

Anja Schürmann, Kathrin Yacavone (Hg.)

Die Fotografie und ihre Institutionen

Von der Lehrsammlung zum Bundesinstitut

Reimer

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung, der Irene und Sigurd Greven Stiftung und des Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen (KWI).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Umschlaggestaltung: Alexander Burgold, Berlin & die Herausgeberinnen
Layout: Alexander Burgold, Berlin
Umschlagabbildung: Armin Linke, Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Photothek, Florence, Italy, 2018. © Armin Linke

Schriften: Acumin Pro, Plantin MT Pro
Papier: 115 g/m² Magno Satin
Druck: Beltz Grafische Betriebe GmbH · Bad Langensalza

© 2024 by Dietrich Reimer Verlag GmbH · Berlin
www.reimer-verlag.de

Der Verlag behält sich die Verwertung des urheberrechtlich geschützten Inhalts dieses Werkes für Zwecke des Text- und Data-Minings nach § 44 b UrhG ausdrücklich vor. Jegliche unbefugte Nutzung ist hiermit ausgeschlossen.

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Germany
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01708-0 (Print)
ISBN 978-3-496-03098-0 (E-PDF)

Inhalt

Anja Schürmann und Kathrin Yacavone	
Einleitung: Die Fotografie und ihre Institutionen – zwischen Dokument und Monument.....	8
Kathrin Yacavone	
Für eine Institutionsgeschichte der Fotografie.....	26
1 Pioniere und Ausbildungskontexte.....	37
Steffen Siegel	
Otto Steinerts doppelte Pädagogik. Die Entstehung der Fotografischen Sammlung im Museum Folkwang in Essen.....	38
Im Gespräch mit... Ute Eskildsen.....	58
Daria Bona	
Zwischen Etablierungs- und Abgrenzungsversuchen: Zur Institutionalisierung fotografischer Lehre in Köln.....	64
2 Wissenschaftliche Institutionalisierung.....	78
Herbert Molderings	
Außer- und inneruniversitäre Impulse zur Fotogeschichte in den 1970er Jahren. Verstreute Gedanken aus biografischer Retrospektive...	79
Im Gespräch mit... Peter Geimer und Bernd Stiegler.....	90
Philipp Goldbach, <i>Lossless Compression</i> (seit 2013).....	96
Hubert Locher	
Fotografie und kunsthistorische Forschung. Das Deutsche Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg.....	102
3 Vorinstitutionelle Ordnungslogiken.....	115
Nadine Kulbe	
Was kommt vor der Institutionalisierung? Wie Amateurfotograf:innen mit ihren privaten Fotoarchiven umgehen....	116
Sandra Neugärtner	
HGB Leipzig, Schiffbauerdamm, Ostkreuz: Die Wende der ‚freien‘ Fotografie.....	131
Im Gespräch mit... Laura Bielau und Thomas Weski.....	148

4 Industrie, Ausstellung, Kunst	154
Clara Bolin	
Internationale/Photo- und Kino-/Ausstellung.	
Institutionalisierungstaktiken der <i>photokina</i>	155
Dennis Jelonnek	
Ein ‚Schnittpunkt von Kunst und Wissenschaft‘?	
Die Polaroid Collection, ihre Institutionalisierung und ihre Auflösung....	169
5 Galerien und Kunstmarkt	183
Stefan Gronert	
Wandel durch Handel? Galerien als Akteure einer Institutionalisierung	
der Fotografie als Kunst in den frühen 1970er Jahren.....	184
Simone Klein	
Fotografien in der Box.	
Das Portfolio im Kontext des Fotografie-Kunstmarktes.....	192
6 Fotografie in Kunstmuseen	202
Bertram Kaschek	
Paradigma Kunst.	
Der Einzug der Fotografie in die Staatsgalerie Stuttgart.....	203
Kristina Lemke	
Gesammelt, vergessen, wiederentdeckt.	
Die Sammlung Fotografie im Städel Museum.....	220
Im Gespräch mit... Maren Lübbke-Tidow und Rebecca Wilton.....	230
Zeitleiste: Fotografische Institutionalisierung in Deutschland	240
7 Bibliotheken und Fototheken; kommunale Archive und Historische Museen	258
Im Gespräch mit... Jens Bove, Simone Fleischer und Agnes Matthias.....	259
Christoph Eggersgluß	
Akten, Anlagen, Ausbauzustände in Kreis- und Stadtarchiv	274
Dorothee Linnemann	
Von der dokumentarischen Tatsache zum visuellen Dialog:	
Professionalisierung und Diversifizierung der Fotosammlung des	
Historischen Museums Frankfurt	290
Im Gespräch mit... Ulrich Pohlmann.....	302
8 Industrielle Archive	307
Michael Farrenkopf und Stefan Przigoda	
Von der industriellen Gebrauchsfotografie zum historischen Kulturgut.	
Institutionelle Kontexte der fotografischen Überlieferungen im	
Montanhistorischen Dokumentationszentrum beim Deutschen	
Bergbau-Museum Bochum	308

Manuela Fellner-Feldhaus	
Logiken des Archivierens. Veränderungen im Umgang mit Fotografie im Historischen Archiv Krupp	321
9 Pressearchive und -nachlässe	337
Sebastian Riemer, <i>Press Paintings</i> (seit 2013)	338
Miriam Zlobinski	
Das ‚Must-have‘ des visuellen Gedächtnisses – das analoge <i>Stern</i> -Fotoarchiv	343
Anna Gripp	
Wohin mit den Bildern? Übernahmen fotografischer Archive und viele offene Fragen	358
10 Mediale Dissonanzen	365
Johanna Bose	
Fotoalbum als Sammelgut	366
Anke Heelemann, <i>neuordnung</i> (2012)	377
Im Gespräch mit... Markus Schaden	383
11 Dekolonialisierung und Neuklassifizierung	389
Jamie Dau, Jeanette Kokott und Catharina Winzer	
Auf den Spuren von Ada und Emil Nolde: Neue Herausforderungen in der Sammlung kolonialer Expeditionsfotografie aus Ozeanien im MARKK	390
Im Gespräch mit... Lucia Halder	407
Sara-Lena Maierhofer, <i>Kabinette</i> (2017–2022)	414
12 Digitale Infrastrukturen	419
Im Gespräch mit... Andrew Eskind	420
Christian Schulz	
Vom foto-sozialen Graphen zum Story-Format. Über die Institutionalisierung sozialmedialer Infrastruktur aus dem Geiste der Fotografie	430
Lilly Lulay, <i>Ghosts@Work</i> (2023)	444
Mirco Melone	
Die Überlieferung digitaler Bildwelten	450
Beitragende	464

Einleitung

Die Fotografie und ihre Institutionen – zwischen Dokument und Monument

Anja Schürmann und Kathrin Yacavone

Die Idee zu einer zentralen Fotoinstitution ist zwar fast so alt, wie das Medium selbst,¹ dennoch hat die seit 2019 geführte Debatte das Thema prominent – und in Deutschland erstmalig – auf die kulturpolitische Bundesbühne gerückt. Die Diskussion hat nicht nur Städte gegeneinander antreten lassen, sondern auch dafür sensibilisiert, welche Fragen in Bezug auf eine bündelnde Institutionalisierung der Fotografie weiterhin offen sind. Wenige sind es nicht: Soll das Fotoinstitut ausschließlich fotografische Kunst in Form von Vor- und Nachlässen repräsentieren? Und einzig von deutschen Fotograf:innen? (Und was bedeutet ‚deutsch‘ hier überhaupt?) Soll es die Arbeiten von Bildjournalist:innen, Kriegsphotograf:innen, Werbefotograf:innen und weiteren Auftragsfotograf:innen, Amateurfotograf:innen, anonyme Bilder etc. würdigen? Und wollen – oder müssen – wir diese Bereiche notwendigerweise getrennt voneinander betrachten? Sind nicht gerade auch die ‚Grenzgänge‘ signifikant für das Medium Fotografie? Und wie verhält sich ein bundesdeutsches Fotoinstitut zu den vielen bereits existierenden und stark ausdifferenzierten Institutionen (von denen auch dieser Band handelt)? Letztlich offenbart die Rezeption von Fotografien, dass wir ihnen immer wieder neu begegnen und Zeit andere Kontexte in die Begegnung streuen wird. Kann ein Bundesinstitut sich zu dieser Unvorhersehbarkeit verhalten?² Grundsätzlicher waren auch Fragen zu zentralen versus dezentralen Institutionen der Fotografie hörbar, die nicht nur dem dezentralisierten Föderalstaat entsprechen, sondern in ihrer Ausdifferenzierung auch der Vielfalt des Mediums Rechnung tragen würden.³

