

Anton Holzer

40 JAHRE ZEITSCHRIFT FOTOGESCHICHTE

Editorial

Liebe Leserinnen und Leser der *Fotogeschichte*,

an dieser Stelle möchte ich Ihnen ganz herzlich danken! Wofür, werden Sie vielleicht fragen. Eben dafür, dass Sie die Zeitschrift *Fotogeschichte* lesen, und diese vielleicht sogar abonniert haben. Denn ohne Sie, liebe Leserinnen und Leser, die Sie unsere Zeitschrift über längere oder kürzere Zeit begleitet haben, würde es diese nicht geben. Ohne Sie wäre diese Zeitschrift nicht so alt geworden wie sie geworden ist: nämlich 40 Jahre. Als Timm Starl im Jahr 1981 die *Fotogeschichte* ins Leben rief, war die Welt noch eine andere: Die DDR existierte noch etliche Jahre, Europa und die Welt befanden sich im Kalten Krieg, der Videorekorder war gerade dabei, die heimischen Wohnzimmer zu erobern, vom Internet war noch lange nicht die Rede.

Vier Jahrzehnte später hat sich die Welt im Großen und die Welt im Kleinen vollkommen geändert. Die *Fotogeschichte* ist aber immer noch da, nach wie vor im selben Format, in etwa derselben Heftstärke und immer noch gekleidet in ihren zeitlos eleganten und längst zum Markenzeichen gewordenen grauen Umschlag. Gewiss, vieles hat sich verändert in und an der Zeitschrift, ihre grafische Aufmachung wurde mehrmals behutsam modernisiert, zuletzt Anfang dieses Jahres, als wir die *Fotogeschichte* – endlich – auf Farbdruck umstellen konnten. Bei dieser Gelegenheit wurde auch das äußere Erscheinungsbild modernisiert.

Das Grundanliegen der Zeitschrift, Fotografiengeschichte auf der Höhe der Zeit zu schreiben, blieb in all diesen vielen Jahren gleich. Das heißt freilich nicht, dass die *Fotogeschichte* des Jahres 2020 dieselbe geblieben wäre wie jene aus dem Gründungsjahr 1981. Themen, Zugänge, Methoden, theoretische Grundannah-



men, aber auch inhaltliche Schwerpunktsetzungen und die thematische Reichweite haben sich immer wieder geändert. Denn Tradition ohne Veränderung führt zur Erstarrung. Eine Fachzeitschrift wie die *Fotogeschichte* darf nicht in der Vergangenheit leben, sondern muss aus der Gegenwart heraus Fragen stellen, sie muss offen sein für das Neue und Unerwartete. Zwar

**Vom Schwarz-Weiß zur Farbe.
Und im Grundton: immer noch
grau – die Zeitschrift *Fotogeschichte*
im Wandel der Zeit.**



Bücher, Bücher, Bücher. Regalwand in der *Fotogeschichte*-Redaktion.

kann sie als Vierteljahreszeitschrift nicht so rasch und flexibel auf aktuelle Ereignisse reagieren wie das andere, öfter erscheinende Medientun, aber diese Langsamkeit hat auch Vorteile. Manche Entwicklungen in der Fotografie lassen sich aus einer gewissen zeitlichen Distanz besser und genauer beobachten.

Wie eingangs schon gesagt: Ohne den stabilen und ansteigenden Stamm an Leserinnen und Lesern wäre der lange Weg dieser Zeitschrift nicht möglich gewesen. Zu ihrem Erfolg beigetragen haben aber vor allem die zahlreichen Autorinnen und Autoren, aber auch die Gastherausgeberinnen und Gastherausgeber, die mit ihren Beiträgen die inhaltliche Breite und Tiefe der Zeitschrift begründeten und die den Blick offen hielten für neue Themen und Aspekte der Fotografiegeschichte. Auch Ihnen sei herzlich gedankt. Jede/Jeder, die/der seit 1981 einmal oder mehrmals einen Beitrag in der *Fotogeschichte* beigeuert hat, ist in diesem Heft namentlich aufgeführt. Diese lange, nach Erscheinungsjahren geordnete Liste stellt einen kleinen symbolischen Dank dar und verweist stellvertretend auf die lange Zeit des Forschens, des Schreibens und des Nachdenkens, die in den *Fotogeschichte*-Beiträgen Gestalt angenommen hat.

