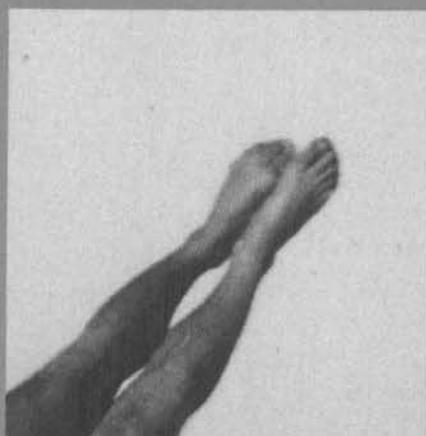


FOTOGESCHICHTE

Susanne Regener (Hg.)

Amateure. Laien verändern die visuelle Kultur



Susanne Regener Medienamateure im digitalen Zeitalter [5]

Timm Starl Die Inszenierung des Privaten. Knipsersfotos auf Postkarten [11]

Wolfgang Hesse Der Amateur als politischer Akteur. Anmerkungen zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik [21]

Gunnar Schmidt Dilettantische Ästhetik. Fotografie zwischen Laien- und Kunstsphäre [31]

Karin Bruns All by Myself. Audiovisuelle Techniken der Selbstveröffentlichung in pornografischen Webforen [39]

Rezensionen [47]

Bücher [60]

Forschung [61]

Heft 111 | 2009 | Jg. 29

FOTOGESCHICHTE

www.fotogeschichte.info

Die Zeitschrift **FOTOGESCHICHTE** wurde 1981 von Timm Starl gegründet und bis 2001 von diesem herausgegeben. **FOTOGESCHICHTE** möchte über den Rand der Fotografie hinausblicken. Sie interessiert sich auch für das gesellschaftliche, politische und ästhetische Umfeld fotografischer Bilder. Sie sieht Fotografiengeschichte als Kulturgeschichte.

HERAUSGEBER

Dr. Anton Holzer

REDAKTION

Florianigasse 75/19

A-1080 Wien

Tel. & Fax: +43/1/2186409

E-mail: fotogeschichte@aon.at

Internet: www.fotogeschichte.info

[Hier finden sich auch Hinweise für Autoren]

VERLAG

Jonas Verlag für Kunst und Literatur GmbH

Weidenhäuser Straße 88

D-35037 Marburg

Tel. +49/[0]6421/25132

E-Mail: jonas@jonas-verlag.de

Internet: www.jonas-verlag.de

BESTELLUNGEN/ABBONNEMENT

Einzelheft: 20 Euro [Ausland zzgl. Porto]

Abonnement: 64 Euro [Ausland zzgl. Porto]

[Einzelhefte bis 1989: 16 Euro, 1989 bis 1998:

18 Euro, ab 1998: 20 Euro, Aborabatt bei

Gesamtabnahme].

Kreditkartenzahlung möglich.

Bestellungen unter: www.fotogeschichte.info

ANZEIGEN

Anzeigenpreisliste: www.fotogeschichte.info

Bestellung über den Jonas Verlag.

DRUCK

Druckhaus Marburg

COPYRIGHT

© 2009 Jonas Verlag

Die Weiterverwendung der in dieser Zeitschrift reproduzierten Fotografien und Texte, auch auszugsweise, ist nur gestattet, wenn eine schriftliche Erlaubnis des Verlages vorliegt.

Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Haftung übernommen.

Erfüllungsort und Gerichtsstand ist Marburg.