Im Debattenkontext zur möglichen Gründung und Funktion eines ‚Bundesinstituts‘ – so die Bezeichnung im Kontext der vorgelegten Konzepte und Machbarkeitsstudien aus Berlin, die wir auch für diese Publikation beibehalten, denn das Deutsche Fotoinstitut (DFI), wie es in Düsseldorf entstehen soll, gibt es zur Zeit noch nicht – wurden auch Forschungslücken sichtbar: Institutionsgeschichtliche

und -theoretische Forschung zur Fotografie in Deutschland existiert nur vereinzelt und meist in Bezug auf (analoge) Fotoarchive und individuelle Sammlungsgeschichten.⁴ Diesem Desiderat nimmt sich dieser Band an, um die historischen, politischen, soziologischen, ästhetischen und fototheoretischen Diskurse zur Institutionalisierung der Fotografie als Medium, kulturelle und soziale Praxis sowie als Kunstform, Dokument und Technik zu hinterfragen. Die Institutionalisierung bezeichnet dabei einen Prozess, in dessen Verlauf Handlungen sowie die Handelnden selbst in ihrem Verhalten typisiert, normiert und damit auf längere Zeit festgeschrieben werden. Gleichzeitig werden die Sammlungsobjekte – in unserem Fall Fotografien – in ihrer Erscheinung, Rezeption und Deutung durch diesen Prozess mitgeprägt. Dieses Wechselverhältnis genauer zu analysieren ist eines der Ziele des vorliegenden Bandes.

Aus verschiedenen kulturkritischen und praxeologischen Perspektiven sowie unter Berücksichtigung diverser Methodenansätze und Praxisbezüge werden hier die Logiken und Traditionen der Klassifizierung, Sammlung, Ausstellung, Archivierung, Vermarktung, Vermittlung und der Zirkulation fotografischer Bilder beleuchtet. Auch technische, industrielle, ökonomische und vorinstitutionelle Aspekte spielen eine Rolle, wie auch solche, die in Ausbildungsstätten zu Tage treten oder erst in aktuellen, digitalen Kontexten virulent werden und die verstärkt das Prozesshafte der institutionellen Differenzierung betonen. Die genannten Praktiken deuten an, welche Art Institution hier primär in den Blick genommen werden soll: nämlich diejenige der kulturellen Wertung, Bewahrung und Verbreitung der Fotografie als eigenwertiges Medium, basierend auf eigenen Beständen und Sammlungen.⁵ Da fotografischen Verfahren, Praktiken, Ästhetiken und Bildern in nahezu allen gesellschaftlichen Bereichen eine spezifische, jeweils an den Kontext angepasste Funktion zukommt, muss diese Einschränkung am Anfang jeder systematischen Auseinandersetzung mit Institutionalisierungsformen und -formaten der Fotografie stehen, wie Kathrin Yacavone in ihrem Beitrag zu diesem Band argumentiert, der Institutionsgeschichte als inhärenten Teil der Fotogeschichte denkt.

Der zumindest grobe geografische und zeitliche Rahmen für die vorliegenden Beiträge ist Deutschland ab 1945. Wenn die Fotografie auch keine (nationalen) Grenzen kennt, so ist es dennoch sinnvoll, ihre Institutionalisierung in einem ersten Schritt in einem solchen enggesteckten Kontext zu untersuchen, denn sie hängt fest mit politischen und gesellschaftlichen Willensbildungen zusammen, die sich nicht nolens volens auf andere Länder übertragen lassen.⁶ In der Nachkriegszeit erfolgte in Deutschland eine grundlegende Neuausrichtung der Kultur im Allgemeinen und der Fotografie im Besonderen. Seit den 1950er Jahren wurden vielerorts (und später sowohl in der BRD als auch in der DDR) diejenigen Keimzellen gebildet, die in den 1970er und 1980er Jahren zu der „blühenden [Foto-]Landschaft“ führten, wie Reinhard Matz das letztgenannte Jahrzehnt beschreibt.⁷ Sicherlich gab es institutionelle Bestrebungen bereits im 19. Jahrhundert, und auch Fotosammlungen etablierten sich vor der Zäsur des Zweiten Weltkrieges – man denke nur an die Lehrsammlungen des Städel Museums oder des Deutschen Dokumentationszentrums

für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg. Diese auf die Kunstvermittlung ausgerichteten Fotosammlungen unterscheiden sich jedoch grundlegend von denjenigen, die ab der Mitte des 20. Jahrhunderts an Standorten wie Essen und München entstanden. Dort waren es nicht zufällig Fotografen (Otto Steinert und Josef Breitenbach), die mit ihren selbst zusammengetragenen Lehrsammlungen zum Grundstock für bedeutende Fotosammlungen am Folkwang Museum und Münchner Stadtmuseum beitrugen, in denen die Fotografie weniger reproduzierendes Hilfsmittel als eigenständiges Medium war. Wenn im Untertitel dieser Publikation von ‚Lehrsammlung‘ die Rede ist, so ist damit diese Art Sammlung gemeint, die am Anfang derjenigen Entwicklungen steht, die hier historisch (keinesfalls teleologisch) bis hin zum aktuell diskutierten Bundesinstitut betrachtet werden.

Institutionelle Logiken der Fotografie

Ziel dieser Anthologie zu fotografischen Institutionen und Institutionalisierungsprozessen der Fotografie ist es, die genannten Aspekte sowohl wissenschaftlich als auch durch Interviews mit Akteur:innen, durch künstlerische Beiträge mit kurzen Vermittlungstexten und eine chronologische Zeitleiste zur fotografischen Institutionalisierung in Deutschland zu untersuchen und aufzubereiten. Sie kann weniger Vollständigkeit behaupten als einen ersten Überblick bieten und ein neues Forschungsfeld eröffnen, indem sie unter anderem zahlreiche interdisziplinäre Anknüpfungspunkte beispielsweise in die Fotogeschichte, Kunst- und Kulturwissenschaft, Museumskunde, Geschichte und Medienwissenschaft flicht. Anknüpfungspunkte, von deren thesenhafter Verdichtung in dieser Einleitung zu lesen sein wird.

Die Herausforderung einer Aufarbeitung der Fotografie und ihrer Institutionen liegt sicher auch in der Tatsache begründet, dass Fotografie sich institutionellen Zugriffen leicht entziehen kann und somit eine einheitliche Institutionalisierung unmöglich macht. Das beginnt bei grundlegenden Problematiken, die den Gegenstand des sammelnden oder archivierenden Interesses betreffen, oder mit der basalen Frage: Was ist das Objekt?⁸ Die Datei, der Print, das Dia oder das Negativ? Die Beantwortung dieser Fragen ist jedoch notwendig, um Fotografie in die Ordnungs- und Verwendungszusammenhänge des Archivs oder der Sammlung zu überführen; mehr noch: um Wissensbestände abzurufen, um zu bestimmen, was wir von der Fotografie in Erfahrung bringen wollen. Wollen wir sie als Dokument oder als Monument nutzen? Oder geht beides? Fotografie ist ein Medium, das nicht nur die unterschiedlichsten Funktionen, sondern auch unterschiedlichste Epistemologien auf sich vereinigen kann und damit institutionelle Mechanismen – so eine weitere These – entweder transzendiert oder stört, in jedem Fall aber ambivalent zu ihnen steht; anders formuliert: Fotografie fordert Institutionslogiken heraus.⁹

Wenn vorauszusetzen ist, dass Institutionen einen Sachverhalt nicht nur ordnen und normieren, sondern ihn als Sachverhalt überhaupt erst markieren, ist

der Beginn einer Institutionalisierung eng mit ihren Akteur:innen verbunden: im Bereich der Fotografie häufig jenen Akteur:innen, die beispielsweise durch ihre Sammeltätigkeit überhaupt erst ein Bewusstsein für die unterschiedlichen Formen der Fotografie schufen. Oder, um eine der Bedingungen für Institutionalisierung von John R. Searle zu paraphrasieren: Erst eine individuelle Intentionalität schafft die Voraussetzungen für eine „[k]ollektive Intentionalität“, die das zu institutionalisierende Objekt nicht nur mit „kollektive[n] Absichten, sondern auch“ mit anderen „Formen der Intentionalität wie kollektive[n] Überzeugungen und kollektive[n] Wünsche[n]“ anreichert.¹⁰ Mit einer Sammlung wird sowohl eine materielle als auch eine ideelle Basis für Institutionalisierungsprozesse geschaffen. Denn das zu Sammelnde – egal ob Fotoalben, Cartes de Visite oder Fotobücher – verspricht nicht nur eine innere Kohärenz und damit eine Vergleichbarkeit, die Normierungsprozesse sukzessive einpreist, sondern auch eine nach außen gerichtete Fehlbarkeit, die wiederum Fragen des Erwerbs oder generell des materiellen Werts des Gesammelten initiiert. Thetisch ausgedrückt: Die Institutionalisierung der Fotografie geht von Privatpersonen aus, und Institutionen der Fotografie verknüpfen sich häufig mit Sammlungen – wobei hier ein weiter Sammlungsbegriff angewendet wird, der das Archiv, das ja auch auf Sammlungen beruhen kann, ebenso impliziert wie Fotografien, die in Lehr- oder Qualifikationskontexten angefertigt und diskutiert werden.¹¹

