

Lorenz Zenleser

*EXCAVATING LOST
MEMORIES*

*Das Archivieren der Urlaubsschnappschüsse einer
Familie.*

*“We of course took the family photos that were put out with the trash.
In the end we had pieces of the puzzle, but no matter how we put
them together, gaps remained. Oddly shaped emptiness mapped by
what surrounded them.”¹*

¹ Sofia Coppola (2001: 01:26:39): *The Virgin Suicides*. [Wir hatten die Familienfotos ergattert, die auf dem Müll gelandet waren. Wir hatten Teile des Puzzles, aber egal, wie wir es zusammensetzten, es blieben immer Lücken. Leere Stellen, die durch das definiert wurden, was sie umgab.]

INHALT

1.	<i>Einleitung</i>	7
2.	<i>Susi und Eric - Die Befragung des Archivs</i>	11
3.	<i>Was ist ein Archiv?</i>	17
4.	<i>Foto Film und Gesellschaft</i>	26
	<i>a. Der Diafilm</i>	27
	<i>b. Der Pocket Film</i>	28
	<i>c. The Kodak Gaze</i>	31
5.	<i>Excavating Lost Memories</i>	37
	<i>a. Archiv-Tisch</i>	37
	<i>b. Zines</i>	38
	<i>c. Projektion</i>	39
	<i>d. Video</i>	39
6.	<i>Verzeichnis</i>	40
	<i>a. Literatur</i>	40
	<i>b. Kunstwerke</i>	42
	<i>c. Film</i>	43
	<i>d. Abbildungen</i>	44

EINLEITUNG

Ein Projektor vergrößert eine Fotografie an die Wand. Sie zeigt einen Mann, der in einem Park inmitten von Blumen steht. Es klickt. Die Wand wird kurz schwarz, das Foto verschwindet. Es klickt ein weiteres Mal. Ein neues Foto erscheint. Dieselbe Szenerie, nur steht an der Stelle, an der vorhin der Mann stand, nun eine Frau.

Die Fotos stammen aus einer Sammlung von rund 1800 Dias mit privaten Urlaubsaufnahmen, die zwischen 1978 und 1983 angefertigt wurden. Ich habe sie dazu bekommen, als ich über Willhaben einen Projektor kaufte. Als ich das erste Mal die Fotos aus diesem Archiv durchforstete, fragte ich mich, warum die Dias abgegeben wurden. Ich könnte mir nicht vorstellen, jemals Fotografien von meiner Familie abzugeben. Zuhause haben wir alle behalten, glaubte ich zumindest. Während ich über Weihnachten an der Arbeit schrieb, fand ich bei der Recherche in einem alten Buch zur Vergrößerung von Fotografien, das meinem Opa gehört hatte, eine Karte aus den 50er Jahren.² Eine Frau bat um die Anschrift meines Opas. Die Frau wollte meinem Opa seine eigenen Dias schicken, die er während seiner Zeit in Bregenz fotografierte. Er war im Zweiten Weltkrieg dort, als er bei Dornier arbeitete und bei einer Zimmerfrau wohnte. Vorher hatte er die HTL in Innsbruck absolviert. Dorthin war er von Bozen wegen seiner schlechten Noten geschickt worden. Als er Bregenz verließ, nahm er die Dias nicht

² vgl. Abb. 1

mit. Ob er sich jemals darum gekümmert hat, dass ihm die Fotos zugeschickt werden? Ich weiß nicht, ob sie es jemals zurück zu meinem Opa schafften - die Karte hat es auf jeden Fall geschafft.

In unserem Projekt sind wir in die Sammlung von 1800 Dias eingetaucht und haben versucht, die Fotografien zeitlich und räumlich einzuordnen. Dabei sind wir auf Urlaubsmotive gestoßen, schnappschussartige Fotos, die oft unter- oder überbelichtet waren. Das Abgebildete war nichts Neues, sondern Motive, die man schon oft gesehen hat. Die Banalität der Schnappschüsse sollte dabei nicht als Hindernis dienen, sondern als Ansporn. Denn in so mancher Banalität liegt eine, für den Nachforschungsprozess, relevante Information verborgen. Mit Recherchen wollen wir herausfinden, wer die beiden Personen waren und wo sie gelebt haben. Die Arbeit soll die Schritte dazu genauer beleuchten und einen sozialhistorischen Kontext geben.



Abb. 1: Postkarte Vorderseite



Abb. 2: Postkarte Rückseite

SUSI UND ERIC - DIE BEFRAGUNG DES ARCHIVS

Ich wollte eigentlich nur einen Dia-Projektor kaufen, den ich damals auf einer Online-Plattform fand. An einem verregneten Frühlingsnachmittag 2021 holte ich ihn in einem Wiener Kellerlokal ab. Zusätzlich zum Projektor bekam ich eine Sammlung mit rund 1800 Dias. Der Verkäufer wollte beides loswerden, er hatte die Fotografien vor einiger Zeit selbst erstanden. Er erzählte, dass er ein Projekt damit machen wollte, aber nun lagen sie schon lange herum und es war die Zeit für ihn gekommen, sich von den Dias zu trennen. Es waren keine Kunstwerke, nur private Schnappschussaufnahmen zweier anonymen Personen aus der Zeit zwischen 1979 und 1982. Es wirkt fast wie eine Meisterleistung, innerhalb von nur drei Jahren 1800 Fotos verschießen zu können. Beim Anschauen der Dias entschloss ich mich dazu, irgendwann ein Projekt damit zu machen. Die Dias zeigten Fotos aus Urlauben von zwei mir unbekanntem Personen. Die Fotos zeigten touristische Orte, wie man sie schon oft gesehen hat. Zusätzlich gab es viele misslungene Fotos, unterbelichtete Bilder, Fotografien, die ein Leben zwischen touristischen Sehenswürdigkeiten und wichtigen Momenten preisgaben. Es musste doch möglich sein mehr über die Personen herauszufinden. Sie konnten Aufschluss über eine vergangene Zeit geben, einen Einblick in ein Damals. Ich scannte einen Teil der Fotos ein und betrieb Recherchen. Den zwei Personen gab ich die Namen Susi und Eric. Da die Beschriftung der Kartons, in denen die Dias aufbewahrt waren, manchmal deutsch und manchmal englisch



Abb. 3: Anonymous. *ES_005_56* [Foto aus dem Archiv].