ISSN 0720-5260

Anders als noch vor zwanzig Jahren erreichen Knipsbilder heute eine große Öffentlichkeit. Die weltweit am meisten genutzte Internetplattform für Fotografie *Flickr* ist seit 2004 zugänglich. Täglich werden dort Millionen Fotografien hoch geladen, unter verschiedenen Kategorien zusammengestellt und mit Hilfe von Stichwörtern und Markierungen (*tags*) abrufbar gemacht. Daneben gibt es zahlreiche nationale und lokale Plattformen, die als Publikationsorte für Amateurfotografien dienen. Amateure brauchen also nicht mehr über eine eigene Homepage zu verfügen, um ihr selbst produziertes Material anderen zu zeigen. Die »Hobby-Fotografen«, wie sie bei der deutschen Plattform *Fotocommunity* genannt werden, können sich durch eine bezahlte Mitgliedschaft von den bereits vorhandenen Fotoarbeiten inspirieren lassen und mit eigenen Fotografien in eine visuelle und sprachliche Diskussion mit anderen einsteigen (www.fotocommunity.de). Diese Aktivitäten erinnern an die in Vereinen organisierten Amateurfotografen, die um die Wende zum 20. Jahrhundert nicht nur zum bloßen Zeitvertreib fotografierten, sondern eine Veredelung ihrer Erzeugnisse anstrebten und zum Teil künstlerische Ambitionen hatten. Der Slogan der deutschen *Flickr*-Präsenz »Zeigen Sie Ihre Fotos. Sehen Sie der Welt zu« (www.flickr.com) verweist auf das, was den Amateur heute so besonders macht: Produzent und Rezipient von Bildern zu sein und zwar in einer globalen Wirklichkeit.

Das Heft präsentiert Beiträge, die auf der Konferenz »Medienamateure – wie verändern Laien unsere visuelle Kultur?« im Juni 2008 an der Universität Siegen vorgestellt

wurden (www.medienamateure.de). Aus diesem Kontext werden hier neuere Ansätze kulturhistorischer Forschungen zur privaten Bildpraxis im 20. und 21. Jahrhundert vorgestellt. So unterschiedlich die Sujets auch sind, gemeinsam ist den Beiträgen, dass sie auf eine kulturelle und politische Relevanz der amateurhaften Bildprodukte aufmerksam machen. In Form einer kommerziellen oder künstlerischen Wiederverwendung von anonymen Knipsfotos, in Form von Beiträgen für Internetplattformen, Zeitschriften, Büchern – stets werden Fragen nach der Verschränkung von privat und öffentlich, von intim/persönlich und anonym/öffentlich aufgeworfen. Die digitale Fotografie und die Etablierung des Internets lässt den Fotoamateur aus der Nische heraustreten und zur mächtigen Figur eines potentiell globalen Akteurs werden.

Im einleitenden Beitrag umreißt Susanne Regener das Feld der Medienamateure und der neuen Kreativität von Laien. Definitivische Überlegungen zum Amateur verdeutlichen die sich wandelnde Grenze zwischen privater Nutzung von Bildern mit ihren intimen Inhalten und der Praxis, ebensolche Bilder einer globalen Rezeption zur Verfügung zu stellen. Anonyme Amateurfotografien oder Knipsbilder erfahren – so zeigt es der Beitrag von Timm Starl – neue Kontextualisierungen mit der Bildpostkarte seit den 1980er Jahren. Die Postkarte, versehen mit Texten, die witzige Konstellationen herstellen, gibt dem historischen Bild eine neue Heimat und löst eine modifizierte Auseinandersetzung mit den Grenzverschiebungen zwischen öffentlich und privat aus. Die Arbeiterfotografie ist ein historisches Genre, das in

der Fotografiegeschichte als politisch-emanzipatorisches Projekt aufgefasst wurde. Wolfgang Hesse zielt mit seinen Untersuchungen auf die Bildpraxis und Distributionsmöglichkeiten der knipsenden Arbeiter und legt damit den Blick frei auf Ähnlichkeiten zu heutiger politisch anspruchsvoller, nicht-professioneller Fotografie. Gunnar Schmidts Beitrag zur dilettantischen Ästhetik gibt vielfach Anlass, die historischen wie gegenwärtigen Überlappungen, Nachahmungen, Remakes zwischen Kunst und Amateurprodukten zu

verfolgen. Er zeigt, wie das Amateurhafte aus der privaten Sphäre in den Kunst- und Öffentlichkeitkontext gerät und welche Umformungen es dabei erfährt. Insbesondere mit den Selbstdarstellungen von Amateuren im Internet entwickeln sich Formate und Ästhetiken, die in einem fort zwischen Kunst und *home made* hin- und herschwanken. Bezogen auf die erotische und pornografische Bildproduktion beschäftigt sich mit dieser Thematik auch Karin Bruns. Ihr Beitrag zeigt den Übergang vom fotografischen zum videografischen Medium – für die Praxen der Selbstveröffentlichung ein wichtiger Trend.