Dokumente und Monumente

Wissenschaftler:innen sollten Dokumente in Monumente und Monumente in Dokumente verwandeln. Das sagt der Literaturwissenschaftler John Guillory mit Verweis auf den Kunsthistoriker Erwin Panofsky, von dem diese Unterscheidung von kulturellen Objekten stammt.¹² Mit dem Dokument meint Guillory das Archiv, das unverbundene Element Schrift- oder Bildgut, das opak vor einem liegt und nur gesammelt, aber nicht beforscht wurde. Beforscht wird das Dokument zum Monument. Ein Denkmal, das jetzt verbunden und angereichert mit anderen Dokumenten und Forschungen einen Pflock in der Zeit markiert und sie damit anhält und gleichzeitig über sie hinausweist. Ein Monument ist für Guillory keine Information mehr, sondern Rhetorik. Eine Rhetorik, die es gegen die Information zu verteidigen gilt. Denn Information, so Guillory, ist alles, was ein Computer wissen oder ein Online-Kurs übertragen kann. Informationen gehören Expert:innen, die „weniger gut als je zuvor den Lernprozess, die Beziehung zwischen Kunst und Information“ verstehen.¹³ Rhetoriker:innen – Wissenschaftler:innen – hingegen sind ihm zufolge Verwalter:innen und Kurator:innen von Texten und Kontexten. Sie haben 3.000 Jahre Material, mit dem sie arbeiten können, und jedes Jahr wird es mehr. Guillory argumentiert, dass die Gesellschaft erst begreifen kann, was vier Jahrhunderte rassistische Apartheid bedeutet, wenn sie in der Lage ist zu verstehen,

was vier Jahrhunderte bedeutet. Und das kann man erst, wenn man den Ruin der Zeit – ihr Vergessen – auf die entgegengesetzte Weise beantwortet: indem man präsentiert, was überlebt hat. Überlebt haben – als Medium erstaunlich haltbar sowie immer günstiger und schneller produzier- und distribuierbar – oft Fotografien. Aber nicht nur im Objekt selbst, sondern im Zugriff auf das Objekt liegt die institutionelle Handlung und somit der Unterschied zwischen Dokument und Monument.

Zwischen Archiv und Sammlung

Als ein sammelbares Objekt mit eigener Erkenntnistheorie und Ästhetik wurde Fotografie oft nicht anerkannt, weil sie in archivierenden und dokumentierenden Kontexten häufig Werkzeug blieb.¹⁴ Sie gehört somit als unsichtbare Dokumentationspraxis zu der „non-collection“ des archivarischen Ökosystems, wie Elizabeth Edwards es nennt.¹⁵ So könnte man die fotografischen Bilder in den Kreis- und Stadtarchiven beschreiben, mit denen sich Christoph Eggersgluß beschäftigt, die überlebten, weil sie leichter ‚wegzulegen‘ waren. Als aus dem Schriftgut hervorstechendes Element sind Fotografien hier widerständige Materialien, die sich der Vernichtung widersetzen konnten – auch weil ihr epistemischer Zustand ein ungeklärtes „Schwanken zwischen Archiv und Sammlung“ kennzeichnet, so Eggersgluß. Der Status dieses ‚bürokratischen Limbus‘ ist ebenfalls ungeklärt und changiert zwischen Dokumentation und Evidenz, Nachlass und Dokument von zeitgeschichtlicher Alltäglichkeit – bevor er bei Eggersgluß dann Material für seine medienwissenschaftliche Forschung wird.

Das Schwanken der Fotografie zwischen Archiv und Sammlung hat auch mediale Gründe: Fotografie als referenzielle Praxis schöpfte früh ihren Wert aus dem Wert des Dargestellten: Initiiert von Johann David Passavant stellte Reproduktionsfotografie am Frankfurter Städel den ersten fotografischen Bestand des Museums dar. Ziel war die allgemeine Geschmacksbildung anhand jener als vorbildlich geltenden Kunstwerke, wie Kristina Lemke den Akten entlocken konnte. Hundert Jahre später etablierte Ute Eskildsen am Museum Folkwang die *Study Rooms*, die sie während ihrer Zeit in den 1970er Jahren am George Eastman Museum in Rochester kennenlernte und mit denen sie in Essen die Öffnung der Sammlungen für Besucher:innen etablierte. Der entscheidende Unterschied war: Studierte man bei Passavant noch das Kunstwerk durch die Fotografie, befragte man in Essen die Fotografie als Kunstwerk – ein, wenn nicht *der* entscheidende semantische Shift in der Institutionalisierung des Mediums, wie wir bereits in Bezug auf den Titel dieses Bandes argumentiert haben. Aus dem Dokument Fotografie, das Auskunft gab über das Aussehen eines anderen, wurde das Monument Fotografie mit eigener Selbstbezüglich- und Wertigkeit.

Ein weiterer medialer Grund wird durch den vergleichsweise prekären Status des fotografischen Originals markiert. Analog gesprochen ist in fotografischen Beständen sowohl ein Print als auch ein Negativ ‚das Original‘ – je nach Perspektive und Sammlung. Kunstmuseen sammeln Positive, während Institutionen außerhalb des Kunstkontextes häufig auch Negative sammeln. Organisatorische Gründe – Fotografie als ‚Kunst auf Papier‘ wird als lichtgrafisches Verfahren in älteren grafischen Sammlungen häufig ‚mitgemeint‘ – spielen dabei ebenso eine Rolle wie Logiken des Handels.¹⁶ Denn wenn ein fotografischer Print das Original darstellt, geht das oft mit den singularisierenden Weihen des Kunstmarkts einher – dieser Print ist dann nur insoweit reproduzierbar, wie die Editionsnummer es zulässt oder man sich auf einen – oft danach der Zerstörung anheim gegebenen – Exhibition Print einigt. Der überlebende Print wird passepartoutisiert in säurefreiem Papier gelagert und ausgestellt mit maximal 50 Lux. Mit ihm sind Inventarnummer und Versicherungssumme verknüpft, und er reist nur mit Registrar. Diese Dynamiken greifen auch, und vielleicht gerade dort, wo das Objekt selber aus Reproduktion und Vervielfältigung hervorgeht, wie Simone Klein am Beispiel des Portfolios aufzeigt. Während Sammelwerke im 19. Jahrhundert die technischen Reproduktionsmöglichkeiten von neuen Bildwelten ausstellten und verbreiteten, wurde umgekehrt durch die Limitierung von Portfolios im Kunstkontext und auf dem Foto-Kunstmarkt ihr Wert erst erzeugt.

Der Status dieser Prints – der sich nirgendwo häufiger als in Museen und auf dem Kunstmarkt realisieren lässt – ist pragmatisch und semantisch angereicherter als die Prints, von denen Miriam Zlobinski und Anna Gripp sprechen. Fotojournalistische Werke im redaktionellen Alltag haben als Abzüge häufig allenfalls einen Gebrauchswert – wie bei ‚Aufräumaktionen‘ in der *Stern*-Redaktion oder beim institutionellen Ringelreihen der Fotos aus dem Handelsblattverlag deutlich wird. Während die Hefte des *Stern*-Magazins bis heute nicht digitalisiert wurden, hat das Bildarchiv dank des Engagements der Bayerischen Staatsbibliothek in München seit einiger Zeit einen digitalen Zwilling.¹⁷ Gleichzeitig bedingt die rechtliche Reproduzierbarkeit auch die institutionelle Aufnahmefähigkeit: Egal, ob es sich um einen Ankauf oder eine Schenkung handelt: Fotobestände werden heute vor allem dann übernommen, wenn Nutzungsrechte mit erworben werden können. Besonders für Fotografie im Auftrag, wo Rechte zwischen den Fotograf:innen und den Auftraggeber:innen häufig geteilt wurden, stellt diese Voraussetzung ein weiteres institutionelles Hindernis dar.

