

Jens Jäger

Fotografiegeschichte(n)

Stand und Tendenzen der historischen Forschung

I. WAS IST FOTOGRAFIEGESCHICHTE?¹

Diese Frage ist nicht leicht zu beantworten. Zunächst liegt das an der Ungenauigkeit des Begriffs Fotografiegeschichte, der sämtliche historisch angelegte Forschungen zur Fotografie als Technik, Medium, gesellschaftliches und kulturelles Phänomen einschließt. Eine so verstandene Fotografiegeschichte bestünde aus der Untersuchung der zeitlich sich aus- und umformenden Praktiken optisch-chemischer Bilderproduktion sowie aus der Analyse von Gebrauch und Deutung der so erzeugten Bilder. Doch in dieser Beschreibung steckt erhebliches Konfliktpotenzial, das sich schon aus den Großbegriffen ›Technik‹, ›Medium‹, ›Gesellschaft‹, ›Kultur‹, ›Geschichte‹ und ›Bild‹ ergeben muss, die jeder für sich umstritten sind und dies schon, bevor der Begriff ›Fotografie‹ selbst ins Spiel kommt, der die Verhältnisse zusätzlich verkompliziert. So muss eigentlich unklar bleiben, was denn eine Fotografiegeschichte überhaupt sein soll, und von kenntnisreicher kunstwissenschaftlicher Seite ist dann auch die Existenz eines solchen Feldes abgestritten beziehungsweise seine Ausmessung für sehr schwierig erklärt worden.²

Auch der Entwurf einer Mediengeschichte der Fotografie hätte bereits Probleme auf der grundsätzlichen Ebene, ob denn eine Aufzeichnungstechnik allein schon als Medium begriffen werden könnte; Werner Faulstich würde dies bejahen. Das Handbuch »Medienwissenschaft« böte dazu jedoch keinerlei Handhabe, während Knut Hickethiers »Einführung« zwar Fotografie berücksichtigt, die aber nicht die notwendige Komplexität eines Mediums erreiche und daher doch eher ein Werkzeug darstelle.³

Anders differenzierend wird in der Literaturwissenschaft mit Fotografie umgegangen, wobei dort Fragen nach dem metaphorischen Potenzial oder ihrer poetologischen oder narratologischen Folgen im Vordergrund stehen und nicht so sehr die Bilder selbst. Michael Neumann schreibt: »In der Literatur ist der Ort gegeben, der Schauplatz und Formationsraum von Denkfiguren, die den fotografischen Diskurs strukturieren werden.«⁴ Dies mag in seiner Absolutheit zunächst irritieren, doch ist es nützlich, sich die Ausgangsposition zu vergegenwärtigen: Literaturwissenschaftlicher Umgang mit Fotografie hat seinen Fluchtpunkt stets in Texten und Erzählformen; vornehmlich – wenngleich nicht nur – in literarischen. Steht die Analyse der (literarischen) Äußerungen über Fotografie im Zentrum des Interesses, wird notwendigerweise der Diskurs mit und zur Fotografie zu einem sekundären Gegenstand literarisch ausgehandelter Positionen.

1 Vgl. dazu das Themenheft »Die Geschichte der Geschichte. Aspekte der Fotogeschichtsschreibung« der Fotogeschichte 17, 1997, H. 64, als letzten Forschungsüberblick.

2 So fasst Douglas Nickel eine verbreitete Auffassung innerhalb der kunstwissenschaftlich orientierten Fotografiegeschichte in den USA zusammen: *Douglas Nickel*, *History of Photography: The State of Research*, in: *Art Bulletin* 83, 2001, S. 548–558, hier: S. 555.

3 Als exemplarischer Ausschnitt: *Werner Faulstich*, *Medienwandel im Industrie- und Massenzeitalter (1830–1900)*, Göttingen 2004, S. 85–107; *Joachim-Felix Leonhard* u. a. (Hrsg.), *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*, Bd. 1.3, Berlin etc. 1999, S. 5 f. *Knut Hickethier*, *Einführung in die Medienwissenschaft*, Stuttgart 2003, S. 19 f. und zur Fotografie S. 82–100.

4 *Michael Neumann*, *Eine Literaturgeschichte der Photographie (Kulturstudien Bd. 4)*, Thelem, Dresden 2006, 354 S., kart., 35,00 €, hier: S. 17.

Nun schuldet die Fotografietheorie der Literatur selbst wie der Literaturwissenschaft mit Sicherheit sehr viel; nicht zuletzt auch weil wichtige Autoren eine entsprechende Bildung mitbrachten (Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Roland Barthes) und die angrenzenden Disziplinen sich demgegenüber sehr offen zeigten, wie Teile der Kunstgeschichte, wofür Rosalind Krauss, John Tagg, W. J. T. Mitchell stehen können. So ist eine besonders starke Betonung der Austauschbeziehung zwischen Literatur und Fotografie leicht nachvollziehbar. Problematisch wird es jedoch, wenn diese Betonung vergessen lässt, dass sich Fotografie mit zahllosen anderen wissenschaftlichen Diskursen ebenso überschneiden und vernetzt hat: Beispielsweise Human- und Geowissenschaften oder Pädagogik wären hier zu nennen. Fast noch wichtiger ist die Einbettung fotografischer Praktiken in den Alltag und die ihn bestimmenden Diskurse. Am Ende stellt der literaturwissenschaftlich geprägte Weg, auch ›nur‹ eine Art dar, sich Fotografie zu nähern. Deren Ziel ist es, aus den Texten eine Wahrnehmungs- oder Theoriegeschichte der Fotografie zu destillieren, um ein spezifisches Denken über Fotografie im historischen Verlauf zu systematisieren.⁵ Der Umgang mit und das Produzieren von Fotografie geht in diesen Deutungen aber ebenso wenig auf, wie damit ein weltweiter oder auch alle sozialen Gruppen übergreifender Gebrauch des Mediums beschrieben wird. Wichtig ist aber, dass die Arbeiten der letzten Jahre die sorgsame Einordnung von Texten über Fotografie wesentlich erleichtert haben und so anachronistische Lesarten der Fotografie und ihrer Bilder vermeiden helfen. Da Fotografie in allen Bereichen des Lebens Eingang gefunden hat, macht dies eine umfassende Thematisierung aller damit verbundenen Diskurse äußerst schwierig.

Was kann und soll ein Forschungsbericht zur Fotografiegeschichte also leisten? Ange deutet ist hier, welche vielfältigen Längs- und Querschnitte durch das Feld Fotografiegeschichte vorgenommen werden können, die das Feld je anders strukturieren und abgrenzen. Und es ließe sich die bisherige Aufzählung noch verlängern, indem die Disziplinen im Einzelnen abgehandelt werden, in denen fotografiehistorische Fragestellungen wichtig sind: Anthropologie, Kunstwissenschaft, Philosophie usw. Das Ergebnis aber bliebe stets das Gleiche: Gebrauch und historische Bedeutung der Fotografie wird jeweils ausschnitthaft analysiert. Zudem ist zu betonen, dass eine so zentrale kulturelle Praxis wie das Fotografieren und die Verwendung und das Betrachten von Fotografien in fast allen Disziplinen ein eher randständiges Forschungsfeld darstellt, auch wenn beispielsweise in der Anthropologie ein neues Gebiet wie die *visual anthropology* stark auf der Auseinandersetzung mit fotografischen Forschungs- und Aufzeichnungspraktiken fußt.

Insgesamt liegt darin aber auch die Chance, dass die Arbeit mit fotohistorischen Themen sich für experimentelle Zugänge eignet, etwa durch theoretische und methodologische Übernahmen aus anderen Disziplinen oder durch einen frischen Zugang zu einem Thema. So gilt auch für den Forschungsstand, dass sich ein pragmatischer Einstieg zum Feld fotografiehistorischer Studien anbietet. Es kann als etablierte Erkenntnis gelten, dass Fotografie als eines der bedeutendsten Aufzeichnungsmittel seit Mitte des 19. Jahrhunderts anzusehen ist, welches sich tief in den individuellen wie kollektiven gesellschaftlichen Praktiken verankert hat und nicht ohne ihre historische Bedingtheit begriffen werden kann, zumal sie medial überaus wandlungsfähig und präsent ist. Darüber hinaus stellt die Fotografie ein gesellschaftliches Phänomen dar, das entsprechend auf vielfältige Weise untersucht werden kann. Fotografiegeschichte im engeren Sinn ist dann die Geschichte der technischen und apparativen sowie kulturellen und sozialen Einrichtungen, die den Gebrauch der Technik und ihrer Produkte ermöglichen und regeln. Fotografiegeschichte im weiteren Sinne ist immer Teil der (visuellen) Kultur und damit immer Element ge-

5 Mustergültig: Bernd Stiegler, *Theoriegeschichte der Photographie*, Fink, München 2006, 472 S., kart., 39,90 €; vgl. auch *ders.*, *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*, Frankfurt/Main 2006; *ders.*, *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*, München 2001.

sellschaftlicher Erscheinungen, deren je historische Ausprägungen und Veränderungen sich in Fotografie niederschlagen oder auch durch sie (mit) bedingt sind.

In diesem Sinne wird im Folgenden das Feld der »Fotografiegeschichte(n)« in vier Abschnitte gegliedert, die wichtige Themen und Perspektiven abbilden: Aus dem sehr breiten Feld werden zunächst einige herausragende Forschungsbereiche vorgestellt, in der die fotohistorische Auseinandersetzung historiografisch besonders fruchtbar ist (II). Dazu gilt es zunächst, gemeinsame sehr grundlegende Fluchtpunkte – darunter die Lexika zur Fotografiegeschichte – zu benennen. Anschließend ist es erforderlich, etwas zur *fottheoretischen* Debatte und ihrer Genealogie zu sagen, da dies Auswirkungen auf Themenwahl und Fragestellungen zu fotografiegeschichtlichen Themen hat und/oder die Herangehensweise und Vorstellungswelt der Forschenden mitprägt (III). Im Anschluss wird eine Reihe von Forschungsfeldern vorgestellt, die in besonderer Weise von fotohistorischen Zugangsweisen oder der Berücksichtigung fotografischer Quellen profitieren (IV). Das sind Arbeiten zu strafrechtlichen und medizinischen Institutionen, Untersuchungen zur Konstruktion des Fremden oder Anderen, darunter insbesondere solche zur Entstehung kolonialer Gesellschaften mit ihren rassistischen Grundordnungen. Dabei spielen die Verbreitungsformen der Fotografie auch immer eine Rolle, sei es im privaten Gebrauch oder bei der mehr oder weniger öffentlichen Verwendung von Fotografien in Printmedien und Ausstellungen. Abschließend sollen ein Blick auf die Institutionalisierung der Fotografiegeschichte in Deutschland geworfen und einige Perspektiven fotohistorischer Forschung, v. a. bezogen auf »Erinnerung und Krieg«, skizziert werden (V).

II. ANNÄHERUNG: ÜBERBLICKE ZU »FOTOGRAFIEGESCHICHTE« UND GRUNDLEGENDE ZUGANGSWEISEN

Grundsätzlich stehen für eine historische Zugangsweise, die interdisziplinär offen ist, zwei Einführungen in die Thematik zur Verfügung: Die englische Medienwissenschaftlerin Liz Wells hat ein gut strukturiertes und vor allem thematisch-theoretisch aktuelles Buch vorgelegt, das inzwischen in der dritten Auflage (2004) vorliegt.⁶ Die Einführung des Historikers Jens Jäger (2000) ist geschichtswissenschaftlich ausgerichtet, knapper gehalten und dadurch lückenhafter in den theoretischen Ansätzen und bearbeiteten Thematiken.⁷ Über aktuelle Themen informiert im deutschen Sprachraum vor allem die Zeitschrift *Fotogeschichte*, die seit 1981 erscheint und deren Inhalte inzwischen auch online recherchierbar sind.⁸

6 Liz Wells (Hrsg.), *Photography: A Critical Introduction*, 3., veränd. Aufl., London/New York 2004. Wells bearbeitet praktisch ausschließlich die englischsprachige Forschung.

7 Jens Jäger, *Photographie: Bilder der Neuzeit. Einführung in die Historische Bildforschung*, Tübingen 2000. Eine neue Auflage ist für 2009 geplant. Vgl. als knappen Überblick Karin Hartewig, *Fotografien*, in: Michael Maurer (Hrsg.), *Aufriß der Historischen Wissenschaften*, Bd. 4: Quellen, Stuttgart 2002, S. 427–448, oder auch Gerhard Paul, *Visual History. Ein Studienbuch*, Göttingen 2006. Auf Nennung weiterer Einführungen in die Bildquellenproblematik (z. B. von Michael Sauer, Hans-Jürgen Pandel) muss an dieser Stelle verzichtet werden, da sie weit über fotohistorische Fragestellungen hinaus relevant sind.

8 *Fotogeschichte*. Beiträge zur Ästhetik und Geschichte der Fotografie, URL: <<http://www.fotogeschichte.info/>> [27.5.2008]. Zum Komplex Geschichte und Fotografie sind u. a. die folgenden Themenhefte relevant: »Fotografie als historisches Dokument« (5, 1985, H. 15); »Die Geschichte der Geschichte. Aspekte der Fotogeschichtsschreibung« (17, 1997, H. 64). Vgl. auch die französischen *Études Photographiques*, URL: <<http://www.etudesphotographiques.org/>> [27.5.2008] sowie die englischsprachige *History of Photography*, Inhaltsverzeichnis der letzten Jahrgänge abrufbar unter der URL: <<http://www.tandf.co.uk/journals/archive/thph-con.asp>> [27.5.2008]. Eine Suche über die Datenbanken des historischen Fachportals Clio-Online ergibt für den Zeitraum von 1993 bis 2008 in den gut 980 ausgewerteten Zeitschriften einen Trefferbestand von 349 Aufsätzen mit dem Stichwort »photography«, allerdings inklusive Rezensionen, URL: <http://www.clio-online.de/site/lang__de/40208093/default.aspx> [30.5.2008].

Lexika bieten immer einen ersten historischen Einstieg. Allerdings erfassen die Lexika zur Fotografie das Feld der Geschichte stets »nur kumulativ« und erwecken zudem vielleicht zu sehr den Eindruck breiten, gesicherten Wissens.⁹ Zu nennen ist vor allem der umfangreiche Band Michel Frizots, »Nouvelle Histoire de la Photographie« von 1994, der enzyklopädischen Charakter besitzt und mit 30 Autoren und 40 Beiträgen jedoch schwerlich als kompakte Darstellung gelten kann.¹⁰ Ebenso haben alle monografischen Abhandlungen zur Gesamtheit der Fotografiegeschichte zunehmend Handbuchcharakter. Oft beschränken sie sich auf Regionen, Personen oder Zeitperioden, wobei stets ein bestimmter Blickwinkel (Technikgeschichte, Kunstgeschichte) auf den Untersuchungsgegenstand angelegt wird.¹¹ Gesamtdarstellungen zur Fotografiegeschichte sind trotz ihres umfassenden Anspruchs bisher also immer Abhandlungen einzelner oder einiger Aspekte von Fotografie. Üblicherweise sind es Übersichten der Erfindungsgeschichte, der Technikgeschichte und ihrer Protagonisten und/oder der ästhetischen (meint zumeist: künstlerischen) Gebrauchsweisen.