Neue Bildtechniken und Sichtbarkeiten in der globalen Netzwelt fordern kulturräumliche, genderspezifische und soziale Differenzierungen geradezu heraus, die hier nur angerissen werden können. Mit den Beiträgen dieses Heftes wird ein Einblick in laufende Forschungen geboten; hier werden Fragen und Methoden vorgeschlagen, die ermuntern sollen zu weiteren Analysen und Kooperationen.



Anonym, ● Dieter Becher, Joker Edition, Berlin, um 1990: »A3 Schöne neue Medienwelt« [Privatbesitz].

MEDIENAMATEURE IM DIGITALEN ZEITALTER

Der Leser wird Autor, der User wird Produzent, wenn *SpiegelOnline* Fotografien, Videos und Textbeiträge zur persönlichen Erinnerung erbittet, die dann von Redakteuren für die Internetplattform *einestages* aufbereitet werden: »So macht *einestages* die Leser zu Partnern in einem einmaligen Projekt: dem Aufbau eines kollektiven Gedächtnisses unserer Geschichte.«¹ Jeder darf Zeitzuge sein, zur öffentlichen Figur werden, ›Geschichte‹ mitschreiben.

Die Ansprache mit ihrer Anleihe beim akademischen Sprachklischee scheint nicht mehr anzukündigen als ein publizistisches Unternehmen, das mit dem Emanzipationsgedanken einer »Geschichte von unten« spielt. Das Beispiel verweist jedoch aufgrund seiner Netzbasiertheit auf einen weiteren Zusammenhang, der eine Reihe von Fragen in sich birgt: Welchen Status hat der Amateur heute, wie agiert er, wie wird er funktionalisiert, und was bedeutet seine Partizipation an der Geschichtsschreibung? Ferner: Besiegeln die Selbstdarstellungen im Internet das *Ende der Privatheit*², das durch Überwachungstechniken eingeläutet wurde?

Der folgende Aufriss will an wenigen Beispielen die gegenwärtige Problematik des Bildermachens und Bilderveröffentlichens aufzeigen und den Wandel des Amateurbegriffs beschreiben.³

Eine Perspektive, die die Durchlässigkeit zwischen Privatheit und Öffentlichkeit untersucht, nimmt einerseits die unübersehbare Produktivität der Amateure und ihre daraus folgende kulturprägende Kraft in den Blick. Andererseits ist über den historischen Wandel des oppositionären Schemas Öffentlichkeit und Privatheit hinaus zu konstatie-

ren, dass sich mit dem Privaten in öffentlichen Netzen ein neues Bewusstsein über die je eigene Rolle des Amateurs in der Öffentlichkeit zu erkennen gibt. Die Bedeutung der Alltagsfotografie im Wahrnehmungsfeld von Öffentlichkeiten stellt für die Geschichte der Fotografie eine neue interpretative Herausforderung dar: *Do-It-Yourself*-Kultur und *Home-Made*-Attitüden produzieren neue Zeichen und Codes für Authentizität und Identität, die ermittelt und in ihrer Wirklichkeiten herstellenden Bedeutung verstanden werden müssen. Der Umstand, dass die *Prosumer* eingebunden sind in ein weltumspannendes Netz, erfordert eine Neubewertung des Sozialen und seiner (unpersönlichen) Organisationsformen.

Die Ausdehnung des Dilettantismus

Durch den medialen Kontext des so genannten *Web 2.0*, des »Mitmach-Netzes«, haben sich die Veröffentlichungsmöglichkeiten für private Erzeugnisse visueller, musikalischer und sprachlicher Art enorm vergrößert. Die populärste Internetplattform für Fotografie *Flickr* (online seit 2004) zählt aktuell über drei Milliarden Foto-Uploads (Abb. 1). *Flickr* ist eines der Erfolgsprojekte, die dazu geführt haben mögen, dass 2006 das *Time Magazine* den »User« zur *Person des Jahres* gekürt und das Amateurschaffen publizistisch aufgewertet hat. Ich, du, wir alle sind zu Bilderproduzenten geworden und können auch ohne marktstrategische Aufforderung von Redaktionen (wie beispielsweise durch *SpiegelOnline*) aktiv an der Bildkommunikation teilhaben. Nicht-Professionelles und Alltägliches werden nun in riesigen Datenbanken gespeichert, die nur über unzureichende



Abb. 1 Startseite der deutschen Ausgabe von Flickr [Screenshot, <http://www.flickr.com>, 4. Januar 2009].