Dass der Kunstmarkt plötzlich Werte in Presseabzügen aus der deutschen Nachkriegszeit entdeckt, spricht für die Beweglichkeit der Kategorien, die nicht zufällig im beweglichen Medium Fotografie zum Tragen kommen. Eine Beweglichkeit, die digital zunimmt und die Christian Schulz in seinem Beitrag in den Blick nimmt, wenn er die durch fotografische Praktiken affektiv aufgeladenen Bewertungslogiken in unterschiedlichen Sozial genannten Medien untersucht. Seine These, dass sich diese Medienplattformen in ihren zentralen Funktionen immer weiter angleichen, sieht er durch die Errungenschaften des Selfies bestätigt, das Nähe und Bestätigung

kongential in eine plattformökonomische Struktur gießt, die Interaktion und Partizipation kommerziell auswertet. Auf diese Weise beleuchtet Schulz die plattformübergreifenden Institutionalisierungsprozesse sozialmedialer Infrastrukturen, die sich wesentlich nach den Logiken fotografischer Praktiken vollziehen.

Galt die Digitalisierung fotografischer Positiv- wie Negativbestände in den letzten Jahren vielerorts als zukunftssicherste und demokratischste Form der Sicherung und Vermittlung fotografischer Bestände, so legt Mirco Melones Beitrag den Finger in die durch technische Obsoleszenz und Künstliche Intelligenz immer größer werdende Wunde und zeigt in Fallbeispielen neue Ränder des Fotografischen auf, wenn er beispielsweise darauf hinweist, dass fotografische Erschließungsarbeit und Digitalisierung keine Synonyme sind, und virtuelle künstlerische Arbeiten aus der Perspektive ihrer Archivierung befragt.

Archival Turn und Materialität

Dass Archive nicht nur Fotografien untersuchen, sondern sich auch selbst befragen und von der Wissenschaft kaum mehr als transparente Materialbehälter angesehen werden, ist nicht zuletzt Michel Foucaults Reflexionen zu verdanken,¹⁸ der dem positivistischen Denken über Archive (à la Leopold von Ranke) ein Ende gesetzt und Auseinandersetzungen mit Archiven als institutionelle Orte der Macht und als Metapher für Wissensorganisationen allgemein angeregt hat.¹⁹ Im Zuge der Digitalisierung und ihrer vermeintlichen Immaterialität machte sich seit den 1990er Jahren im Bereich der Kunst ebenfalls eine stärkere ästhetische Hinwendung zu fotografischer Materialität bemerkbar.²⁰ Dieser selbstreflexive Umgang mit fotografischen Bildern in ihren institutionellen Kontexten und Verflechtungen kommt in den Beiträgen von Clara Bolin und Lucia Halder zur Sprache und prägt auch die künstlerischen Arbeiten in diesem Band. Die von Anja Schürmann vorgestellte Werkreihe *Lossless Compression* von Philipp Goldbach verdeutlicht den Funktionswandel von Diapositiven in unterschiedlichen institutionellen Kontexten. Aus dem ursprünglichen Gebrauchszusammenhang als kunsthistorisches Lehrmittel herausgelöst, erfahren die eng übereinander gestapelten und bildlich unlesbar gewordenen Dias nunmehr als Teil einer Kunstsammlung eine Umwertung. Ähnlich verfährt Anke Heelemann in ihrer Arbeit *neuordnung*. Wie Yacavone argumentiert, widmet sich die Künstlerin denjenigen Materialien (Album und Privatfotografie), die in etablierten Kunstmuseen bestenfalls als Hilfsmittel und zeithistorische Dokumente gelten, und unterzieht sie in einem partizipativ-interventionistischen Gestus einer Kunstwerdung im Museumsraum. In Sara-Lena Maierhofers *Kabinette* werden institutionelle Deutungsräume im Titel aufgegriffen und in den Bildern hinterfragt. Im Spurenmedium Fotografie werden die Spuren von Objekten in ethnologischen Museen aufgezeichnet, jedoch nicht im Modus der reinen Realitätsabbildung, sondern in einem Verfahren der nachgestellten Realität, einer Realität zweiter

Ordnung, die die Frage nach dem tatsächlichen Ort der Objekte und ihrer Objektfunktion im (post-)kolonialen Gefüge stellt, so die These von Lukas Schepers zu diesen Arbeiten.

Mit Lilly Lulay und Sebastian Riemer werden Arbeiten vorgestellt, die stärker als die Werke der anderen Künstler:innen direkt in vorhandenes Bildmaterial eingreifen, um ihre funktionalen Gebrauchswerte offenzulegen, indem sie radikal verfremdet werden. So verdeutlicht Jakob Schnetz in seinem Begleittext zu Lulay, inwiefern ihre Eingriffe in den im Rheinischen Bildarchiv befindlichen Nachlass des Kölner Fotografen Karl-Heinz Hatlé neue Ordnungsprinzipien einführen und damit archivarische Praktiken einerseits bildlich zitieren, andererseits in ihrer epistemologischen Funktion vorführen. In ihren Wandinstallationen *Ghosts@Work* handelt es sich um eine partielle und ausschnitthafte Sichtbarmachung dessen, was in Algorithmus-basierten Bilderkennungsverfahren unsichtbar ist, nämlich, so Schnetz, die Handarbeit, die beispielsweise in der Labeling-Klickarbeit steckt. Die *Press Paintings* von Riemer beziehen sich ebenfalls auf sogenannte Gebrauchs fotografie, in diesem Fall fotojournalistische Bilder aus US-amerikanischen Magazinen der 1920er bis 1970er Jahre. Während sie im journalistischen Beitrag durch Beschriftung klar definiert waren, sind sie hier ihres Kontextes enthoben und werden, so Schürmanns Ausführungen, zu Stock-Bildern, die jedoch durch Eingriffe ins Bild zeitlich markiert sind.

Bei allen vorgestellten Werken handelt es sich um ästhetische Interventionen im Kunstraum, die diesen Ort zwar bespielen, aber gleichzeitig auch problematisieren, hinterfragen oder kritisch bespiegeln. Während institutionskritische Kunst in der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts eine eigene Tradition aufweist,²¹ so ist den fünf Künstler:innen gemeinsam, dass sie sich dieser Auseinandersetzung im viel jüngeren Bereich Fotografie widmen. Dadurch werden nicht allein Orte aufgerufen, die der Kunst fest zugeordnet sind (Museen, Galerien usw.), sondern auch andere Orte der Institutionalisierung, wie sie in weiteren Beiträgen im vorliegenden Band weniger aus ästhetischer als aus praxeologischer, historischer und theoretischer Perspektive besprochen werden.

Orte der Institutionalisierung

Übergreifend fragt diese Publikation danach, wann Fotografien Dokumente und wann Monumente sind und welche Praktiken mit welcher Verwendungsweise verbunden sind. Dabei gehen wir von der Annahme aus, dass die Dynamik zwischen Dokument und Monument sich sowohl reversibel als auch an einem einzigen Artefakt entfalten kann: Dasselbe Foto kann sowohl Dokument als auch Monument sein – bevor es wieder zum Dokument wird. Aber wie wird eine Fotografie überhaupt Dokument – oder ist sie das aufgrund ihrer Indexikalität sowieso? – und durch welche Paratexte wird dieser Status kommuniziert?

Diese Differenz ruft die Orte auf, in und an denen Fotografie gesammelt und archiviert – institutionalisiert – wird. Es sind sehr unterschiedliche Orte, die allein in diesem Band von der Lehrsammlung Otto Steinerts in einer Essener Abtei über die Dachböden der Freiburger Fotofreunde bis zu einer Übersee-Kiste im Hamburger MARKK reichen. Michael Farrenkopf und Stefan Przigoda beleuchten mit dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum die fotografischen Bestände eines Museums, das mehrere Orte, oder genauer, verschiedene institutionelle Aufgaben in sich vereint. Neben dem Museum ist es als Leibniz-Forschungsmuseum für Georessourcen wissenschaftlichen und als Montanhistorisches Dokumentationszentrum montanhistorischen Ansprüchen verhaftet – auch in der Fotografie. Wie mit diesem – geschichtswissenschaftlich lange als Quelle nicht ernst genommenen – Medium in den verschiedenen Selbstverständnissen und historischen Schritten verfahren wurde, zeichnen die Autoren nach, auch um zu zeigen, dass eine institutionelle Neubewertung ebenfalls eine veränderte Auffassung für die fotografischen Bestände zur Folge hatte.