Diese Zugangsweisen besitzen ihre jeweiligen Klassiker: Die Arbeit des österreichischen Chemikers und Physikers Josef Maria Eder¹² (1855–1944) kann für die Wissenschafts- und Technikgeschichte stehen, die des amerikanischen Kunsthistorikers und Kurators am *Museum of Modern Art*, Beaumont Newhall (1908–1993), als sehr wichtiger Impulsgeber für die Auffassung von Fotografiegeschichte als der Entfaltung eines künstlerischen Mittels.¹³

Daran zeigt sich exemplarisch, dass sich vergleichsweise frühzeitig, d. h. schon in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, eine Analyse der Fotografie in zwei Sparten heraus-

9 *John Hannavy* (Hrsg.), *Encyclopedia of nineteenth-century photography*, 2 Bde., New York etc. 2008; *Lynne Warren* (Hrsg.), *Encyclopedia of twentieth century photography*, 3 Bde., New York etc. 2006; *Michael R. Peres* (Hrsg.), *Focal encyclopedia of photography: digital imaging, theory and applications, history, and science* (elektron. Ressource, CD-ROM), Amsterdam etc. 2007; *Robin Lenman* (Hrsg.), *The Oxford Companion to the Photograph*, Oxford etc. 2005; *Marie-Loup Sougez/Helena Pérez Gallardo*, *Diccionario de historia de la fotografía*, Madrid 2003; *Michel Guillemot*, *Michel Dictionnaire mondial de la photographie: des origines à nos jours*, Paris 2000; *Felix Freier*, *DuMont's Lexikon der Fotografie: Technik – Geschichte – Kunst*, Köln 1997.

10 Deutsche Ausgabe: *Michel Frizot* (Hrsg.), *Neue Geschichte der Fotografie*, München 1998.

11 Vgl. die Arbeit von *Mary Warner Marien*, *Photography: A Cultural History*, L. King, 2., überarb. Aufl., London 2006, 544 S., kart., £ 30,00, die sich explizit als Kulturgeschichte versteht, offenbar aber einen engeren, auf Hochkultur ausgelegten Kulturbegriff zu Grunde gelegt hat. Technische und bildliche Pionierleistungen sowie künstlerische Arbeit und Reportagefotografie in Nordamerika und Europa bilden das Rückgrat Warner Mariens Studie. Hierunter wären die Monografien über einzelne Fotografen (oder Fotografengruppen) oder auf einzelne Staaten bezogene Geschichten der Fotografie zu fassen. Dazu kommen noch die chronologisch gegliederten Arbeiten, die z. B. die Fotografie der 1920er- und 1930er-Jahre bearbeiten, oder die Fotografie nach 1945. Eher als Kaffeetisch-Publikation muss gelten: *Anne H. Hoy*, *Enzyklopädie der Fotografie. Die Geschichte. Die Technik. Die Kunst. Die Zukunft*, National Geographic Deutschland, Hamburg 2006, 400 S., geb., 49,95 €.

12 *Josef Maria Eder*, *Geschichte der Photochemie und Photographie bis in die Gegenwart* (Ausführliches Handbuch der Photographie Bd. 1.1), 2. Aufl. Halle/S. 1891. Die 4., völlig umgearb. und erw. Auflage von 1932 gilt noch immer als wertvolles Nachschlagewerk. Diese Version wurde auch 1945 ins Englische übersetzt (Titel: *History of Photography*, New York 1945).

13 *Beaumont Newhall*, *Photography, 1839–1937* (Ausstellungskatalog des Museum of Modern Art), New York, 1937. Ausgebaut zu *The History of Photography: From 1839 to the present day*, New York [1949]; von da aus in mehreren Auflagen erweitert und in zahlreiche Sprachen übersetzt; in deutscher Übersetzung erschien zuerst die erweiterte und überarb. Ausgabe von 1982 u. d. T.: *Geschichte der Photographie*, München 1982. Vgl. zu einer knappen Einschätzung der Wirkungsgeschichte: *Nickel*, S. 548–558. Nickel weist als Basis von Newhall dessen Rezeption der sogenannten »Wiener Schule« der Kunstgeschichte nach (Alois Riegl, Heinrich Wölfflin).

gebildet hat: erstens, Geschichte der Fotografie als Geschichte von Technik und Innovation, Erfindern und wichtigen Anwendern und zweitens, die Geschichte einer künstlerischen Entwicklung des Mediums.¹⁴ Damit entstand eine Vorstellung von Fotografie als einem relativ autonomen Gegenstand, der entweder in Abhängigkeit von wissenschaftlichem Denken, individuellen (technischen) Fähigkeiten oder ästhetischen Strömungen – jeweils der westlichen Welt – angesehen wurde. Auffällig ist dabei das Bemühen, Fotografie tief in der westlichen Kultur zu verankern und – das haben bereits die Apologeten der jeweiligen Erfinder im 19. Jahrhundert betrieben¹⁵ – die einzelnen Elemente des fotografischen Verfahrens konsequent auf ihre Vergangenheit zu befragen. Schnell war man dann im antiken Griechenland und bei Aristoteles. Fotografie wurde so zu einem überzeitlichen Phänomen, welches konzeptuell und ästhetisch sehr viel älter als seine technische Umsetzung war und gleichsam einen Urtraum des Menschen nach realitätskonformer Abbildung der Welt seine Existenz verdankte. Damit erschien Fotografie in den Kern einer Fortschrittsgeschichte der europäischen Zivilisation gerückt und gleichzeitig ihre Originalität und Spezifität jenseits rein technischer Bedingungen letztendlich relativiert.

Diese Formen der Fotografiegeschichte besitzen ein Gegengewicht in kulturkritisch-medienhistorisch ausgerichteten Arbeiten. Die hier alles überragende Referenz bildet – auch international – Walter Benjamin (1892–1940).¹⁶ Benjamin bettete Fotografie als Phänomen in soziale und kulturelle Veränderungsprozesse ein und lotete Fragen nach Verschiebungen von Wahrnehmungsbedingungen und Voraussetzungen von Kunst aus, die durch technische Innovationen begründet sind. Benjamin nahm hierbei eine längere historische Perspektive in den Blick, die mit dem Beginn der Fotografie in Europa Ende der 1830er-Jahre ansetzt und durch die Zeit seiner Analyse, also die 1930er-Jahre, begrenzt ist. Zwar war Benjamin weder der erste noch der einzige Autor, der sich auf diese Weise über die Zusammenhänge zwischen Gesellschaft und Fotografie Gedanken gemacht hat und hierbei auch zu pointierten Aussagen über das Wesen des Mediums gekommen ist, aber seine seit den 1960er-Jahren weithin rezipierten Texte sind mit Sicherheit die fruchtbarsten im Sinne der kulturwissenschaftlichen Annäherung an Fotografie.

Wie die eben angesprochenen Ansätze der technischen und künstlerischen Betrachtungsweise hat auch Benjamins Umgang mit der Fotografiegeschichte beträchtliche Wirkung darauf, was unter »Fotografiegeschichte« verstanden wurde. Nach Bernd Stiegler ist Benjamins »geschichtliche wie theoretisch-philosophische Betrachtung [...] nur als Theoriegeschichte zu fassen«.¹⁷ Es ist vor allem die Theoriebildung und die Debatte um die gesellschaftlich-kulturelle Auseinandersetzung zum Problem Realität, Wahrnehmung, mediale Vermittlungsformen und der Möglichkeiten von Kunst, die auf Benjamin Bezug nimmt. Daraus hat sich ein fotohistorischer Zweig ergeben, der mehr und mehr zum *phototheoretischen* geworden ist, da die philosophischen Grundfragen in den Vordergrund ge-

14 Beides wird gegenwärtig meist verbunden, so z. B. in dem verbreiteten Werk von *Helmut Gernsheim*, *Geschichte der Photographie. Die ersten Hundert Jahre* (Propyläen Kunstgeschichte, Sonderbd. 3), Frankfurt/Main/Berlin etc. 1983. Dies ist die übersetzte und erweiterte Ausgabe von: *Helmut u. Alison Gernsheim*, *The History of Photography, from the Camera Obscura to the Beginnings of the Modern Era*, 2., überarb. und verm. Aufl., London 1969.

15 Um den Erfinderstatus wurde aus nationaler oder professioneller Warte heraus gestritten: So bestanden die Apologeten von Daguerre, Talbot oder Bayard auf der je unabhängigen Erfindungsgeschichte; verhandelt wurden aber auch Protagonisten aus Deutschland, Österreich, Brasilien sowie die Frage nach den Entdeckern weiterer Fortschritte in Optik, Fotochemie und Kamerabau.

16 *Walter Benjamin*, *Kleine Geschichte der Fotografie*, in: *Literarische Welt* 1931 (18.9., 25.9., 2.10). Dazu kommen noch verschiedene Aufsätze und Abschnitte in Benjamins Gesamtwerk, die hier im Einzelnen aufzuzählen nicht der Ort sein kann. Vgl. dazu die sehr gute Einführung zu Benjamins Arbeit über Fotografie: *Stiegler*, *Theoriegeschichte*, S. 255–278.

17 *Stiegler*, *Theoriegeschichte*, S. 255.

treten sind, während die Verankerung der fotografischen Praxis in konkreten gesellschaftlichen Kontexten, die Benjamin selbst noch im Blick hatte, notwendigerweise vernachlässigt werden musste.

Während also die Technik-, Personen-, und Kunstgeschichte der Fotografie den größeren wie gesellschaftlichen Kontext und theoretische Fragen eher streifte, sind die theoretischen Arbeiten zur Fotografie oft, auch wenn sie die ausgesprochen historiografische Frage nach den Veränderungen gesellschaftlicher Wahrnehmung thematisieren, abstrakterer Art und teils weit von konkreten historischen Entwicklungen der fotografischen Praxis, ihrer lebensweltlichen Verankerung und den je zeitgenössischen Gebrauchsweisen entfernt.

III. VOM WESEN DES FOTOGRAFISCHEN UND DEN KONSEQUENZEN FÜR DIE HISTORIOGRAFIE

Dieser etwas weitere Ausflug in die Geschichtsschreibungen der Fotografiegeschichte verdeutlicht, dass die Möglichkeiten, ihre Geschichte zu schreiben oder zu konstruieren, selbst historisch gewachsenen Konventionen folgen, die sich voneinander abgrenzen. Auch die neuere Medienwissenschaft und -geschichte hat diese Zergliederung eher gefördert, als zusammenfassende Tendenzen zu begünstigen, was vor allem von dem je unterschiedlichen Stellenwert der Fotografie (Medium, Werkzeug, technisches Hilfsmittel) im Rahmen der Forschungskonzeptionen abhängt.

Allen Ansätzen gemeinsam, ob historisch, philosophisch, kulturwissenschaftlich oder kunst- und technikgeschichtlich, ist aber die Dominanz europäischer Vorstellungswelten über das, was Fotografie bedeutet und bedeuten kann. Auch die Frage nach dem Wesen der Fotografie – implizit oder explizit gestellt – wird erstens für höchst bedeutsam und zweitens als ausschließlich in der Tradition der abendländischen Philosophie beantwortbar gehalten. Nun ist dieser grundsätzliche Rahmen weit gesteckt, aber dennoch ist er nicht universal. Diese Prämissen gilt es, zunächst im Bewusstsein zu halten, wenn es um die Geschichte der (oder: Geschichte mit) Fotografie geht. Das wird im Zusammenhang mit der ethnologisch/anthropologisch inspirierten Forschung zur Fotografie noch etwas intensiver diskutiert werden.

Grundsätzlich gilt es, jede Darstellung, die einen universalen Anspruch trägt oder hervorrufen könnte, auf ihre Begrenzungen und Voraussetzungen hin zu prüfen. Mit anderen Worten: Das vorhandene Wissen über Fotografie als Technik, Praxis, gesellschaftliches und kulturelles Phänomen ist nach wie vor recht lückenhaft und begrenzt generalisierbar. Am sichersten noch bewegt man sich vielleicht auf dem Terrain der technischen und apparativen, chemischen und optischen Entwicklung der Fotografie.¹⁸ Die ästhetisch-künstlerische Auseinandersetzung mit fotografischen Bildern, sei es bezüglich der Versuche, Möglichkeitsbedingungen für fotografische Kunst zu formulieren, sei es die institutionelle Verankerung fotografischer Bilder in europäischer Kunst, Museumslandschaft und auf dem Kunstmarkt nachzuvollziehen, ist ebenfalls schon über einen längeren Zeitraum hinweg erforscht worden. Eng damit zusammenhängend, lassen sich die Versuche, das Wesen der Fotografie im Rahmen westeuropäischer Denktraditionen zu bestimmen, historisch recht gut nachvollziehen.¹⁹

18 Dies leisten die o. g. Lexika oder die Gesamtdarstellungen von *Josef Maria Eder* oder *Wolfgang Baier*, Quellendarstellung zur Geschichte der Fotografie, München 1980 – beide jedoch vor allem für die Zeit bis ca. 1930.

19 Vgl. hierzu *Stiegler*, Theoriegeschichte, aber auch *André Rouillé*, *La Photographie*, Paris 2005, sowie die nach wie vor unersetzliche Ausgabe von *Wolfgang Kemp/Hubertus von Amelnxen* (Hrsg.), *Theorie der Fotografie*, 4 Bde., München 2006 (zuerst, Bd. 1–3, 1980–1983 sowie Bd. 4, 2000), wobei die Auswahl von Bd. 4, den Zeitraum 1980 bis 1995 abdeckend, sicherlich durch die zeitliche Nähe weniger überzeugend ist.

Ausgangspunkt von Fragen nach dem Wesen der Fotografie ist das Verhältnis zwischen ihr (als Technik und Bild) und einer wie auch immer gearteten Realität oder Realitätsvorstellung. Ausgetragen wurde und wird die Auseinandersetzung um dieses Verhältnis vor allem in kunst- und medienwissenschaftlichen sowie philosophischen Zusammenhängen.²⁰ Hier ist in den vergangenen Jahrzehnten besonders zeichentheoretisch nach Charles Sanders Peirce (1839–1914) argumentiert worden. Nach weit verbreiteter Auffassung lässt sich, in grober und vereinfachender Form, das Verhältnis zwischen Bild und Objekt auf drei Arten beschreiben: indexikalisch, ikonisch und symbolisch. Index bezeichnet hier die Idee vom Bild als Spur und Abdruck eines Objekts beziehungsweise als Ausdruck einer konkreten und/oder ursächlichen Verbindung zum Objekt. Ikon meint das Bild als visuell dem Objekt ähnlich und/oder in mehreren Eigenschaften gleichartig. Symbol wäre das Bild als willkürliches Zeichen, welches durch Konventionen an ein Objekt gebunden wird.

Spätestens seit den Überlegungen der amerikanischen Kunstwissenschaftlerin Rosalind Krauss²¹ und des französischen Kritikers und Philosophen Roland Barthes (besonders in dessen letztem Werk »La Chambre Claire« von 1980²²), ist die Verbindung zwischen Bild und Objekt (dem Referenten) vor allem als ein indexikalisches theoretisiert worden, um den Unterschied zu den meisten anderen Abbildungstechniken zu verdeutlichen. Zumeist geht es darum, das Wesen, die Essenz der Fotografie zu bestimmen, ihre – wenn man so möchte – ureigene Charakteristik und Eigenschaft heraus zu präparieren.

Der in Belgien und Frankreich lehrende Medienwissenschaftler Philippe Dubois hat dies in Anlehnungen an Sprechakttheorien zu einer kohärenten Theorie des »fotografischen Aktes« ausgebaut.²³ Dubois betont dabei vor allem die unauflösbare Verbindung zwischen Objekt und seinem fotografischen Abbild, welche im Akt des Fotografierens performativ hergestellt werde. Der französische Fotografiehistoriker André Rouillé wendet dagegen ein, dass diese einseitige Konzentration den Blick auf Praktiken, Kontexte und andere Eigenschaften der einzelnen fotografischen Bilder verstellen würde.²⁴ Aus geschichtswissenschaftlicher Sicht ist das ein gewichtiger Einwand und verweist auf ein generelles Problem, denn für historische Untersuchungen, die sich dem Gebrauch und der Rezeption von Fotografie in bestimmten Zeiträumen und spezifischen kulturellen Zusammenhängen widmen, sind Fragen nach dem (überzeitlichen) Wesen oder dem Kern, der Fotografie gegenüber anderen Bildformen auszeichnet, mitunter nebensächlich. Letztlich kann in konkreten Zeitperioden und gesellschaftlichen Kontexten das »Wesen« der Fotografie anders aufgefasst worden sein, oder aber es können ganz andere Erklärungsmuster wirken, welche die Auffassung und den Gebrauch steuerten. Abgesehen davon, dass eine sehr starke Verallgemeinerung von Rezeptionshaltungen immer fragwürdig blei-

20 Vgl. hierzu die Debatten um die Kunstwissenschaft/Kunstgeschichte als Disziplin, die unter dem Stichwort *iconic* oder *pictorial turn* verfolgt werden kann. Als Übersicht vgl. *Christa Maar/Hubert Burda* (Hrsg.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln 2005; *Doris Bachmann-Medick* (Hrsg.), *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek 2006, S. 329–380. Fotografiezentriert: *Herta Wolf* (Hrsg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Band I, Frankfurt/Main 2002; *dies.* (Hrsg.), *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Band II, Frankfurt/Main 2003.