Abb. 4: Anonymous. *ES_005_37* [Foto aus dem Archiv].

war, ging ich davon aus, dass eine der beiden Personen aus einem englischsprachigen und die andere aus einem deutschsprachigen Land kam . Immer wieder ließ ich das Projekt liegen, dann recherchierte ich weiter, dann ließ ich es wieder liegen. Ich wusste, es braucht Zeit, um sich der umfangreichen Anzahl an Dias anzunehmen. Ich tauchte in die Fotografien ein und versuchte alles herauszufinden, was die Fotos an Information preisgaben. Mit Google Maps und Google Street View machte ich die Orte ausfindig, an die die zwei gereist waren und jene, an denen sie anscheinend gelebt hatten . Ich zeichnete Routen nach. Ich zog Parallelen zwischen den Fotos, die ein Damals abbildeten und den Bildern auf Google Street View, die ein Jetzt wiedergeben. Dann ließ ich das Projekt wieder liegen.

Als das neue Semesterprojekt anstand, wusste ich, dass endlich die Dias dran sind.

Gemeinsam mit meiner Projektpartnerin, Verena Herterich, ging ich die Digitalisierung an. Wir entdeckten neue Informationen in den frisch gescannten Fotos. Wir entdeckten Fotos aus Wien, andere aus Zwettl. Wir schmiedeten die Hypothese, dass die Beiden vielleicht hier in Wien gewohnt haben. Als wir auf ein einzelnes Foto eines Grabsteins stießen, wussten wir, dass dies ein starker Anhaltspunkt sein konnte . Nur wo könnte man den Grabstein verorten? Wir suchten und scannten weiter und stießen auf weitere Fotos vom Friedhof. Das Grab war nie wieder zu sehen, aber Reihen gesäumt mit Grabsteinen anderer Verstorbener. Das letzte Dia aus der Kassette gab uns wieder Hoffnung. Ich erkannte den fotografierten Ausblick. Ich kannte die großen Scheinwerfer und ich kannte den Hügel, von dem das Foto aufgenommen worden war . Die Scheinwerfer gehören zum Stadion des Wiener Sport-Club und der Friedhof musste der Hernalser Friedhof sein.



Abb. 5: Anonymous. *ES_007_54* [Foto aus dem Archiv].



Abb. 6: Anonymous. *ES_007_60* [Foto aus dem Archiv].

An Allerheiligen fuhren wir gemeinsam hin. Wir gingen die Reihen ab, versuchten abzuschätzen, wo das Grab liegen könnte und verliefen uns in diesem Labyrinth aus Steinen, welche die Gräber markieren. Erfolglos brachen wir wieder auf. Wir gingen alle Möglichkeiten durch, wie wir herausfinden können, wo sich das Grab befindet. Auf der Seite der Wiener Friedhöfe stießen wir auf die Option 'Verstorbenensuche'. Wir gaben den Namen und das Todesdatum vom Grabstein-Dia ein und landeten einen Treffer. Gruppe 70, Reihe 4, Nummer 24. Noch am selben Tag fuhren wir hin, aber der Friedhof hatte bereits zu. Wir standen vor den verschlossenen Türen und konnten unsere Aufregung kaum in Zaum halten. Am nächsten Morgen fuhren wir direkt wieder nach Hernals. Auf dem Grabstein standen drei zusätzliche Namen. Die Geburtsdaten zweier Namen passten auf die von uns Susi und Eric genannten: Med. Rat. Dr. [REDACTED], geboren 1924 und gestorben 1995 und [REDACTED], geboren 1924 und gestorben 2022. Bei einem Meeting gab uns ein Studienkollege aus den Niederlanden den Tipp, dass [REDACTED], der Nachname der beiden Personen, wahrscheinlich aus Südafrika stammt, da für die niederländische Version des Namens ein Buchstabe fehlt. Wir gruben wieder unsere zuvor gezogenen Fäden aus. Dass [REDACTED] aus Südafrika war, würde erklären, warum die Beiden so viele Fotos von dort hatten. Sie fotografierten viel. Es gab viele Fotos, die uns halfen, die Reiserouten nachzuzeichnen. Doch der Kruger National Park schien für die beiden einen besonderen Stellenwert zu haben.

Wir wollten nun herausfinden, ob es Hinterbliebene gibt. Wir schrieben, das Friedhofsamt an. Überraschenderweise kam eine positive Antwort. Sie leiten unsere Mail an die Kontaktperson zu besagtem Grab weiter. Unsere E-Mail wurde am 24.11.2023 weitergeleitet. Bislang gab es keine Antwort (Stand 13.01.2024).



Abb. 7: Anonymous. *ES_017_39* [Foto aus dem Archiv].

WAS IST EIN ARCHIV?

“You see, the world is in fragments, sir. And it’s my job to put it back together again.”³

Um eine Grundlage für den Begriff des ‘Archivs’ zu bilden, beginne ich mit der Definition desselben:

“Das Wort ‘Archiv’ geht auf das griechische Wort ‘arché’ zurück, das neben ‘Anfang’, ‘Ursprung’ und ‘Herrschaft’ auch ‘Behörde’ und ‘Amtsstelle’ bedeutet.”⁴ So ist das Archiv, laut der Kulturwissenschaftlerin Aleida Assmann, ursprünglich mit dem bürokratischen Staatsapparat verbunden. Es sammelt Akten und befreit das Gedächtnis “von lebendigen Trägern”.⁵

Konkreter wird es, wenn man den griechischen Begriff *archeion* bzw. den lateinischen Begriff *archivum* heranzieht. Beide bezeichnen ein Amtsgebäude, “in dem bestimmte Dokumente (Urkunden, Akten, Amts- und Geschäftsbücher) aufbewahrt werden, die zu rechtlichen oder administrativen Zwecken erhalten werden sollen.”⁶ Das Archiv wird bei dieser Definition direkt mit der architektonischen Hülle und nur indirekt mit dem sich darin befindenden Inhalt verbunden. Auch

³ Auster (1987: 59), zitiert nach Assmann (2018: 287). [Sie sehen, mein Herr, die Welt ist in kleine Stücke zerbrochen. Und es ist meine Aufgabe, sie wieder zusammenzusetzen.]

⁴ Assmann (2018: 343)

⁵ Assmann (2018: 343)

⁶ Wirth (2005: 17)

der Historiker Achille Mbembe verbindet den Begriff ‘Archiv’ mit dem Gebäude, mit dem Ort, an dem, meist schriftliche Dokumente, untergebracht sind. Dabei geht er auf die Wichtigkeit ein, dass dieses Gebäude die charakteristischen architektonischen Merkmale einer öffentlichen Institution trägt. Erst in zweiter Linie verbindet er den Inhalt dieser Gebäude, die Sammlung an Dokumenten, mit dem Begriff des Archivs.⁷

Wenn man allein diese Definitionen von Qualitäten eines Archivs heranzieht, dann würde der Begriff des Archivs nicht auf das Projekt ‘Excavating Lost Memories’ zutreffen. Es gibt aber theoretische Perspektiven, die von der Definition des ‘Archivs’ in einem starren Gebäude entfernt und in eine prozesshafte Ebene geholt werden können:

Das ‘Archiv’ kann auch als immerwährender Prozess, der sich der Bewahrung des Gegenstandes verschreibt, definiert werden.

