

Timm Starl

Das Gefängnis der Fotografie

Fotomuseen – oder lieber nicht?

Das Kind hatte kaum das Licht der Welt erblickt, wurde es bereits allenthalben zur öffentlichen Begutachtung feilgeboten: in Ausstellungen, in Büchern, in Musterkollektionen von Handelsreisenden, in den Schaukästen der Ateliers. Im Jahr der Bekanntgabe der Erfindung der Fotografie, 1839, bereisten der Maler Horace Vernet und der Verleger Adolphe Goupil Ägypten und Palästina und fertigten Daguerreotypen von den Sehenswürdigkeiten: die Aufnahmen wurden als Vorlagen zur grafischen Wiedergabe in den 1842 erscheinenden »Excursions daguerriennes« verwendet. Die Entwicklung des Negativ-Positiv-Verfahrens durch William Henry Fox Talbot war 1840 abgeschlossen: vier Jahre später begann der Erfinder mit der Publikation von Originalabzügen in dem Lieferungswerk »The Pencil of Nature«, dem ersten fotografisch illustrierten Buch der Welt (1844-46). Der Schweizer Maler und Kupferstecher Johann Baptist Isenring begann im November 1839 zu daguerreotypieren und stellte die teilweise kolorierten Arbeiten im August 1840 in St. Gallen, dann in München und Augsburg aus. Mitte der 40er Jahre ließen Fabrikanten von manchen Produkten Daguerreotypen herstellen und den Vertretern diese Bilder mitgeben, nach denen die Kunden die Bestellungen aufgeben konnten. Auf der ersten Weltausstellung in London 1851 waren in einem eigenen Abschnitt Fotografien zu sehen.

Die Fotografie zeigte also bereits in ihrer frühesten Entwicklungsphase einen Hang zu prostituierender Selbstinszenierung – wie jede Ware, die alle öffentlichen Standorte als Markt betrachtet. Sie bot sich an als Ersatz für etwas, das man als Original nicht erwerben oder nicht betrachten konnte. Sie lockte mit der Ähnlichkeit und trat im Kleid einer neuen Kunst auf. Sie verhieß zugleich Träume und eine neue Wirklichkeit: die der Bilder. Sie warb mit Versprechungen, die sie als Reproduktion niemals erfüllen konnte: dieselben Sinne anzusprechen wie ihr Vorbild. Sie lenkte davon ab, daß sie in nichts dem Original glich: nicht in Volumen und Größe, in der Farbe genausowenig und nicht hinsichtlich des Ortes und des Zeitpunktes der Entstehung. Gleichwohl trat die Fotografie als die perfekte Kopie eines Realen auf, weil nur so das Bild das Vor-Bild vergessen ließ, sich das Authentische der Wiedergabe vor das Imaginäre des abwesenden »Originals«, sich das Gegenwärtige des Blicks vor das Vergangene als das Objekt des Erinnerns schob. Ununterbrochene öffentliche Präsenz war Voraussetzung, um von möglichst vielen anerkannt zu werden: als neues Original in der Welt, oder eigentlich: als Original der neuen Welt der fotografischen Bilder. In dieser Welt ist jeder Abzug Original und der Betrachter sein Besitzer.

Demgemäß war es nicht das Rarissimum des Unikats, das die Beschauer der Daguerreotypen anlockte, zumal auch Papierabzüge ausgestellt und verwendet wurden. Und es waren auch nicht in erster Linie die Schauräume der Kunst, in denen die Werke der Fotografie öffentlich zugänglich gemacht wurden, sondern die Stätten industrieller und gewerblicher Repräsentation. Denn die Fotografie versprach, ein Geschäft zu werden – jedoch nicht als künstlerisches Erzeugnis¹, zu dessen Erwerb Sammler animiert werden sollten. Adressat war vielmehr ein größtmögliches Publikum als Käufer eines seriell hergestellten Produkts. Mögen die ersten Fotografien auch vielfach ehemalige Maler und Silhouettenschneider gewe-