Metadaten verfügen. Durch die Verschmelzung von Desktop- und Internetanwendungen werden Netzstrukturen sozialer und kommerzieller Art stetig ausgebaut, d.h. neben Zugriffen und Überwachung durch Firmen und Staat, sind den Amateuren vielfältige Formen des Austausches und der Kommentierung gegeben.

Der Amateur war, wie der Kunsthistoriker Dieter Daniels ausführt, in der Geschichte der Künste der Gegenspieler des Künstlers, nämlich sein Bewunderer und Nachahmer: »Das heißt, der Amateur war gegenüber den Künsten immer zugleich Rezipient und Produzent, er eifert den Vorbildern nach, um sie besser zu verstehen, und ist damit im positiven Sinne ein Dilettant.«⁴ An den gleichen Idealen wie die Künstler zu arbeiten, enthält allerdings strukturell das Scheitern des Amateurs; und so verwundert es nicht, dass die Bezeichnung *Dilettant* seine ursprüngliche Bedeutung verloren hat und zu einem pejorativen Wort geworden ist: Im etymologischen Sinne des italienischen *dilettare* (sich erfreuen, sich amüsieren) ist der Dilettant ein Liebhaber und Kenner der Künste. Das dilettantische Dispositiv organisierte in der Romantik Grenzziehungen: »Zum einen zwischen dem Liebhaber und dem Künstler, zum anderen zwischen dem Liebhaber und dem Kenner.«⁵ Das Dilettieren in Kunst und Wissenschaft – auf der Ebene der Produktion – wurde als illegitime Nachahmung diffamiert und als Bedrohung für den Professionalismus angesehen. Auf der Ebene der Rezeption, so zeigt es das klassische Konzept, war der Dilettant ein Nicht-Kenner.⁶

Im 19. Jahrhundert vermehren sich die Dilettanten, die Volkskünstler, die Folkloristen

und mit ihnen auch die positiven und negativen Konnotationen.⁷ Kein akademisches, kein professionelles, kein öffentliches Tun wurde mit dem Dilettieren verbunden, sondern im privaten Rahmen ausgeführte »häusliche Kunstarbeiten«, wie der Untertitel der Zeitschrift *Der Dilettant* aus dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts eingrenzt.⁸ Vom Dadaismus, über COBRA, Arts Brut bis zur Post-Punk-Bewegung der »Genialen Dilettanten« (sic!) schließlich hat die künstlerische Avantgarde den Begriff des Dilettanten in Bewegung gebracht. Dazu gehören nicht