Das Archiv lässt sich beschreiben als ein Ort, als eine Institution, als ein Gebäude, es geht aber genauso um den Prozess des Speicherns von Wissen. Dieses Wissen hat eine kollektive Dimension: Laut Assmann ist das Archiv “ein kollektiver Wissensspeicher, der verschiedene Funktionen erfüllt.”⁸ Sie unterstreicht dabei die Aufträge und Tätigkeiten eines Archivs. Es muss konservieren, auswählen und zugänglich machen. In unserem Projekt ‘Excavating Lost Memories’ haben wir versucht, wie Archivar*innen vorzugehen. Wir haben dabei die Rolle des ‘artist-as-archivist’, also der/die Künstler*in als Archivar*in, angenommen.⁹ Wir bezogen uns dabei auf den Kunsthistoriker Hal Foster, der die künstlerische Arbeit mit Archiven, wie folgt, beschreibt: “[...] *the work in question is archival since it not only draws on informal*

⁷ vgl. Mbembe (2002:19)

⁸ Assmann (2018: 344)

⁹ Foster (2004 :5)

archives but produces them as well [...]. Further, it often arranges these materials according to a quasi-archival logic, a matrix of citation and juxtaposition, and presents them in a quasi-archival architecture, a complex of texts and objects [...].” [...] die betreffende Arbeit ist archivarisch, da sie nicht nur auf informelle Archive zurückgreift, sondern diese auch produziert [...]. Darüber hinaus ordnen sie (die von Foster vorgestellten künstlerischen Arbeiten, Anm. d. Verf.) diese Materialien oft nach einer quasi-archivischen Logik, einer Matrix des Zitierens und Zusammenstellens, an und präsentiert sie (künstlerische Arbeiten, Anm. d. Verf.) in einer quasi-archivischen Architektur, in einem Komplex aus Texten und Objekten [...].¹⁰

Auch wir wollten uns bei unserer Arbeit einiger Methoden aus der Arbeit mit Archiven bedienen. Unser erster Schritt dabei war es, die Dias so gut wie möglich vor Staub und Feuchtigkeit zu schützen. Daraufhin haben wir die Dias gescannt und einen Katalog mit Kontaktabzügen erstellt, um einen Überblick über das Archiv erlangen zu können und einzelne Dias wiederzufinden. Für jedes Rundmagazin, in dem sich bis zu 60 Dias befinden können, gibt es zwei Din-A4 Seiten mit bis zu 30 Fotos. Den Fotos wurden Namen gegeben, wie z. B. ‘ES_005_56’ (vgl. Abb. 9). ‘ES’ steht für die Namen, mit denen wir ursprünglich die beiden Personen benannt hatten : Susi und Eric. Die erste Nummer (hier: 005) steht für das Rundmagazin, in dem sich das Dia befindet. Die letzte Zahl (hier: 56) steht für die Position des Dias im Rundmagazin. Somit kann jedes Dia sofort gefunden werden.

Ich möchte nun kurz auf andere Künstler*innen eingehen, die mit Archiven und deren Materialien gearbeitet haben. Eine Erklärung wie Archive mit Kunst und Künstler*innen vereint werden können, gibt uns der Kunsthistoriker Hal Foster: “*In the first instance archival artists seek*

¹⁰ Foster (2004: 5)

to make historical information, often lost or displaced, physically present.“

[In erster Linie versuchen Archiv-Künstler*innen, historische Informationen, die oft verloren gegangen oder verdrängt wurden sind, physisch präsent zu machen.]¹¹ Er beschreibt den/die Künstler*innen als Archivar*innen. Er bezeichnet die Archive, mit denen Künstler*innen arbeiten, oder die durch Künstler*innen entstehen, als ‘informell’, dennoch als Archive.¹² Der/die Künstler*in nimmt die Position des/der Archivar*in ein und “legt die Schicht des Unbewussten frei, bringt sie ans Licht und registriert die Spuren des Unbewußten in Form einer nachträglichen Niederschrift.”¹³ Archäologisch gräbt sich der/die Künstler*in ein und versucht das Material zu interpretieren. Durch die Arbeit am Archiv müssen die Materialien” gelesen und interpretiert werden [...], wenn ihr Inhalt in ein Gedächtnis zurückgerufen werden soll.”¹⁴ So kommt es “beim Ausgraben [...] nicht nur auf das ‘Inventar der Funde’, sondern auf die Registrierung der Fundorte an.”¹⁵ Der/die Künstler*in versucht, die Fragmente zusammenzufügen, die Informationen zu bündeln und sie durch das finale Projekt zugänglich zu machen.

Als Beispiel kann man hierfür die Publikationen des Künstlers Marc Fischer¹⁶ oder des Künstlers und Werbetreibenden Erik Kessels anführen. Beide bedienen sich analoger, gefundener Fotos und verarbeiten diese in Büchern. Fischer hat unter anderem ein Buch unter dem Titel ‘Provisional Costumes’ herausgegeben, bei dem er Fotos von

¹¹ Foster (2004: 4)

¹² Foster (2004: 5)

¹³ Wirth (2005: 22)

¹⁴ Assmann (2018: 345)

¹⁵ Wirth (2005:20)

¹⁶ Marc Fischer ist der Leiter von Public Collectors (<http://www.publiccollectors.org/>) und Initiator von Halfletterpress (<https://halfletterpress.com/>).

improvisierten Halloween Kostümen clustert. In seinem Buch ‘Mystery Guitarists’ hat er Fotos von anonymen Personen gesammelt, die auf einer Gitarre spielen. Erik Kessels hat eine ähnliche Herangehensweise. Auch er sammelt Fotos und bündelt sie thematisch. Manchmal stammen diese Fotos von derselben Quelle, manchmal aus unterschiedlichen. Kessels hat seit 2002 eine Reihe von Publikationen mit dem Titel ‘In almost every picture’ gestaltet. Jedes Buch widmet sich, durch historische Fotografien, einem anderen Thema. Momentan befindet er sich bei Ausgabe #18. In dem Buch ‘In almost every picture #2’ zeigt er Fotos vom geliebten Hund einer Familie. Da der Hund schwarzes Fell hat, ist er aber auf den Fotografien kaum zu erkennen und bildet dadurch einen schwarzen Fleck, ein Loch, in der Fotografie. In der Ausstellung ‘In almost every picture #1’ werden Fotos von einer unbekanntem Frau gezeigt, die über einen Zeitraum von 12 Jahren angefertigt wurden.