¹ Die heutige Hervorhebung der frühen Diskussionen um den Kunstwert der Fotografie ist irreführend: es handelte sich um eine marginale Auseinandersetzung in einigen Kunstzeitschriften und in Kreisen von Künstlern, die teilweise ihre Existenz durch die Konkurrenz der Fotografen gefährdet sahen. In den Publikumszeitschriften beispielsweise erfuhr diese Frage eine ausgesprochen nachrangige Behandlung. Die falsche Gewichtung ist also ein Rezeptionsproblem, das durch eine Reihe von Kunsthistorikern seit rund 10 bis 15 Jahren immer wieder repetiert wird.

sen sein, waren ihnen doch die Regeln kommerzieller Geschäftsführung bald geläufiger und wichtiger als die Reputation als Künstler. Nicht der Kunsthandel protegierte die Fotografie, sondern die Industrie. Bereits in der zweiten Hälfte der 50er Jahre wurde die Erzeugung aller Arten von Unikaten eingestellt, verschwanden Daguerreotypien, Ambrotypien und in ähnlichen Verfahren hergestellte Einzelbilder vom Markt, jene Relikte aus der handwerklichen Ära der Pioniere.

Erst die Möglichkeit der Vervielfältigung erhob die Fotografie von einer Abbildungstechnik unter anderen zum Medium für viele. Die zweifache Fähigkeit der Reproduktion – als Abbild (Negativ) und als Abzug (Positiv) – war ihr konstitutives Merkmal, das mechanische Verfahren der Bildgewinnung und die beliebige Wiederholbarkeit des Kopiervorganges gaben den fotografischen Bildern den Charakter eines Konsumgutes.² So wurden die beiden ersten großen Verbreitungsphasen durch industriell bedingte Veränderungen eingeleitet: die Verkleinerung und gleichzeitige Standardisierung der Formate – beginnend mit dem Visitbild (ca. 9 x 6 cm Abzugsgröße) Ende der 50er Jahre – ermöglichte die Herstellung von Fotopapieren und Untersatzkartons in großen Auflagen und verbilligte die Abzüge; der Rollfilm und die gleichzeitige Übernahme der Entwicklungsarbeiten durch die Filmhersteller und Fotogeschäfte in den 80er Jahren entprofessionalisierten die Bildherstellung, schufen eine der Grundlagen für die Tätigkeit der Knipser, deren Bedarf an Kameras höhere Stückzahlen und ein Sinken der Preise für Geräte und Bilder mit sich brachte.³

In beiden Fällen führte der industrielle Fortschritt zu einer Krise der Berufsfotografie: in den beginnenden 60er Jahren durch die rapide Zunahme der Ateliers und in den 90er Jahren durch die aufkommende Konkurrenz der Amateure. Und in eben diesen Situationen beschworen die fotografischen Vereine – als die Interessenvertreter der Atelierinhaber – die Leistungen der Vergangenheit, indem sie in die von ihnen veranstalteten Fotoausstellungen historisches Material aufnahmen.⁴ Diese frühesten musealen Präsentationen – wenn auch nur auf Zeit – inszenierten die Geschichte als Legende: die Kamera als Produkt des begabten Handwerkers, das fotografische Bild als Folge künstlerischer Inspiration des Lichtbildners, den Abzug als Ergebnis geschickten Umganges mit Chemikalien. Es war die Geste der Legitimation eines Gewerbes, das sich zukünftig mit den bescheidenen Pfründen einiger spezieller Anwendungen am Rande begnügen mußte. Denn die Fotografie war im Schoße der Industriellen Revolution geboren, auch wenn sich ihre Väter unabhängige Wissenschaftler und Künstler nannten. Ihre Paten waren die Verfechter industrieller Produktionsweisen, ihre Lehrer die Apologeten kapitalistischer Warenwirtschaft. Das hauptsächliche Terrain der Fotografie war immer die massenweise Reproduktion gewesen, als ihr ständiger Förderer agierte die Mode, ihre beste Kundschaft wurde das Massenpublikum.

