup> Diese Themen werden allerdings fast ausschließlich über fotografierte Menschen transportiert (bzw. über Haustiere und Autos, doch die emotionale Logik bleibt dieselbe). Mit der eröffnenden Anrede „Dear Photograph“ werden sie in vielen Fällen mitgemeint, teilweise sogar direkt adressiert. Das tatsächlich fotografierte Foto ist dann eher nebensächlich.

cherstellen will. Besonders ausführlich fällt sie in der Buchveröffentlichung aus:

#### How to Take a Great Dear Photograph

1. Select a photo from the past that means something to you.
2. Visit the site of the original photograph, and hold up the old photo in front of your camera.
3. Get in the right position: align the photograph with the real-life scene.
4. Make sure to get your hand in the picture. It shows that you stood at the original spot where the old photo was taken.
5. Check out carefully to make sure the real-life background matches the edges of the photo from the past. Don't worry if the old photo isn't square with the new photo when you're lining them up. It's more important to have a great match with the present background.
6. Hold still...
7. Take the shot! (And take some extras so you have a few to choose from.)
8. Write a caption that addresses the photograph. You might write about the subject or the setting of the photo, or you might express a desire to revisit the moment. It's important to speak to what the photograph means to you.
9. Submit your cherished memory to [www.DearPhotograph.com](http://www.DearPhotograph.com).<sup>6</sup>

Diese Bedienungsanleitung ist in mehrerlei Hinsicht aufschlussreich: Sie beschreibt eine Abfolge von Interaktionen zwischen Menschen, ihren Kameras und ‚alten‘ Fotoabzügen; enthält Hinweise zur Herstellung von fotografischer Evidenz (Punkt 4) und Tipps zur Steigerung der gewünschten rezeptionsästhetischen Effekte. Schließlich stellt sie einen ersten, wichtigen Bezug zum Ort her (Punkt 2 bis 5).

Dear Photographs sind auf maximale Bedeutsamkeit des ausgewählten Fotos, des fotografischen Aktes und der späteren Betrachtung ausgelegt. Ein Muster liefert Jones im Vorwort seines Buches gleich mit: „I posted it [Landons Geburtstagsfoto] to my blog, along with five other photos. Every caption expressed my desire to reconnect in some way

---

<sup>6</sup> Jones: *Dear Photograph*, S. 5.



with my past, and every photo took me back in time, letting me relive each memory for one short moment.“<sup>7</sup>

Die Menge der Dear Photographs, ihre Bildunterschriften und die normative Reglementierung der Einreichungen entfalten somit eine eigenartige Doppelstruktur. Einerseits appelliert Jones emphatisch an die intime, individuelle Beziehung seiner Follower zu ihren Fotos, andererseits sind genau diese Beziehungen in der Masse alles andere als einmalig. „That one special photo“, das die Leser\_innen des Buches auf die erste, freie Seite einkleben dürfen, wird sich möglicherweise nur marginal von den 237 übrigen Bildern unterscheiden. Obwohl der Klappentext mit dem *Punctum*-Vokabular flirtet, ist das Hervortreten vergangener Zeit daher kaum eine bestürzende ‚Verwundung‘, denn dafür wiederholt es sich zu oft. In Barthes’ Begriffsgebäude würden Dear Photograph eher zu der Ebene des *Studiums* gehören: der konventionalisierten Rezeption (das Buch präsentiert sich als klassisches Fotoalbum), einer durchgängigen kompositorischen Einheitlichkeit, einer Logik des *like* statt des *love*.<sup>8</sup>

www.dearphotograph.com legt den Verdacht nahe, dass Jones diese Gleichförmigkeit allerdings gar nicht als Problem empfindet. Im Gegenteil: Es soll um eine universelle Erfahrung von Zeit durch das Medium der Fotografie gehen. Diese Universalität wird zunächst durch eine spezifisch *lokale* Gleichförmigkeit gestützt. Dear Photographs zeigen in überwiegender Zahl häusliche und familiäre Milieus (ich habe kein Foto gefunden, das an einem Arbeitsplatz aufgenommen wurde). Zumeist ist es die beschauliche Vorstadt, noch dazu eine sehr amerikanische: niedrige Einfamilienhäuser, breite Straßen mit mäßigem Verkehr, geräumige Garagenauffahrten, fast immer ein Garten hinterm Haus. Gelegentlich unternehmen die abgelichteten Personen Ausflüge zu Spiel- und Sportplätzen, touristischen Aussichtspunkten, Badeseen oder Urlaubsstränden.

Universell sind diese Alltagsbilder damit eigentlich nur für ein bestimmtes Milieu, nämlich eine urbane, finanziell abgesicherte, heteronormative und ausgesprochen weiße Mittelschicht. Sie ist die Community, die Jones mit „we“ im Klappentext adressiert. Lebenswirklichkeiten außerhalb dieses hegemonialen *middle-class*-Panoramas kommen auf www.dearphotograph.com nicht vor. Sogar Einreichungen, die z.B. aus Osteuropa stammen, scheinen dieses Umfeld immer wieder neu aufzuru-

---

<sup>7</sup> Ebd., S. 2.

