

Jens Ruchatz

Michael Frizot (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie 1999

<https://doi.org/10.17192/ep1999.3.2902>

Veröffentlichungsversion / published version
Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Ruchatz, Jens: Michael Frizot (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 16 (1999), Nr. 3, S. 291–294. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep1999.3.2902>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

I Im Blickpunkt

Michel Frizot (Hg.): *Neue Geschichte der Fotografie*

Köln: Könemann 1998, 775 S., ISBN 3-8290-1327-2, DM 49,80

In der Medienhistoriographie der letzten Zeit läßt sich ein seltsames Ungleichgewicht beobachten. Während einerseits – zumeist in technikhistorischer Orientierung – gerne beansprucht wird, die gesamte Mediengeschichte aus ein- und derselben Perspektive konstruieren zu können, häufen sich andererseits nur einem Medium gewidmete Geschichten – diese in der Regel an Texten und Programmen ausgerichtet –, die *aus Prinzip* diverse Ansätze und Autoren kompilieren. Der Glaube, der Komplexität eines Mediums durch Einheit von Verfasser und Fragestellung nicht gerecht zu werden, äußert sich idealtypisch in der sogenannten *Fischer Filmgeschichte* (Frankfurt: Fischer 1990-95): Deren Herausgeber Korte und Faulstich waren allen Ernstes überzeugt, eine chronologisch geordnete Sammlung von Filminterpretationen irgendwie als eine Art von Geschichte verkaufen zu können. Der voreilige und naive Verzicht auf die Konstruktion von historischen Zusammenhängen – obgleich die Selektion „exemplarischer“ Filme schon logisch irgendeine Art von Gesamtschau voraussetzt –, um sich der „ideologischen“ Theorien zu entledigen und vorgeblich zu den Filmen selbst zu gelangen, scheint mir symptomatisch für den verbreiteten Unwillen, theoretische Konzeption und Materialanalyse zu *verbinden*.

Michel Frizots im französischen Original erstmals 1994 veröffentlichte *Neue Geschichte der Fotografie* (Nouvelle Histoire de la Photographie, Paris: Bordas 1994) ordnet sich auf den ersten Blick umstandslos in diese Tendenz ein: die Konzeption als kompiliertes Geschichtswerk aus 44 thematischen Aufsätzen, von denen Frizot ein Drittel, 28 internationale Fachleute die übrigen beisteuerten; die dezidierte Programmatik, vom Bild auszugehen, um zu einer „Geschichte der Fotografien“ zu gelangen; nicht zuletzt die dem Vorhaben angeheftete Etikettierung als „neu“. Die dargebotene thematische und autorenzentrierte Zersplitterung kann schwerlich eine Geschichte im engeren Sinn ergeben, liefert indes eine Archäologie, welche die synchron wie diachron diversen Gebrauchsweisen der Fotografie in ihrer Historizität ausbreitet. In diesem Gegenstandsbezug liegt dann auch der wesentliche Unterschied etwa zu Korte und Faulstich, die sich weigern, ein vergleichsweise homogenes, um Wochenschau, Dokumentarfilm und ähnliche 'Ausreißer' bereinigtes Feld wie den Spielfilm nach Zusammenhängen abzuklopfen. Um die Fotografie zu integrieren, wird man dagegen stets auf die technische Bildgenese (und deren Implikationen) als einzigen gemeinsamen Nenner zurück-