Auch abseits von Druckwerken beschäftigen sich Künstler*innen mit Archiven und Archivmaterialien: Die Künstlerinnen Negin Rezaie und Maryam Shahidifar haben anlässlich der Protestbewegung ‘Frau. Leben. Freiheit’, die den Aufstand der Frauen im Iran unterstützt, eine Reihe von Veranstaltungen mit dem Titel ‘ARCHIVGESPRÄCH’ ins Leben gerufen. Bei dem Format kommen jede Woche andere Personen, andere Stimmen zu Wort. Bei der Veranstaltung ‘ARCHIVGESPRÄCH #1’ beschäftigten sich Rezaie und Shahidifar mit ihrem offenen Archiv. Sie besprachen und ordneten Fotos von den Protesten im Iran. Sie sortierten und archivierten diese neu. Sie gingen auf jedes der gedruckten Fotos ein, manchmal schweiften sie ab und kamen aber immer wieder zurück, zum nächsten Foto, zum nächsten Mal Abschweiften. So spannen sich die Fäden zwischen den physisch im Raum vorhandenen Fotografien und den erzählten Geschichten.



Abb. 8: Erik Kessels (2017). *In almost every picture* [Ausstellung im NRW Forum Düsseldorf]. ©B. Babic



Abb. 9: Marc Fisher/Public Collectors (2023). *Provisional Costumes* [Zine].

Im Film ‘Invisible Hands’ verbinden die Filmemacher*innen Simon Nagy und Lia Sudermann Gedanken über Reproduktionsarbeit mit Amateurfilmen aus dem österreichischen Filmmuseum, die auf Super-8 Film festgehalten wurden. Sie spannen dabei einen Faden von den gesellschaftlichen Verhältnissen aus der Zeit des filmischen Materials hin zu Geschichten aus ihrem persönlichen Leben. Im Film ‘Terra Femme’ zeigt uns die Autorin und Filmemacherin Courtney Stephens den Blick von weiblichen Touristinnen aus den 1920er - 1950er Jahren durch deren eigenes Archivmaterial. Sie vergleicht das von den Frauen gefilmte Material mit dem Material, das Männer in diesem Zeitraum filmten und unterstreicht Kontraste. Sie konstruiert dadurch eine Gegengeschichte, als Gegenblick zum männlichen, touristischen ‘Gaze’.

Diese Projekte sind Beispiele dafür, wie sich Künstler*innen mit Archiven beschäftigen bzw. mit Archivmaterialien arbeiten. Die Projekte zeigen Möglichkeiten auf, wie man Archivmaterial unterschiedlich verarbeiten kann.

Bei unserem künstlerischen Projekt waren die Gegebenheiten teilweise anders als bei den soeben beschriebenen Projekten. Wir hatten einen auf 1800 Dias begrenzten Korpus zur Verfügung. Wir wollten innerhalb dieses Archivs arbeiten. Wir waren somit angewiesen, die Fotografien, die wir zur Verfügung hatten, zu verarbeiten. Anders als bei ‘Invisible Hands’ konnten wir nicht Archivmaterial, das von unterschiedlichen Personen geschaffen wurde, heranziehen, um so ein gesellschaftlich relevantes Thema abzulesen. Wir konnten nur mit dem Material einer Familie arbeiten. Wir haben Dinge ausdiskutiert, mögliche rote Fäden gesponnen, ähnlich wie bei ‘ARCHIVGESPRÄCH #1’. Durch visuelles Erforschen haben wir ähnlich wie Fischer und Kessels die Fotografien gruppiert, untersucht und versucht, Parallelen herauszufinden. Ähnlich wie der Filmemacher Lee Shulman, der das ‘The Anonymous Project’

ins Leben gerufen hat, wollten wir mehr über die Personen auf den Fotos erfahren.

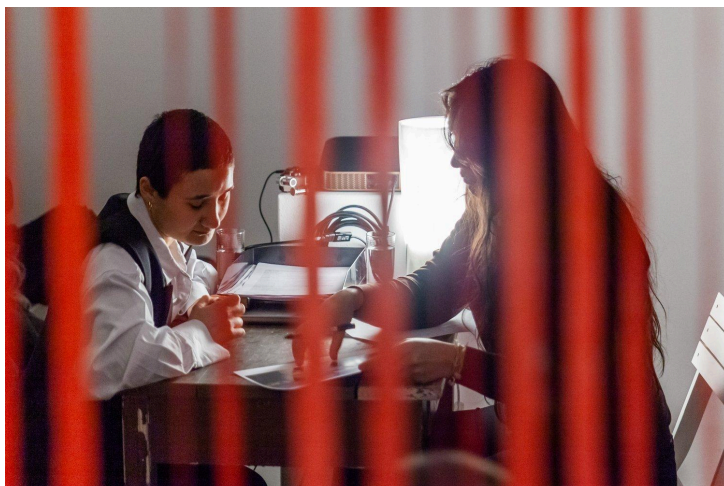


Abb. 10: Negin Rezaie, Maryam Shahidifar (2023). *ARCHIVGESPRÄCH #1* [Gespräch/Performance]. Hinterland Galerie, Wien.



Abb.11: Simon Nagy, Lia Sudermann (2021). *Invisible Hands* [Filmstill].



Abb. 12: Courtney Stephens (2021). *Terra Femme* [Filmstill].

FOTO FILM UND GESELLSCHAFT

“Let Kodak Keep The Story.”¹⁷

Werbeslogan Kodak 1927

Um ein besseres Verständnis dafür geben zu können, welche Relevanz Fotografie, Diafilm und Pocket Film für Personen in der Zeit hatten, aus der die Fotos aus dem Archiv stammen, umreiße ich kurz technische Aspekte von fotografischem Film. Die Fotografien aus dem Archiv wurden auf Diafilm im Pocket-Film-Format angefertigt. Deshalb gebe ich zuerst einen kurzen Einblick in die Merkmale des Diafilms, dann beschreibe ich die technischen Eigenschaften von Pocket Film. Abschließend möchte ich die sozialen Veränderungen, welche die Vermarktung durch Film hervorgerufen hat, anhand von Kodak skizzieren. So kann man besser nachvollziehen, was auf den Fotos dargestellt ist und gewisse Verhaltensformen in Kontext setzen.