<sup>8</sup> Barthes: *Die belle Kammer* (wie Anm. 3), S. 36f.

fen. Seltsam nahtlos fügen sie sich in die Kaskaden der amerikanischen Straßen- und Wohnzimmeransichten ein.

### 3. The Past in the Present

Obwohl sich die Orte auf [www.dearphotograph.com](http://www.dearphotograph.com) soziokulturell ähneln, muss ihre Zusammensetzung aus Gebäuden, Pflanzen, Fahrzeugen, Gegenständen, Tieren, Personen usw. einigermaßen konkret sein. Wenn das, was auf dem alten Foto abgebildet ist, nicht irgendwie an die gegenwärtige Umgebung anschließt, kann keine Dear-Photograph entstehen. Es lassen sich damit zwei Bildebenen im Dear-Photograph-Format grundsätzlich unterscheiden: den ursprünglichen, nun selbst fotografierten Abzug, den ich provisorisch „Referenzfoto“ nennen werde, sowie den äußeren Bereich um das Referenzfoto, den ich als „Hintergrundrahmen“ bezeichnen möchte. Beide, Referenzfoto und Hintergrundrahmen, ergeben gemeinsam eine Dear Photograph.

Jones' Blog formuliert das Verhältnis von vergangener und gegenwärtiger Aufnahme als eine Transportfrage: „What if you could bring the past in the present?“ Für diese eigenartige Zeitverschränkung lohnt sich ein erster Blick in die Geschichte der Fotografietheorie – genauer zu Siegfried Kracauer, der sich bereits 1927 mit dem Verhältnis ‚Fotografie und Zeit‘ anhand von zwei (!) strukturell ähnlichen Fotos auseinandergesetzt hat.

Kracauer beginnt seinen Essay<sup>9</sup> mit der Beschreibung eines zeitgenössischen Fotos. Es zeigt eine junge Schauspielerin am Lido. Kracauer vergleicht es mit einem zweiten Foto, 60 Jahre vor dem ersten aufgenommen, also in den 1860er Jahren. Zu sehen ist ebenfalls eine junge, allerdings unbekannte Frau. Kracauer nennt sie behelfsmäßig „die Großmutter“. Beide Frauen sind auf den Aufnahmen gleich alt, die Bilder einander ähnlich, doch zwischen ihnen klaffen enorme Differenzen: Anders als beim aktuellen Foto fällt bei der historischen Aufnahme jeglicher Vermittlungskontext weg. Welche Person hier fotografiert wurde, lässt sich nur anhand des Bildes nicht mehr eindeutig sagen. Noch drastischer wird die zeitliche Lücke zwischen den Fotos anhand der Klei-

---

<sup>9</sup> Vgl. Siegfried Kracauer: „Die Photographie“ (1927). *Das Ornament der Masse. Essays*. Hg. Ders. Frankfurt a.M. 1977, S. 21–39.

dungsstücke und Frisuren erfahrbar. Aus ihrem kulturgeschichtlichen Kontext herausgelöst wirken sie geradezu lächerlich. Kracauer schlussfolgert: „Nicht der Mensch tritt in seiner Photographie heraus, sondern die Summe dessen, was von ihm abzuziehen ist.“<sup>10</sup> Im Falle der „Großmutter“ sind das etwa ein Haarknoten, ein Korsett und ein hoher Renaissance-Stuhl.

Anstatt ein sinnhafter Ausschnitt der Welt zu sein, bleibt das ältere Foto für Kracauer ein Fragment. Es bezeugt weniger die Lebendigkeit des Dargestellten, sondern bestätigt dessen unheimliche Abgeschiedenheit. Diese Erfahrung von einer unüberbrückbaren Entfernung ist für Kracauers Verständnis der Fotografie zentral, wie Peter Geimer in einer Relektüre des Textes hervorhebt: „Der sichtbare Beweis der gewesenen Existenz fällt mit der Einsicht in die zeitliche Ferne des Gezeigten zusammen. Das Foto leistet ein Hervorholen des Vergangenen, das es aber zugleich auch sichtbar dementiert.“<sup>11</sup> Lassen sich diese Beobachtungen auch auf die Konstellation übertragen, wie sie im Dear-Photograph-Format wieder und wieder präsentiert wird?