21 *Rosalind Krauss*, *Notes on the Index. Seventies Art in America*, in: *October* 3, 1977, S. 68–81.

22 *Roland Barthes*, *La Chambre Claire. Note sur la Photographie*, Paris 1980 (dt.: *Die helle Kammer*, Frankfurt/Main 1985).

23 *Philippe Dubois*, *L'Acte Photographique*, Paris etc. 1983 (dt.: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam 1998). Vgl. generell zu den modernen Theoretisierungen von Fotografie: *Stiegler*, *Theoriegeschichte*, S. 337–401.

24 *Rouillé*, S. 14–16; wobei der Autor sich ausgesprochen scharf gegen, wie er meint, Essentialisierungen der Fotografie, wendet. Für eine nüchternere Auseinandersetzung vgl. *Annette Geiger*, *Urbild und fotografischer Blick. Diderot, Chardin und die Vorgeschichte der Fotografie in der Malerei des 18. Jahrhunderts*, Fink, München 2004, 208 S., kart., 32,90 €, insb. S. 181–195.

ben muss, wird die mögliche Vielfalt solcher Haltungen gegenüber verschiedenen Arten und Nutzungen von Fotografie ausgeblendet.²⁵

An dieser Stelle gilt es aber noch eine zweite Dimension des Problems zu erörtern. Wenn in theoretischer Hinsicht vor allem die Indexikalität der Fotografie die Forschung leitet, mithin die Vorstellung, dass das eigentlich Wichtige an dieser Quelle ihr gleichsam natürlicher beziehungsweise naturgesetzlicher Zusammenhang zwischen Objekt und Bild darstelle, so spiegelt sich ein ähnliches Problem mittelbar in einem anderen, ebenfalls häufig in historischen Arbeiten anzutreffenden Umgang mit Fotografie. Ilse About und Clément Chéroux nennen dies in einer kritischen Überlegung zum historiografischen Umgang mit Holocaust-Fotografie die »Faszination für den Referenten«, die durch Fotografie erzeugt werden könne.²⁶ Das bedeutet, dass in der Analyse das Mediale der Fotografie und die unmittelbaren Entstehungskontexte mehr und mehr in den Hintergrund gedrängt werden zugunsten der dargestellten Objekte und ihrer Geschichte. Die einzelne Fotografie wird dann stärker als Symbol und illustrativ verwendet, weil – so lässt sich ergänzen – in ihr eine Spur des Vergangenen direkt erfahrbar erscheint. Im Bild wird eine Verdichtung des Geschehens gesucht, eine Aussage, die überzeitlichen Charakter besitzen soll. Damit wird ihr symbolischer Wert sowie die emotionalisierende Kraft der Quellen betont und beschworen. Für About/Chéroux entwickelt sich so ein Kardinalproblem der Historiografie: Die Quellen werden nicht mehr sorgfältig kontextualisiert und kritisch gewürdigt. Wo fotografische Bilder emotional besonders anrühren können – was wiederum vom Vorwissen um Kontexte abhängt – besteht dann immer die Gefahr, sie lediglich als Bestätigung dieses Vorwissens (oder eines Vor-Urteils) zu lesen. So werde aber das Potenzial der Quelle verschenkt: Wer mit vorab bestehenden Überzeugungen über das, was in Bildern zu sehen ist, an einen Quellenkorpus herangeht, wird zwangsläufig nur dieses sehen können und Abweichendes ausblenden.

Es gilt also immer: Um einige Überlegungen, wie die Quelle Fotografie grundsätzlich einzuschätzen ist, wird man nicht herumkommen. Die Indexikalität von Fotografien ist bei zeichentheoretischer Argumentation sicherlich unbestreitbar, aber zweifellos kommt den Fotografien auch ein ikonischer Charakter und ein symbolisches Potenzial zu. Diese drei Eigenschaften werden im gesellschaftlichen Gebrauch je stärker oder schwächer bewertet. Es kommt also in historischen Studien darauf an, das Verhältnis der drei zu beachten und den konkreten Gebrauch innerhalb eines historischen Kontextes zu überprüfen. Die noch anhaltende bildwissenschaftliche Debatte um die Spezifität des Bildlichen generell zeigt ferner, dass Bilder – und somit auch die Fotografie – einen »Mehrwert« besitzen, der sich wohl nicht zeichentheoretisch auflösen lässt. Im individuellen wie gesellschaftlichen Gebrauch ist die Wahl eines Mediums niemals willkürlich, und der Umgang ist auch je verschieden eingeübt: Die Fotografie in einer Illustrierten ist etwas anderes als eine Grafik und der sie begleitende Text – sie sind nicht austauschbar oder ohne Substanzverlust in ein anderes Medium übersetzbar. Neben der grundsätzlichen Überlegung, was das Verhältnis fotografischer Bilder zu den dargestellten Objekten ausmacht, wird daher immer die Frage nach der Wahl des Mediums und den Bedingungen des Gebrauchs sowie der möglichen Deutungen sein, die fotografiehistorisch wichtig sind.

Eine weitere, speziell kulturhistorische Aufgabe ist es, die theoretischen Versuche selbst zu historisieren und einzuordnen. Warum und in welcher Weise wurde in zu be-

25 So ist gerade bei Roland Barthes entscheidend, dass er sich in »Die helle Kammer« fast ausschließlich der Personenfotografie widmet, seine Schlussfolgerungen aber als für alle Formen der Fotografie gültig angenommen werden können.

26 Ilse About/Clément Chéroux, L'histoire par la photographie, in: *Études Photographiques* 2001, Nr. 10, S. 8–33. Vgl. auch die deutsche Version: *dies.*, Fotografie und Geschichte: Vortrag an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, Leipzig 2004.

stimmenden Zeiträumen überhaupt Fotografie zum Thema?²⁷ Welche gesellschaftlichen, intellektuellen oder akademischen Entwicklungen haben dazu beigetragen, dass sich in einer Reihe von Fachrichtungen, z. B. Philosophie, Kunstwissenschaft sowie Literatur- und Sprachwissenschaft, Debatten an und um Fotografie entzündeten? Das lässt sich exemplarisch sehr gut an einem breiten Forschungsfeld zeigen, in dem Fotografie eine erhebliche Rolle spielt. Dort ist zudem die historische Forschung zur und mit Fotografie sehr lebendig und vermittelt einen guten Eindruck zum gegenwärtigen Stand einer wie auch immer zu definierenden Fotografiegeschichte.

IV. FOTOGRAFIEHISTORISCHE FORSCHUNGSFELDER: ALTERITÄT VS. IDENTITÄT – DER ANDERE VS. DAS EIGENE

In den vergangenen Jahren sind einige Themenbereiche besonders intensiv Gegenstand der Forschung geworden, die sich vielleicht etwas holperig mit dem Begriff der »Alteritätsforschung« zusammenfassen lassen. Gemeint ist damit Forschung, die danach fragt, auf welche Weise und mittels welcher medialen Prozesse Trennungen zwischen dem Eigenen und Fremden, Norm und Abweichung ausgehandelt und hergestellt werden. Damit gehen Fragen nach den Mitteln und Konsequenzen von Subjektivierungsprozessen einher, oder anders gewendet: Wie und von wem in welcher Form werden Identitäten konstruiert, stabilisiert (oder gefährdet), ausgehandelt und zugeschrieben?

Im Zuge der großen Infragestellung von Meistererzählungen der Geschichte sind alle scheinbaren Selbstverständlichkeiten und Prämissen kulturwissenschaftlicher Forschung einer teils radikalen Überprüfung unterzogen worden, darunter ganz entscheidend die Annahme fester sozialer und gesellschaftlicher Identitäten. Eine Reihe von »Wenden« können dafür stichwortartig ins Feld geführt werden: *linguistic, cultural, pictorial/iconic, spatial, performative turn* und andere mehr. Hierbei werden die Wege philosophischer Analysestrategien beschränkt und Phänomenologie, Strukturanalyse, Semiotik sowie das Instrumentarium von Psychoanalyse, Feminismus, Post-Strukturalismus, Marxismus und den entsprechenden Verzweigungen angewendet. Die archäologischen und genealogischen Ansätze Michel Foucaults, seine Macht- und Herrschaftsanalyse haben hier weitere wichtige Impulse geliefert.

Wie ist dabei Fotografie ins Spiel gekommen? Erstens ist das, was man als Moderne bezeichnen kann – und die Postmoderne erst recht – zweifellos durch einen hohen Grad an Visualisierung gekennzeichnet; Fotografie hat, zunächst in der westlichen Welt, gleichermaßen das private, mediale und öffentliche Leben durchdrungen. Zweitens gehört Fotografie, wie erwähnt, zu den randständigen Gegenständen der sozial- und kulturwissenschaftlichen Disziplinen. Beides zusammen erleichtert(e) es, neue methodische und theoretische Wege zu beschreiten. Drittens war und ist Fotografie seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein äußerst vielfältiges und zentrales Abbildungs- und Vervielfältigungsmittel, welches mit besonderen Eigenschaften (Versprechen des authentischen, intersubjektiv überprüfbar Abbilds) verbunden worden ist. Keine der sonst verfügbaren Aufzeichnungstechniken für visuelle Sinneseindrücke scheint so unmittelbar mit historischen Sehweisen zusammenzuhängen und insofern auf die je zeitgenössische Wahrnehmung der Welt zu verweisen.²⁸

27 Einen guten Einstieg liefern *Stiegler*, Theoriegeschichte, sowie *Kemp/Amelunxen* mit ihren jeweiligen Kontextualisierungen der theoretischen Texte.

28 Vgl. dazu exemplarisch *Jonathan Crary*, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Frankfurt/Main 1996. Grundsätzlich hierzu *Siegfried Kracauer*, der für Überlegungen zur Parallelität von Historismus und Fotografie wichtig ist. Vgl. *Dagmar Barnouw*, *Critical Realism. History, Photography, and the Work of Siegfried Kracauer*, Baltimore 1994.

Zahllose Analogien und Synchronisationen zu anderen säkularen Entwicklungen in den Wissenschaften, der Gesellschaft, Ökonomie und Kunst haben sich aufgrund der chronologischen Gleichzeitigkeit geradezu aufgedrängt: Positivismus und fotografische Technik harmonieren ebenso wie bestimmte Konzeptionen der Geschichtswissenschaft mit fotografischer Aufzeichnung und Archivierung. Produktionsweise und Vertrieb von Bildern können gut mit der Entfaltung hochkapitalistischer Wirtschaftsweisen in Einklang gebracht werden. Da Fotografie an allen diesen Veränderungen beteiligt ist, teils sogar entscheidend mitgewirkt hat (oder zu haben scheint), versprochen kulturwissenschaftliche und historische Analysen besonders fruchtbar zu sein, um einerseits empirische Nachweise für theoretische Annahmen zu liefern und andererseits das theoretische Instrumentarium zu prüfen und gegebenenfalls zu verfeinern. Ferner erlaubte die Marginalität des Forschungsfeldes die relative Freiheit des Denkens, die weniger Widerstände in Form zu diskutierender Paradigmen zu überwinden hatte und dadurch weniger Kritik auf sachlicher Ebene ausgesetzt war.

Ansatzpunkte waren Fragen nach den Mechanismen und Funktionsweisen von Ausgrenzungen. Wie wurden aus Sicht der dominanten (europäischen, männlichen) Mittelschichten marginale beziehungsweise marginalisierte gesellschaftliche Gruppen markiert und auf ihre zugeschriebenen Eigenschaften befragt, die sie zeitgenössisch zu definieren schienen? Im Blick waren Unterschichten, geistig Kranke, Gefängnisinsassen, ethnische Minderheiten beziehungsweise Nicht-Europäer. Der englische Kunstwissenschaftler John Tagg hat für die ersten drei Gruppen Aufsätze vorgelegt, die mit dem analytischen Instrumentarium Michel Foucaults die Rolle der Fotografie ausleuchteten.²⁹ Diese exemplarischen Texte der 1980er-Jahre können für Arbeiten stehen, die in der Folgezeit entstanden sind, wenngleich diese eher nicht Fotografie als Schwerpunkt wählten (wie bei Tagg), sondern die gesamte Macht-Wissen-Konstellation, zu der Fotografie zu zählen war, zum Gegenstand nahmen.

Ein auffälliges Phänomen im 19. Jahrhundert war die zunehmende Verwendung fotografischer Techniken zur Erfassung und Verwaltung von Insassen mehr oder weniger geschlossener Anstalten, allen voran die psychiatrische Klinik und das Gefängnis. Gefängnisse als die modernen Institutionen des Strafvollzuges mit dem Auftrag der ›Humanisierung‹ von Strafe, der Resozialisierung der Täter (und Täterinnen) und der effektiven Durchführung staatlicher Repression sind jene staatlichen Einrichtungen, deren fotografische Tätigkeit inzwischen im Ansatz recht gut erforscht ist.³⁰ Dabei ist aber die Zurückhaltung zahlloser Gefängnisbeamter und verantwortlicher Behörden nicht zu unterschätzen, wenn es um die Einführung fotografischer Techniken ging, die keinesfalls, wie gelegentlich noch zu lesen, sofort eingeführt wurden.³¹

In der Forschung geht es jedoch nicht allein darum, den Einzug neuer Techniken in die staatlichen Repressions- und Ordnungsorgane nachzuverfolgen, sondern hauptsächlich darum, die Strategien und Techniken dingfest zu machen, mit denen sich die bürgerliche Gesellschaft selbst definiert und Menschen, die den dort herrschenden Normen nicht entsprechen, identifiziert. Hierbei sind fotografische Aufzeichnungstechniken im Rahmen der Verwaltung besonders interessant, weil in ihnen Vorstellungswelten von der Kontrollierbarkeit der Gesellschaft, von der Sichtbarkeit ›normaler‹ wie ›unnormaler‹ Dispo-

29 John Tagg, *The Burden of Representation, Essays on Photographies and Histories*, London 1988.

30 Allerdings fehlen noch zahlreiche Studien zur Fotografie von Straftätern, Verurteilten und im Rechtssystem registrierten Personen in Europa und auf den anderen Kontinenten.