¹⁷ Larsen/Urry (2011: 517)

DER DIAFILM

Fotografien können auf unterschiedliche Arten und mit unterschiedlichen Verarbeitungsmöglichkeiten angefertigt werden. Man kann dabei zwischen Negativfilm und Umkehrfilm, auch Diafilm oder Diapositivfilm, unterscheiden. Negativfilm wird verwendet, wenn das Foto auf Fotopapier ausbelichtet werden soll. Die Farben auf dem fotografischen Film selbst sind hierbei ein Negativ, erst durch das Ausbelichten auf dem Fotopapier wird das Foto lesbar als Positiv dargestellt.¹⁸ Diafilm hingegen wird nicht auf Fotopapier ausbelichtet, sondern projiziert.¹⁹ Durch ein spezielles chemisches Verfahren kann das Bild bereits als positiv auf dem fotografischen Film dargestellt werden. Diafilm hat einen besonders hohen Kontrast. Das chemische Verfahren ist etwas umständlicher und deshalb ist der Film auch teurer. Der Dia-Film wurde vor allem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, zum Beispiel von Privatpersonen verwendet, die ihre Reisen später bei Dia-Abenden Freunden und Familie zeigen wollten.²⁰ Auch professionelle Diashows verwendeten diese Art von fotografischem Film.²¹ Dadurch gab es auch schon beim Fotografieren eine spezielle Form der Inszenierung.

¹⁸ vgl. Medienrettung (o. D.)

¹⁹ vgl. Medienrettung (o. D.)

²⁰ vgl. WIFAR (o. D.)

²¹ vgl. WIFAR (o. D.)

DER POCKET FILM

Beim fotografischen Film gibt es nicht nur Unterschiede zwischen Negativfilm und Umkehrfilm, sondern auch das Aufnahmeformat, also die Größe des Bildes, kann variieren. Meist wird ein Kleinbildfilm mit einer Breite des Filmstreifens von 35 mm verwendet.²² Dieses Aufnahmeformat ist einfach zu bedienen und bietet eine gute Qualität. Mit einer Kleinbild-Filmpatrone sind bis zu 36 Aufnahmen möglich. Mittelformatfilm, oder 120 Rollfilm, ist 61,5 mm breit und bietet somit ein detailreiches und qualitativ hochwertigeres Bild.²³ Mit einem Mittelformatfilm, schafft man es bis zu 12 Fotos festzuhalten. Ein weiteres Format ist der Planfilm. Mit unterschiedlichen Größen kann dieser in Großformatkameras eingelegt werden. Da der Film wie ein Blatt Papier eingelegt wird, muss nach jedem Foto die Kassette gewechselt werden. Das kleinste Aufnahmeformat bietet der Pocket-Kassettenfilm, kurz Pocketfilm:

Das Format des Pocket Film wird das erste Mal im Jahr 1972 durch die Kodak Instamatic Serie angeboten.²⁴ Dieses als 110 Film standardisierte Format hat eine Breite von 16mm und konnte deshalb mit denselben Geräten entwickelt werden, die auch für 16mm Film verwendet wurden. Somit ist das Bild des Pocket Films um einiges kleiner als das Bild des 135 Films, auch als Kleinbildfilm bekannt.²⁵ Der Film befindet sich in einer Filmpatrone und kann einfach in die Kamera eingelegt werden. Der Film wurde als Umkehrfilm (Diafilm) und als Negativfilm angeboten. Das Ziel von Kodak war es, mit dieser Serie an Kameras Konsument*innen

²² vgl. The Darkroom (o. D.)

²³ vgl. The Darkroom (o. D.)

²⁴ vgl. Burrows (2022)

²⁵ vgl. The Darkroom (o. D.)

anzusprechen, die gerne Schnappschüsse machen und eine kleinere Kamera bevorzugen, die sie problemlos überall mit hinnehmen können. Die Kodachrome Filme konnten, trotz des kleinen Formats, eine sehr hohe Qualität produzieren.²⁶ Es gab von Kodak Filme mit einer ISO von 100 und 400. Die Kameras waren meist aus Plastik gebaut, aber mit der Zeit gab es auch Modelle für die anspruchsvollen Konsument*innen.²⁷ Die Fotos konnten als Dias, welche eine Größe von 30x30mm hatten, mit speziellen Diaprojektoren projiziert werden.²⁸

Ab 1994 stellte Kodak keine Pocket Film Kameras mehr her. Zwölf Jahre später stellte Kodak auch die Produktion des 110 Films ein. Seit 2012 bietet Lomography 110 Filme an und ist damit die alleinige Quelle.²⁹

Im nächsten Unterkapitel wird der Einfluss von Kodak auf soziale Verhaltensweisen und Sichtweisen beleuchtet. Es wird beschrieben, wie sich die Vermarktung von fotografischem Film auf soziale Verhaltensweisen ausgewirkt hat.

²⁶ vgl. Marcus (2023)

²⁷ vgl. Burrows (2022)

²⁸ vgl. Marcus (2023)

²⁹ vgl. Marcus (2023)

Kodak introduces the Pocket.

Little camera. Big pictures.
 Now you can take big, sharp pictures with a camera that fits in your pocket.

You get good, clear 3½ x 4½ inch color snapshots with the new Kodak pocket Instamatic camera.

It has a multi-element lens and uses a remarkable new Kodak film.

Just drop in the new little film cartridge and shoot. For flash, use a self-powered magicube. Five models, all but one with automatic exposure control.

Pocket a Pocket. At your photo dealer's, from less than \$28.

Price subject to change without notice.

Actual picture size.

New Kodak pocket Instamatic®

Abb. 13: Kodak. (1972). *Kodak introuces the Pocket* [Werbeanzeige]. Popular Mechanics.