Zunächst fällt auf, dass es auch in den Dear Photographs um eine Distanzerfahrung geht. Beinahe alle Bildunterschriften insistieren auf dem zeitlichen Abstand zwischen dem alten und dem neuen Foto. Floskeln wie „How time flies“ gehören zu den gängigen Phrasen, die auf [www.dearphotograph.com](http://www.dearphotograph.com) zu lesen sind. Anders als bei Kracauer leistet aber nicht nur das einzelne Bild ein „Hervorholen des Vergangenen“, sondern auch seine sichtbare Einbettung in eine spezifische Umgebung. Als geographische *Stelle* hat diese Umgebung eine eigene Topographie: Sie ist zum Beispiel ein Park, ein See, eine Häuserreihe, eine Landstraße; in den allermeisten Fällen handelt es sich um ein von Menschen gestaltetes, vorstädtisches Umfeld. In diesem Umfeld muss ein bestimmter *spot*, wie ein Punkt auf einer Landkarte, von den Fotograf\_innen anhand der Referenzfotos wiedergefunden werden. Doch auf dem alten Referenzfoto und dem Hintergrundrahmen erscheint die wiedergefundene Stelle nicht identisch. Zwischen beiden Bildbereichen manifestieren sich Unterschiede – und das ist für das Dear-Photograph-Format wesentlich.

Es sind zunächst die kleinen Abweichungen, an denen sich diese Unterschiede zeigen. Eigentlich, das ist ja die Grundidee des Projektes, soll

---

<sup>10</sup> Ebd., S. 32.

<sup>11</sup> Peter Geimer: *Theorien der Fotografie zur Einführung*. Hamburg 2009, S. 129.

der Hintergrundrahmen die räumliche Konfiguration wieder aufgreifen, die auf den alten Referenzfotos festgehalten wurde. Doch zwischen der Aufnahme des alten Referenzbildes und der Dear Photograph ist Zeit verstrichen, was unschwer, wie bei Kracauer, zum Beispiel an der Mode (oder den Auto-Modellen, Schulranzen, Straßenschildern, etc.) der fotografierten Personen zu erkennen ist. Auch die Ausstattung der Orte, die hier zu sehen ist, hat sich in vielen Fällen verändert. Auf einer Veranda stehen andere Möbel, das Holz eines Zauns ist vergilbt, Pflanzen sind weitergewachsen oder ganz verschwunden, schließlich wurden einige Fotos zu unterschiedlichen Jahreszeiten aufgenommen.

Dear Photographs versehen die festgehaltenen Orte auf diese Weise mit zeitlichen Markierungen. Dies wäre eine wesentliche Eigenschaft der Nostalgiephänomene, die Svetlana Boym „reflektiv“ nennt.<sup>12</sup> Die Unterschiede zwischen diesen Markierungen auf dem alten Referenzfoto und dem neuen Hintergrundrahmen verweisen auf eine Distanz zwischen einem früheren Zeitpunkt (a) und einem gegenwärtigen Zeitpunkt (b). Zeit wird also als ein räumliches Verhältnis interpretiert. Zwar können die Dear Photographs die verstrichene Zeit selbst nicht sichtbar machen; der ‚Weg‘ von (a) nach (b) ist nicht Inhalt der Bilder. Wohl aber können die beiden Zeitpunkte im Bild einander gegenübergestellt werden – als unterschiedliche Zustände derselben Raumstelle. Anders ausgedrückt: *dieselbe Stelle* erscheint in den Dear Photograph als *zwei unterschiedliche Orte*.<sup>13</sup>

Dieser eigentümliche Vergleich ist eine erste und notwendige Bedingung dafür, in den Dear Photographs tatsächlich eine Variante des „historischen Gefühls Nostalgie“<sup>14</sup> zu sehen. Prägnanterweise ist es das Medium Fotografie, das eine Überlagerung von zwei Zeitebenen als zwei unterschiedliche Ortsansichten möglich macht – um Boym's Formulierung vom Anhang dieses Essays wiederaufzugreifen.

---

<sup>12</sup> Boym: *The Future of Nostalgia*, S. 49.

<sup>13</sup> Dieser Differenz würde im Englischen näherungsweise die Unterscheidung zwischen *spot* und *site* entsprechen. Ich habe den Begriff ‚Ort‘ auch wegen seiner semantischen Aufladung gewählt, die sich in Komposita wie ‚Erinnerungsort‘ (siehe etwa Pierre Noras *lieu de mémoire/sites of memory*) niederschlägt. Orte möchte ich daher im Folgenden als besondere, mediale Erscheinungsform von lokalisierbaren, messbaren, physikalischen Raumstellen verstehen.

<sup>14</sup> Ebd., S. XVI.

#### 4. Es-ist-hier-gewesen

Durch den Hintergrundrahmen erhalten die Referenzfotos in den Dear Photographs ein sichtbares *Off* – ein *Off* freilich, das einer anderen Zeitebene angehört als das erneut fotografierte Bild. Dafür ist eine präzise Positionierung von Kamera, Foto und Fotograf\_in notwendig (siehe Punkt 3 der Anleitung). Ich möchte vorschlagen, darin die besondere Variante einer ‚Geste‘ zu sehen, als die der Medienphilosoph Vilém Flusser den Akt des Fotografierens beschrieben hat. Damit komme ich zu einem zweiten Baustein aus der Geschichte der Fotografiethorie.