Wie eine institutionelle Reflexion der Fotografie auch über Personen erfolgen kann, stellen Steffen Siegel und Sandra Neugärtner heraus, die Otto Steinert beziehungsweise Arno Fischer und Sibylle Bergemann als Personen zeigen, die in den unterschiedlichsten Kontexten institutionell für die Fotografie tätig waren. Sie stehen paradigmatisch für die sich ändernde fotografische Produktion wie Distribution nicht nur in Zusammenhang mit den verwaltenden Rahmenbedingungen, sondern auch mit den sich wandelnden Wertzuschreibungen, die der Fotografie in den 1970er Jahren zuteilwurden. Mit bisher unausgewertetem Archivmaterial zeichnet Siegel die Rolle von Otto Steinert in Essen nach, die in vielfacher Hinsicht institutionell wirken sollte: als Hochschullehrer mit Sammlungsauftrag wie auch als regelmäßiger Ausstellungsmacher im Museum Folkwang. Seine Stoßrichtung ist dabei historisch und funktional divers: Die von Siegel als Anhang veröffentlichten zwanzig Ausstellungen Steinerts verraten, dass er das fotografische Medium in seinen vielfachen Anwendungsbezügen und historischen Materialitäten schätzte – von der Kalotypie bis zur Postkarte. Steinerts fotografische Lehrmittelsammlung bildete nach seinem Tod den Grundstock der fotografischen Abteilung des Folkwang Museums. Und ein Jahr später, 1979, konnte auch das Münchner Stadtmuseum mit Josef Breitenbachs Lehrmittelsammlung seine technikzentrierte Abteilung um wichtige Bilder auch der frühen Fotogeschichte erweitern, wie Ulrich Pohlmann im Gespräch darlegt. Neugärtner zeigt, wie sich die ‚unterhalb‘ der Kunst angesiedelte Fotografie in einer Diktatur wie der DDR andere Freiheiten erarbeiten konnte als beispielsweise die Malerei, da die DDR sie für repräsentative Zwecke nicht primär ideologisierte. Anhand der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig wird aber auch deutlich, wie – höflich formuliert – abrupt eine politische Wende eine institutionelle zur Folge haben konnte, die Traditionslinien und künstlerische Selbstverständnisse nicht nur unterbrach, sondern unterband.

Ähnlich personenorientiert ist auch der Rückblick auf die Anfänge der fotografischen Sammlung in der Staatsgalerie Stuttgart von Bertram Kaschek. Er

zeigt aber auch, dass das Wirken von Einzelpersonen, wie der Leiterin der Grafischen Sammlung Ulrike Gauss, immer eingebettet ist in breitere kulturelle und gesellschaftliche Zusammenhänge, die erst den Möglichkeitsraum schaffen, eine fotografische Sammlung im Kunstkontext einzurichten. Nicht zuletzt tritt hier ein enges Netzwerk zwischen Personen und Aktivitäten an privaten und öffentlichen Institutionen zutage, an denen Veranstaltungen und Ausstellungen organisiert wurden. Darunter war auch Herbert Molderings, der in diesem Band mit einem autobiografischen Beitrag an die vorinstitutionellen und sich erst herausbildenden Strukturen zur Etablierung der Fotografie als Kunst erinnert. Eine weitere wichtige Funktion in diesen Netzwerken kam den Privatgalerien zu. In seinem Beitrag zu ausgewählten Beispielen von westdeutschen Foto-Kunst-Galerien der frühen 1970er Jahre untersucht Stefan Gronert die Vorreiterfunktion von kommerziellen Galerien in Bezug auf Ausstellungspraktiken der Fotografie als Kunst. Indem er Fotografie einer breiteren medienhistorischen Perspektive zuordnet, gelingt es Gronert zu zeigen, dass Kunst-Fotografie bereits in den frühen 1970er Jahren und im Zusammenhang mit Conceptual Art in Galerien Anerkennung fand – weitaus früher als auf den legendären *documenta*-Ausstellungen von Klaus Honnef und Evelyn Weiss.

Auch wenn die Institutionalisierung der Fotografie als Kunst in den 1970er und 1980er Jahren einen entscheidenden Einschnitt darstellt, so zeigen sich an anderen Bereichen, beispielsweise dem der Amateurfotografie beziehungsweise dem privaten Fotograf:innenarchiv, inwiefern diese vorinstitutionellen Netzwerke und Vereine am breiteren Institutionalisierungsprozess der Fotografie beteiligt waren, indem sie niedrigschwellig Werte des Fotografischen verhandeln. Die Freiburger Fotografenfreunde – der älteste Amateurverein für Fotografie in Ostdeutschland – ist Nadine Kulbes Untersuchungsobjekt. An ihm und seinen Bildpraktiken zeichnet Kulbe die institutionellen Selbst- und Fremdverortungen der Mitglieder nach, deren lokalhistorische Relevanz sich mit Archivierungsstrategien verbindet, die sich quasi-institutionellen Strukturen angleichen, etwa wenn sie ihr Archiv vom ‚persönlichen‘ auf ‚historischen‘ Wert ausrichteten. Mit der Digitalisierung einiger tausender Bilder von vier Clubmitgliedern wurden diese am Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde in Dresden in eine öffentliche Institution überführt, ohne allerdings die zahlreichen Probleme des Weiterlebens privater Fotoarchive gänzlich lösen zu können.

Neben etablierten Kunstmuseen und privaten Sammlungen können Orte der Institutionalisierung aber ebenso Orte der Ausbildung sein. Die Fotografie wurde nach 1945 nicht nur als Handwerk, sondern auch in Werkschulen und Fachschulen gelehrt – frühe Ausbildungsorte existieren in Deutschland bereits um 1900. Mit der Staatlichen Höheren Fachschule für Photographie Köln und der Klasse für Künstlerische Fotografie der Kölner Werkschulen stehen Daria Bona zwei in den 1950er Jahren annähernd zeitgleich entstehende Ausbildungskontexte für Fotografie zur komparativen Verfügung. Jene unterscheiden sich zum einen hinsichtlich Geld und Geltungsansprüchen, zum anderen grenzen sie sich auch in ihrem fotografischen

Verständnis voneinander ab. Diese auf einem unterschiedlichen Medienverständnis von Fotografie fußende Abgrenzung besteht auch fort, als sich die beiden Institutionen 1971 unter dem gemeinsamen Dach einer Fachhochschule vereinen. Der chamäleonartigen Rolle der Fotografie in der universitären Lehre und Forschung gelten ebenfalls die Reflexionen von Peter Geimer und Bernd Stiegler. Im Gespräch geht es unter anderem um die verschlungenen Wege, auf denen die Fotografie in die wissenschaftlichen Diskurse der Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft Einzug hielt. Die kunsthistorische Perspektive auf die Fotografie nimmt auch Hubert Locher in seinem Beitrag ein, indem er erläutert, inwiefern sich aus einer im frühen 20. Jahrhundert etablierten fotografischen Lehrsammlung für die Kunstgeschichte das heutzutage eigenständig zur Fotografie forschende Deutsche Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg entwickelt hat.

Die institutionelle Spielwiese, die die Stadt Köln der Fotografie im Nachkriegsdeutschland bot, wird von Clara Bolin um das Stichwort *photokina* erweitert. Bolin legt nahe, wie eine ephemere Messenstruktur es durch ihre Brückenfunktion zwischen Industrie und Kultur vermochte, weit über das eigene Bestehen hinaus nicht nur lokale Wirksamkeit zu entfalten, sondern auch einen wichtigen Wegbereiter für festere institutionelle Zusammenhänge darstellte. Gleichzeitig klingt hier auch eine mediale Nähe zwischen Stand- und Bewegtbild an, die zwar nicht weiter vertieft wird, jedoch auch an anderen Orten und Institutionen einen historisch-medialen Schulterschluss einging: An der Sächsischen Landesbildstelle wurde institutionell nicht zwischen Film und Fotografie unterschieden, und auch im Münchner Stadtmuseum etablierte sich die Fotografie in der Doppelabteilung Photo und Film. Während die *photokina* keine eigene Sammlung besaß, ist die Polaroid Collection, die Dennis Jelonnek in seinem Beitrag vorstellt, mit dem impliziten Voratz gegründet worden, eine fotografische Technik künstlerisch auf- und auszuwerten. Die gewählten Strategien, die früh auch Fotografen wie Ansel Adams auf Gehaltslisten auftauchen ließen und transitorische Ausstellungsinfrastruktur implizierten, zeigen paradigmatisch die Schritte zur Kunstwerdung eines Mediums, das noch automatischer – also gemeinhin unkünstlerischer – auftrat als die ‚Nicht-Sofortbildfotografie‘.

Dass der Blick von Deutschland in Richtung USA, wo die Institutionalisierung der Fotografie als Kunst bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts begann, lohnt, zeigt neben Jelonneks Beitrag auch das Gespräch mit Andrew Eskin. In den 1970er Jahren begann er, am George Eastman Museum an der Katalogisierung und Erfassung von Fotosammlungen in amerikanischen Museen und Kunstinstitutionen zu arbeiten, die zunehmend auf digitale Verfahren umgestellt wurde. Auf diese Anfänge innerhalb einer der ersten eigenständigen Fotoinstitutionen in den USA geht auch seine heute noch weitergeführte Datenbank zurück, die er in diesem Band vorstellt.