geworfen. Auch Frizot führt die „sehr heterogene Gesamtheit von Bildern“ durch die Gemeinsamkeit zusammen, daß Fotografie „durch Lichteinwirkung auf eine lichtempfindliche Oberfläche entstanden ist“ (S.11). Es ist also kein Wunder, daß die Geschichtlichkeit der Fotografie bis in dieses Jahrhundert hinein primär an die Veränderungen der chemotechnischen Bildgenese gebunden wurde. Seitdem Beaumont Newhall in den dreißiger Jahren die Fotohistoriografie folgenscher an der formalistischen Kunstgeschichte ausrichtete, rückte das Bild stärker in den Vordergrund. Um die Geschichte der Fotografie als Entwicklung von medien-spezifischen Ausdrucksmitteln beschreibbar zu machen, ebnete Newhall jegliche funktionale Differenzierung ein, um heterogenste Anwendungsfelder von der Luftaufklärungsfotografie bis zum Fotojournalismus, von Röntgenbildern bis zur Künstlerbewegung, über einen und zwar: den ästhetischen Kamm zu scheren. Bezogen auf diese dominante Tradition ist es in der Tat eine Innovation für eine Gesamtdarstellung. Verzweigungen anzulegen und die unterschiedlichsten Einsatzfelder – um den Preis der Integrierbarkeit – in ihrer Eigenart zu erfassen, d. h. wissenschaftlichen, journalistischen, privaten oder künstlerischen Fotografien jeweils auf ihrem eigenen Terrain zu begegnen, um sie auf die ihnen zugehörigen Produktions- und Rezeptionsweisen zu beziehen. Daß dabei nicht alle Bereiche gleichberechtigt werden; daß die Wissenschaft eher knapp behandelt wird und fotogrammetrische Meßverfahren ganz fehlen; daß über die Projektion von Fotografien gar nicht gesprochen wird; daß künstlerische Praktiken besonders im 20. Jahrhundert doch den größten Raum einnehmen – all das spiegelt nur die gegenwärtigen Möglichkeiten und Lücken des Diskurses über Fotografie, dem der Künstler immer noch näher ist als die diskursive Formation und das Bild näher als Funktionen und Präsentationskontexte. Dennoch: Nie zuvor stand ein derart vielschichtiges und breites Panorama der Fotografie in Bild und Wort zur Verfügung.

Die über 1000 Abbildungen sollen nach Frizots Vorstellung nicht die Texte illustrieren, sondern selbst eine „Geschichte der Fotografien“ ausbilden. Reproduktionstechnisch ist daher Wert darauf gelegt worden, die Bildern nicht auf die Repräsentation zu reduzieren, sondern die sichtbare Materialität der Fotografien zu wahren, so daß sich das angebliche „Schwarzweiß“ in Abzügen unterschiedlichster Tonigkeit differenziert. Allerdings hätte man sich die Angabe der Bildformate, für die Fotografie als materielles Objekt wesentlich, genauso gewünscht wie die Nennung des jeweiligen fotografischen Verfahrens. Der selbstaufgelegte Verzicht auf Beschriftung weist bereits auf die Grenzen einer Geschichte der Fotografie *durch* Fotografien hin: was man allein aus dem Ansehen über Bilder lernen kann, bleibt stets beschränkt. Als qua Genese 'semantisch arme' Bilder sind Fotografien in ganz besonderem Maße auf ihre Kontexte – also Unsichtbares – verwiesen. Indem Frizot die eingeforderte „Geschichte der Fotografien“ wörtlich genommen, die Abbildungen unabhängig von den Beiträgern allesamt selbst ausgewählt und gleichmäßig von der ersten bis zur letzten Seite verteilt hat, entkoppelt er die Fotografien allzuoft von der erforderlichen Kontextualisierung. Zwar folgen die

Abbildungen thematisch den Kapiteln, doch selbst in Frizots eigenen Texten werden sie nicht immer konkret in den Text eingebunden und zum „Sprechen“ gebracht. So stehen etwa die Aufnahmen eines Apfels und einer alten, faltigen Hand (S.375), mit denen der Astronom James Nasmyth eine Theorie über die Entstehung der zerfurchten Mondoberfläche visualisierte, als Objektstudien unerläutert für sich. Bei einer von Nasmyths „Mond“-Aufnahmen an anderer Stelle (S.278) fehlt dagegen der unverzichtbare Hinweis, daß der Fotograf sich hier, um die Aufnahmequalität zu steigern, eines Gipsmodells bediente. Von Seiten des Textes werden die Abbildungen gelegentlich zwar nur haarscharf, aber dennoch verfehlt. So sind bei Françoise Ducros' Text über Modelfotografie die erwähnten Fotografen, jedoch nicht die besprochenen Bilder vertreten. Was die geschickte Verbindung von Text und Bild vermag, zeigt sich in einigen der in die Abfolge der Texte eingelagerten und optisch hervorgehobenen Textkästen und Dossiers. Die Textkästen behandeln um ein Foto herum fotografische Verfahren, Fallbeispiele für Bildgestaltung oder Anwendung, die sonst den Textfluß bremsen würden. Die reinen Bildstrecken der Dossiers (zu Familienalben, zum Atelierporträt, zur Farbfotografie etc.) werden mit einer knappen Perspektivierung eingeleitet, die eine fruchtbare Betrachtung erst ermöglicht. Dennoch: Der Widerspruch zwischen dem Glauben an eine unabhängige Aussagekraft der Bilder einerseits und dem Verweis auf Kontext und Funktion andererseits klafft bereits in der etwas konfusen Einleitung des Bandes auf.