Gesten sind für Flusser Bewegungen eines Körpers und der mit ihm verbundenen Instrumente, „für die es keine zufriedenstellende Kausalerklärung gibt.“<sup>15</sup> Eine Bewegung ist deshalb eine Geste, „weil sie etwas darstellt, weil es sich bei ihr um eine Sinnggebung handelt.“<sup>16</sup> Das Besondere in der „Geste des Fotografierens“ liege nun darin, dass es sich bei ihr um eine immanent „philosophische Geste“ handele. Denn:

Seitdem die Fotografie erfunden wurde, ist es möglich geworden, nicht bloß im Medium der Wörter, sondern auch der Fotografien zu philosophieren. Der Grund dafür ist, daß die Geste des Fotografierens eine Geste des Sehens, also dessen ist, was die antiken Denker *theoria* nannten, und daß daraus ein Bild hervorgeht, das von diesen Denkern *idea* genannt worden ist.<sup>17</sup>

Fotografie ist für Flusser zwei Dinge zugleich: Sie ist „das Ergebnis eines Blicks auf die Welt und gleichzeitig eine Veränderung der Welt, eine neuartige Sache.“<sup>18</sup> Dafür sind drei Schritte erforderlich: Die Fotograf\_innen müssen eine „Position“ einer Situation gegenüber finden; sie müssen diese Situation manipulieren, d.h. ihrer gewählten Position anpassen; schließlich müssen sie sich von diesen Angleichungsbemühungen wieder distanzieren, um sie kritisch beurteilen und eventuell korrigieren zu können. Diesen dritten Punkt nennt Flusser auch „Reflexion“; er sei

---

<sup>15</sup> Vilém Flusser: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*. Frankfurt a.M. 1994, S. 10.

<sup>16</sup> Ebd., S. 11.

<sup>17</sup> Ebd., S. 106.

<sup>18</sup> Ebd., S. 106f.

die zentrale, strukturelle Parallele zwischen dem Fotografieren und dem Philosophieren.<sup>19</sup>

Flussers Drei-Stufen-Modell deckt sich überraschend gut mit den Schritten in Jones' Anleitung. Dear Photographs sind ohne Zweifel Ausdruck einer versuchten Sinnstiftung, die über die reinen Körperbewegungen ihrer Fotograf\_innen hinausgeht. Eine ‚Reflexion‘ der eigenen Position bedeutet hier aber nicht nur ein genaues Befolgen von Taylor Jones' Anleitung. Gelingen die Dear Photographs, hält diese kritische, ‚reflexive‘ Distanz selbst Einzug ins Bild. Dies wird an zwei konstanten Bildelementen deutlich: Erstens bleibt die Geste der Fotograf\_innen dem Bild nicht äußerlich (wie bei Flusser), sondern verlagert sich durch ihre Hände in den Rahmen um die Referenzfotos hinein. Ein Handgriff, der für die Aufnahme des Bildes unverzichtbar ist – das Hochhalten des alten Fotos vor die Linse – wird mitfotografiert. Das bedeutet zweitens: Ein Foto selbst, nämlich das alte Referenzbild, ist nun Teil einer fotografischen Geste.

Für die Suche nach einem geeigneten Standort und die Manipulation der zu fotografierenden Situation spielt das Referenzfoto eine entscheidende Rolle. Anders als der posierende Mann im Fotoatelier, der Flusser als hypothetisches Beispiel dient, wartet es nicht einfach darauf, ansprechend abgelichtet zu werden. Vielmehr bleibt es mit den Aktivitäten der Fotograf\_innen körperlich durch ihre Hände und Unterarme verbunden. Eine strikte Trennung zwischen Fotograf\_in und Motiv liegt hier nicht vor. Reflexive Distanz in den Dear Photographs meint also, dass zwischen dem Aufnahmeakt der Dear Photograph und dem (möglicherweise ebenso gestischen) Akt der Betrachtung des alten Bildes nicht mehr klar unterschieden wird. Beide treffen sich im selben Bild. Das Ergebnis ist eine Variation der Flusser'schen Geste, denn sie wird in den Dear Photographs vor allem als eine *deiktische* interpretiert: als ein *Deuten* oder *Hinweisen* auf etwas.

Diese Dimension des Zeigens ist ein wesentlicher Zusatz zu Flussers drei Gesten-Etappen. Die Fotograf\_innen nutzen die alten Bilder vor ihrer Kameralinse sehr präzise als „Gegenstand, um damit jemanden etwas Intendiertes sehen zu lassen.“<sup>20</sup> In der Regel sind es die Menschen, die auf dem alten Foto abgebildet sind, und die nun den Zielpunkt des

---

<sup>19</sup> Vgl. ebd., S. 118.

<sup>20</sup> Lambert Wiesing: *Sehen lassen. Die Praxis des Zeigens*. Frankfurt a.M. 2013, S. 15.