31 Jens Jäger, *Photography: A Means of Surveillance? Judicial Photography, 1850 to 1900*, in: *Crime, History & Societies* 5, 2001, S. 27–51. Zu nennen ist der inzwischen klassische Text von Allan Sekula, *The Body and the Archive*, in: Richard Bolton (Hrsg.), *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography*, Cambridge, Mass. 1989, 343–388.

sitionen und der Objektivität technischer Apparaturen zusammenfinden. Das Ergebnis einer Identifikationsprozedur mit Porträtfotografie ist damit ebenso Ausdruck dieser Ideenwelt, wie es ein Dokument darstellt, welches eben diese als mit allerlei Phantasmen behaftet nachweist. Denn über die Vorschriften und die mit ihrer Hilfe produzierten Dokumente lassen sich die keinesfalls »rein objektiven« Verfahren recht gut rekonstruieren. Ideologische Annahmen werden als solche gekennzeichnet und medientechnische Eigendynamiken erkennbar. Die engen Zusammenhänge zwischen fotografischen Aufzeichnungstechniken und dem Diskurs über Strafen und Gefängnis sind in der historischen Forschung eine ergiebige Verbindung eingegangen.³²

Indes lassen weitere Forschungen zur Praxis der Fotografie in den Strafverfolgungsbehörden, wozu neben der Identifikationsfotografie auch die Tatortfotografie und das weite Feld der forensischen Anwendungen gehören, noch interessante und aufschlussreiche Ergebnisse erwarten. Nicht nur das Rechtswesen³³ ist von diesen Praktiken beeinflusst, sondern auch die öffentliche Wahrnehmung von Strafverfolgung und Verbrechen insgesamt. Ferner sind ähnliche Prozesse von Normbildung und -verbreitung auf zahlreichen gesellschaftlichen Ebenen auszumachen, von der Familie bis zur Produktwerbung, von Verbindungen in die Wissenschaften und zu deren epistemischen Systemen³⁴ ganz zu schweigen.

Die Fragen nach den Konsequenzen fotografischer Verfahren innerhalb eines Wissenssystems sind im Zusammenhang mit einem weiteren fotografiehistorischen Themenfeld, der Analyse medizinischer, insbesondere der psychiatrischen Fotografie relevant. Schon Mitte des 19. Jahrhunderts gingen vereinzelt psychiatrisch interessierte Mediziner davon aus, dass Fotografie einerseits eine gute Ergänzung der Aktenführung liefern, andererseits aber auch als diagnostisches und therapeutisches Mittel eingesetzt werden könnte (Hugh W. Diamond³⁵, Jean-Martin Charcot³⁶). Aus kulturgeschichtlicher Perspektive sind die Bilder aber vor allem als mediale Vermittlungsformen von Vorstellungen über Krankheit (körperliche wie psychische) und Gesundheit von Bedeutung.³⁷ Die Erforschung der un-

32 *Susanne Regener*, *Fotografische Erfassung: zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*, München 1999; *Milos Vec*, *Die Spur des Täters. Methoden der Identifikation in der Kriminalistik (1879–1933)*, Baden-Baden 2002; *Franziska Brons*, *Sachverständige Fotografie. Der Mikrokosmos vor Gericht*, in: *Fotogeschichte* 24, 2004, H. 94, S. 15–23; *Peter Becker*, *Strategien der Ausgrenzung, Disziplinierung und Wissensproduktion: Überlegungen zur Geschichte der Kriminologie*, in: *GG* 30, 2004, S. 404–433; *Jens Jäger*, *Verfolgung durch Verwaltung. Internationales Verbrechen und internationale Polizeikooperation 1880–1933*, Konstanz 2006, insb. S. 199 ff.

33 Es liegen mehrere Studien zur Rechtsikonografie in Mittelalter und Früher Neuzeit vor, die den Ausgangspunkt für eine neuzeitliche und damit auch fotografisch reproduzierte Ikonografie von Recht, Strafverfolgung und Justiz bilden können. Vgl. *Norbert Schnitzler* (Hrsg.), *The Law and its Images in Medieval Europe (The Medieval History Journal, Special Issue)* New Delhi/London etc. 2000, Inhaltsverzeichnis, URL: <<http://mhj.sagepub.com/content/vol13/issue1/>> [30.5.2008].

34 Hier sei verwiesen auf den Abschnitt zur wissenschaftlichen Fotografie. Der Begriff »epistemische Dinge« und »Experimentalsystem« als Möglichkeitsbedingungen wissenschaftlicher Erkenntnisproduktion geht auf Hans-Jörg Rheinberger zurück. Vgl. z. B. *Hans-Jörg Rheinberger*, *Historische Epistemologie zur Einführung*, Hamburg 2007.

35 *Caroline Bloore*, *Hugh Welch Diamond 1808–1886. Doctor, Antiquarian, Photographer*, [Richmond] 1980.

36 *Georges Didi-Huberman*, *Die Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot*, Paderborn 1997; *André Gunthert*, *Klinik des Sehens. Albert Londe. Wegbereiter der medizinischen Photographie*, in: *Fotogeschichte* 21, 2001, H. 80, S. 27–40.

37 *Helen Bömelburg*, *Der Arzt und sein Modell. Porträtfotografien aus der deutschen Psychiatrie 1880 bis 1933*, Stuttgart 2007; *Marianne Schuller/Claudia Reiche/Gunnar Schmidt* (Hrsg.), *BildKörper: Verwandlungen des Menschen zwischen Medium und Medizin*, Hamburg 1998; *Daniel M. Fox/Christopher Lawrence*, *Photographing medicine: images and power in Britain and America since 1840*, New York 1988.

terschiedlichen Praktiken in einzelnen Kliniken und Ländern hat bereits begonnen, und erste Ergebnisse liegen vor. Prozesse der Pathologisierung abweichenden Verhaltens oder Aussehens spielen hier ebenso eine Rolle wie die Funktion fotografischer Dokumentation zur Verbreitung von Forschungsergebnissen oder -vorhaben.³⁸ Die Röntgenfotografie ist hierbei ein Spezialfall, der ebenfalls bezüglich seiner medizinischen, aber auch kulturhistorischen Bedeutung analysiert wird.³⁹

Die enge Verzahnung dieser Forschung mit der Wissenschaftsgeschichte ist naheliegend und berührt grundlegende epistemologische Fragen nach den Grundbedingungen von Wissen und Erkenntnis. Hier bilden die Arbeiten David Gugerlis und Barbara Orlands⁴⁰ einen Referenzpunkt sowie die Forschungen, die am Zentrum für die Geschichte des Wissens in Zürich und im Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte in Berlin angesiedelt sind.⁴¹ Auch das Projekt »Das technische Bild« (Leitung: Horst Bredekamp) am Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik befasst sich immer wieder mit fotografischen Bildern und bietet daher stets eine Möglichkeit, Fragen nach der medizinischen-psychiatrischen Fotografie in ihrem größeren Kontext zu betrachten.⁴² Grundlegend kann der Band von Peter Geimer Aufschlüsse zu den Verbindungen zwischen Fotografie und Wissenschaft Auskunft geben.⁴³ Weitere Auseinandersetzungen und Diskussionen von Quer- und Längsverbindungen zwischen wissenschaftlicher und künstlerischer Fotografie haben ein Ausstellungskatalog von Andreas Krase und Agnes Matthias aufgezeigt.⁴⁴ Die im späteren 19. und 20. Jahrhundert betriebene Trennung zwischen den Formen des Wissens (Wissenschaft versus Kunst und Mischformen) erscheint in diesen Publikationen in einem neuen Licht und verweist auf die sich verändernden Betrachtungsweisen fotografischer Bilder.

In jedem Fall ist der spezifische Anteil fotografischer Verfahren an der Ansammlung von Wissen zunehmend erkannt worden. Eigentlich lässt sich in vielen Bereichen der Forschung im 19. und 20. Jahrhundert die fotografische Dokumentation und Kommunikation von Ergebnissen kaum fortdenken; und hier hat gerade die anthropologische, ethnologische und geografische Fotografie besondere Aufmerksamkeit der Forschung gefunden. Hintergrund ist die historische Aufarbeitung der eigenen Forschungsgeschichte, aber auch die Untersuchung des Anteils der Visualisierungen als Bestandteil von Forschungen für Kolonialismus, Imperialismus und Rassismus.

38 In den vergangenen fünf Jahren hat eine Reihe von Tagungen zu dem Thema stattgefunden, die sich über die Stichwortsuche »Medizin« und »Fotografie« im Internet (z. B. über den HSozKult) leicht erschließen lassen.

39 Vgl. *Denis Bernard*, *L'images des Rayons X et la Photographie*, in: *Études Photographiques* 2005, Nr. 17, S. 87–111, sowie den knappen Überblick bei *Stiegler*, *Theoriegeschichte*, S. 131–137.

40 *David Gugerli/Barbara Orland* (Hrsg.), *Ganz normale Bilder. Historische Beiträge zur visuellen Herstellung von Selbstverständlichkeit*, Zürich 2002.

41 MPI für Wissenschaftsgeschichte, URL: <<http://www.mpiwg-berlin.mpg.de/en/index.html>> [30.5.2008].

42 »Das technische Bild« im Internet, URL: <<http://www2.hu-berlin.de/hzk/dtb.php?show=startseite>> [30.5.2008]. Einschlägig zur Fotografie in der Wissenschaft vgl. *Horst Bredekamp/Franziska Brons*, *Fotografie als Medium der Wissenschaft. Kunstgeschichte, Biologie und das Elend der Illustration*, in: *Maar/Burda*, S. 365–381.

43 *Peter Geimer* (Hrsg.), *Ordnungen der Sichtbarkeit: Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt/Main 2002.

44 *Andreas Krase/Agnes Matthias* (Hrsg.), *Wahr-Zeichen. Fotografie und Wissenschaft (Katalogbuch zur Ausstellung der Technischen Sammlungen Dresden)*, Dresden 2006. Nicht zu vergessen ist auch die angloamerikanische Forschung hierzu, vgl. lediglich *Ian Jeffrey*, *Revisions: An Alternative History of Photography*, National Museum of Photography, Film & Television, Bradford 1999, 119 S., kart., £17.95.

Fotografie zählte zu den bedeutsamsten Visualisierungspraktiken und verdient daher besondere Aufmerksamkeit. Nicht nur besaßen die auf Expeditionen angefertigten Bilder hohe Relevanz als authentische Zeugnisse, sie schufen auch Vorstellungen von den Gegebenheiten vor Ort und flossen in den europäisch-amerikanischen Bilderhaushalt ein. Fotografie bürgte dabei noch für eine Besonderheit. Da die betroffenen Menschen aufgezeichnet wurden – hier findet die Hervorhebung des indexikalischen Charakters fotografischer Bilder einen Widerhall – liegen Dokumente vor, die die Ausgegrenzten und Marginalisierten als Individuen zumindest ›sichtbar‹ machten. Da seit längerem kaum mehr davon ausgegangen wird, dass die Menschen vor der Kamera überhaupt keinen Einfluss auf ihre Bildwerdung haben/hatten, sondern im Gegenteil, hier durchaus auf die ein oder andere Art mitwirkten, wird darin eine Chance gesehen, die Handlungsmöglichkeiten dieser Menschen genauer zu erfassen. Das gilt sowohl für die konkrete Bildgestaltung, die nun nicht mehr (als einzig wahrscheinlich angenommene Option) in Schemata von Über- und Unterordnung gelesen, sondern auch auf andere Gebrauchsmöglichkeiten hin befragt wird.

Wichtige Impulse gingen dabei von der Anthropologie/Ethnologie aus. Indem dort die Dokumente älterer Forschung neu gelesen wurden, erfolgte eine Neueinschätzung gerade der fotografischen (und auch filmischen) Ergebnisse von Expeditionen und Feldforschungen aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert. Indem die Fotografien nun historisiert und analysiert wurden, ergab sich eine kritische Aufarbeitung des eigenen Faches. Insbesondere die deutsch-amerikanische Afrikanistin Christraud M. Geary und die britische Anthropologin Elizabeth Edwards legten Ende der 1980er- und zu Beginn der 1990er-Jahre Überlegungen zum theoretischen und methodologischen Umgang mit historischen Fotografien vor.⁴⁵ Dabei ging es vor allem um zweierlei: Aufarbeitung der komplexen Bedingungen wissenschaftstheoretischer, technischer und kultureller Art, die Motivauswahl, Inszenierung und Kontextualisierung der Fotografien lenkten, sowie um die Beteiligung der Aufgenommenen, deren Möglichkeiten und auch die Instrumentalisierung des Aufzeichnungsmittels der europäischen Forscher.

Diese umfassende Historisierung anthropologischer/ethnologischer Forschungspraxis hat rasch zu tiefen Einsichten über die Bedingungen der Fotografie in diesen Forschungsfeldern geführt.⁴⁶ Auch wenn Fotografen zum Personal der Forschungsreisen gehört hatten, waren deren Bilder keinesfalls immer im Sinne der von Gustav Fritsch schon in den 1870er-Jahren festgehaltenen Prinzipien produziert worden.⁴⁷ Nicht nur wurden zahllose

45 Christraud M. Geary, Photographs as Materials for African History: Some Methodological Considerations, in: *History in Africa* 13, 1986, S. 89–116; *dies.*, Text und Kontext: Zu Fragen der Methodik bei der quellenkritischen Auswertung historischer Photographien aus Afrika, in: *Zeitschrift für Kulturaustausch* 40, 1990, S. 426–439; Elizabeth Edwards (Hrsg.), *Anthropology and Photography 1860–1920*, New Haven/London 1992.

46 Edwards hat zuletzt Überlegungen zu den Fotografien als Objekte vorgelegt, die in der wissenschaftlichen und semiwissenschaftlichen Welt zirkulierten: Elizabeth Edwards, Shifting representation. The making of the ethnographic in nineteenth century photography, in: Hans-Peter Bayerdörfer/Bettina Dietz/Frank Heidemann/Paul Hempel (Hrsg.), *Bilder des Fremden. Mediale Inszenierung von Alterität im 19. Jahrhundert* (Kulturgeschichtliche Perspektiven Bd. 5), LIT, Berlin 2007, 424 S., kart., 39,90 €, S. 41–62. Einen fundierten Überblick zur deutschen ethnografischen Fotografie liefert Thomas Theye, *Ethnologie und Photographie im deutschsprachigen Raum (1839–1884)*, Frankfurt/Main 2004. Theye zeichnete auch verantwortlich für die erste große Aufarbeitung des Themas.

47 Gustav Fritsch, Praktische Gesichtspunkte für die Verwendung zweier dem Reisenden wichtigen technischen Hilfsmittel: Das Mikroskop und der photographische Apparat, in: G. von Neumayer (Hrsg.), *Anleitung zu wissenschaftlichen Beobachtungen auf Reisen*, Bd. 2, 3., völlig umgearb. u. verm. Aufl., Hannover 1906, S. 731–814. Ähnliche Anleitungen und Prinzipien wurden beispielsweise auch für die britische Forschung formuliert. Ein Beispiel ist der aufbereitete Nachlass des Privatiers Hermann Burchardt, der um 1900 auf der arabischen Halbinsel

Zuschreibungen nun infrage gestellt, auch die Praxis der Bildaneignung durch die Forscher entkleidete viele der ›Expeditionsfotografien‹ ihres wissenschaftlichen Nimbus, waren sie doch oft von lokal ansässigen oder anderen durchreisenden Fotografen erworben oder nachträglich den Expeditionsberichten hinzugefügt worden.

Der »ethnografische Stil« entwickelte sich im 19. Jahrhundert zu einem Produktmerkmal, welches den Absatz entsprechender Fotografien förderte. Diesen Bildern gemeinsam war eine Darstellungsform, die den »Typus«⁴⁸ und die regionale oder ethnische Eigenheit eines Menschen betonte und damit vor allem die Differenz zum (urbanen) Europäer als Verkaufsmerkmal besaß. Diese Art der Darstellung war im Übrigen nicht für überseeische Völker reserviert, sondern wurde auch innerhalb Europas angewendet: Ländliche Volksgruppen in Tracht und bei anscheinend traditionellen Verrichtungen erfuhren erhöhte fotografische Aufmerksamkeit. Auf diese Weise wurde auch innerhalb Europas hochdifferenzierte und hierarchisch strukturierte Völkerkunde betrieben, die zwischen Exotismus, Sehnsucht nach stabiler Ordnung und Natürlichkeit sowie einem antiquarischen Motiv des Bewahrens schwankte.⁴⁹

Diese Konstruktionen von Differenz beschäftigt die kulturwissenschaftliche Forschung seit einiger Zeit intensiv.⁵⁰ Nicht nur, weil es hier um einen Kern der europäischen Selbstvergewisserung und Wissensordnung geht, sondern auch, weil die Fotografien über ihre zeitgenössische Funktion hinaus in Museen, Publikationen und historischen Darstellungen Wirksamkeit entfalten und zudem als historische Dokumente für das Selbstverständnis der Gesellschaften ein Rolle spielen, die seinerzeit durch Fotografie repräsentiert wurden.