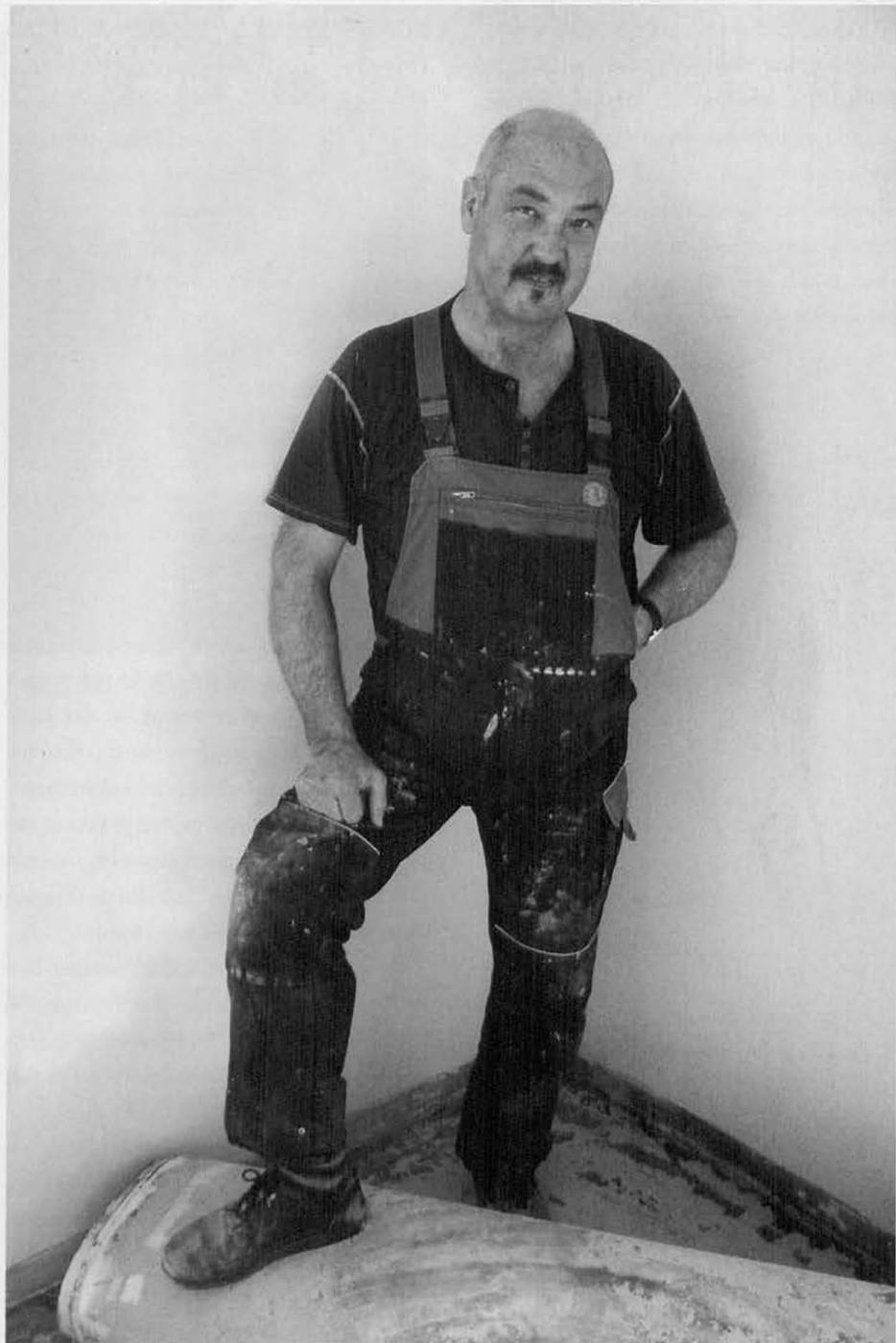


Abb. 2 Peter Tosi: Amateurfotografien für die Rubrik »Menschen bei der Arbeit«, 2008, veröffentlicht in: www.fotocommunity.de Januar 2009, mit freundlicher Genehmigung.

nur die anarchische Umdeutung von künstlerischem Schaffen in Dilettantismus, wie es in den 1980er Jahren die multimedial arbeitende deutsche Musikgruppe »Die tödliche Doris« vollzog, sondern auch Prozesse eines ikonografischen Transfers von privaten Bildern in Kunstwerke. Alltagsmotive, Schnappschussästhetiken, Flüchtigkeiten, Zufälliges, ja die Ästhetik von *Langweiligen Bildern*⁹ wird von zeitgenössischen Künstlern des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart in Kunstproduktionen eingeführt. Mit »dilettantischer Ästhetik« lässt sich mithin

das Nachverfolgen von Prozessen der Dissemination dilettantischer Bildzeichen in die Hochkultur der Kunst bezeichnen.¹⁰ Trotz verschiedener historischer Versuche, den Begriff Dilettant zu adeln, haftet ihm aber bis heute das Urteil der Inkompetenz an.

Nach Dieter Daniels verläuft die Geschichte des Amateurs auf anderen Bahnen. Zwar verdrängt die absolute Autonomie des Künstlers in der Moderne die Amateure aus der Kunst. Jedoch: »Erst durch die Übertragung des Begriffs Amateur von den Künsten auf die Medien erhält er eine vergleichbare Autonomie,

wie sie der moderne Künstler für sich beansprucht.«¹¹

Die visuelle Kultur der technisch orientierten Medienamateure beginnt im *Zeitalter der Reproduzierbarkeit* (Walter Benjamin) mit der Fotografie. Ab 1880 wurde mit der Erfindung preiswerter und leicht bedienbarer Handkameras der Akteurskreis erweitert. Ähnlich verlief die Entwicklung beim Amateurfilm: Während vor dem Ersten Weltkrieg nur selten ambitionierte Laien die teure Filmausstattung nutzen konnten, vergrößerte sich mit dem 16-mm-Format ab den 1920er Jahren die Nutzergruppe.¹² Die ambitionierten Amateure, also diejenigen, die in dieser Zeit einen künstlerischen, handwerklichen und kommunikativen Zweck verfolgten und ihre Arbeiten ausstellen wollten, grenzten sich von jenen ab, die bloß zum Zeitvertreib, zum privaten Vergnügen fotografierten – von den Knipsern und Dilettanten.¹³