Diese Streiflichter zeichnen nur andeutungsweise einen einzigen Strang der Entwicklung der Fotografie im 19. Jahrhundert; sie sollten auch nicht mehr sein als eine Skizze zur Beantwortung der Frage, unter welchen Konditionen die ersten Fotoausstellungen stattfanden. Umso merkwürdiger erscheint es, daß die heutigen – ständigen oder temporären – Schaustellungen zur Geschichte des Mediums sich in Inhalt und Präsentationsform nur wenig von ihren frühesten Vorgängern unterscheiden. In den wenigen Fotomuseen der Bundesrepublik mit einer Dauerausstel-

2 Vgl. dazu auch die Ausführungen von Arnold Hauser über »Massenkunst« in: A. H., Soziologie der Kunst (1974), München 1983 (dtv 4415), S. 636ff.

3 Wenig später hatte das fotografische Bild seine endgültige Form gefunden, die eine Industrialisierung im distributiven Sektor erlaubte: durch die Rasterung als gedruckte Wiedergabe – eine Reproduktion der Reproduktion.

4 Die »Erste photographische Ausstellung in Wien« von 1864 enthielt – auch international erstmalig – Bilder und andere Belege zur »Geschichte der Photographie aus den Jahren 1843-1863«; Katalog. Erste photographische Ausstellung in Wien (...), Wien 1864, S. 28f. Während die nachfolgenden Ausstellungen, am gleichen Ort und vom gleichen Verein organisiert, immer nur zeitgenössische Arbeiten zeigten, war 1898 innerhalb der Jubiläumsausstellung anlässlich der 50jährigen Regierung Kaiser Franz Josephs wiederum ein historischer Teil mit 83 Titeln enthalten; vgl. Geschichte der Fotografie in Österreich, Katalog, Band 2, hrsg. von Otto Hochreiter und Timm Starl, Bad Ischl 1983, S. 205f.

lung in Hamburg, München und Köln⁵ werden Gruppierungen der unterschiedlichsten Art nacheinander plaziert und abgehandelt, als wäre der Beweis zu erbringen, was auf fotografischem Gebiet schon alles geleistet worden sei. Meist in groben Zügen chronologisch vorgehend, wechseln Abschnitte nach Bildentstehungstechniken (Stereofotografie, Nasses Kollodiumverfahren usw.), nach Anwendungsgebieten (Werbefotografie, wissenschaftliche Fotografie usw.), nach stilistischen Merkmalen (Piktorialismus, Neue Sachlichkeit usw.); gelegentlich – je näher die Gegenwart rückt – reicht der Gesichtspunkt des schönen Nebeneinander für die Auswahl und Hängung von Bildern. Zwischen den Fotografien tauchen gelegentlich – wie das dekorative Utensil ausgestorbener manueller Berufe – alte Kameras und Geräte auf, über deren spezifischen Gebrauch man ebensowenig erfährt wie über die seinerzeitige Verbreitung der Aufnahmen. Jedes Exponat ist so bedeutend wie das andere. Nur eine Art Kaleidoskop-Effekt kann die Präsenz des Materials legitimieren: es reicht, über seine Vielfalt und Buntheit zu staunen.

Bei einer solcherart inszenierten ›Gleichwertigkeit‹ jedes Sektors, ja jedes ausgestellten Gegenstandes kann jedoch nur noch das Kuriose Aufmerksamkeit erlangen: das ausgefallenste Bildsujet, die abwegigste Darstellung, die eigenartigste Form eines Fotoapparats. Eine Verschiebung der Akzente tritt ein: dem neugierigen, aber ahnungslosen Beschauer bleibt nur die Möglichkeit, nach seinem individuellen Geschmack das ›Wichtige‹ zu erkunden – oder alles kurios zu finden. Die kommentarlose Aneinanderreihung von oft in jeder Beziehung unterschiedlichen Objekten bewirkt ein weiteres: suggeriert wird die Linearität einer Geschichte als die Kumulierung von Details nach ihrem zeitlichen Auftreten. Die immergleiche Identifizierung mit Autor/Titel/Datum/Technik verstärkt noch den Eindruck des gleichen Ranges alles Gezeigten und beflügelt die Vorstellung, die Geschichte der Fotografie wäre additiv zu erfassen, sofern die vorhandenen Stücke so etwas wie einen möglichst kompletten Überblick garantierten, also in Menge und Verteilung weitestgehend repräsentativ seien. Da aber die Exponate hinsichtlich ihrer ehemaligen Bedeutung und ihrem Vorkommen weder eine qualitative, noch eine quantitative Einordnung erfahren, erscheint die ausgestellte Sammlung immer als komplett – wie alles Zusammenhanglose: was bedeutet schon das Fehlen einiger Teile, wenn sie mengenmäßig doch nur einen Bruchteil der Anhäufung ausmachen?