In den Themenkomplex führen eine Reihe von Bänden ein, von denen hier exemplarisch jene von Anne Maxwell sowie die Sammelbände von Christopher Pinney und Nicolas Peterson sowie Eleanor Hight und Gary D. Sampson erwähnt werden.⁵¹ Trotz vieler Gemeinsamkeiten lässt sich die ›koloniale‹ Fotografie dennoch nicht als eine Einheit fassen.⁵² Hier sind regionale Studien von überragender Bedeutung, denn die Interaktion zwischen den Beteiligten muss differenziert nach Raum und Zeit betrachtet werden. Christopher Pinney ist für den indischen Subkontinent zu nennen⁵³, Christraud Geary und Heike Behrend für Afrika⁵⁴, James R. Ryan für die britischen Kolonien⁵⁵ und Stuart Hall⁵⁶ –

fotografierte. *Annegret Nippa/Peter Herbstreuth* (Hrsg.), *Unterwegs am Golf – Along the Gulf. Von Basra bis Maskat – Photographien von Hermann Burchardt*, Berlin 2005.

48 Zuletzt: *Paul Hempel*, *Facetten der Fremdheit. Kultur und Körper im Spiegel der Typenphotographie*, in: *Bayerdörfer* u. a., S. 177–205.

49 Vgl. die Sammelbände *Irene Ziehe/Ulrich Hägele* (Hrsg.), *Fotografien vom Alltag – Fotografieren als Alltag*, Münster 2004; *dies.* (Hrsg.), *Fotos – »schön und nützlich zugleich«*. Das Objekt Fotografie, LIT, Berlin 2006, 281 S., kart., 19,90 €.

50 Einen knappe Einführung zum internationalen Forschungsstand liefert: *Hermann Joseph Hiery*, *Bilder aus der deutschen Südsee: Fotografien 1884–1914*, Paderborn/München etc. 2005.

51 *Anne Maxwell*, *Colonial Photography and Exhibitions. Representations of the Native and the Making of European Identities*, London/New York 1999; *Christopher Pinney/Nicholas Peterson* (Hrsg.), *Photography's Other Histories*, Duke University Press, Durham 2003, 286 S., geb., 23,95 €; *Eleanor Hight/Gary D. Sampson* (Hrsg.), *Colonialist Photography. Imag(in)ing Race and Place*, Abingdon/New York 2004. Gerade der Band von *Pinney/Peterson* versucht, die Praktiken der kolonialen Fotografie auf allen Kontinenten außerhalb Europas abzudecken.

52 Vgl. *Edwards*.

53 *Christopher Pinney*, *Camera Indica. The Social Life of Indian Photographs*, London 1997; *dies.*, *The phenomenology of colonial photography*, in: *Bayerdörfer* u. a., S. 19–39.

54 *Christraud Geary/Virginia Lee-Webb* (Hrsg.), *Delivering Views. Distant Cultures in Early Postcards*, Washington 1998, sowie ihren Beitrag in dem Sammelband: *Alessandro Triulzi* (Hrsg.), *Fotografia e storia dell'Africa*, Neapel 1992; vgl. *Heike Behrends* Beiträge in *Lenman* sowie *Tobias Wendl/Heike Behrend* (Hrsg.), *Snap me One! Studiofotografen in Afrika*, München/London etc. 1998.

ein sehr wichtiger Autor für das gesamte Feld der *visual studies* – für Einwanderer aus den Kolonien in die britische Metropole. Kürzlich hat Susan Close⁵⁷ eine wichtige Studie über Kanada und den fotografischen Umgang mit den Indigenen vorgelegt. Hatte sich für den amerikanischen Doppelkontinent die Forschung bisher vor allem auf den Norden konzentriert, sind in letzter Zeit auch Studien zu Lateinamerika publiziert worden, die Fragen nach der fotografischen Repräsentation in diesem ersten ›postkolonial‹ geprägten Kontinent aufwerfen.⁵⁸

Zunehmend werden neben den Kategorien der Differenzierung, welche Menschen und Kulturen in klare hierarchisch strukturierte Ordnungen organisieren, auch die jeweiligen Rück- und, wenn man so möchte, Nebenwirkungen des Bilderaustausches berücksichtigt. So sind zwar zu Zwecken der kolonialen Durchdringung Visualisierungstechniken breit verwendet worden; die Folgen dieses Austausches aber sind keinesfalls nur auf der einen Seite zu suchen. Weder die kolonisierte noch die kolonisierende Gesellschaft sind unverändert geblieben. Tatsächlich scheinen sich überall auch Mischformen (Hybride) gebildet zu haben, die sich auch in den fotografischen Bildern zeigen lassen. Fotografie ist in dieser Beziehung vor allem als ein – wenngleich sehr wichtiger – Agent zu sehen. Für die französische und britische Kolonialerfahrung ist dies bereits ansatzweise erforscht worden.⁵⁹ Für die deutsche koloniale Erfahrung liegen ebenfalls Studien vor, die visuellen Repräsentations- und Präsentationsformen große Bedeutungen zumessen.⁶⁰

Zweifelsfrei können diese Arbeiten zeigen, welchen hohen Stellenwert seit Mitte des 19. Jahrhunderts gerade Fotografie als Aufzeichnungsmittel und Kommunikationsmedium besessen hat. Zwar müssen die zeitgenössischen Gebrauchs- und Umgangsweisen mit Fotografie noch genauer untersucht werden, aber es wird sich nichts an der Tatsache ändern, dass sich das Wissen um die Welt auch stark aus Fotografie in allen ihren Erscheinungsformen (Abzug, Sammelbild, Stereofotografie, Postkarte, Bildband usw.) speiste.

Auf welche Weise diese Bilder ›gelesen‹ oder decodiert wurden, ist bisher vor allem in Beziehung zu anthropologischem Alltagswissen gesetzt worden. Rassistische Grundannahmen über die Ordnung der Welt, wie sie in Europa gängig waren, sind unzweifel-

55 James R. Ryan, *Picturing Empire. Photography and the Visualization of the British Empire*, London 1997; *ders.*,/Joan M. Schwartz (Hrsg.), *Picturing Place: Photography and the Geographical Imagination*, London/New York 2003. Zu den französischen Kolonien vgl. Anm. 59.

56 Aus der Vielzahl von Halls' Beiträgen sei nur eine deutsche Übersetzung erwähnt: *Stuart Hall*, Rekonstruktion, in: *Wolf*, *Diskurse der Fotografie*, S. 75–91.

57 Susan Close, *Framing Identity. Social Practices of Photography in Canada (1880–1920)*, Arbeiter Ring Publishing, Winnipeg 2007, 211 S., kart., \$ 29,95.

58 Deborah Poole, *Vision, Race, and Modernity: A Visual Economy of the Andean Image World*, Princeton 1997; *dies.*, *An Excess of Description: Ethnography, Race, and Visual Technologies*, in: *Annual Review of Anthropology* 34, 2005, S. 159–179; *Jens Andermann/William Rowe* (Hrsg.), *Images of Power. Iconography, Culture and the State in Latin America (Remapping Cultural History, Bd. 2)*, Berghahn Books, New York/Oxford 2005, 299 S., kart., 27,50 €.

59 *Pascal Blanchard/Sandrine Lemaire* (Hrsg.), *Culture Coloniale. La France conquise par son Empire 1871–1931*, Paris 2003, sowie *Ryan*, *Picturing Empire*. Vgl. auch *Paul S. Landau/Deborah D. Kaspin* (Hrsg.), *Visuality in Colonial and Postcolonial Africa*, Berkeley 2002.

60 *Udo Krautwurst*, *The Joy of Looking. Early German Anthropology, Photography and Audience Formation*, in: *Visual Anthropology Review* 18, 2002, H. 1–2, S. 55–79. Zur Rolle von Visualisierungen im Zusammenhang mit zeitgenössischen Rassenvorstellungen vgl. *Felix Axster*, *Die Angst vor dem Verkaffern – Politiken der Reinigung im deutschen Kolonialismus*, in: *WerkstattGeschichte* 39, 2005, S. 39–53, sowie *ders.*, *Vom Sinken. Figurationen von Handlungsmacht im deutschen kolonialen Diskurs*, in: *Ilka Becker/Michael Cuntz/Astrid Kusser* (Hrsg.), *Unmenge. Wie verteilt sich Handlungsmacht?*, München 2008, S. 321–335; zur Zirkulation von Bildern und Bühnenkünstlern afrikanischer bzw. afro-amerikanischer Herkunft um 1900 vgl. *Astrid Kusser*, *Cakewalking. Fluchtlinien des Schwarzen Atlantiks um 1900*, in: *Becker/Cuntz/Kusser*, S. 251–281.

haft ein Lektüremuster gewesen. Dennoch erschöpft sich darin wahrscheinlich nicht die gesamte Bedeutungsdimension der Fotos. Schließlich wurden sie nicht nur und vielleicht auch nicht hauptsächlich als anthropologische Bilder gelesen, sondern viel stärker in Bezug auf die imperiale Politik und das in Europa kursierende koloniale Selbstverständnis betrachtet. Auch erfordert die Analyse ›kolonialer‹ Fotografie noch eine stärkere Fundierung durch empirische Studien zu ihrer Produktion und Verfügbarkeit. Dazu wiederum wären Untersuchungen des fotografischen Gewerbes und weitere Mikro- und Makroanalysen notwendig. Schließlich müssten beispielsweise auch die Erkenntnisse der Analyse aus volkskundlicher Perspektive eingearbeitet werden, da koloniale wie heimatliche Fotografie im Alltag nebeneinander existierten und miteinander in Bezug zu setzen sind.

Wenden wir uns einem historischen Phänomen zu, das überraschenderweise bisher wenig untersucht worden ist, obwohl es einen Kern fotografischer Praxis darstellt: Amateurfotografie im weitesten Sinne. Egal, wozu im Einzelnen fotografiert wurde: im Grunde genommen sind auch hier stets Identifikationsmodelle und Subjektivierungsprozesse am Werk. Zudem bildet die private Bildproduktion auch immer eine Schnittstelle zwischen Formen individueller und kollektiver Verwendungsweisen der Bilder. Und gerade weil Fotografie im 19. Jahrhundert zu einer Ware wurde, wurde sie immer mehr zu einem Alltagsgegenstand. Damit ging einher, dass auch immer mehr Menschen die Möglichkeit bekamen, selbst Fotografien herzustellen. Die private und semi-private Fotosammlung, sei es als Bildergalerie, Album oder Anhäufung loser einzelner Fotografien stellt somit einen zentralen Aspekt individueller oder familiärer Selbstdarstellung und -vergewisserung dar.

Die Grundlage der Forschung bildet hierbei die von Pierre Bourdieu geleitete Studie zur fotografischen Praxis in Frankreich um 1960.⁶¹ Einen kurzen Forschungsüberblick bietet Nora Mathys, die selbst über private Fotografie in Fotoalben zwischen 1890 und 1960 arbeitet.⁶² Einen ersten Überblick zur privaten Fotografie legte Timm Starl vor.⁶³ Inzwischen wurden diverse Einzeluntersuchungen gegenwärtiger wie historischer Praxis unternommen, die Einblicke ermöglichen. Dabei stellt das Kardinalproblem sicherlich die individuelle Kontextualisierung dar, die sich meist nicht ohne Weiteres aus den Sammlungen ableiten lässt. Dies gilt auch, gerade weil das private Fotografieren (und Arrangieren der Sammlungen) selten in anderen Medien, sprich: Texten, reflektiert wird.

Wer sich für Familie als historisches Phänomen, für die Vernetzung von Personen in freundschaftlicher oder sonst wie geartete Loyalitäten interessiert, wird – im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zunehmend, im 20. Jahrhundert immer selbstverständlicher – auf fotografische Zeugnisse stoßen. Für die Untersuchung visueller Kultur ist die private Fotografie eine überaus fruchtbringende Quelle. Aber sie erfordert auch ein hohes Maß an Sorgfalt und Kontextualisierung. Methodisch ist ihr nicht einfach beizukommen; einfache seriell-ikonografische Zugänge bedürfen der Ergänzung und Anpassung. Private Fotografie konzentriert sich zumeist auf die Themenbereiche: Familie, Freunde, Reisen/Ausflüge, Freizeit, Schule. Abweichende Praktiken sind vielfältig; untersucht sind ansatzweise Fotoalben und private Formen der Fotografie, die im Krieg entstanden.⁶⁴

61 Bourdieu, Pierre/Luc Boltanski/Robert Castel u. a., Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie, Frankfurt/Main 1983 (Zuerst frz.: Un Art Moyen. Essai sur les Usages Sociaux de la Photographie, Paris 1965).

62 Nora Mathys, La photographie privée: une source pour l'histoire de la culture visuelle, abrufbar auf den Seiten der L'École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, URL: <<http://www.arhiv.lhivic.org/index.php/2008/02/27/649-la-photographie-privée-une-source-pour-l'histoire-de-la-culture-visuelle>> [30.5.2008]; dies., Ein Fotoalbum als visuelle Spur einer Lebensgeschichte, in: Schweizer Volkskunde/Folklore suisse/Folklore svizzero Nr. 95, 2005, S. 88–97.

63 Timm Starl, Knipsen. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980, München/Berlin 1995.

64 Vgl. für grundsätzliche Überlegungen zur Einbettung der Geschichte fotografischer Praktiken in Forschung Gerhard Hirschfeld, Erster Weltkrieg – Zweiter Weltkrieg: Kriegserfahrungen in

Schon Pierre Bourdieu hat in seiner empirischen Untersuchung ermittelt, dass die Bekräftigung der Familie auf der Folie eines sozialen Selbstverständnisses handlungsleitend für die Produktion, den Gebrauch und die Rezeption der Fotografie gewesen ist. Methodisch und theoretisch ist die Studie noch immer höchst anregend – ein Problem für historische Untersuchungen ist jedoch, dass deren Hauptwerkzeug, das Interview und dessen Auswertung, in den meisten Fällen nicht zur Verfügung steht.⁶⁵ Hier wird man sich entweder mit einer vertieften individuellen Analyse behelfen müssen und seriell-ikonografische Methoden anlegen⁶⁶, die Auskunft über sich wiederholende Muster von Motiven und Anordnungen in Alben geben können. Ergebnisse solcher Untersuchungen können dann über gesellschaftliche Funktionen und Gebrauchsweisen informieren, die überindividuell sind, aber dennoch die individuelle Praxis bestimmen. Auf der individuellen Ebene helfen die Ermittlung narrativer Muster und die Analyse von Text-Bild Beziehungen (in Alben)⁶⁷, eine Einordnung in größere Zusammenhänge vorzunehmen. Diese Vorgehensweisen sind nicht allein in der Erforschung der privaten Fotografie von Bedeutung, sondern generell bewährte Analysestrategien.

Indem Fotografie auf der Mikro- wie Makroebene an den Selbstvergewisserungen von Individuen und Kollektiven mitwirkt, das Eigene vom Fremden in der Gegenwart unterscheidet oder zumindest Unterscheidungen nahelegt und zur Diskussion stellt, fließt sie auch in die individuellen und kollektiven Erinnerungen ein. Hochkonjunkturen fotografischer Produktion sind in diesem Zusammenhang immer Phasen kriegerischer Auseinandersetzungen, in denen die individuelle wie kollektive Identität stark gefährdet ist, sei es im existenziellen oder im übertragenen Sinn. Ferner werden Auswahlmechanismen fotografischer Produktion und Distribution besonders deutlich. So erklärt sich neben der Besonderheit des Krieges für die mediale Kommunikation zwischen Kriegsschauplatz und Heimat und zwischen Staat und Bürgern das hohe kulturwissenschaftlich-historische Interesse an der Fotografie im Krieg und ihren Folgen für die Erinnerungen an diese Zeiten.