In Übereinstimmung mit der Konzeption folgt die Themenauswahl nicht einem konstanten Prinzip, sondern dem Primat der Vielseitigkeit: Länder (Japan), Techniken (Glasnegativ), Genres (Porträt), Praktiken (Amateurfotografie) und künstlerische Bewegungen (Piktorialismus) können genauso im Mittelpunkt eines Kapitels stehen wie Funktionen (Erinnerung), Motive (Krieg) oder mediale Einbindungen (Pressefoto). Daß dennoch nicht der Eindruck eines eklektizistischen Sammelsturiums, sondern ein ziemlich lückenloses Bild der Fotografiegeschichte entsteht, ist Frizots enormer Sachkenntnis zu verdanken. Erwähnenswert ist zweifellos, daß mit Atget nur ein Fotograf ein monografisches Kapitel erhalten hat, in dem die beispielhafte Umwertung vom Dokument zum Kunstwerk, vom Archivar zum Künstler überdies Anlaß gibt, die Kategorie der Autorschaft zumindest ansatzweise zu problematisieren. Freilich bleibt „der Autor“ bei der Beschreibung künstlerischer Projekte eine konstante Größe, taucht aber erfreulicherweise außerhalb dieses Rahmens kaum über Gebühr auf. Durch die Verteilung an eine große Zahl von Forschern ist die Herangehensweise der Beiträge ebenso unterschiedlich ausgefallen wie die Themenkonturierung. Während Hubertus Amelunxen beispielsweise eine äußerst spannende Reflexion über die mediale Repräsentation des Krieges anstellt, begnügt sich Françoise Heilbrun im direkt anschließenden Kapitel damit, die fotografische Erfassung des Globus durch eine langatmige Aufzählung von Fotografen und ihrer Motive zu bearbeiten. Ob eher argumentativ oder deskriptiv: Solide und dem aktuellen, seit 1994 nicht wesentlich veränderten Forschungsstand entsprechende Informationen bieten jedoch alle Beiträge.

Der Band schließt mit einem nützlichen Serviceteil. Die wesentlichen fotografischen Prozesse werden lexikalisch beschrieben, das Auge durch vergrößerte Beispielbilder nah an die Oberfläche der Fotografie, das Korn, die Rasterpunkte oder Farbflächen, aus denen sich das Bild zusammensetzt, herangeführt. Dem folgt eine immerhin 1600 Titel umfassende, für die deutsche Ausgabe leicht überarbeitete Bibliographie, die für Fotografieunkundige eine ordentliche Orientierung bieten sollte. Das abschließende Personenregister macht den umfangreichen Band auch als Nachschlagewerk gut handhabbar.

Anders als in Frankreich, wo der – trotz Fördergelder – unerschwingliche Ladenpreis von über 1000 Francs den Käuferkreis eingeschränkt hat, sollte hierzulande schon die erstaunliche Preiskalkulation dem Band eine weite Verbreitung sichern, zumal derzeit außer der gerade neu aufgelegten *Geschichte der Photographie* von Beaumont Newhall (München: Schirmer/Mosel 1998) keine Alternative greifbar ist. Gerade in Gegenüberstellung zu diesem für seine Zeit zwar verdienstvollen, mittlerweile aber von neueren Fragestellungen überholten Werk erweist sich Frizots *Neue Geschichte* als weit mehr als bloßer publizistischer Lückenbüßer. Wegweisend ist der Versuch, eine Gesamtdarstellung nicht einfach dazu zu benutzen, gesicherte Wissensbestände auszubreiten, sondern alte Kategorisierungen aufzubrechen. Durch Myriaden von Fallbeispielen – konkrete Fotografien und die ihnen jeweils zugehörigen Praktiken und Kontexte – gelingt es Frizot, die Annahme eines stabilen Wesens und einer kontinuierlichen Entwicklung der Fotografie ad absurdum zu führen. Was bisher als Randgebiet marginalisiert wurde, vermag eine Kompilation in der vorliegenden Form gleichberechtigt neben Etabliertes zu stellen und somit eine Übersicht von noch nicht gekannter Breite zu geben. Bleibt allerdings zu fragen, wohin die Medienhistoriographie treibt, wenn man unter „neuer Geschichte“ versteht, sich nur noch auf Mikrogeschichten einzulassen und die unterstellte Einheit der Technikgeschichte zu überantworten. Offen bleibt auch, inwiefern an einem Medium erprobte historische Modelle übertragbar sind, also ob es überhaupt einen verallgemeinerbaren medienhistoriographischen Ansatz geben kann.

Jens Ruchatz (Bergisch Gladbach)