Die Täuschung ist eine zweifache, denn bestimmte Aspekte und Belege fotografischer Kultur fehlen meist zur Gänze. Beispielsweise ist eine seltsame Scheu vor allen Indizien, die auf den massenmedialen Charakter der Fotografie verweisen, zu konstatieren: die kleinformatischen Porträts und Ansichten aus den Ateliers des 19. Jahrhunderts – sie beherrschten die fotografische Bildwelt der 60er bis 80er Jahre – sind ebensowenig (oder spärlich gleich Zufallsfunden) vorhanden wie die Arbeiten der Knipser, die üblicherweise immer fehlen. Ein weiteres: das Pressefoto tritt gerne als großformatiger Abzug, gerahmt und mit Passepartout versehen auf, weniger in seiner gerasterten Form als Illustration in einer Zeitung oder Zeitschrift. Und nicht zuletzt: die fotografischen Reproduktionen von Kunstwerken – jener maßgebliche Zweig in den ersten Jahrzehnten der Fotografie, der das ›imaginäre Museum‹ der Künste begründete⁶ – finden nirgends Berücksichtigung oder auch nur Erwähnung. Ist es der geringe Marktwert, der die Kuratoren diese Zeugnisse in die Archive verbannen läßt? (Dem massenhaft hergestellten Produkt haftet der Odem des Billigen und Gewöhnlichen an, seine Anwesenheit senkt den Durchschnittswert der angebotenen Waren.)

Auch das Namenlose – und das private Foto taucht sehr oft als anonymes auf

5 Das Agfa Fotohistorama im Kölner Wallraf-Richartz Museum (seit 1986) und die selbstständigen Fotoabteilungen des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg (seit 1987) und des Stadtmuseums München (seit 1961).

6 Diese Arbeiten meinte Walter Benjamin mit dem Ausdruck »Kunst als Photographie«; vgl. W. B., Kleine Geschichte der Photographie, in: W. B., Gesammelte Schriften II, 1, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Werkausgabe Band 4 (S. 368-385), S. 381f. Es wirft ein Licht auf das Niveau hierzulande, wenn diese Formulierung heute fast ausschließlich angewandt wird, wenn bildende Künstler mit Fotografie arbeiten (der dann falsche Verweis auf Benjamin fehlt allerdings nur selten).

– gilt als verdächtig: die Qualifizierung ohne Kenntnis des Autors fällt schwer. Kann das Bild aus unbekannter Hand von Bedeutung sein? Niemals, lautet das Resümee aller Ausstellungen⁷ – ebensowenig wie das Private. Doch in diesem Fall gibt es eine Ausnahme: die für private Zwecke gemachten Aufnahmen eines berühmten Fotografen sind natürlich immer ausstellungswürdig. Und so sind denn (natürlich noch aus weiteren, auch traditionellen Gründen) monografische Präsentationen das Lieblingskind bundesdeutscher Fotomuseen: sogar das Programm der Fotografischen Sammlung im Museum Folkwang – die einzige Institution, deren Aktivitäten sich auf eine Sammlungs- und Ausstellungskonzeption stützen – weist für die vergangenen zehn Jahre einen Anteil von über 75 % Einzelpräsentationen – bei 83 Ausstellungen insgesamt – gegenüber nicht einmal 10 % thematisch ausgerichteten Ausstellungen auf.⁸ Die Konzentration auf eine einzelne Person markiert den Horizont: über die Grenze des Biografischen wird selten geblickt. Es ist die Genügsamkeit und das Kalkül der kommerziell ausgerichteten Galeristen, die jegliche kulturgeschichtliche oder sonstige Zusammenhänge nicht interessieren: nur durch seine Isolation gedeiht der Fetisch der Künstlernamens.