Pertinenz oder Provenienz

Ob und wie Institutionalisierung in vorgelagerte Ordnungsstrukturen eines Bestandes eingreift, ist immer Gegenstand von Aushandlungsprozessen. Zum einen möchte man die Heuristik und Epistemologie eines – mitunter künstlerisch intendierten – Ordnungssystems nicht zerstören. Zum anderen bemüht sich die Institution, das übernommene Konvolut in mindestens drei Hinsichten anschlussfähig zu machen: an andere Bestände der eigenen Sammlung als auch an aggregierende Schnittstellen wie beispielsweise *europaena*. Und auch die Oberflächen von benutzerorientierten Datenbanken und ihre digitalen Suchbewegungen wollen Anschluss und streben daher nach kategorialer Einheitlichkeit.

Die Frage, die in Projekten wie *Lighting the Archive* – in dem Maren Lübbke-Tidow und Rebecca Wilton künstlerische Ordnungs- und Archivstrukturen dokumentieren, über die sie in diesem Band genauer Auskunft geben – implizit gestellt wird, betrifft die Deckungsgleichheit der Anschlüsse. Oder anders formuliert: Kann es nicht ein diskret geordnetes und an Datenbanken wie Benutzer:innen gleichermaßen orientiertes ‚Frontend‘ (siehe Umschlagbild) geben, dem ein ‚Backend‘ (Abb. 1) entspricht, das die künstlerische Logik so weit wie möglich bewahrt? Müssen ‚vorne‘ und ‚hinten‘ wirklich deckungsgleich sein, kann das verschlagwortete und archivarisches Artefakt nicht doch in der Hamburger ‚Leber-Kiste‘ liegen bleiben, die nicht nur die Provenienz sichert, sondern auch dem warburgschen Gesetz der guten Nachbarschaft entspricht? Fragen, die sich auch Laura Bielau und Thomas Weski im Gespräch über den von ihnen verwalteten Nachlass von Michael Schmidt stellen.

Johanna Boses Beitrag zufolge ist es der Akademie der Künste gelungen, Kempowskis Fotoalben-Sammlung nicht aus dem von ihm intendierten Zusammenhang zu nehmen. Doch stellt sich die Frage, ob gerade diese ‚widerständige‘ Objektbasis – eine Kiste, ein Album – die Integration in institutionelle Ordnungssysteme behindert, die bei fotografischen Einzelobjekten nicht allzu sehr zum Tragen kommt. Boses Beitrag wirft ebenfalls die Frage auf, ob es die bereits im Fotoalbum angebotene Ordnung ist, die es erschwert, das Album in eine andere, externe Ordnungsstruktur zu überführen. Egal, wie diese Fragen beantwortet werden: Feststeht, dass die materielle Widerständigkeit der Objekte auch mit einer verringerten institutionellen und wissenschaftlichen Aufmerksamkeit einhergeht – wie Markus Schaden aus seiner langjährigen Beschäftigung mit dem Fotobuch bestätigt. Andererseits zeigen sich in den jüngeren Sammlungsstrategien des Historischen Museums Frankfurt, dass die Sperrigkeit einiger fotografischer Objekte auch zu neuen Ansätzen führen kann. So ließe sich jedenfalls aus den Ausführungen von Dorothee Linnemann zum partizipativen Sammeln im Kontext einer Stadtgeschichte und ihrer Einwohner:innen schlussfolgern.

Fotografische Bestände in ethnografischen Museen sind auch aus ethischen Gründen widerständig: Emil Nolde und Hans Vogel eint nicht nur ihr Berufsstand als Maler, sondern auch die Tatsache, dass beide Expeditionsmitglieder kolonialer Ozeanienreisen waren. Jamie Dau, Jeanette Kokott und Catharina Winzer weisen



Abb. 1 Armin Linke, Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut (KHI), Photothek, Florence, Italy, 2018. © Armin Linke

in ihrem Text nach, wie komplementär die Bildmedien Fotografie und Aquarell die Anforderungen an die – auch farbige – Erfassung des Anderen erfüllten und dass der Expeditionszusammenhang der sogenannten ‚Leber-Kiste‘ nur vollständig erhalten bleiben konnte, weil sie erst in der zweiten Hälfte der 1980er Jahre ins MARKK kam – ein Zeitpunkt, ab dem Fotografien erstmalig als gleichwertige Sammlungsobjekte im ethnologischen Museum angesehen wurden. Auf diese paradigmatische Neubewertung von „non-collections“ zu „collections“, um die Begriffe von Edwards nochmals aufzugreifen,²² geht auch Lucia Halder ein und zeigt auf, wie das Rautenstrauch-Joest-Museum seine fotografische Sammlung und sein Archiv für künstlerische Eingriffe öffnet, nicht zuletzt um die alten und veralteten Sammlungs- und Klassifikationsstrukturen aufzubrechen.

So unterschiedlich die fotografischen Bestände des Hamburger MARKK und des Historischen Archivs Krupp sein mögen, sie eint das Schwanken zwischen Provenienz- und Pertinenzprinzip, wenn es um die Erschließung der eigenen fotografischen Bestände geht. Das Provenienzprinzip ist eine archivarische Methode, der zufolge die Ordnung von Dokumenten im Archiv sich an derjenigen orientiert, in welcher sich die Dokumente befanden, als sie noch im aktiven Gebrauch waren. Die Herkunft und die Entstehungszusammenhänge – die ‚Biografie‘ eines Objekts – sind federführend. Das Pertinenzprinzip hingegen löst diese Ordnung auf, um das

Foto auszulesen und es motivisch und materiell nach Territorial-, Personal- oder Sachbetreffen zu kategorisieren. Dieses – häufig in Bibliotheken oder auch kommerziellen Bilddatenbanken anzutreffende – Ordnungsschema wurde nicht nur im MARKK, sondern auch im Deutschen Bergbau-Museum Bochum, in der Deutschen Fotothek Dresden oder, wie Manuela Fellner-Feldhaus herausstellt, im Historischen Archiv Krupp angewendet. Allerdings nur bis zu einem spezifischen Zeitpunkt. In den frühen 1980er Jahren sammeln alle vier genannten Institutionen – oft wieder – nach dem Provenienzprinzip. Unsere Stichproben erlauben nur Thesen hinter vorgehaltener Hand. Und dennoch: Eine reine Zufälligkeit ist unwahrscheinlich angesichts des Wertewandels, dem sich die Fotografie gerade in jenen Jahren gegenüber sah. Die Zeit, in der unsere Zeitleiste sehr viele Einträge verzeichnet, in der eigenständige fotografische Sammlungen in Köln und Essen gegründet werden und Hochschulprofessuren für Fotografie entstanden sind, die Zeit, in der sich die Kunstwerdung der Fotografie institutionell durchsetzte, in der sie vom informationslogischen Dokument zum Monument wurde, das auch materiell seine eigene Geschichtlichkeit ausstellt. Es sind auch die Jahre, in denen 1983 erstmals Positivabzüge als eigenständige Sammlungsobjekte in die Deutsche Fotothek in Dresden einzogen – wie Jens Bove, Simone Fleischer und Agnes Matthias berichten. Wenn man im Pertinenzprinzip dem Einzelbild keine besondere Aufmerksamkeit zuteilwerden ließ und es ausschließlich als Informationsträger betrachtete, ist das Provenienzprinzip, wie auch der Kunstmarkt, am Einzelbild und seinen Herkünften und Kontexten interessiert.