Zeigens bilden.<sup>21</sup> Doch auch und gerade die Einpassung des alten Bildes in die Umgebung, in der es einmal aufgenommen war, ist Teil dieses entschiedenen Hinweisens. So lässt sich nur aus den Bildern heraus eigentlich nicht überprüfen, ob das alte Referenzfoto und die Dear Photograph *tatsächlich* an derselben Stelle entstanden sind. Häufig müssen die Betrachter\_innen das einfach glauben, doch die Gewissheit wird umso größer, je genauer die Einpassung des alten Bildausschnitts in den Raum vor der Kamera gelingt. Die Hand im Bild kann damit auch als rhetorische Behauptung gelesen werden; als ein Versuch, innerbildliche Evidenz durch eine Zeigegeste herzustellen. Sie macht aus der berühmten Barthe'schen Formel „Es-ist-so-gewesen“ ein räumliches Hindeuten: Es ist *hier* gewesen – zu einem früheren Zeitpunkt, aber an derselben Stelle.<sup>22</sup> Während die Konfrontation von zwei unterschiedlichen Zeitpunkten an derselben Stelle die erste Bedingung für die nostalgische Qualität der Dear Photographs war, ist diese Zeigegeste die zweite. Sie ist das notwendige Bindeglied, um beide Fotos in eine zeitliche und räumliche Beziehung zueinander zu setzen. Sie sorgt dafür, dass das erneut fotografierte Referenzbild und der Rahmen auf dieselbe Raumstelle verweisen (oder wenigstens zu verweisen scheinen).

Die Dear Photographs insistieren durch ihre Zeigegesten auf der Irreduzibilität der besonderen Raumstelle, ohne die das *Matching* zwischen dem alten Foto und der heutigen Umgebung nicht gelingen kann. Offen bleibt aber, in welche Richtung die Zeigegeste eigentlich verläuft: Rückt die Hand der Fotograf\_innen das alte Foto näher an die Betrachter\_innen heran, oder führt sie es nicht eher von ihnen weg? Das Es-ist-*hier*-gewesen der Dear Photographs kann ebenso ein Es-ist-*dort*-gewesen bedeuten. Der Ort auf dem alten Referenzfoto, auf den die Zeigegeste hinweist, ist gleichzeitig ‚hier‘ – er wurde immerhin genau an der Stelle

---

<sup>21</sup> Das wird etwa durch die Art und Weise erreicht, wie die Hände der Fotograf\_innen das alte Bild vor die Kamera halten. Oftmals bilden ihre Daumen und Zeigefinger zwei Linien, die in der Person auf dem alten Foto zusammenlaufen.

<sup>22</sup> Im zweiten Teil von *La chambre claire* identifiziert Barthes das „Es-ist-so-gewesen“ als „Noema“ der Fotografie, in deutlicher argumentativer Nähe zum vorher beschriebenen *Punctum*. Wie ich oben ausgeführt habe, lassen sich die strenge Komposition und thematische Redundanz der Dear Photographs nur schwer mit der Idee eines plötzlichen *Punctums* zusammenbringen, obgleich der Blog mit ähnlichen Attributen beworben wird.

wie die Dear Photograph aufgenommen – und ‚dort‘ – diese Stelle war damals ein anderer Ort als heute. Beide Fotografien halten diesen Moment des Nahen und des Fernen in der Schwebe. Statt einer kategorischen Differenz zwischen ‚hier‘ und ‚dort‘ bringen die Dear Photographs eher eine unentschiedene Spannung zum Ausdruck: zwischen *zwei* Ortsansichten auf *zwei* Fotos in *einem* Bild. Der Abstand des alten Fotos von der Kamera ist daher nicht nur für die optische Einpassung des Bildes in seine Umgebung entscheidend. Er wird zum Sinnbild für den konstitutiven Abstand und die gleichzeitige Nähe zwischen der gegenwärtigen und der vergangenen Situation, die auf dem alten Foto festgehalten wurde.

## 5. Sehnsucht des Lokalen

Nicht zufällig entspricht diese Anordnung ziemlich genau jener Aura-Definition, die Walter Benjamin in seiner *Kleine[n] Geschichte der Fotografie* vorgeschlagen hat: Die Dear Photographs zeigen „die einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.“<sup>23</sup> Möglicherweise ist es genau diese ‚auratische‘ Qualität, die Jones und anderen Kommentator\_innen des Blogs immer wieder umschreiben. Für sie setzt das erneute Fotografieren eines alten Fotos einen Affekt frei, den sie als außerordentlich ‚nostalgisch‘ bezeichnen. Ich gehe – mit Vorbehalten – davon aus, dass diese Assoziation in gewisser Weise auch zutreffend ist. Die ‚Ferne‘ der Dear Photographs verliert sich allerdings nicht im Dunst einer irgendwie gearteten ‚Vergangenheit‘, deren Verschwinden fotografisch eingefangen werden soll. Die Stelle, an der das alte Foto aufgenommen wurde, ist immerhin nach wie vor da. Doch sie wird eben nicht als ‚nackte‘ Raumstelle erinnert, sondern als ein affektiv besetzter Ort. Dieser Ort auf dem alten Referenzbild ist nicht mehr derselbe wie im Rahmen, der das Referenzbild umgibt. Auf den Dear Photographs erscheint also *dieselbe Stelle als zwei unterschiedliche Orte*.