*

Das sei in zahlreichen Kunstmuseen nicht anders? Bedauerlich! Doch das Museum ist keine Institution *an und für sich*, dessen Normen des Sammeln, Bewahrens und Vermitteln für ihre Benutzer verbindlich wäre. Ganz abgehoben formuliert – ist das Museum jener Ort, an dem die Idee von Geschichte formuliert und inszeniert wird, wobei alle Äußerungen die besondere Vergangenheit des Gegenstandes – argumentativ – und die jeweilige Gegenwart der am Gegenstand Interessierten – diskursiv – zu berücksichtigen haben. Es braucht nicht betont zu werden, daß der Blick auf die Vergangenheit kein gleichbleibender ist, sondern sich jeweils in der Zeit, in der man lebt, neu konstituiert. Die Dauerausstellung darf es eigentlich nicht geben, sie kann bestenfalls eine Wechselausstellung mit etwas längeren Intervallen sein – oder sie stellt sich quasi selbst aus und musealisiert so vergangene Sichtweisen.

Doch wie kann das Gegenwärtige in das Museum eingebracht werden, nicht bloß als Geste des Verkündens, sondern als Grundlage einer Auseinandersetzung über den Gegenstand zwischen den Museumsbetreibern und -besuchern? Wie muß dieses Netzwerk einer ›Ausstellung‹ beschaffen sein, daß es jedem die Möglichkeit einräumt, die Geschichte des Mediums selbst zu erarbeiten: nicht im Nachvollzug einer durchgängig konstruierten Vorgabe – das übliche didaktische Gerüst von Bildungsstätten⁹ –, sondern indem die historischen Längs- und Querschnitte zwar als Bild- und Datenmaterial verfügbar sind, jedoch die Berührungspunkte, Überschneidungen, Abhängigkeiten, Konzentrationen sich erst in der individuellen Befragung ergeben? Wie ein solch offenes Museum aussehen soll, das Visionen entfacht, statt bestimmte zu propagieren – ich weiß es nicht! Ich möchte aber jenen anderen Fragen nach dem Spezifischen der Fotografie in einigen Punkten nachgehen, um so möglicherweise eine Antwort andeuten zu können.

›Ob die Fotografie Kunst sei‹, wird von den meisten Autoren heute mit der stereotypen Feststellung abgetan, eine Antwort wäre längst gegeben. (Und statt der Frage mit Zweifeln zu begegnen, wird das ›Ja‹ auf besondere Art festgeschrieben: Fotoausstellungen werden zelebriert wie Kunstausstellungen.) Einmal abgesehen von allen Imponderabilien und Besetzungen, mit denen jeder Kunstbegriff

7 Ausnahmen kommen dann vor, wenn das (scheinbar) Kuriose überwiegt: Daguerreotypien, Pannotypien, Ambrotypien werden als die seltenen Verfahren der Frühzeit auch häufig als anonyme Stücke präsentiert.

8 Die 1978 gegründete fotografische Sammlung beherbergt keine Dauerausstellung zur Fotografie, ist jedoch das einzige Institut mit einer inventarisierten und ordnungsgemäß gelagerten Sammlung. Die Zahlen sind einer Aufstellung des Museums entnommen, die den Zeitraum vom 3.3.1978 bis 7.2.1988 berücksichtigt: 65 monografische Ausstellungen, 8 Präsentationen nach Themen und 5 nach Ländern, 3 Auszüge aus der eigenen Sammlung, 2 mit Arbeiten von Stipendiatengruppen.