THE KODAK GAZE

“Die Fläche, welche diese Aufzeichnung bewahrt, die Schreibtafel oder das Blatt Papier, ist dann gleichsam ein materialisiertes Stück des Erinnerungsapparates, den ich sonst unsichtbar in mir trage.”³⁰

Fotografien sind, auch wenn sie manchmal zufällig gewählt wirken, ein exakt gewählter Augenblick, ein präziser Ausschnitt aus einer “unendlich großen Anzahl von Möglichkeiten”.³¹ Durch diese Auswahl werden zahlreiche Informationen in das Foto eingeschrieben. Informationen, die man direkt ablesen kann, wie den Ort, gewisse Gebäude und Personen. Die Fotografien zeigen uns, wie die beiden Personen (Susi und Eric) gesehen haben. Wir erfahren, was die Beiden wichtig genug gefunden haben, um es auf fotografischen Film zu bannen. Wir erkennen, welche Momente relevant genug waren, um sie festzuhalten und sie vielleicht später Freunden und Familie bei einem Dia-Abend zu zeigen. Die Fotografien sind voll mit Metadaten, die aus den Fotos extrahiert werden können. So erkennt “man die persönliche Sicht eines Bildautors als selbstverständlichen Bestandteil des von ihm hervorgebrachten Bildes, das so zum Dokument dafür wurde, wie X damals Y gesehen hatte.”³² Man kann aus den Fotos Beziehungen herauslesen, familiäre Netzwerke, Gefühle und Begierden.

³⁰ Freud (1925/1999: 3), zitiert nach Wirth (2005: 21)

³¹ Berger (2022: 10)

³² Berger (2022: 10)

“It (the picture, Anm. d. Verf.) is communicating some point about experience in one particular place and time to an audience or viewer in another place and time.” [Die Bilder vermitteln Erfahrungen an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit einem Publikum an eine anderen Ort und zu einer anderen Zeit.]³³

Durch das Archivieren und die Recherche kann man mehr über die Personen herausfinden, die diese Momente fotografiert haben oder fotografiert wurden. Wir versuchen, diese festgehaltenen Augenblicke zu deuten und die Bilder zu entschlüsseln. Doch wollen die Geschichten, die Personen, die Augenblicke, die Orte überhaupt entdeckt werden? Soll man sie nicht lieber ruhen lassen? Die Dias wurden weggegeben, später verkauft, mit der Gefahr, dass sie irgendwann niemanden mehr interessieren, dass jeglicher Bezugspunkt verloren gehen und sie auf einer Deponie landen, mit dem restlichen Müll. Die Diarahmen hätten noch lange überlebt, nur die Gelatine, die das Leben festhält, hätte angefangen zu schimmeln. Sie hätte die Erinnerung immer weiter zersetzt, bis am Ende nur noch ein durchsichtiges Nichts übrig geblieben wäre.

Durch Kodak wurde die Fotografie zum ersten Mal auch in die Hände von weniger technisch versierten Personen, von einfachen Konsument*innen gelegt.³⁴ Durch Innovation, die das Photographie Equipment zuerst leichter gemacht hat und später zusätzlich einfacher bedienbar gestaltet hat, hat Kodak es geschafft, die Fotografie in der breiten Masse der Gesellschaft anzusiedeln.³⁵ So hat sich in den 1980er Jahren ein Schnappschuss-Cult unter den Amateurfotograf*innen entwickelt.³⁶ Nicht nur durch technische Fortschritte hat Kodak es geschafft, mehr Kameras und mehr Filme zu verkaufen. Die

³³ Crang (1997: 367)

³⁴ vgl. Crang (1997)

³⁵ vgl. Larsen/Urry (2011)

³⁶ Hillmann/Weilemann (2020: 43)

Marketingmaschinerie sprach gezielt die Nostalgie der Menschen an. Durch zahlreiche Werbekampagnen hat es Kodak geschafft, Fotokameras als zentrales Element der Ausstattung eines/r Touristen/in zu etablieren.³⁷ Auch die Art Fotos zu machen, änderte sich durch die Werbung. Dabei wurden die fotografierten Personen zu Performer*innen, die sich nach genauen Standards darboten.³⁸ Die Ausschnitte und Posen wurden so gewählt, dass die Abgebildeten ästhetisch abgelichtet wurden.³⁹ Durch diese performativen Elemente kann man das Bild nicht mehr vom Ereignis trennen: “*We cannot look on the photo as simply recording the event when it is part of that event’s very nature.*” [Wir können das Foto nicht als bloße Aufzeichnung des Ereignisses betrachten, wenn das Foto Teil des Ereignisses selbst ist.]⁴⁰ Die Fotografien sollten wichtige und besondere Momente im Leben festhalten. Die Fotografien hielten exotische Orte, wichtige familiäre Momente und Ereignisse fest. “*Tourist photography and family photography are thus not two separate worlds but bridges constantly traversed within and through the spaces of tourism.*” [Die touristische Fotografie und die Familienfotografie sind also nicht zwei getrennte Welten, sondern Brücken, die in und durch die Räume des Tourismus ständig überquert werden.]⁴¹ Durch diese Praktiken wurde der Zwang, diese Momente festzuhalten, zu einem Baustein der mit den Fotografien verbundenen Nostalgie. Kodak bewarb die eigenen Produkte mit dem unterschweligen Versprechen, dass eine Erinnerung, die sonst verschwinden würde, auf Gelatine gebannt und damit erhalten werden

³⁷ vgl. Larsen/Urry (2011)

³⁸ vgl. Crang (1997)

³⁹ vgl. Crang (1997)

⁴⁰ Crang (1997: 366)

⁴¹ Larsen/Urry (2011: 517)

kann.⁴² Wie das Zitat von Freud am Anfang dieses Kapitels beschreibt, kann die Erinnerung verstofflicht werden. Durch das Fotografieren wird diese Erinnerung zu etwas Physischen, ein greifbares Element der Geschichte, das weitergegeben werden kann und vielleicht sogar über den Tod hinaus existiert. Die Materialisierung der Erinnerung macht diese Momente zu greifbaren Objekten.⁴³ Dabei wird die Erinnerung, die ansonsten nur in einer Person getragen wird, in die physische Welt gebracht. Dadurch kann mit anderen geteilt und durch gewisse Objekte, wie Fotografien oder Notizen, wieder abgerufen werden. Diese Objekte der Erinnerung können somit auch über Generationen weitergegeben werden. Durch Fotografien können somit auch Jahrzehnte später Personen den gleichen Moment erfahren und die Erinnerung an damals scheinbar reproduzieren. Dennoch ist diese Erinnerung nie 1:1 der damalige Moment. Sie ändert sich mit der Zeit und den Betrachter*innen.