Im Kontext der gegenwärtigen Nostalgiewelle in Populärkultur und Wissenschaft ist dieser Bezug zur geographischen Stelle als *Ort* keineswegs unbedeutend. Während sich die Forschung heute an Nostalgie in

---

<sup>23</sup> Walter Benjamin: „Kleine Geschichte der Photographie“ (1931). *Walter Benjamin: Gesammelte Schriften III*. Hg. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M 1991, S. 368-385, hier S. 378.



großen Teilen als einem Bündel von „Zurück-zu“-Tendenzen“ (Zygmunt Baumann) abarbeitet, wurde Nostalgie ursprünglich als Diagnose für pathologisches Heimweh, also die Trennung eines Menschen von einem Ort erfunden.<sup>24</sup> Erst über mehrere Umwege – ihr schleichendes Verschwinden aus dem medizinischen Diskurs, ihre Verschmelzung mit der romantischen ‚Sehnsucht‘, ihre Umformung durch die Psychoanalyse und schließlich ihre Aufnahme in den Kanon der (neo)marxistischen Kulturtheorie – wurde aus dem nostalgischen Orts-ein dezidierter Vergangenheitsbezug.

Daran trägt die Fotografie eine gewisse Mitschuld. Sie ist es, die der Nostalgie als einem eher diffusen Affektbegriff Mitte des 19. Jahrhunderts einen geradezu idealen Nährboden zur Verfügung stellt. „Besser denn je zuvor kann Heimat nun als Bild konserviert und materiell verdinglicht in die Fremde mitgenommen werden, um dort als Mittel gegen Anflüge von Heimweh betrachtet zu werden – oder um dieses überhaupt erst hervorzurufen.“<sup>25</sup> Dominik Schrey führt in seiner groß angelegten Nostalgiestudie weiter aus, dass erst durch die Industrialisierung die Voraussetzungen für eine solche Verlagerung der nostalgischen Sehnsucht vollständig gegeben sind.<sup>26</sup> Vorher war Heimkehr als Heilmittel für pathologisches Heimweh theoretisch noch möglich; nun rückt dieser Bezugspunkt in eine symbolische Ferne: in die Vergangenheit, die kategorisch von einer als defizitär empfundenen Gegenwart abgetrennt ist.

Sehnsucht nach dieser Vergangenheit kann sich vor allem an tatsächlichen oder imaginären Relikten entzünden. Zu solchen Relikten können auch Fotos wie dasjenige der „Großmutter“ in Kracauers Text werden.

---

<sup>24</sup> Heute gilt als gesichert, dass der Begriff in der 1688 erschienenen Dissertation *Dissertatio Medicae de Nostalgia* des Schweizer Arztes Johannes Hofer zum ersten Mal verwendet wurde. Nostalgie ist hier ein Neologismus aus dem Griechischen „nóstos“ (Heimkehr/Rückkehr) und „álgos“ (Schmerz). Erste Nostalgie-Patienten des ausgehenden 17. Jahrhunderts waren Schweizer Söldner, die fernab der Schweizer Höhenluft in den Armeen des europäischen Flachlandes dienten. Tatsächlich ging der Zürcher Mediziner und Literat Johann Jacob Schleuchzer noch davon aus, dass die besonderen klimatischen Bedingungen der Schweiz, insbesondere der dort herrschende geringere Luftdruck, für die Nostalgieerkrankung der Exilschweizer verantwortlich seien. Vgl. Dominik Schrey: *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur*. Berlin 2017, S. 39.

<sup>25</sup> Ebd., S. 58.

<sup>26</sup> Vgl. ebd., S. 53f.

Den erneut fotografierten Fotos auf [www.dearpotograph.com](http://www.dearpotograph.com) wächst ebenfalls die Aura eines hochemotionalen Fundstückes aus der Vergangenheit zu. Dennoch beschränken sich die Dear Photographs nicht darauf, nostalgische Empfindsamkeit einfach in Bilder der Welt von gestern und sentimentale Bildunterschriften zu übersetzen. Sie enthalten eine interne Struktur, die selbst der eigentümlichen Nicht-Beziehung des Nostalgiekonzeptes gleicht.

Wie mit Kracauer und Flusser deutlich geworden sein sollte, führt das Dear-Photograph-Format ein besonderes Nähe-Distanz-Verhältnis vor: Ein vergangener Ort wird an der gleichen Stelle durch ein ausschnitthaftes Foto sichtbar gemacht (*es-ist-hier-gewesen*, an genau dieser Stelle), dennoch wird dieser Ort symbolisch und im tatsächlichen Bild auf Abstand gehalten (*es-ist-dort-gewesen*). Eben dieses Spannungsverhältnis ist für viele Autor\_innen für das Phänomen Nostalgie konstitutiv.<sup>27</sup> Etwas wird fast greifbar vor Augen geführt, im gleichen Moment aber entzogen. Helmut Illbruck begreift Nostalgie daher als hermeneutische Frage des Abstandes *par excellence*. Der gemeinsame Nenner der Sehnsucht nach Vergangenem und des Heimwehs ist für ihn eine bestimmte Beziehungsform. Sie zeichnet sich dadurch aus, dass eine Beziehung zu einem Ort oder zur Vergangenheit gerade dort so nachdrücklich gesucht wird, wo eigentlich keine Beziehung mehr besteht.<sup>28</sup>