V. ERINNERUNG UND KRIEG

Jede Form der Untersuchung von Fotografie als Mittel, um Differenzen zu zeigen, zu reproduzieren und auch zu erzeugen, streift zumindest auch Fragen der Erinnerungskultur oder Formen kollektiver Erinnerung. Zwei eng miteinander verknüpfte Themen haben die

Deutschland. Neuere Ansätze und Überlegungen zu einem diachronen Vergleich, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe 2, 2005, H. 2, URL: <www.zeitgeschichte-online.de/md=EWK-Hirschfeld> [30.5.2008]; Petra Bopp, Fremde im Visier. Private Fotografien von Wehrmachtssoldaten, in: Holzer, Mit der Kamera bewaffnet, S. 97–117 (ein gleichnamiges Projekt führt Petra Bopp an der Universität Jena durch), und Bernd Boll, Vom Album ins Archiv. Zur Überlieferung privater Fotografie im Zweiten Weltkrieg, in: ebd., S. 167–178.

65 Richard Chalfen, Interpreting Family Photography as Pictorial Communication, in: Jon Posser (Hrsg.), Image-based Research. A Sourcebook for Qualitative Researchers, London 1998, S. 214–234; Ulrike Pilarczyk/Ulrike Mietzner, Methoden der Fotografieanalyse, in: Yvonne Ehrenspeck/Burkhard Schöffel (Hrsg.), Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch, Opladen 2003, S. 19–36.

66 Ulrike Pilarczyk/Ulrike Mietzner, Das reflektierte Bild. Die seriell-ikonografische Fotoanalyse in den Erziehungs- und Sozialwissenschaften, Bad Heilbrunn 2006.

67 Zum Fotoalbum unter diesen Aspekten vgl. Matthias Bickenbach, Das Dispositiv des Fotoalbums. Mutation kultureller Erinnerung. Nadar und das Pantheon, in: Jürgen Fohrmann/Andrea Schütte/Wilhelm Vosskamp (Hrsg.), Medien der Präsenz. Museum, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert, Köln 2001, S. 87–128.

Geschichtswissenschaft in dieser Beziehung in den vergangenen zwei Jahrzehnten bewegt: Zweiter Weltkrieg und Holocaust. Beide Themen haben gerade aufgrund der Verfügbarkeit von fotografischen und Filmbildern eine erhöhte Präsenz in der Öffentlichkeit. Lange wurde seitens der historischen Disziplinen nicht über die Medialität der Zeugnisse intensiver nachgedacht, aber: welche Rolle spielten Fotografie und Film für die Erinnerung und die Auseinandersetzung mit der jüngeren Vergangenheit? Was unterschied diese Zeugnisse von anderen Quellen? Auf welche Weise transportierten sie ihre Botschaft und worin bestand diese? Die ästhetischen und formalen Merkmale der Quellen werden vermehrt berücksichtigt und insgesamt ein Forschungsfeld erschlossen, das inzwischen eigene Konturen aufweisen kann.

Die Initialzündung für eine breitere Debatte in Deutschland dürfte in der Auseinandersetzung um die sogenannte »Wehrmachtsausstellung«⁶⁸ in den 1990er-Jahren zu verorten sein. Im Rahmen der Auseinandersetzung um die Aussagen der Ausstellung wurde auch wiederholt der Umgang mit dem fotografischen Material bemängelt und daraufhin eine Reihe von präzisierenden Analysen vorgenommen. Insgesamt ist so die Aufmerksamkeit auf die mediale Präsentationsform von Krieg und Kriegsverbrechen gelenkt worden. Gleichzeitig war auch ein Interesse an den Fotodokumenten aus den Vernichtungs- und Konzentrationslagern des Dritten Reiches zu verzeichnen, so dass sich eine breitere, im Übrigen stark international ausgerichtete Forschung zu den Bildern von Krieg und Holocaust entwickelte.

Neben der teils akribischen Rekonstruktion der Entstehung von Fotografien in den Lagern liegen sehr gute Studien über den späteren Gebrauch und die erinnerungskulturelle Dimension der Bilder vor. Vor allem Cornelia Brink hat in ihren Arbeiten wichtige Impulse für die Forschung gegeben.⁶⁹ Diese Arbeiten sind in die umfassende Dissertation Habbo Knochs eingearbeitet und dort diskutiert worden: »Die Tat als Bild« breitet das gesamte Panorama der fotografiegestützten Erinnerungskultur der frühen Bundesrepublik Deutschland aus und kann so gut nachweisen, auf welche Weise Bilder von Krieg und Kriegsverbrechen in der Öffentlichkeit präsent waren und wie sie kontextualisiert wurden.⁷⁰ Einen Überblick zu der daran anknüpfenden Forschung (u. a. mit Beiträgen von Brink und Knoch) bietet der Sammelband von Sven Kramer »Die Shoah im Bild« von 2003⁷¹, der aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive als Einstieg in das Forschungsfeld dienen kann. Analysen von Bildern des Holocaust haben stets das Potenzial, Debatten um den »richtigen« Umgang mit den Zeugnissen auszulösen. Ein Beispiel dafür bildet die Arbeit von Georges Didi-Huberman zu vier Fotografien, die Häftlinge 1944 in Auschwitz produziert haben. Hier werden nochmals Fragen nach dem Status der Fotografien als »Spur« aufgeworfen und ausführlich diskutiert.⁷² Interessant ist hier vor allem die eher bildablehnende Haltung der Kritiker Didi-Hubermans, die den Bildern einen eher neben-

68 Konzipiert und durchgeführt vom Hamburger Institut für Sozialforschung, in der ersten Fassung von 1995: Vernichtungskrieg. Verbrechen der Wehrmacht 1941–1944, in der überarbeiteten Fassung von 2001: Verbrechen der Wehrmacht. Dimensionen des Vernichtungskrieges 1941–1944.

69 Cornelia Brink, Ikonen der Vernichtung. Öffentlicher Gebrauch von Photographien aus nationalsozialistischen Konzentrationslagern nach 1945, Berlin 1998; *dies.*, »Auschwitz in der Paulskirche«. Erinnerungspolitik in Fotoausstellungen der sechziger Jahre, Marburg 2000; *dies.*, Klage und Anklage: Das »Auschwitz-Album« als Beweismittel im Frankfurter Auschwitz-Prozess, 1963–1965, in: Fotogesichte 25, 2005, H. 95, S. 15–28; vgl. auch *About/Chéroux*.

70 Habbo Knoch, Die Tat als Bild. Fotografien des Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur, Hamburg 2001.

71 Sven Kramer (Hrsg.), Die Shoah im Bild, edition text + kritik, München 2005, 300 S., kart., 19,50 €. Für die internationale Dimension wäre noch heranzuziehen: Barbie Zelizer (Hrsg.), Visual Culture and the Holocaust, New Brunswick 2001.

72 Georges Didi-Huberman, Bilder trotz allem, München 2007 (zuerst frz.: Images malgré tout, Paris 2004).

sächlichen (und damit eher nicht beachtenswerten) Charakter zuordnen. Hier sind auch die Gedankengänge von Ilse About und Clément Chéroux einzuordnen, die bereits weiter oben angesprochen worden waren. Für About/Chéroux ließen sich Widersprüchlichkeiten lösen, wenn die Bilder selbst, nicht vor allem ihr Sujet oder das ontologische Verhältnis zwischen Bild und Objekt, mehr Aufmerksamkeit in der Analyse erhielten.⁷³

Im Grundsatz bestätigt diese Auseinandersetzung nochmals, dass Forschungen zur Erinnerungskultur gerade des Holocausts nicht nur intellektuell eine Herausforderung sind, sondern sich in einem höchst emotionalen Feld abspielen. Und gerade auch diese potenzielle Fähigkeit fotografischer Bilder, emotional anzusprechen zu können, gibt ihnen einen spezifischen Stellenwert in der Debatte. Auch dies ist ein Bereich, der intensivere Forschungen über die Bedingungen emotionaler Ansprache durch Bilder beziehungsweise durch einen Bilderdiskurs verdienen würde.

Die Emotionalität ist als Element auch in der Forschung zur Kriegsfotografie erkennbar. Nicht nur aufgrund der gegenwärtig in den Medien präsenten Kriege ist diese ebenfalls ein in den letzten Jahren stärker geschichtswissenschaftlich beforschtes Thema. Spätestens seit der intensiveren Beschäftigung mit Kriegserfahrung, etwa im Sonderforschungsbereich der Universität Tübingen »Kriegserfahrung. Krieg und Gesellschaft in der Neuzeit« (1999–2008), sind medial vermittelte Darstellungen kriegerischer Ereignisse im Blickpunkt historischer Forschung. Zwei grundsätzliche Fragebündel sind hier zu nennen: Zum einen geht es um die Perspektive auf die zeitgenössischen Bildproduzenten – wie äußerte sich ihre individuelle Kriegserfahrung in den Bildern? Zum zweiten – damit zusammenhängend – dreht sich die Forschung darum, wie und zu welchen Zwecken »Krieg« in der Öffentlichkeit repräsentiert wird. Für beide Fragekomplexe sind mit der zunehmenden Präsenz von fotografierenden Personen (Militärangehörige, Zivilisten, Journalisten) die Bilder aus der Kamera bedeutsame Quellen. Gewissermaßen quer dazu liegen Fragen, die auf die Dichte bestimmter Überlieferungen und deren Präsenz für Zeitgenossen und in der Gegenwart zielen: Verhältnisse zwischen Militär und Zivilisten, Repräsentation von Gefangenen, von Leid und Gewalt, von Zerstörung und Wiederaufbau usw.

Ute Daniel hat unlängst einen Sammelband zur Kriegsberichterstattung vorgelegt, in dem sie auch verdeutlicht, dass zwar die Forschung erheblich angewachsen ist, aber dennoch große Wissenslücken und Forschungsbedarf auszumachen sind.⁷⁴ Als ein einführender Sammelband kann Anton Holzers »Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie« gelten.⁷⁵ In Verbindung mit Holzers Band ist vor allem auch an Gerhard Pauls große Studie zur visuellen Geschichte des Krieges zu denken, die, wie ein ähnliches Unterfangen von Phillip Knightley, 200 Jahre Kriegsgeschichte abzubilden versucht.⁷⁶ Zu verschiedenen kriegerischen Ereignissen liegen Monografien vor, die zur Bedeutung und zu den Umständen fotografischer Bilderproduktion in Kriegen informieren: Krimkrieg (1855–1856)⁷⁷, amerikanischer Bürgerkrieg (1861–1865), Erster Weltkrieg⁷⁸, Spanischer Bürger-

73 About/Chéroux.

74 Ute Daniel, Augenzeugen. Kriegsberichterstattung vom 18. bis zum 21. Jahrhundert, Göttingen 2006. Zum Forschungsstand vgl. Daniels Einleitung in dem Band, S. 8.

75 Holzer, Mit der Kamera bewaffnet.

76 Gerhard Paul, Bilder des Krieges, Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges. Paderborn 2004; Phillip Knightley, The Eye of War. Words and Photographs from the Front Line, London 2003.

77 Ulrich Keller, The Ultimate Spectacle: A Visual History of the Crimean War, Amsterdam 2001.

78 Hier ist die Forschung bereits recht weit vorangekommen: Grundlegend und für die Zusammenschau noch wichtig sind die Beiträge von Bodo von Dewitz, Jane Carmichael und Alain Sayag in Rainer Rother (Hrsg.), Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges, Berlin 1994. Vgl. ferner Thilo Eisermann, Pressephotographie und Informationskontrolle im Ersten Weltkrieg: Deutschland und Frankreich im Vergleich, Hamburg 2000, Bodo von Dewitz, So wird bei uns der Krieg geführt! Amateurfotografie im ersten Weltkrieg, München 1989, Anton

krieg⁷⁹, Zweiter Weltkrieg⁸⁰ und die Irakkriege (1991, 2003)⁸¹ bilden hier die einschlägigen Referenzpunkte. Die Aufzählung sollte bereits verdeutlichen, dass es punktuelle Studien etwa auch zur Kriegsberichterstattung, aber noch zahlreiche Lücken und wenige systematische Überblicke gibt. So sind vor allem auch zu den kolonialen Kriegen des späten 19. und des 20. Jahrhunderts kaum Arbeiten vorhanden. Natürlich wird man zum Vietnamkrieg einschlägige Studien finden⁸², aber solche zu Korea 1951–1953, den Nahost-Kriegen seit 1948 und den zahllosen Konflikten ohne direkte westliche Beteiligung bleiben die Ausnahme.

Wie schon erwähnt, ist die Forschungslage zu den beiden Weltkriegen des 20. Jahrhunderts am dichtesten – nicht zuletzt auch deswegen, weil zu beiden Kriegen im Rahmen der Forschungen zu Erinnerungskultur und visueller Kultur viel gearbeitet worden ist. Inzwischen ist das Wissen um die Möglichkeiten der Fotografie im Ersten Weltkrieg halbwegs untersucht. Die Frage der offiziellen Zensur – und ihrer relativen Ohnmacht – und Lenkung der Bildberichterstattung ist in allgemeinen Zügen erforscht.⁸³ Die zunächst irritierende und scheinbare Ähnlichkeit zwischen ›offizieller‹ und amateurhafter Fotografie ist inzwischen einer differenzierteren Sichtweise gewichen, die auch den individuellen Gefährdungen, ästhetischen Traditionen und Funktionen der Fotografie in den Kampfzonen Rechnung trägt. Die Erschütterung einer gesamten kulturellen Ordnung konnte sich in der fotografischen Aufzeichnung zerstörter Infrastruktur niederschlagen: Das Festhalten an zivilen Ritualen (Ausflug, Pause, Feste usw.) in militärischem Gewand erscheint dann eher als eine die Individualität stabilisierende Maßnahme, nicht so sehr als rein systembejahender und realitätsverdrängender Abwehrmechanismus. Letztere Deutung ist vor allem auf unzureichende Kontextualisierungen zurückzuführen oder legt implizit ein Normengefüge an, welches sich nach gegenwärtigen westlichen Standards kritischer Kriegsberichterstattung richtet.⁸⁴

Ferner zeichnet sich immer klarer ab, dass die Formen der Fotografie auf den Kriegsschauplätzen voneinander abweichen konnten. Jay Winter und Anton Holzer haben zeigen können, dass die fotografische Repräsentation des Krieges an West- und Ostfront keines-

Holzer, Die andere Front. Fotografie und Propaganda im Ersten Weltkrieg. Primus, Darmstadt 2007, 368 S., geb., 39,90 €.

79 *David Balsells*, La Guerra Civil Espanyola. Fotògrafs per a la Historia, Barcelona 2001; *Caroline Brothers*, War and Photography: A Cultural History, London 1997.

80 *Paul*, Bilder des Krieges, *Holzer*, Mit der Kamera bewaffnet; *Knightley*; *Michail Trachman*, Diesseits/jenseits der Front. Kriegsfotografie 1941–1945, hrsg. vom Deutsch-Russischen Museum Berlin-Karlshorst, Berlin 2002, Themenheft »Krieg und Fotografie« der Fotogeschichte 22, 2002, H. 85/86; zum Spezialthema Kriegsgefangene vgl. exemplarisch *Margot Blank* (Hrsg.), Beutestücke. Kriegsgefangene in der deutschen und sowjetischen Fotografie 1941–1945, Ch. Links Verlag, Berlin 2003, 128 S., geb., 19,90 €.

81 *Gerhard Paul*, Der Bilderkrieg: Inszenierungen, Bilder und Perspektiven der ›Operation Irakische Freiheit‹, Göttingen 2005, sowie *ders.*, Bilder des Krieges. Signifikanterweise ist der iranisch-irakische Krieg (1980–1988) dabei nicht untersucht worden, so wie überhaupt Kriege seit 1945 vor allem dann in das Blickfeld der Forscher geraten, wenn die USA oder ein europäischer Staat direkt beteiligt sind.