“They are put on walls to decorate a house, structure reminiscences and create images of place. Or so they were until digitisation.” [Sie werden an den Wänden angebracht, um ein Haus zu schmücken, Erinnerungen zu strukturieren und Bilder von Orten zu schaffen. Zumindest wurden sie das bis zur Digitalisierung.]⁴⁴ Heute fluten Fotografien unseren Alltag. Sie erschienen kurz in unserem Social-Media-Feed und verschwinden wieder. Sie liegen unbeachtet auf den Speicherkarten unserer Mobiltelefone, wo diese fotografierten “alltäglichen Banalitäten” verstauben.⁴⁵ Nicht nur das Medium der Fotografie hat sich vom analogen Film hin zu diversen Formen der digitalen Fotografie (Handy, DSLR) gewandelt, sondern auch die Posen haben sich mit den

⁴² vlg. Larsen/Urry (2011)

⁴³ vlg. Larsen/Urry (2011)

⁴⁴ Larsen/Urry (2011: 523)

⁴⁵ Hjorth/Hendry (2015: 1)

technischen Neuerungen mitentwickelt. Ein Beispiel dafür ist das Selfie. Es gab zwar schon immer Fotografien, die mit einem Selbstauslöser erstellt wurden, aber nicht in dem Maß, wie heute. Dabei erforderten Fotografien, die mit einem Selbstauslöser erstellt wurden, ganz andere Qualitäten der Fotografie als Selfies. Bei Fotografien mit einem Selbstauslöser wird die Kamera aufgestellt und man hat einige Sekunden um sich in Position zu bringen bis die Kamera automatisch auslöst. Bei einem Selfie ist man zum Zeitpunkt der Auslösung mit dem (meist) Mobiltelefon physisch verbunden. Dadurch entstehen ganz andere Möglichkeiten und Unmöglichkeiten des Posierens und des Präsentierens. Bei der Herstellung der Selfies werden dabei oft ähnliche Posen eingenommen. Das Mobiltelefon wird auf bestimmte Arten verwendet, die wiederum Posen produzieren. So wird z. B. das Mobiltelefon oft über der Kopfhöhe gehalten, der Arm weit ausgestreckt, um alles auf das Bild zu bekommen.⁴⁶ Es werden unterschiedliche Posen ausprobiert, die darüber entscheiden, welches Foto am Ende mit anderen Personen geteilt wird und welches nicht. Zudem wirken Selfies als Raum für soziale Interaktion. Man kommt zusammen, begibt sich gemeinsam in eine Pose und drückt den Auslöser, um den Moment festzuhalten.⁴⁷

Selfies können sogar als Mittel der Kommunikation verwendet werden: *"[...] a form of 'pictorial conversation' arguing that 'photographs can now function as communicative objects through which people engage with each other synchronously, performing 'visual chit-chat' or 'visual small-talk'".* *[[...]] eine Form der "bildlichen Konversation", die besagt, dass "Fotografien jetzt als kommunikative Objekte fungieren können, durch*

⁴⁶ vgl. Hillmann/Weilemann (2020)

⁴⁷ Hillmann/Weilemann (2020: 53)

die Menschen synchron miteinander in Kontakt treten und einen "visuellen Plausch" oder "visuellen Smalltalk" führen.]⁴⁸

⁴⁸ Hillmann/Weilemann (2020: 45)

EXCAVATING LOST MEMORIES

Die Ausstellung EXCAVATING LOST MEMORIES beschäftigt sich mit einem Archiv aus privaten Urlaubsaufnahmen. Die 1800 Dias wurden zwischen 1978 und 1983 angefertigt. Die Schnappschüsse führen nach Südafrika, nach Wien, nach München, nach Frankreich und nach London. Die Fotografien zeigen Landschaften, Gebäude, das Innere von Kirchen, Katzen und Posen vor der Kamera. Durch Videos, Zines und Dias aus dem Archiv selbst arbeiten die Künstler*innen Teile der Inhalte des Archivs auf. Sie versuchen Erzählungen zu finden - manchmal die der Personen auf den Fotos, manchmal die eigenen.

ARCHIV-TISCH

In einer Vitrine zeigen die Künstler*innen die unterschiedlichen Bestandteile des Archivs. Es werden drei der Boxen gezeigt, auf denen Notizen zu erkennen sind. Eine geöffnete Box gibt das Diamagazin mit den darin einsortieren Dias preis. Auf einem Leuchttisch werden die Dias präsentiert. Durch die Präsentation der Materialität der Fotos im Archiv können sowohl Medium als auch technische Gegebenheiten besser verstanden werden. Ein Ordner mit den Kontaktabzügen bietet

die Möglichkeit, die digitalisierten Fotografien durchzublättern und einen detaillierten Einblick in das Archiv zu erlangen.

Auf einem in den Archiv Tisch eingelassenen Screen, wird eine der Suchen gezeigt, bei denen die Künstler*innen durch Google-Maps versucht haben, Orte zu finden, die auf den Fotografien abgelichtet sind.

Bei den gesuchten Orten handelt es sich dabei um Orte in London.

ZINES

In den Zines werden die Fotos aus dem Archiv neu geordnet, neu sortiert und zusammengefügt. Dadurch entstehen Erzählungen, die bisher noch nicht vorhanden waren. Sie ermöglichen es eine eigene Perspektive zu entwickeln und eigene Geschichten herauszulesen. Die Erinnerung wird durch die Zines nicht nur auf der Gelatine der Dias und digital im Archiv materialisiert, sondern auch durch ein Medium präsentiert, welches kein zusätzliches Gerät beim Abrufen der Information braucht (bei den Dias den Projektor, bei den digitalen Files den Computer). Visuell haben die Künstler*innen versucht die Fotografien zu bündeln, Parallelen und Geschichten aus dem Material heraus zu lesen. Durch die Zines wollen die Künstler*innen sich das Archivmaterial aneignen, neue und eigene Geschichten in die Fotos hineininterpretieren. Sie lassen dabei aber genug Offenheit in den Geschichten, so dass jede/r Leser*in selbst eigene Geschichten herauslesen kann.

PROJEKTION

Mit einer Dia-Projektion werden Fotografien in ihrer ursprünglichen Präsentationsform gezeigt. Dabei wird eine Auswahl von Fotografien aus Frankreich in einem Loop gezeigt. Die Fotografien zeigen die Urlaubsaufnahmen aus dem Archiv, die Posen, die für die Fotos eingenommen wurden und die Orte, die wichtig genug waren, um fotografiert zu werden. Die Dias lassen uns den Blick der beiden Fotograf*innen verfolgen.

VIDEO

Durch die Videoarbeit verarbeiten die Künstler*innen Posen, die auf den Fotos aus dem Archiv eingenommen wurden. Ausgehend vom Digitalisieren, das die Fotografien sichtbar macht, begibt sich die Performer*in, Verena Herterich, in eine andere Welt, in ein anderes Leben. Zunächst schemenhaft nimmt sie die Posen ein, die sie in den Fotografien sieht. Sie gelangt mehr und mehr zu deren Verkörperung, einem Posieren für den Blick des/der fiktiven Betrachter*in in der Zukunft. Sie beginnt sich entschieden an inneren Unebenheiten entlang in einen aktiven, horizontalen Fall zu graben. Sie arbeitet sich somatisch in das Innen, die Verräumlichungen des Erinnerns hinein, die sich als Bewegungen fortsetzen.