Das trifft in den Dear Photographs zum einen auf die Differenz zwischen dem vergangenen und dem gegenwärtigen Ort zu. Entscheidend sind gerade die Bildelemente, die sich *nicht* am Rand des Referenzfoto im gegenwärtigen Hintergrundrahmen fortsetzen. Es sind Objekte, die unwiederbringlich verschwunden sind, aber auch Menschen, deren Abwesenheit in der Gegenwart durch ihren Anschnitt im Bild umso drastischer unterstrichen wird. Ähnliches gilt zum anderen aber auch für die fotografische Darstellung selbst. Im Vergleich der Oberflächentextur beider Fotos wird dies unmittelbar augenfällig: Die Farben auf der alten Aufnahme sind vergilbt, die Lichtintensität stärker oder schwächer, das Fotopapier ist zerknittert oder vom reflektierenden Sonnenlicht eingetrübt. Diese Materialeigenschaften stellen den analogen Charakter des fotografierten Fotos deutlich heraus. Anders als die eigentlichen Dear

---

<sup>27</sup> Vgl. Boym: *The Future of Nostalgia*, S. XIV u. 49f.

<sup>28</sup> Vgl. Helmut Illbruck: *Nostalgia. Origins and Ends of an Unenlightened Disease*. Evanston, Ill. 2012, S. 14f.

Photographs ist das jeweilige Original ein photochemisch entwickelter Abzug mit typischen Alterungserscheinungen, die sich im digitalen Rahmenfoto gerade nicht manifestieren. Optisch entspricht es stattdessen den gängigen Bildern einer digitalen Spiegelreflexkamera: keine Störungen, kein Bildkorn und erst recht keine Retro-Filter, mit denen zahlreiche Digitalfotos auf Internetplattformen ansonsten gerne bearbeitet werden.<sup>29</sup>

Das Analoge soll ein weiteres Mal bezeugen, dass es sich bei dem alten Foto tatsächlich um ein Bild aus der Vergangenheit handelt. Es sind nicht nur die Mode, andere Automodelle oder die Tischdecke unter Landons Geburtstagstorte; auch die Oberflächenstruktur der Fotos selbst soll für die verstrichene Zeit bürgen. Als ästhetischer Filter arbeitet sie aktiv daran mit, dass zwei verschiedene, nicht ein- und derselbe Ort, in den Dear Photographs auftauchen – selbst wenn sich dort seit der Aufnahme des alten Fotos eigentlich nichts verändert hat. Würde sich dessen Bildästhetik nicht vom Rest des Bildes unterscheiden, würde das alte Foto, im Extremfall, ganz mit der fotografierten Umgebung verschmelzen (wäre da nicht immer noch die Hand, die es vor die Kamera hält).

Die analoge Textur des Referenzfotos ist damit die dritte, und dieses Mal *medienspezifische* Bedingung, um zwei kombinierte Fotos, aufgenommen an derselben Stelle, in ein ‚nostalgisches‘ Verhältnis zueinander zu setzen. Dass es sich hierbei übrigens um ein Spannungsverhältnis handelt, das nur im ‚statischen‘ Medium Fotografie realisierbar ist, wird in dem seltenen Versuch auf dem Blog deutlich, das Dear-Photograph-Format ins Medium Film zu überführen: Die Einstellung zeigt den Warschauer Zoo. Es ist Winter; Besucher\_innen laufen in Anoraks und Mänteln an einem Nashorngehege vorbei. Plötzlich schiebt sich eine Hand von unten in die Aufnahme und hält, leicht zitternd, ein Schwarzweißfoto ins Bild. Darauf zu sehen ist dieselbe Ansicht des Zoos, doch zu einer Zeit, als das Gehege noch Elefanten beherbergte. Hier entsteht erstmalig eine weitere mediale Differenz, nämlich diejenige zwischen einem bewegten und einem unbewegten Bild. Doch ein Abgleich zwischen der Umgebung und dem gefilmten Foto wird durch die zittrigen Bewegungen innerhalb der Filmaufnahme so erschwert, dass der kurze Videoclip

---

<sup>29</sup> Zu den ‚nostalgischen‘ Dimensionen dieser Filter siehe Gil Bartholeyns: „The Instant Past: Nostalgia and Digital Retro Photography“. *Media and Nostalgia. Yearning for the Past, Present and Future*. Hg. Katharina Niemeyer. London 2014, S. 51–69.

vom 31.03.2017 für eine eingehende Betrachtung angehalten, das heißt: wieder in eine herkömmliche Dear Photograph verwandelt werden muss.