82 Vgl. den Bildband von *Catherine Leroy* (Hrsg.), Under Fire: Great Writers and Photographers in Vietnam, New York 2005. Eine Tiefenanalyse eines der ikonisierten Bilder des Vietnamkrieges hat Gerhard Paul vorgelegt: *Gerhard Paul*, Die Geschichte hinter dem Foto. Authentizität, Ikonisierung und Überschreibung eines Bildes aus dem Vietnamkrieg, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe 2, 2005, H. 2, URL: <<http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Paul-2-2005>> [30.5.2008]. Vgl. zu anderen Kriegen, auch Kolonialkriegen, das Wenige in den einschlägigen Lexika, z. B. bei *Marien*, S. 112–125.

83 Vgl. *Eisermann*.

84 Vgl. dazu *Susan Sontag*, Das Leiden Anderer betrachten, München 2003.

wegs gleichzusetzen ist.⁸⁵ Wahrscheinlich können erst Arbeiten zu Kriegsschauplätzen im Nahen Osten und den Kolonien sowie Einzelstudien zur medialen Präsenz des Krieges fernab der Fronten das Bild nachhaltig differenzieren. Hier ist neben den Presseerzeugnissen – ebenfalls wenig systematisch und kaum international vergleichend untersucht – noch die Vertriebsform der Bildpostkarte zu nennen: Es ist nicht übertrieben zu behaupten, dass milliardenfach Postkarten, davon ein erheblicher Teil fotografisch illustriert, von den Fronten in die Heimat versendet wurden, aber auch innerhalb der kriegführenden Staaten kursierten. Diese Karten dienten der Korrespondenz, waren aber auch in erheblichem Maß Sammelobjekte.⁸⁶ Welches Kriegsbild schufen sie in Ergänzung oder Herausforderung zur Presse? Hier liegt ein weiteres Forschungsfeld brach, welches einmal für sich genommen von Interesse ist, dann aber auch ein Korrektiv der Forschungen zum Kriegserleben und der Kriegserinnerung darstellen kann.

Ebenfalls zu wenig Beachtung hat bisher diejenige fotografische Form gefunden, die im Ersten Weltkrieg zum ersten Mal von großer militärischer, aber wohl auch wahrnehmungshistorischer Bedeutung ist: das Luftbild. Zumindest die organisatorische und technologische Grundlage auf Seiten der deutschen Armee ist inzwischen untersucht worden.⁸⁷ Auf diese Weise wird erst die militärische Bedeutung des Luftbildwesens in seinem gesamten Ausmaß greifbar, denn ohne fotografische Luftaufklärung ist kaum eine der großen Operationen des Ersten Weltkrieges nach 1915 vorstellbar. Diese Erkenntnis fordert neben weiter gefassten militärhistorischen jedoch ebenso Fragen nach der tieferen kulturellen Bedeutung dieser Entwicklung heraus. Aber auch hier darf nicht verschwiegen werden, dass es kaum oder keine Studien zum Luftbildwesen in anderen Ländern (oder in anderen Kriegen) oder auch in zivilen Zusammenhängen gibt. So stellt sich das gesamte Feld als weitgehendes Desiderat der Forschung dar: Welche Effekte für ökonomische Entscheidungen oder wissenschaftliche Verfahren brachte es mit sich? Wie verschoben oder veränderten sich die Wissensordnungen und welche Auswirkungen auf ›Weltbilder‹ lassen sich beobachten?

Die gleichen Fragen lassen sich auch auf die Forschung zum Zweiten Weltkrieg beziehen. Allerdings hat das fotografische Erbe dieses Krieges noch eine ganz andere Präsenz in der Gegenwart. Die Bilder, wenngleich es vor allem um Filmbilder geht, werden sehr häufig gezeigt und besitzen daher gegenwärtig einen anderen Stellenwert. Dies vorausgeschickt, wird die Forschung zur Fotografie im Zweiten Weltkrieg zum einen durch erinnerungskulturelle Fragen und den Themenkomplex Holocaust und Kriegsverbrechen gekennzeichnet, die beide bereits angesprochen worden sind. Zum anderen ist die gegenüber dem Ersten Weltkrieg verstärkte staatliche Steuerung der Medien ein wichtiges Thema. Im Zentrum der Aufmerksamkeit steht hier Deutschland. Gleichwohl ist die Fotografie in diesem Zusammenhang erst verhältnismäßig spät monografisch gewürdigt worden. Zwar steht die große Studie zu den Propagandakompanien, in denen auch die Bildberichterstatte organisiert waren, noch immer aus, doch gibt Rolf Sachsse einen Über-

85 *Jay Winter*, *Remembering War. The Great War between Memory and History in the Twentieth Century*, Yale University Press, New Haven/London 2006, 340 S., geb., £ 20,00; *Holzer*, *Die andere Front*.

86 Zur Bildpostkarte im Ersten Weltkrieg vgl. *Sigrid Metken*, »Ich hab' diese Karte im Schützengraben geschrieben ...«, in: *Rother*, *Die letzten Tage der Menschheit*, S. 137–149; *Christine Brocks*, *Die bunte Welt des Krieges: Bildpostkarten aus dem Ersten Weltkrieg 1914–1918*, Essen 2008 (im Erscheinen); zur Bildpostkarte in Deutschland allgemein: *Karin Walter*, *Die Ansichtskarte als visuelles Massenmedium*, in: *Kaspar Maase/Wolfgang Kaschuba* (Hrsg.), *Schund und Schönheit. Populäre Kultur um 1900*, Köln/Weimar etc. 2001, S. 46–61; vgl. ferner auch *Rudolf Jaworski*, *Deutsche und tschechische Ansichten. Kollektive Identifikationsangebote auf Bildpostkarten in der späten Habsburgermonarchie*, Innsbruck 2006.

87 *Helmut Jäger*, *Erkundung mit der Kamera. Die Entwicklung der Photographie zur Waffe und ihr Einsatz im 1. Weltkrieg*, München 2007.

blick zur Fotografie im Nationalsozialismus, und eine Reihe biografischer Studien ergänzt die Mikroebene.⁸⁸ Zentrale Figuren, wie der allgegenwärtige und weite Teile der offiziellen Fotografie kontrollierende Heinrich Hoffmann und einer der Leibfotografen Adolf Hitlers, Walter Frenzt, sind bereits monografisch in Bildbänden erfasst worden.⁸⁹ Weniger stark ist die Lenkung der Bilder für die Alliierten thematisiert worden⁹⁰, wengleich auch hier die personenzentrierte Forschung über einzelne, aktive Pressefotografen Auskunft gibt, etwa über Tony Vaccaro oder Robert Capa.⁹¹ Die Quellenlage an sich ist mit Sicherheit sehr gut: Weder ist ein Mangel an überliefertem Fotomaterial zu beklagen noch sind die Bestimmungen über das Fotografieren, Verbote wie Richtlinien, im Krieg archivalisch verschüttet worden. Auch die Publikationen (Illustrierte, Plakate, Postkarten usw.) sind verhältnismäßig einfach zu erschließen.⁹²

Der Befund exemplarischer Dichte bei gleichzeitig vorhandenen großen Lücken, teils auch bezüglich einfacher Fakten, wiederholt sich also auch für die Fotografie im Zweiten Weltkrieg. Es bedarf oft auch vergleichsweise geringer Impulse, um das Material zumindest an die Oberfläche zu spülen beziehungsweise in das Bewusstsein der Forschenden zu bringen. So beispielsweise über die Debatte zum Bombenkrieg: In nur wenigen Jahren entwickelte sich eine fruchtbare Forschung auch zur visuellen Überlieferung von Luftkrieg und Bombenschäden, die neben einer intensiven Neuperspektivierung dieses Kriegsschauplatzes auch rasch mit der Forschung zu Erinnerungskultur und kollektivem Gedächtnis verknüpft worden ist und damit noch einmal die Fragen nach den gesellschaftlichen Identifikationsprozessen und Konflikten reformuliert und differenziert.⁹³

Außerordentlich ertragreich wird die Auseinandersetzung mit dem Material, wenn nach den Auswahlprozessen gefragt wird, nach denen Bilder zur Veröffentlichung ausgewählt worden sind. Dies geschieht einmal auf Ebene der militärischen wie staatlichen Zensur,

88 Rolf Sachsse, *Die Erziehung zum Wegsehen. Fotografie im NS-Staat*, Dresden 2003; Ahlrich Meyer (Hrsg.), *Der Blick des Besatzers: Propagandaphotographie der Wehrmacht aus Marseille 1942–1944*, Bremen 1999; vor allem vom Material her von Interesse: Roger Orlik, *Bilder eines Wüstenkriegs: Der Afrikafeldzug Erwin Rommels aus der Sicht des Ebinger Kriegsbereiterstatters Erwin Seeger*, Albstadt 2005; Christian Stadelmann/Regina Wonisch (Hrsg.), *Brutale Neugier: Walter Henisch, Kriegsphotograf und Bildreporter*, Wien 2003, um eine Auswahl zu geben.

89 Rudolf Herz, *Hoffmann & Hitler. Fotografie als Medium des Führer-Mythos*, München 1994; Hans Georg Hiller von Gaertringen (Hrsg.), *Das Auge des Dritten Reiches. Hitlers Kameramann und Fotograf Walter Frenzt*, Deutscher Kunstverlag, München 2006, 256 S., geb., 39,90 €.

90 Häufig sind Bildbände anzutreffen, die entweder von einzelnen Waffengattungen berichten oder individuelle Fotografen in den Vordergrund stellen. Antony Penrose, *Lee Miller's War. Photographer and Correspondent with the Allies in Europe, 1944–45*, Boston 1992; Peter Maslowski, *Armed with Cameras. The American Military Photographers of World War II*, New York 1993. Für das besetzte Frankreich vgl. Françoise Denoyelle, *La Photographie d'Actualité et de Propagande sous le Régime de Vichy*, Paris 2003.

91 Laure Beaumont-Maillet (Hrsg.), *Robert Capa*, Paris 2005; Tony Vaccaro, *Entering Germany*, Köln 2001. Andere im Zweiten Weltkrieg aktive Fotografen sind ebenfalls monografisch gewürdigt worden, z. B. Margaret Bourke-White, Edward Steichen, Cecil Beaton.

92 Zur Kontextualisierung unter Einschluss der Weimarer Republik liegt für den deutschen Fall auch grundlegende Literatur vor: Gerhard Paul, *Aufstand der Bilder: die NS-Propaganda vor 1933*, Bonn 1992; Diethart Kerbs (Hrsg.), *Die Gleichschaltung der Bilder: Zur Geschichte der Pressefotographie 1930–36*, Berlin 1983 [sic!]; ders./Walter Uka (Hrsg.), *Fotografie und Bildpublizistik in der Weimarer Republik*, Bönen 2004; Karl Christian Führer/Corey Ross (Hrsg.), *Mass Media, Culture and Society in Twentieth-Century Germany*, Palgrave, Basingstoke/New York 2006, 264 S., geb., £ 50,00.

93 Statt einer umfangreichen Fußnote sei verwiesen auf die Sammelrezensionen zur Forschung zum Bombenkrieg auf HSozKult: Jörg Arnold, 28.6.2004, URL: <<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2004-2-062>> [30.5.2008], und Winfried Mönch, 9.7.2007, URL: <<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2007-3-020>> [30.5.2008].

dann aber auch in der aktiven Erinnerungspolitik, die von einzelnen gesellschaftlichen Gruppen und Parteien oder Medien betrieben wurde und wird.⁹⁴ Erinnerungspolitik im Sinne der bewussten Archivierung und Bereithaltung (fotografischer) Bilder sowie deren öffentliche Zirkulation sind Themen, die fotografiegeschichtlich bei weitem noch nicht ausgeschöpft sind und vor allem auch jenseits kriegerischer Bezüge mehr Aufmerksamkeit verdienen.

Damit ist der weite Bereich der Reportage- und Pressefotografie angesprochen, der hier abschließend nur kurz thematisiert wird. Hier liegt ebenfalls der Schwerpunkt auf der »Frühzeit«, womit meist die 1920er-/1930er-Jahre gemeint sind, obwohl eine ausgeprägte Pressefotografie bereits vor dem Ersten Weltkrieg in Europa und Nordamerika etabliert war.⁹⁵ Davon zu unterscheiden ist die Fotografie in der Presse, denn trotz der wachsenden Bedeutung von Fotojournalismus und Agenturbildern darf nicht vergessen werden, dass Teile der veröffentlichten Bilder in und für andere Zusammenhänge produziert worden waren.

Die oben besprochenen Themen unter der Überschrift »Alteritätsforschung« verdeutlichen, dass auch Fotografien in die Presse kamen, die nicht mit einem journalistischen oder publizistischen Vorverständnis produziert worden waren. Gleichwohl ist der Rahmen, in dem die Bilder dann erschienen, ein anderer, der die Deutung entscheidend mitlenkte. Allerdings gibt es bisher wenige Untersuchungen, die einzelne fotografisch illustrierte Publikationen analysieren; die vorhandenen Querschnitte durch Illustrierte wie die amerikanische *Life*, die deutsche *Berliner Illustrierte*, die französische *VU* oder die britische *Picture Post*, um nur einige Beispiele zu nennen, sind weniger analytisch als Bildbände, die schlaglichtartig vorführen, was in den Publikationen möglich war. Inzwischen liegt eine Studie zu einer wichtigen spezialisierten Zeitschrift, der Kulturzeitschrift *magnum*, vor, die von Karl Pawek herausgegeben wurde. Diese Zeitschrift war in den 1950er- und 1960er-Jahren durchaus stilbildend für einen Zweig der Reportagefotografie und Pawek selbst eine gewichtige Stimme im deutschsprachigen fotografischen Diskurs.⁹⁶

Die Konstruktion des Anderen, die Selbstvergewisserung, Fragen nach dem Kolonialen und die Problematik von Krieg und Erinnerung sind mit den Themen der individuellen (privaten) und kollektiven (öffentlichen) Archivierung und Verbreitung fotografischer Bilder eng verbunden. So formuliert, eröffnen sich Perspektiven einer fotografie-

94 Vgl. dazu *Knoch*, *Tat als Bild; Führer/Ross*.

95 Vgl. die jeweiligen Einträge in den einschlägigen Lexika, auch in solchen zur Medien- und Kommunikationswissenschaft. Ferner sei verwiesen auf: *Astrid Deilmann*, *Bild und Bildung. Fotografische Wissenschafts- und Technikberichterstattung in populären Illustrierten der Weimarer Republik (1919–1932)*, Osnabrück 2004, und eine Artikelserie von *Bernd Weise*, *Pressefotografie I. Die Anfänge in Deutschland* ausgehend von einer Kritik bisheriger Forschungsansätze, in: *Fotogeschichte* 9, 1989, H. 31, S. 15–40; *ders.*, *Pressefotografie II. Fortschritte der Fotografie- und Drucktechnik und Veränderungen des Pressemarktes im Deutschen Kaiserreich*, in: *Fotogeschichte* 9, 1989, H. 33, S. 27–62; *ders.*, *Pressefotografie III. Das Geschäft mit dem aktuellen Foto: Fotografen, Bildagenturen, Interessenverbände, Arbeitstechnik. Die Entwicklung in Deutschland bis zum ersten Weltkrieg*, in: *Fotogeschichte* 10, 1990, H. 37, S. 13–36; *ders.*, *Pressefotografie IV. Die Entwicklung des Fotorechts und der Handel mit der Bildnachricht*, in: *Fotogeschichte* 14, 1994, H. 52, S. 27–40; *ders.*, *Pressefotografie V. Probleme zwischen Fotografen und Redaktionen und der Beginn der Bildtelegrafie in Deutschland bis 1914*, in: *Fotogeschichte* 16, 1996, H. 59, S. 33–50. Vgl. ferner *Jens Jäger*, *Fotografen des globalen Dorfs? Bildjournalismus der zwanziger und dreißiger Jahre*, in: *Clemens Zimmermann/Manfred Schmeling* (Hrsg.), *Die Zeitschrift – Medium der Moderne*, Bielefeld 2006, S. 85–109; *Habbo Knoch*, *Living Pictures. Photojournalism in Germany 1900 to the 1930s*, in: *Führer/Ross*, S. 217–233. Ein neueres Beispiel für Agenturfotografie in den USA stammt von *Gary Haynes*, *Picture this! The inside Story and Classic Photos of UPI Newspictures*, New York 2006.