Globale Medienamateure

Wenn wir vor diesem historischen Hintergrund den heutigen Medienamateur angemessen beschreiben wollen, so ist nicht in erster Linie die Ästhetik der Produkte entscheidend, sondern es sind die veränderten Gebrauchsweisen der Bilder, die modernen Distributionsmodalitäten und die gewandelten Produktionsbedingungen, die wir in den Blick nehmen müssen. Der Fotoamateur lässt sich inspirieren (beispielsweise durch Fotografien von August Sander), doch in welcher Gemeinschaft werden seine Fotos sichtbar, in welche Kontexte werden sie gestellt (Abb. 2, Abb. 3)? Die leidenschaftliche Besetzung seines Tuns verkoppelt der Amateur mit Strukturen, die mit dem Medienumbuch um 2000 durch Medienkonvergenz gekennzeichnet sind: Alle analogen und digitalen Medien werden im Computer integriert.¹⁴ Für den Fotoamateur hat das Folgen, die sich wie folgt beschreiben lassen: Der Amateur verlässt die Dunkelkammer, das Terrain aus Optik und Chemie und wechselt über in die Abstraktion des Digitalen. Neue Kameratechnologien, Scanner, Bildbearbeitungssoftware und ein netzfähiger Computer, der zu Internetanwendungen und -plattformen führt, müssen beherrscht werden. In kurzer historischer Zeit hat sich ein ganzes Arsenal an neuen Kulturtechniken des Pro-



Abb. 3 Peter Tost: Amateurfotografien für die Rubrik »Menschen bei der Arbeit«, 2008, veröffentlicht in: www.fotocommunity.de Januar 2009, mit freundlicher Genehmigung.

duzierens, des Verfügens und Rezipierens entwickelt. Zum digitalen Umfeld der Amateurfotografien gehören seit kurzer Zeit auch bewegte Bilder und Amateurvideos in den visuellen Blogs – klassische Unterscheidungen werden in der Netzkultur aufgegeben.¹⁵

Damit wird ein ganz neuer Horizont – real und imaginär – aufgespannt. Der Medienamateur kann sich der Größenvorstellung hingeben, an der globalen visuellen Kultur oder, wie *SpiegelOnline* es formuliert, am »kollektiven Gedächtnis« teilzuhaben. Aber wissen wir wirklich, was dem Amateur die Veröffentlichung in der unendlichen Hypertextstruktur des Internets bedeutet? Im glücklichen Fall bekommt der Fotograf Kommentare zu seinen Bildern und kann sie mit anderen vergleichen. Die Vernetzung in der Online-Welt ist von einer merkwürdigen Spannung gekennzeichnet: Sie ermöglicht, dass sich das fotografierende Subjekt darstellen kann, um jedoch gleichzeitig in der Masse zu verschwinden. Gesehen wird man, wenn sich der Klickzähler bewegt.

Wenn oben gesagt wurde, dass der Medienamateur Autonomie (von der Kunst) erlangt, so sorgt er andererseits durch seine

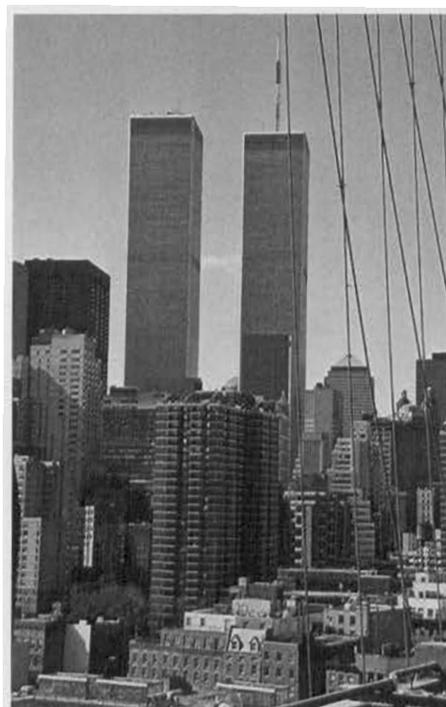


Abb. 4 Gerlind Arnold, 11. September 2001 »Diesen Tag wird wohl keiner jemals vergessen. Meine Gefühle damals wie auch heute noch. Fassungslosigkeit und Entsetzen aufgenommen am 9.3.2001 von der Brooklyn Bridge aus«. veröffentlicht: www.fotocommunity.de 2006, mit freundlicher Genehmigung.