Doppelte Monumenthaftigkeit

Die Fotografie mit Panofsky als ‚Monument‘ zu bezeichnen, heißt, sie als ‚Primärmaterial‘, als Objekt oder Untersuchungsgegenstand ernst zu nehmen. Wird sie als ‚Dokument‘ bezeichnet, ist sie ‚Sekundärmaterial‘, Instrument und nicht Objekt der Untersuchung.²³ Es gibt aber neben Guillory und Panofsky noch eine weitere – leicht verschiedene – Semantisierung von Dokument und Monument. Foucault beschreibt in der Einleitung zur *Archäologie des Wissens* die hermeneutische Geschichtsphilosophie als diejenige, die „es unternahm, die Monumente der Vergangenheit zu ‚memorisieren‘, sie in Dokumente zu transformieren und diese Spuren sprechen zu lassen, die an sich oft nicht sprachlicher Natur sind oder insgeheim etwas anderes sagen, als sie sagen“.²⁴ Damit schaffte es die Geschichtswissenschaft, die Dinge über die Sprache zu beherrschen, historische Tatsachen zu überschreiben und in der Interpretation eine Entwicklungslogik, einen Ursprung und eine Verheißung zu finden. Gegen diese – von ihm kritisierte – Strategie setzte er die Archäologie als Methode. Die Archäologie, die es vermag, „Dokumente in Monumente [zu] transformier[en]“.²⁵

Während die Geschichte ihre Gegenstände als Dokumente behandelt, behandelt die Archäologie sie als Monumente, das heißt nicht primär lesbar, interpretativ oder „allegorisch“, sie sucht weder etwas hinter ihnen noch etwas Verborgenes, sondern legt erst einmal – sehr sachte – die Schichten frei, in denen das materielle Objekt „in seinem eigenen Volumen“ gefunden wurde, und beschreibt, bevor sie weiter gedeutet, also in Schrift übersetzt werden.²⁶ Es ist epistemisch ein Zurückgehen, das das Monument vom Dokument oder – übersetzt auf unseren Gegenstand – das Provenienz- vom Pertinenzprinzip trennt: Erst wenn die Fotografie erschlossen, die Sedimentschichten isoliert sind, können weitere Operationen erfolgen. Das unterscheidet die foucaultsche Sichtweise von der Guilloroys: Bei ihm war das Monument ein angereichertes, nachgelagertes Dokument, etwas was später, aber nicht parallel zur Dokumentwerdung geschieht. Doch jene bei Foucault implizierte Trennung von Text und Bild ist so nicht – und besonders nicht für die Fotografie – aufrechtzuerhalten.²⁷ Außerdem braucht seine archäologische Vorgehensweise Zeit, bindet Kapazitäten und andere Ressourcen. Foucault argumentierte – wie Knut Ebeling in seiner kritischen Reflexion über den Monumentbegriff herausstellt – vor dem Hintergrund eines überschaubaren ‚Objektkorpus‘ in der Archäologie, ihrer ‚Datenknappheit‘.²⁸ Doch diese Datenknappheit ist häufig weder in der Geschichte noch in der Fotogeschichte gegeben. Daher wird Zukunft – auch die institutionelle Zukunft in einem Bundesinstitut für Fotografie – dadurch geprägt sein, wie man die Fallen einer quantitativen Aufbereitung umgehen kann, ohne selbst an der Masse des Überlieferten zu verzweifeln. Oder anders ausgedrückt: wie man das Pertinenzprinzip aktualisieren kann, ohne die zweifache Monumenthaftigkeit der Fotografie zu negieren. Der Grund dafür ist, wie wir bereits festgestellt haben, die Tatsache, dass jede Geschichte von Fotosammlungen auf zwei miteinander verbundenen Achsen abläuft: die Geschichte des Bildinhalts (übersetzt durch Abzug, Kopie, Diapositiv usw.) und die Geschichte des fotografischen Objekts innerhalb eines Netzwerks von Mehrfachoriginalen.²⁹ Ein typisch kulturwissenschaftlicher Ansatz wäre es nun, die institutionellen Mauern anzuzapfen, sich die logistischen Transportwege, Ränder, Grenzphänomene und Bruchstellen anzusehen, die Quellen und Reibereien eines Archivs nichtstatischer Artefakte.

Wenn allerdings die aktuelle Hinwendung zur Fotografie in Form eines Bundesinstituts die anfangs diskutierte kulturpolitische Wende darstellt, so lassen sich die jüngsten Entwicklungen in Sachen generativer Bilderstellung und KI-gestützter Infrastrukturen als technischer Medienumbruch bezeichnen, die als datengetriebene Systeme eher Pertinenz- als Provenienzsysteme präferieren.³⁰ Werden die Bildmedien mit ihrer künftigen digitalen Fundierung nur einen „Weg zur Entwertung des Dings und der Verwertung der Information“ nehmen, wie Vilém Flusser vor vierzig Jahren vermutete?³¹ Von dieser Warte aus sollten die traditionellen Begriffe wie ‚Netzwerke‘, ‚Archiv‘, ‚Sammlung‘ und vielleicht sogar ‚Institutionen‘ neu hinterfragt und auf ihre Gültigkeit überprüft werden. Die vorliegende Publikation markiert diese beiden Schnittstellen zwar, jedoch müssen weitere Vorhaben, die sich aus dem hier zusammengetragenen Kaleidoskop

aus Perspektiven mit unterschiedlicher Brennweite ergeben, anschließenden Forschungsprojekten vorbehalten bleiben.

Ein Großteil der Beiträge dieses Bandes geht auf eine Tagung mit dem Titel *Die Fotografie und ihre Institutionen: Netzwerke, Sammlungen, Archive, Museen* zurück, die am 23. und 24. Juni 2022 am Kulturwissenschaftlichen Institut Essen (KWI) stattgefunden hat.³² Wir danken der Direktorin Julika Griem und allen damals beteiligten Mitarbeiter:innen des KWI für ihre Hilfe und Unterstützung. Für ihre Auskünfte und Hinweise in Vorbereitung der Publikation möchten wir Matthias Gründig, Hans-Michael Koetzle, Reinhard Matz, Rolf Sachsse, Thomas Seelig und Sigrid Schneider danken. Die Interviews in diesem Band wurden zwischen Juli 2023 und Januar 2024 überwiegend schriftlich geführt, und wir danken allen Gesprächspartner:innen für ihre Antworten auf unsere Fragen und Nachfragen. Sophie Pomplun gilt Dank für ihr Korrektorat des gesamten Bandes sowie Anna Felmy vom Reimer Verlag für ihr finales Lektorat. Für Grafik und Buchproduktion danken wir Alexander Burgold und Ben Bauer sowie Beate Behrens für die vertrauensvolle Aufnahme ins Verlagsprogramm. Armin Linke verdanken wir das Bild auf dem Buchumschlag und die Großzügigkeit und das Vertrauen, es nutzen zu dürfen. Ein großer Dank geht schließlich an die finanziellen (und auch ideellen) Unterstützer dieser Publikation: die Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung in Essen, die Irene und Sigurd Greven Stiftung in Köln, sowie das Kulturwissenschaftliche Institut Essen (KWI).

Anmerkungen

- 1 Siehe Kathrin Yacavone, Aufrufe, Konzepte und Fehlschläge. Eine fotohistorische Perspektive auf die Debatte um ein Bundesinstitut für Fotografie, in: *Rundbrief Fotografie* 30/3, 2023, S. 46–53. Für eine ähnlich historische Darstellung mit der zugespitzten These, dass die kulturpolitische Anerkennung der Fotografie an den monetären Marktwert vor allem der Düsseldorfer Schule geknüpft ist, siehe Dies., *Valeurs culturelles, valeurs financières de la photographie. Une enquête historique sur les institutions photographiques en Allemagne*, in: *Photographica* 8, 2024, S. 74–91.
- 2 Stuart Hall spricht in diesem Zusammenhang vom „living archive“, das anders als rückwärtsgewandte Tradition zukunfts offen ist, siehe: *Constituting an Archive*, in: *Third Text. Critical Perspectives on Contemporary Art and Culture* 15/54, 2001, S. 89–92, hier S. 89.
- 3 Siehe z. B. den Diskussionsbeitrag von Jens Bove und Sebastian Lux, den damaligen Sprechern der Arbeitsgemeinschaft kunsthistorischer Bildarchive und Fototheken der DGPh, die sich vor allem für einen Vernetzungsansatz stark gemacht haben: https://www.netzwerk-fotoarchive.de/sites/default/files/2020-06/Statement-DFI-Bove-Lux-2020-06-08_0.pdf (05. März 2024). Ute Eskildsen sprach sich 1990 für eine „dezentrale [...] Förderung fotografischer Sammlungen“ aus, siehe: *Das Museum, die Museen oder andere Institute? Zur Diskussion möglicher Sammlungsorte für Fotografien*, in: *Fotogeschichte* 10/35, 1990, S. 3–13, hier S. 7.
- 4 Ausnahmen sind hier bspw. die Beiträge von Ditmar Albert und Rolf Sachsse in Bodo von Dewitz/Reinhard Matz (Hg.), *Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839–1860*, Köln/Heidelberg 1989; Eskildsen 1990; Ulrich Pohlmann, *Die vergessenen Fotomuseen. Zur Geschichte realisierter und unausgeführter Vorhaben in Deutschland*, in: *Fotogeschichte* 10/35, 1990, S. 14–21. Ein jüngerer Beitrag zur fotografischen Institutionalisierung in den 1980er Jahren stammt von Reinhard Matz, *Blühende Landschaft. Zur Neuorientierung des fotografischen Engagements in Westdeutschland um 1980*, in: Ders./Steffen Siegel/Bernd Stiegler (Hg.), *Wolfgang Schulz und die Fotoszene um 1980*, Ausst.-Kat., Leipzig 2019, S. 104–111. Insgesamt gibt es in der französisch- und englischsprachigen Fotoforschung eine systematischere Beschäftigung mit dem Thema, siehe bspw.: Éléonore Challine, *Une histoire contrariée. Le musée de*