9 Zum Museum als Bildungsort vgl. auch Werner Hofmann, Funktionswandel des Museums (1959), in: W. H., Gegenströmen. Aufsätze zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1979 (St 554), (S. 265-276), S. 266-272.

behaltet ist, unterscheidet sich Fotografie doch in einem wesentlichen Punkt von allen Werken beispielsweise der bildenden Kunst: was auf dem fotografischen Bild zu sehen ist, hat tatsächlich existiert, obwohl es nie jemand gesehen hat. Denn der Fotograf sieht nicht, was er fotografiert: weder vermag er im kurzen Moment der Belichtung eine bestimmte Phase einer Bewegung zu erkennen, noch die Summe der Einzelheiten im Ausschnitt vor seinem Auge. Regie führt der Zufall, den allerdings erst der Bildbetrachter als solchen überhaupt zu identifizieren vermag. Und so drängt sich das Reale als vergangenes Unbekanntes ununterbrochen in die Gegenwart des Bildes, und zugleich verweist die Wirklichkeit der bildlichen Gegenwart laufend auf ein Imaginäres der Vergangenheit.¹⁰

Insofern enthält die Fotografie immer ein mehrfach Projektives – im technischen Vorgang vom Vor-Bild zum Ab-Bild, im zeitlichen von der Fixierung des Bildes zu seiner gedanklichen Auflösung in der Betrachtung. Die Entäußerung einer ehemaligen Gegenwart (der Produktion) an die Zukunft (der Rezeption) ist eine ebenso vollständige (in der Verwandlung des Konkreten in ein Imaginäres) wie diejenige der Gegenwart (des materiellen Bildes) an die Vergangenheit (des fiktiven Vorbildes). Zum kritischen Verständnis bedarf es der laufenden Bewußtmachung der einzelnen Ebenen: zu trennen ist zwischen Realität und Wirklichkeit – zwischen dem, *was ist*, und dem, *was geschieht*¹¹ –, und anzuwenden sind diese Begriffe gleichermaßen für den Bereich der Herstellung wie für jenen der Verwendung und Verwertung der Bilder. Erst die Akzentuierung und Relativierung der Schnittstellen dieser Ebenen ergeben Ansatzpunkte für eine Kritik der Fotografie.

Die Teilung – sie unterscheidet auch zwischen Aktion und Reaktion – verweist auf eine weitere Besonderheit: im Gegensatz zu den nur passiv konsumierbaren Bildmedien Film und Fernsehen wird die Fotografie von Millionen Menschen aktiv betrieben. Zumindest in den Industrieländern tritt nahezu jeder einer Fotografie als ›Produzent‹ gegenüber. Allerdings ist das Interesse dieses großen Kreises ein grundsätzlich anderes: ihre Produkte sind nicht für die Öffentlichkeit bestimmt, die Knipser sind Produzenten und Rezipienten in einem. Sie kennen – könnte man sagen – die Geheimnisse der Fotografie und nutzen sie für ein eigenes. Inhalt und Form ihrer fotografischen Arbeiten folgen nicht den Normen der Öffentlichkeit, sondern des Privaten: gegen die Undurchsichtigkeit der politischen, ökonomischen, sozialen Verhältnisse wird eine überschaubare Welt gesetzt, im grauen Alltag des Wechsels von Arbeit und Freizeit mit dem ›Verlust‹ aller Horizonte in der Zwangsläufigkeit des Gegenwärtigen ergeben diese Bilder nach und nach eine Geschichte als individuelle Chronik und verweisen (zum Zeitpunkt ihres Entstehens) damit auch immer auf die Zukunft. Das Projektive der Fotografie wird von den privaten Benutzern extensiv angewandt.