96 *Margarethe Szeless*, *Die Kulturzeitschrift »magnum«*. Photographische Befunde der Moderne, Jonas-Verlag, Marburg 2007, 188 S., geb., 25,00 €.

geschichtlichen Forschung, die sich noch kaum ausmessen lassen. Damit ist einmal mehr ein Ausblick auf mögliche zukünftige Forschung gegeben. Bevor dies aber noch einmal abschließend aufgegriffen wird, empfiehlt sich ein Blick auf die Institutionalisierung der Fotografiegeschichte im deutschsprachigen Raum.

VI. INSTITUTIONALISIERUNG DER FOTOGRAFIEGESCHICHTE UND AUSBLICK AUF LEERSTELLEN UND THEMEN

Geschichte der Fotografie, selbst wenn sie mit einem ausgesprochen kunstwissenschaftlichen Schwerpunkt konzipiert ist, findet sich an deutschsprachigen Universitäten eher selten – um es vorsichtig auszudrücken. Soweit eine Form von Fotografiegeschichte den inhaltlichen Schwerpunkt einer Stelle bildet, liegt dies eher an den Personen, die die Position inne haben, als an der expliziten Ausgestaltung. Vor allem in Kunsthochschulen oder im Rahmen der Kunstwissenschaften finden sich entsprechende Orte.⁹⁷ Das Gleiche gilt für die Medien- und Kommunikationswissenschaften. Sofern hier *visual studies* oder *visual culture* eine Rolle spielen, ist Fotografiegeschichte immer eine Kann-Option, selten ein Muss. Auch in Anthropologie und Ethnologie stellt sich die Lage ähnlich dar.⁹⁸ Der Umstand trägt der Erkenntnis Rechnung, dass Fotografie immer mit anderen Medien vernetzt ist und in vielerlei Ausgestaltung begegnet: als einzelner Abzug, als Identifikationsmittel in Ausweisungspapieren oder in Karteien, als lose Sammlung, als Bild an der Wand oder im Album, als Illustration in Printmedien oder Gegenstand in Film und anderen dynamischen Bildmedien, womit keine erschöpfende Aufzählung geleistet ist. Zudem steuert der Ort, an dem Fotografie präsent ist, die Deutungsmöglichkeiten ebenso wie begleitende andere Bilder oder Texte. Fotografie ist zutiefst in gesellschaftliche Organisationsformen und mediale Konstellationen eingebettet, so dass es wenig sinnvoll erscheint, sie aus diesen Zusammenhängen zu nehmen und für sich allein analysieren zu wollen.

Diese Tatsache hat aber ihren Preis: Es bleibt dabei, dass spezialisierte fotogeschichtliche oder -theoretische Professuren oder wissenschaftliche Stellen selten sind oder entsprechende Expertise nur im Rahmen von Mediengeschichte oder -theorie ihren Platz findet. Damit fehlt aber der systematische Ort, um notwendige empirische Forschung zu betreiben, etwa über die historische Entwicklung des fotografischen Gewerbes, der fotografischen Industrie⁹⁹ oder darüber, wie der Beruf des Fotografen/der Fotografin sich entfaltet. Das sind Forschungsfelder mit viel größeren Leerstellen, als man bei einer groben Übersicht vermuten dürfte. Und der vorliegende Forschungsüberblick ist auch nicht gerade dazu angetan, jenseits der ›dicht beforschten‹ Themen große Lücken vermuten zu lassen. Dennoch ist die gesamte Frage nach der europäischen und internationalen Vernet-

97 Essen: Prof. Dr. Herta Wolf (explizit für Fotografie); Trier: Prof. Dr. Viktoria Schmidt-Linsenhoff; Zürich: Prof. Wolfgang Kersten (explizit auch für Fotografie), oder in Fachbereichen für Gestaltung beispielsweise in Mannheim: Prof. Dr. Jürgen Berger, Hochschule der Bildenden Künste Saar, Prof. Dr. Rolf Sachsse oder Prof. Dr. Peter Herbstreuth (Literaturwissenschaftler und Professor für Fotografie an der Universität der Künste in Berlin). Insgesamt ist die Forschung institutionell auch in den einschlägigen Museen angesiedelt.

98 Hervorzuheben wäre hier das Ludwig-Uhland-Institut an der Universität Tübingen, das ein DFG-gefördertes Projekt »Volkskunde und Fotografie« beheimatet hat. Inzwischen aber gehört dies nicht mehr zum Schwerpunkt des Instituts, wohl aber Medienforschung.

99 Dies obwohl die folgenden Arbeiten einen oberflächlich anderen Eindruck vermitteln: *Herbert Blumtritt*, Die Geschichte der Dresdner Fotoindustrie, Lindemanns, Stuttgart 2001, 256 S., geb., 19,90 €; *Günther Kadlubek*, Agfa. Geschichte eines deutschen Weltunternehmens von 1867 bis 1997, Neuss 1997 [inzwischen 2. Aufl. 2004]. Für die USA noch immer maßgeblich: *Reese W. Jenkins*, Images and Enterprises. The American Photographic Industry, 1839–1925, Baltimore 1976 (als Taschenbuch unter dem gleichen Titel 1987 aufgelegt).

zung kaum formuliert worden, unbekannt ferner, wie sich der Technologietransfer (jenseits der Frühphase der Daguerreotypie) vollzogen haben mag.

Auch die gesamten ökonomischen Faktoren des Produzierens von Gerätschaften, Zubehör und den Bildern sind nur schlaglichtartig erhellt, aber nicht umfassend untersucht. Gleiches gilt für den Markt für fotografische Bilder. Zwar sind auch hier einzelne Agenturen bereits Gegenstand von Untersuchungen gewesen¹⁰⁰, doch das Buch von Paul Frosh über die Konzentration im weltweiten Bildermarkt von 2003 ragt einsam hervor, wenngleich es sich vor allem mit der Entwicklung seit den 1970er-Jahren befasst.¹⁰¹

Extrem ungleichmäßig ist nach wie vor die Erforschung der Verbreitung und Gebrauchsgeschichte der Fotografie, wenn man sich auf die Ebene der Kontinente, Regionen und Staaten begibt. Auch die Perioden der Fotografiegeschichte sind nicht mit gleicher Intensität untersucht worden, und Schwerpunkte bilden noch immer Frühzeit, 1920er-/1930er-Jahre und – künstlerisch – die Nachkriegsfotografie. Auf der Schnittstelle zwischen Kunst und Reportage liegend, ist die »dokumentarische Fotografie« seit den 1920er-Jahren auffallend häufig untersucht worden – das hat mit dem Stellenwert dieses Zweiges der Fotografie in der US-amerikanischen Geschichte zu tun, wie Michael Leicht anschaulich nachgewiesen hat.¹⁰²

VII. FAZIT

Die großen und vitalen Forschungsthemen, die neben einer grundsätzlich in den vergangenen Jahrzehnten immer aktiveren kunstgeschichtlichen Auseinandersetzung mit Fotografie auf die Geschichtswissenschaft ausstrahlen, können auf gemeinsame Fluchtpunkte bezogen werden. Fotografie als Praxis und Form der Bilderzeugung steht in einem besonderen Verhältnis zu Weltaneignung und Welterklärung, die gesellschaftlich ausgehandelt werden. Dazu gehört auch der je verschiedene Umgang mit Fotografie als Botschaft der Vergangenheit. Welche Geschichte kann mit fotografischen Bildern erzählt, abgestützt oder herausgefordert werden? Dabei können nebeneinander unterschiedliche Versionen existieren, das ist bei einer rein auf Texten basierenden Geschichtsschreibung sicherlich nicht anders. Die relative Stärke der fotografischen Zugänge liegt in deren Vielschichtigkeit und Vielfalt. Fotografien besitzen eine Anschaulichkeit, die trotz des Bewusstseins um ihre Konstruiertheit und Uneindeutigkeit gegeben bleibt. Wie Texte auch immer Auskunft über Sprache geben, zeigen Bilder auch immer etwas über Wahrnehmungsweisen und Visualisierung. Ohne die philosophischen Tiefendimensionen abstreiten zu wollen, zeigen Fotografien in jedem Fall etwas – und zwar in einer für ein »westlich« geprägtes Bild- und Medienverständnis realitätskonformen Weise, selbst wenn eine Aufnahme in höchstem Maße inszeniert und sonst wie durch optische, chemische oder andere Eingriffe

100 Zumeist handelt es sich um Selbstdarstellungen der Unternehmen. Keystone: *Walter Ummiger* (Red.), *Weltsensationen im Bild: Dokumentarfotos aus d. internat. Keystone-Archiven* Hamburg, London, New York, Paris u. Tokio, Dortmund 1973; magnum: *Brigitte Lardinois* (Hrsg.), *Magnum Magnum*, München 2007, und *Russell Miller*, *Magnum: Fifty Years at the Front Line of History. The Story of the Legendary Photo Agency*, London 1999. Akademische Werke mit Hinweisen auf Agenturen: *Sachsse*. Für Frankreich: *Françoise Denoyelle*, *Le marché et les usages de la photographie à Paris pendant l'Entre-deux-guerres*, Diss. Paris 1991.

101 *Paul Frosh*, *Image Factory. Consumer culture, photography and the visual content industry*, Oxford etc. 2004.

102 *Michael Leicht*, *Wie Katie Tingle sich weigerte, ordentlich zu posieren und Walker Evans darüber nicht grollte. Eine kritische Bildbetrachtung sozialdokumentarischer Fotografie*, transcript, Bielefeld 2006, 190 S., kart., 22,80 €. Leicht liefert einen guten Überblick zur internationalen Literatur zum Thema der dokumentarischen Fotografie.

verändert worden ist. Die bildliche Botschaft ist relevant, schon aufgrund der massiven Präsenz in öffentlichem und privatem Gebrauch.

Was und wie eine Gesellschaft sich in der Welt verortet und was umstritten ist, ist auch immer eine Bilderfrage. In Fotografien wird sichtbar, was in Gesellschaften auch als abbildbar bestimmt wird. Hier ist im Einzelfall zu fragen, wie diese Abbildbarkeit geregelt, kontrolliert, sanktioniert und gesteuert wird. Die Frage, wer unter welchen Umständen was zu sehen bekommen darf, wird für soziale Statusgruppen, Altersgruppen, die Geschlechter oder auch ethnische Gruppen je verschieden beantwortet. Hier bilden Untersuchungen zum fotografischen Ausstellungswesen einen besonderen und instruktiven Fall. Gerade große Ausstellungen, wie die sogenannten Weltausstellungen seit 1851, haben Fotografie zum Ausstellungsgegenstand, aber ihre Überlieferung ist auch häufig fotografisch erfolgt. Sie bilden einen exemplarischen Fall der Bilderwahl, -kontrolle, und gesteuerten Deutung.¹⁰³

Ebenso erfolgen die Regelungen der Bildlektüre zwar teilweise bildimmanent (und mit ergänzendem Medieneinsatz, etwa durch begleitende Texte), sind aber veränderlich in Raum und Zeit. Diese Veränderungen lassen sich erfassen und untersuchen. Fotografie ist hier, wie jedes andere Medium auch, nicht willkürlich eingesetzt worden: Wohl kaum können die Botschaften oder Inhalte von einem Medium verlustfrei ins andere übertragen werden. Es ist schon mit Sinn behaftet, warum eine bestimmte Form zur Übermittlung spezifischer Inhalte genutzt wurde. Das gilt es auch ernst zu nehmen.

Allerdings ist es hierbei notwendig, auch die grundsätzlichen empirischen Informationen zu besitzen. Um einschätzen zu können, wie Fotografie erlebt und eingeordnet wurde, ist es sinnvoll, die zeitgenössischen Wissenshorizonte zu kennen – so ist es immer verdienstvoll, wenn regionale Studien wie beispielsweise jene über die Frühzeit der Fotografie in Mecklenburg-Schwerin das Thema akribisch erforschen.¹⁰⁴ Ebenso ist es einfach notwendig, sich über Möglichkeitsbedingungen klar zu werden: So hat Henrick Stahr in großen Illustrierten der Weimarer Republik und des Dritten Reiches nachgeforscht, wie diese in Fotoreportagen ein Bild von Afrikanern und südamerikanischen Indigenen an das deutsche Lesepublikum vermittelten.¹⁰⁵ Diese Form von Inhaltsanalyse schafft erst die Grundlagen für eine differenzierte und fundierte Theoriebildung bezüglich der Formen und Funktionen fotografischer Bildberichterstattung. Von letzterer sind auch zahllose Einzelformen noch unzureichend erforscht: Modefotografie, Werbefotografie, Sportfotografie, Wissenspopularisierung¹⁰⁶ usw., in ihren formalen und praktischen Leistungen sowie in ihrer Beziehung zu gesellschaftlichen Diskursen zur Normierung und Re-Normierung in geschlechtlicher, körperlicher und sozialer Hinsicht. In allen genannten Bereichen finden Forschungen statt, die für das äußerst lebendige historische Forschungsfeld Fotografiegeschichte sprechen. Dieses Feld muss stets als Plural formuliert werden und ver-

103 Zuletzt: *Ulrike Felber/Manuela Fellner-Feldhaus/Elke Krasny/Carla Camilleri* (Hrsg.), *Welt ausstellen*. Schauplatz Wien 1873, Technisches Museum Wien, Wien 2004, 127 S., kart., 19,50 €.

104 *Sandra Schwede*, *Mit Licht und Tücke. Die Frühzeit der Photographie im Großherzogtum Mecklenburg-Schwerin (1839–1880)*, Tectum-Verlag, Marburg 2006, 402 S., kart., 29,90 €. Marburg 2006; *Altwaterland. Gustav Ulrich – ein Photograph aus Reutenhau vor 100 Jahren*, Kant, Prag 2002, 152 S., kart. Zugleich sind dies Beispiele für zahlreiche Regionalstudien, die in den vergangenen Jahrzehnten entstanden sind.

105 *Henrick Stahr*, *Fotojournalismus zwischen Exotismus und Rassismus. Darstellungen von Schwarzen und Indianern in Foto-Text-Artikeln deutscher Wochenillustrierter 1919–1939* (Schriften zur Kulturwissenschaft, Bd. 57), Verlag Dr. Kovač, Hamburg 2004, 565 S., kart., 128,00 €.

106 Zur Darstellung von Wissenschaft und Technik in Illustrierten der Weimarer Republik vgl. *Deilmann*.

teilt sich über die Disziplinergrenzen hinweg, die den Dialog über den Forschungsgegenstand Fotografie nicht gerade erleichtern.

Fotografiegeschichte findet an vielen Orten statt. Die auf den vorangegangenen Seiten ausgebreiteten Forschungen zeigen ausschnitthaft, in welchen kulturwissenschaftlichen Perspektiven Fotografie sowohl eine wichtige (weil zuweilen einzige) Quelle als auch einen unverzichtbaren Bestandteil darstellt, wenn es um Fragen nach der visuellen Kultur einer Gesellschaft (oder einer ihrer Teile) geht. Fotografie ist, je weiter das 19. Jahrhundert voranschreitet, wortwörtlich überall zu finden und daher integraler Bestandteil von Kultur und Gesellschaft. Entsprechendes gilt auch für die historische Forschung mit und über Fotografie.