ubiquitäre Präsenz im Netz für eine Grenzverwischung: Mehr und mehr übernimmt er Funktionen der so genannten *Professionals*. Ob bei *SpiegelOnline*, *Bild-Zeitung* oder Bildagenturen, immer öfter wird das privat »geschossene« Foto öffentlich funktionalisiert. Ein äußerst publizitätsträchtiges Projekt in dieser Hinsicht ist das Vorhaben »Here is New York – A Democracy of Photographs«, das in der Folge von 9/11 erdacht wurde. Erstmals folgten hier gleichgestellt Profis und Amateure einem Aufruf des Fotografen Gilles Peress und anderen, um für eine Wanderausstellung und eine Internetplattform Fotografien vom Ereignis des 11. September 2001 anonym zu veröffentlichen.¹⁶ Ein Großereignis verwischt abgrenzende Konzepte von Professionellen und Amateuren und die Grenze zwischen privat und öffentlich. Sind die Fotografien des Großereignisses als private zu bezeichnen? Es ist zu fragen, ob die Amateure schon im Bewusstsein einer öffentlichen Tragweite des Ereignisses fotografierten und damit selbst Öffentlichkeit generierten.

Privatheit ist heute ein problematisches Feld der Veräußerung. Hannah Arendt hatte in den 1950er Jahren das Private als den Rückzugsort vor der Öffentlichkeit beschrieben.¹⁷ Heute, so muss man konstatieren, ist das Private für viele zum Inszenierungsort für Öffentlichkeit geworden. Die extremste Form ist derzeit die Produktion von pornografischen Fotografien und Filmen durch Amateure und deren Veröffentlichung auf pornografischen Blogs. Das, was lange Zeit als das Intimste galt, wird publiziert. Zu fragen ist, ob damit eine Tendenz angezeigt ist, sich dem totalitären Anspruch der Medien freiwillig zu unterwerfen. Wird es in Zukunft überhaupt noch einen submedialen Bereich geben, in dem sich Privatheit finden lässt?¹⁸

Die heutige Aufwertung des Amateurs zu einem gesellschaftspolitischen Akteur¹⁹ verleiht potentiell jeder historischen, früher nur im privaten Rahmen gezeigten Fotografie die Chance als historisches Dokument ernst genommen zu werden. Liegt damit eine ungebührliche Überfrachtung der privaten Fotografie vor? Oder wird vielmehr nicht offenbar, dass das Foto schon immer die Tendenz zur *Überschreitung* hatte? Indem heute jedes

private Foto mit wenigen Schritten eine globale Öffentlichkeit erzielen kann, wird die traditionell schon fragwürdige Unterscheidung zwischen privat und öffentlich noch fragwürdiger. Nicht mehr allein die Intention der Fotografierenden, sondern der soziale, politische und kulturelle Gebrauch einer Fotografie muss in den Vordergrund rücken.

SpiegelOnline: *einestages. Wie wir wurden, was wir sind*, September 2008 (= Print-Zeitschrift zu www.einestages.de), S. 7.

2 Reg Whitaker: *Das Ende der Privatheit. Überwachung, Macht und soziale Kontrolle im Informationszeitalter*, München 1999.

3 Vgl. auch die Berichte und Materialien unter www.medienamateure.de, die sich auf die Konferenz »Medienamateure – wie verändern Laien unsere visuelle Kultur?« beziehen. Ich danke den MitarbeiterInnen: Britta Neitzel, Dominika Szope, Katrin Berkler, Regina Jorissen, Steffi Rave, Ömer Mutluel für die inhaltliche und organisatorische Unterstützung der Tagung. Katrin Berkler hat außerdem bei der redaktionellen Arbeit an diesem Heft geholfen.