VERZEICHNIS

LITERATUR

Assmann, Aleida (2018): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck Paperback

.

Berger, John (2022): *Sehen. Das Bild der Welt in der Bildwelt*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag. 4. Auflage.

Burrows, Paul (2022): *110 cameras: the rise and fall of little film format that made photography easy*.

www.digitalcameraworld.com/features/110-cameras-the-rise-and-fall-of-little-film-format-that-made-photography-easy (Stand 25.12.2023).

Crang, Mike (1997): 'Picturing practices: research through the tourist gaze'. In: *Progress in Human Geography*, 21(3), 359-373.

<https://doi.org/10.1191/030913297669603510>

Foster, Hal (2004): 'An Archival Impulse.' In: *October*. Cambridge: The MIT Press, Vol. 110, 3-22. <https://www.jstor.org/stable/3397555>

Hjorth, L., & Hendry, N. (2015): A Snapshot of Social Media: Camera Phone Practices. In: *Social Media + Society*, 1(1).

<https://doi.org/10.1177/2056305115580478>

Lomography (o. D.): *Was ist Pocketfilm (Typ 110)?*

<https://www.lomography.de/school/was-ist-pocketfilm-typ-110-fa-ame1qreg> (Stand 09.01.2024)

Marcus, Ted R. (2023): *Legacy Technology*.

<http://www.tedsimages.com/text/comment8.htm#aps> (Stand 25.12.2023)

Mbembe, Achille (2002): 'The Power of the Archive and its Limits.' In C. Hamilton, V. Harris, J. Taylor, M. Pickover, G. Reid, R. Saleh (Hrsg.), *Refiguring the Archive*, 19-26. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.

Medienrettung (o. D.): *Die Geschichte der Diafotografie*.

<https://www.medienrettung.de/blog/dia-fotografie/> (Stand 09.01.2024)

Larsen, Jonas/Urry, John (2011): *The Tourist Gaze*. London: SAGE Publications.

Spengler, Lars (2011): *Bilder des Privaten. Das fotografische Interieur in der Gegenwartskunst*. Bielefeld: transcript Verlag.

The Darkroom (o. D.): *110 Film*.

<https://thedarkroom.com/film-formats/110-film/> (Stand 09.01.2024)

The Darkroom (o. D.): *A Guide to Popular Film Formats*.

<https://thedarkroom.com/film-formats/> (Stand 09.01.2023)

Thylstrup, Nana Bonde (2017): 'What the Archive can't contain.' In A. Dekker (Hrsg.), *Lost and Living (in) Archives: Collectively Shaping New Memories*, 141-158. Amsterdam: Valiz.

<https://research.cbs.dk/en/publications/what-the-archives-cant-contain>

Weilenmann, A., & Hillman, T. (2020): Selfies in the wild: Studying selfie photography as a local practice. *Mobile Media & Communication*, 8(1), 42-61. <https://doi.org/10.1177/2050157918822131>

Wiener Filmarchiv der Arbeiterbewegung/WIFAR (o. D.): *Unser Archiv*. https://www.wifar.at/Wifar_Neu/Seite_05_01.php (Stand 09.01.2024).

Wirth, Uwe (2005): 'Archiv'. In Roesler, Alexander/Stiegler, Bernd (Hrsg.), *Grundbegriffe der Medientheorie*, 17-27. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

KUNSTWERKE

Erik Kessels: *In almost every picture #1*. 2002 [Fotoausstellung]

Erik Kessels: *In almost every picture #5*. 2006. Amsterdam: Kesselskramer. [Fotobuch]

Marc Fischer/Public Collectors: *Protest Grim Reapers*. 2022. Chicago: Public Collectors. [Fotobuch]

Marc Fischer/Public Collectors: *Mystery Guitarists*. 2019. Chicago: Public Collectors. [Fotobuch]

Marc Fischer/Public Collectors: *Provisional Costumes*. 2023. Chicago: Public Collectors. [Fotobuch]

Marc Fischer/Public Collectors: *Legal Concealers*. 2021. Chicago: Public Collectors. [Fotobuch]

Negin Rezaie/Maryam Shahidifar: 'ARCHIVGESPRÄCH #1'. In: *Frau. Leben. Freiheit - Ein Archiv der flüchtigen Protestformen*. 2023. [offenes Archiv/Gespräch/Performance]

Lee Shulman: *The Anonymous Project*. 2017-ongoing. [Website/Instagram Channel] <https://www.anonymous-project.com> (Stand 12.01.2024)

FILM

The Virgin Suicides, Sofia Coppola, US 2001, 97 min, Paramount Pictures, OV.

Invisible Hands, Simon Nagy & Lia Sudermann, AT 2021, 12 min, Super-8, OmeU.

Terra Femme, Courtney Stephens, US 2021, 62 min, OV.

ABBILDUNGEN

Abb. 1: *Postkarte Vorderseite* [Postkarte aus dem Familienarchiv Mumelter].

Abb. 2: *Postkarte Rückseite* [Postkarte aus dem Familienarchiv Mumelter].

Abb. 3: Anonymous. *ES_005_56* [Foto aus dem Archiv].

Abb. 4: Anonymous. *ES_005_37* [Foto aus dem Archiv].

Abb. 5: Anonymous. *ES_007_54* [Foto aus dem Archiv].

Abb. 6: Anonymous. *ES_007_60* [Foto aus dem Archiv].

Abb. 7: Anonymous. *ES_017_39* [Foto aus dem Archiv].

Abb. 8: Erik Kessels (2017). *In almost every picture* [Ausstellung im NRW Forum Düsseldorf]. ©B. Babic

Abb. 9: Marc Fisher/Public Collectors (2023). *Provisional Costumes* [Zine].

Abb. 10: Negin Rezaie, Maryam Shahidifar (2023).
ARCHIVGESPRÄCH #1 [Gespräch/Performance]. Hinterland Galerie,
Wien.

Abb.11: Simon Nagy, Lia Sudermann (2021). *Invisible Hands*
[Filmstill].

Abb. 12: Courtney Stephens (2021). *Terra Femme* [Filmstill].

Abb. 13: Kodak. (1972). *Kodak introduces the Pocket* [Werbeanzeige].
Popular Mechanics.