Dem Knipser ist das fotografische Bild ein Dokument seiner Existenz, der Nachweis des Subjektiven. Welches sind nun die Umstände, die einen solchen Umgang mit Bildern initiieren? Hängen sie zusammen mit der Modernisierung der Apparate, mit der vereinfachten Handhabung von Kameras, mit der Verbilligung der Abzüge oder etwa mit dem Wechsel von Motiven auf Postkarten oder in der Presse? Die Geschichte des Mediums Fotografie wird keine einzige, auch nur ansatzweise ausreichende Erklärung bieten (ausgenommen jenen, die noch immer meinen, die technische Innovation begründe eine bestimmte Bildproduktion, zum Beispiel hätte die Entwicklung der Kodak-Kamera sturmgleich die Welle der Amateurfotografie ausgelöst). Vielmehr muß die Funktion der Bilder im Zentrum der Fragen stehen: welchen Stellenwert nimmt beispielsweise die Freizeit im Hinblick

10 Zur Bedeutung des Zufälligen im fotografischen Bild vgl. Walter Benjamin, (Anm. 6), S. 371 sowie Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt am Main 1985, S. 36. Während Benjamin stärker das Moment des In-die-Zukunft-Weisens des Zufälligen betont, hebt Barthes es als Fingerzeig der Vergangenheit – jener, die vor dem Bild liegt – hervor.

11 Wie es Andreas Hausgarten hat; vgl. seinen Aufsatz ›Fotografie und Wirklichkeit‹, in: *Fotogeschichte*, Jg. 2, Heft 5, Frankfurt 1982, (S. 5-11), S. 6.

auf die Veränderungen im Arbeitsbereich ein, oder: welche sozialen und kommunikativen Momente beherrschen die Fotografie im Familienkreis, oder: welche Rolle spielt das Eindringen von Öffentlichkeit (durch gesetzliche Regelungen, den Massentourismus, das Fernsehen usw.) in die private Sphäre, usw. usf.

Es zeichnet sich ab: die individuellen wie sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie hängen von den jeweils herrschenden Bildbedürfnissen ab. Doch dieser fortwährende, sich laufend verändernde Bedarf erklärt sich nicht als Manko gegenüber einer vorhandenen oder vergangenen Bildwelt, er ist nicht deren Fortschreibung. Die Bildung einer Vorstellung von der Welt und ihre Konstituierung im bildlichen Äquivalent sind ein komplexer kultureller Prozeß, der nicht verständlicher wird, wenn man lediglich die Bilder zueinander ins Verhältnis setzt. Die Einbahnstraße einer puren Mediengeschichte ist nur mit Scheuklappen zu bewältigen: sie suggerieren auch im Kreisverkehr einen permanenten Fortschritt. Ein besseres Feld als die Vergangenheit und Gegenwart der Fotografie bietet neben anderem die Entwicklung der Alltagskultur – ein allerdings vielen noch immer nicht geheurer Boden der Forschung (obwohl doch eigentlich der massenmediale Charakter der Fotografie einen solchen Ansatz geradezu provoziert).

Damit erscheinen aber nicht nur die Darstellungsformen in den Fotomuseen fragwürdig, sondern es ist überhaupt zweifelhaft, ob die Fotografie – beschränkt auf ihre medialen Erscheinungsformen – museal isoliert werden darf. Ob nicht diese Inthronisierung als eigene Disziplin eben jene Fäden zerschneidet, deren Verfolgung eine erkenntnisreiche Annäherung an das Medium mit sich bringen würde? Ob die Betrachtung der Fotografie als Fotografie nicht die Bilder und anderen Objekte erstarren läßt zu Fossilien aus einer Zeit ohne Menschen, da doch deren Beziehungen zu ihnen »abgeschnitten« wurden? Ob nicht stattdessen jedes Fach- und Regionalmuseum eine Abteilung Fotografie beherbergen sollte und die Fotografie an eben jenen Stellen und in jenen Zusammenhängen behandelt wird, an denen sie auch in der Wirklichkeit als soziale und kulturelle Komponente auftritt? Ob nicht über Fotomuseen neu nachgedacht werden müßte, statt sie dauernd zu gründen, wie dies in den letzten Jahren geschieht?¹² Ob eine Ausstellung zur Geschichte des Blicks machbar wäre? Zum Beispiel.

12 Gerade in jüngster Zeit wurden selbständige fotografische Abteilungen in mehreren Museen eingerichtet; neben den in Anm. 5 genannten ist noch das Museum Ludwig in Köln zu nennen, und in Berlin wird im Umfeld des Bildarchivs Preußischer Kulturbesitz die Gründung eines Fotomuseums erwogen.