## 6. Epilog

Worin liegt also das Eigentümliche des Ortskonzeptes, das die Dear Photographs wieder und wieder aufrufen? Zunächst in einer spannungsreichen Differenz: Ein altes Foto wird an derselben Stelle noch einmal fotografiert. Diese Stelle entstammt einer spezifischen soziokulturellen Umgebung und gibt vor, welche Motive in den Dear Photographs wieder und wieder auftauchen. Doch selbst wenn sich die Eigenschaften der Stelle kaum verändert zu haben scheinen, bilden alle Dear Photographs eine Vielzahl von Abweichungen und Unterschieden zwischen damals und heute ab. Die Stelle erscheint im Dear-Photograph-Format in zwei Zuständen: als zwei verschiedene Orte, die sich partiell ähneln, aber eben nicht *identisch* sind. Geographische Raumstelle und Ort sind also nicht deckungsgleich. Was es statt einer gleichbleibenden Identität irgendeiner Stelle im Raum nur geben kann, sind endlose Serien von Orten, die nacheinander in die Vergangenheit absinken und durch Medien wie die Fotografie kurzfristig wieder ansichtig gemacht werden können. Sie wirken umso ferner, wenn sie mit dem Jetztzustand der Stelle konfrontiert werden, an der sie einmal aufgenommen wurden.

Der Ort, von dem aus erinnert wird, scheint sich in den Dear Photographs dem Ort, der erinnert werden soll, anzunähern. Trotzdem klafft zwischen beiden weiterhin eine Lücke, deren Unüberbrückbarkeit durch die Annäherung der beiden Ortsebenen im Bild umso deutlicher sichtbar wird. Zwischen dem alten Bild und dem Hintergrundrahmen liegt eine Bruchstelle. Immer gibt es etwas im Referenzfoto, das nicht passgenau an die gegenwärtige Umgebung anschließt. Diese Bruchstelle wird zum eigentlichen, immer wiederkehrenden Inhalt des Blogs – und lässt sich möglicherweise auch in anderen Nostalgiephänomenen der Gegenwart wiederfinden.

Natürlich geht es für die Beiträger\_innen auf [www.dearphotograph.com](http://www.dearphotograph.com) vor allem um die Menschen, die auf den alten Fotos festgehalten sind. Wenn ich behaupte, dass die Dear Photographs eine Spannung zwischen einer geographischen Stelle und einem affektiv besetzten Ort zurück in den Nostalgiediskurs holen, lese ich das Projekt

ein Stück weit gegen sich selbst. Trotzdem glaube ich, dass gerade in einer solchen Spannung auch ein widerständiges Potenzial nostalgischer Medien verborgen liegt – gerade gegenüber den skeptischen Vorbehalten, mit denen Nostalgiebekundungen und -theorien immer noch zu kämpfen haben. Es ist deshalb ein kritisches Vermögen, weil die Irreduzibilität der Stelle *und* des Ortes den utopischen Versprechungen der digitalen Medienkultur entgegenläuft.<sup>30</sup> Soziale und digitale Medien lösen Menschen keineswegs aus ihrer sozialen, ökonomischen oder geographischen Situierung. Nostalgiephänomene wie das Dear-Photograph-Format insistieren darauf, dass individuelle Verortung nach wie vor eine immens wichtige Rolle spielt.

Hier kehrt in digitalen Medien zurück, was schon einmal eine wirkmächtige Gegentendenz zu Loslösungsversuchen ganz anderer, nämlich philosophischer Natur war. Helmut Illbruck argumentiert in seiner Untersuchung überzeugend, dass Nostalgie gerade mit den Positionen der Aufklärung im 18. Jahrhundert nur schwer kompatibel war. Etwas an der Beziehung zwischen Menschen und ihrer Umgebung bleibt inkommensurabel; ihm ist weder mit seiner ideellen noch seiner medientechnischen Loslösung aus seinen raumzeitlichen Koordinaten beizukommen.

Es ließe sich einwenden, dass diese Verwurzelung nur für bestimmte Milieus derart affektiv besetzt ist. Neue Medien wären dann besonders für eine eher westliche Mittelklasse potenziell nostalgisch – also gerade für ein Milieu, das auf [www.dearphotograph.com](http://www.dearphotograph.com) quantitativ absolut überrepräsentiert ist. Für diesen Einwand spricht immerhin, dass das Projekt schlussendlich nicht die universellen Ausmaße angenommen hat, die sich Taylor Jones nach dem Upload von Landons Geburtstagsfoto gewünscht hat. Der Blog wird seit Februar 2017 nur noch unregelmäßig aktualisiert.

Für hilfreiche und kluge Anmerkungen zu diesem Text danke ich Lucas Frye und Daniel Götzen, sowie der Redaktion der *Medienobservationen*, insbesondere Lukas R.A. Wilde und Véronique Sina.

---

<sup>30</sup> In ähnlicher Weise liest Boym die gegenwärtige Nostalgiewelle auch als Reaktion auf die Cyber-Utopien des 20. Jahrhunderts. Vgl. Boym: *The Future of Nostalgia*, S. XIV.