- photographie en France (1839–1945)*, Paris 2017; die Arbeiten von Elizabeth Edwards, auf die hier noch eingegangen wird; Alexandra Moschovi, *A Gust of Photo-Philia: Photography in the Art Museum*, Leuven 2020; sowie jüngst Diana Kamin, *Picture-Work. How Libraries, Museums, and Stock Agencies Launched a New Image Economy*, Cambridge M.A. 2023. Für weitere Hinweise siehe auch den Beitrag von Kathrin Yacavone in diesem Band.
- 5 Dieser Fokus schließt Institutionen bspw. der beruflichen Selbstorganisation von Fotograf:innen oder Kunstvereine aus und kann viele Aspekte der fotografischen Etablierung (z. B. Fachzeitschriften, private Ausstellungshäuser, Fotofestivals) als gesellschaftliche Vorform der Institutionalisierung nicht beachten. Die Zeitleiste in der Mitte dieses Bandes ist in dieser Hinsicht breiter gefasst, auch mit der Absicht, zu weiterer Forschung anzuregen.
 - 6 Der meist neidvolle Blick nach Frankreich mit seiner seit den 1980er Jahren etablierten Kulturpolitik für Fotografie verschleierte die Tatsache, dass es im zentralisierten Nachbarland kein zentrales Fotoinstitut gibt. Der große Unterschied liegt evtl. in einer vernetzend gedachten kulturpolitischen Koordination von vielen existierenden staatlichen oder regional/munizipal geförderten Institutionen. Vgl. hierzu Kathrin Yacavone, *The Cultural Institutionalization of Photography in France: A Brief History*, in: *Nottingham French Studies* 53/2, 2014, S. 122–135.
 - 7 Matz 2019.
 - 8 Eine andere Frage wäre: Ab wann ist eine Ansammlung von Bildern eine fotografische Sammlung? Der Grundstock der Sammlung Gruber in Köln 1977 bestand aus 800 erworbenen und 135 geschenkten Fotografien. In Essen kam nach dem Tod von Otto Steinert 1978 seine Studiensammlung mit ca. 7.000 Exemplaren ans Museum Folkwang. Siehe dazu auch den Beitrag von Yacavone in diesem Band.
 - 9 Vgl. Elizabeth Edwards/Christopher Morton, *Between Art and Information: Towards a Collecting History of Photographs*, in: Dies. (Hg.), *Photographs, Museums, Collections. Between Art and Information*, London 2015, S. 3–23, hier S. 17.
 - 10 John R. Searle, *Was ist eine Institution?*, in: Rainer Diez-Bone/Gertraude Krell (Hg.), *Diskurs und Ökonomie. Diskursanalytische Perspektiven auf Märkte und Organisationen*, Wiesbaden 2009, S. 85–108, hier S. 90.
 - 11 Ausführlicher zu den Folgen dieser Überlegungen im Rahmen einer Fotogeschichte der Institutionen siehe den Beitrag von Yacavone in diesem Band.
 - 12 Vgl. John Guillory, *Professing Criticism. Essays on the Organization of Literary Study*, Chicago 2022, S. 118.
 - 13 „[B]ut at the price of understanding less well than ever the process of learning, the relation between art and information“. Ebd., S. 167.
 - 14 Vgl. Edwards/Morton 2015, S. 16.
 - 15 Elizabeth Edwards, *Thoughts on the „Non-Collections“ of the Archival Ecosystem*, in: Julia Bärnighausen/Costanza Caraffa/Stefanie Klamm/Franka Schneider/Petra Wodtke (Hg.), *Photo-Objects: On the Materiality of Photographs and Photo Archives*, Berlin 2019, <https://www.mprl-series.mpg.de/studies/12/> (07. März 2024), S. 67–82, hier S. 67.
 - 16 Dass Fotografie im Museum – bevor sie eine eigene Abteilung haben durfte – häufig bereits in grafischen Abteilungen als Sammlungsobjekt vorkam, kann man in diesem Band nicht nur im Interview mit Andrew Eskind und für die Staatsgalerie Stuttgart konstataieren, die Bertram Kaschek in seinem Beitrag institutionsgeschichtlich untersucht, sondern auch für das von Kristina Lemke thematisierte Städel Museum. Die im 19. Jahrhundert beginnende Sammelpraxis des Dresdner Kupferstich-Kabinetts, die Hamburger Kunsthalle sowie bspw. der Kunstpalast Düsseldorf sind sammlungslogisch ebenso verfahren, und es gäbe sicherlich weitere Beispiele für diese enge Nachbarschaft zwischen Grafik und Fotografie. Es lässt sich ebenfalls mit Thomas Ruff argumentieren, dass erst die Größe der sogenannten ‚Tableau-Form‘ es der Fotografie ermöglichte, aus den Kupferstichkabinetten heraus an die Museumswände zu gelangen. Vgl. Florian Ebner, *Um große Bilder zu machen, muss einfach alles passen. Auszüge aus einem Gespräch mit Thomas Ruff über die Arbeit am Bild*, in: Linda Conze (Hg.), *Size Matters. Größe in der Fotografie*, Aust. Kat. Düsseldorf 2024, Berlin 2024, S. 73–74.
 - 17 Vgl. <https://www.stern-fotoarchiv.de> (16. Dezember 2023).
 - 18 Michel Foucault, *Archäologie des Wissens*, Frankfurt a. M. 1997, insbes. S. 183–190.
 - 19 Siehe hierzu: Craig Robertson, *Introduction: Thinking About Archives, Writing About History*, in: Ders. (Hg.), *Media History and the Archive*, London/New York 2011, S. 1–7.
 - 20 Siehe Elizabeth Edwards, *The Thingness of Photographs*, in: Stephen Bull (Hg.), *A Companion to Photography*, Chichester 2020, S. 97–112, hier S. 107. Allgemeiner zur Idee, dass (archivarischer) Umgang mit fotografischen Materialitäten Digitalität kompensiert, siehe Costanza Caraffa, *„Wenden!“ Fotografien in Archiven im Zeitalter ihrer Digitalisierbarkeit: ein material turn*, in: *Rundbrief Fotografie* 18/3, 2011, S. 8–15. Ausführlicher auch: Dies., *From ‚Photo Libraries‘ to ‚Photo Archives‘. On the Epistemological Potential of Art-Historical Photo Collections*, in: Dies. (Hg.), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin 2011, S. 11–44.
 - 21 Siehe hierzu: Franziska Brüggemann, *Institutionskritik im Feld der Kunst. Entwicklung – Wirkung – Veränderungen*, Bielefeld 2020.
 - 22 Edwards 2019, S. 68.

- 23 Siehe Erwin Panofsky, *The History of Art As a Humanistic Discipline*, in: Ders., *Meaning in the Visual Arts*, New York 1955, S. 1–25, hier S. 10.
- 24 Foucault 1997, S. 15.
- 25 Ebd.
- 26 Ebd., S. 198.
- 27 Vgl. W. J. T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago/London 1986, S. 47–52.
- 28 Knut Ebeling, *Monumente. Raumgewordene Vergangenheiten bei Benjamin und Foucault*, in: *Weimarer Beiträge* 50/4, 2004, S. 592–608, hier S. 596.
- 29 Vgl. Edwards/Morton 2015.
- 30 Das GAD – Greven Archiv Digital stützt sich bei der Verschlagwortung seiner Bestände bereits auf KI-basierte Bilderkennung. Vgl. <https://www.greven-archiv-digital.de/ueber-uns> (25. März 2024).
- 31 Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie*, Berlin 1983, S. 48.
- 32 Siehe Giulia Cramm, *Zur Tagung „Die Fotografie und ihre Institutionen: Netzwerke, Sammlungen, Archive, Museen“*, Juni 2022, Sprengel Blog <https://www.foto-kunst-theorie.de/zur-tagung-die-fotografie-und-ihre-institutionen-netzwerke-sammlungen-archive-museen-juni-2022/> (9. März 2024); Vera Knippschild, *Tagungsbericht „Die Fotografie und ihre Institutionen: Netzwerke, Sammlungen, Archive, Museen“*, <https://www.hsozkult.de/conferencereport/id/fdkn-131842> (9. März 2024); Reinhard Matz, *Kein Wald, aber viele Bäume. Bericht über die Tagung „Die Fotografie und ihre Institutionen: Netzwerke, Sammlungen, Archive, Museen“*, *Photonews* 9, 2022, S. 10.