4 Dieter Daniels: *Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet*, München 2002, S. 187.

5 Uwe Wirth: Der Dilettantismus-Begriff um 1800 im Spannungsfeld psychologischer und prozeduraler Argumentationen, in: Stefan Blechschmidt, Andrea Heinz: *Dilettantismus um 1800*, Heidelberg 2007, S. 25–33, hier S. 26.

6 Zur historischen Semantik siehe Cathrine Theodoresen: Zur Rolle des Dilettanten im Prozess der Ausdifferenzierung einer österreichischen Literatur aus der deutschen Literatur, in: *Nordlit. Arbeidsdidskrift i litteratur*, nr. 9 (2001), www.hum.uit.no/nordlit, 15.12.2008; Marie-Theres Ferderhofer: *Moi simple amateur. Johann Heinrich Merck und der naturwissenschaftliche Dilettantismus im 18. Jahrhundert*, Hannover 2001. Zum Verhältnis zwischen Amateur und Berufswissenschaftler siehe Angela Schwarz: *Der Schlüssel zur modernen Welt. Wissenschaftspopularisierung in Großbritannien und Deutschland im Übergang zur Moderne (ca. 1870–1914)*, Stuttgart 1999. Zum Dilettanten bezogen auf Literatur siehe Georg Stanitzek: Dilettant, in: Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, Band Berlin, New York 1997, S. 364–366.

7 Die Wissenschaft Volkskunde beschäftigte sich unter positiven Vorzeichen mit den Laien und Volkskünstlern; siehe Bernd-Jürgen Warneken: *Die Ethnographie populärer Kulturen. Eine Einführung*, Wien, Köln, Weimar 2006; Wolfgang Kaschuba: *Einführung in die Europäische Ethnologie*, München 1999; Wolfgang Kemp: »...einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht einzuführen«: *Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870. Ein Handbuch*, Frankfurt a. M. 1979.

8 *Der Dilettant; Illustriertes Journal für häusliche Kunstarbeiten und Unterhaltungsbeschäftigung*, hg. v. Künstlern und Dilettanten, 1867ff.

9 Mette Sandbye: *Kedelige Billeder. Fotografiets Snapshotæstetik (Langweilige Bilder: Die Schnappschussästhetik der Fotografie)*, København 2007

10 Siehe den Beitrag von Gunnar Schmidt in diesem Heft.

11 Daniels, (Anm. 4), S. 188, 211. Daniels beschreibt für den Modus der Wahrnehmung auch die historische Semantik des Flaneurs und seine Übertragung auf die Medienrezeption, S. 189–206.

12 Vgl. Martina Roepke: *Privat-Vorstellung. Heimkino in Deutschland vor 1945*, Hildesheim/Zürich/New York 2006, S. 53.

13 Vgl. Timm Starl: *Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich 1880 bis 1980*, München 1995.

14 Vgl. Henry Jenkins: *Convergence Culture. Where Old and New Media Colide*, New York 2006

15 Vgl. Ramón Reichert: *Amateurs im Netz. Selbstmanagement und Wissenstechnik im Web 2.0*, Bielefeld 2008.

16 Siehe <http://hereisnewyork.org>; Buchpublikation dazu Alice Rose George, Gilles Peress, Michael Shulan und Charles Traub: *Here is New York. A Democracy of Photographs* Zürich, Berlin, New York 2002; vgl. auch Susan Sontag: *Das Leiden anderer betrachten*, München 2003, S. 35–37.

17 Siehe Hannah Arendt: *Vita activa oder vom tätigen Leben*, München, Zürich 2008, S. 73–81.

18 Diese Frage diskutiert Klaus Wieglerling im Anschluß an Boris Groys; Klaus Wieglerling: Privatheit als submedialer Bereich – vom totalitären Anspruch der Medien, in: Martin K. W. Schweer/Christian Schicha/Jörg-Uwe Nieland (Hg.), *Das Private in der öffentlichen Kommunikation: »Big Brother« und die Folgen*, Köln 2002, S. 64–76.

19 Die Wissenssoziologie setzt sich mit neuen Formen des Einbringens von Amateuren in öffentliche Diskussionszusammenhänge und den sich dadurch wandelnden Wissenskonzeptionen auseinander; vgl. z. B. Winfried Gerhardt/Ronald Hitzler: *Nomaden, Flaneure, Vagabunden. Wissensformen und Denkstile der Gegenwart*, Wiesbaden 2006.