Diese lange Liste verweist aber auch auf das umfangreiche Archiv der Zeitschrift, in dem

die gebündelte intellektuelle Leidenschaft all dieser Autorinnen und Autoren aufbewahrt ist: in den längeren Fachbeiträgen, in den vielen Rezensionen und Forschungsberichten. Es steht außer Zweifel, dass die Zeitschrift ihre ersten 40 Jahre auch deshalb so gut und frisch hinter sich gebracht hat, weil ihr Stamm an Autorinnen und Autoren über die Jahre immer breiter wurde. Werfen Sie einen Blick in dieses Heft und Sie werden erstaunt sein, wie viele und wie viele unterschiedliche Schreibende der Zeitschrift über zahlreiche Jahre treu geblieben sind. Einige aus dem Kreis dieser Stammautorinnen und -autoren haben in diesem Heft einen kleinen Erinnerungsbeitrag beigeuert. Es sind persönlich gefärbte Skizzen, Erinnerungen an den ersten Kontakt zur Zeitschrift, an die ersten Texte, die sie darin verfasst haben, Gedanken zur Rolle der Zeitschrift im Kontext der Fotoszene und der Fotoforschung. Manche dieser Erinnerungen führen Jahrzehnte zurück, andere in die jüngere Vergangenheit.

Geprägt hat diese Zeitschrift nicht zuletzt auch das verlegerische Umfeld, das für Kontinuität und Stabilität steht: insbesondere des Jonas Verlags, in dem die *Fotogeschichte* (nach ihrem Start im Eigenverlag) seit 1989 erscheint. Seit 2016 befindet sich dieser Verlag unter dem verlegerischen Dach von „arts + science weimar“, einem

Verlagshaus, das von Bettina Preiß gegründet wurde. Apropos Stabilität: Vielleicht gibt es noch einen Grund, der das Navigieren der Zeitschrift durch die letzten vier Jahrzehnte erleichtert hat: die personelle Kontinuität. In 40 Jahren hat sich die Herausgeberschaft nur einmal verändert, vor 20 Jahren, als Timm Starl, der Gründungsherausgeber, mir die Zeitschrift übertrug.

40 Jahre *Fotogeschichte*: Das wollen wir feiern, zusammen mit Ihnen, liebe Leserinnen und Leser. Wir tun das, wie es in der Natur der Zeitschrift liegt, in Texten und Bildern: mit zwei Heften, dem vorliegenden und dem kommenden, die beide ein wenig aus der herkömmlichen Form fallen. Eben weil es für Jubiläen andere, ungewöhnlichere Formate braucht. In diesem Heft wollen wir zurückblicken auf 40 Jahre *Fotogeschichte*. Das sind, ganz nüchtern betrachtet, 158 Hefte (das kommende, das den 40. Jahrgang vollendet, bereits eingerechnet) oder anders ausgedrückt: weit über 10.000 Druckseiten Fotografiengeschichte. Es ist dies ein ansehnliches Archiv, das, nebenbei bemerkt, über die Online-Suche der *Fotogeschichte* gut zugänglich und

durchsuchbar ist. Und weil die weitsichtigen *Fotogeschichte*-Verleger und -Verlegerinnen zum Glück nie daran gedacht haben, Lagerkosten durch Verramschen einzusparen, ist ein großer Teil dieses umfangreichen Archivs immer noch lieferbar. Bis zurück zum zweiten Heft des ersten Jahrgangs, das im fernen Jahr 1981 erschienen ist und das, vier Jahrzehnte später, immer noch bestellt werden kann.

Im kommenden Heft wollen wir, ebenfalls in unkonventioneller Form, in die Zukunft blicken. Nicht im Sinne einer blinden Kaffeesudleserei, sondern indem wir Raum zur Verfügung stellen für ungeordnete und geordnete Gedanken über die Zukunft der Fotografie und der Fotografiengeschichte. Auch in diesem zweiten Jubiläumsheft kommen langjährige Autorinnen und Autoren der Fotogeschichte zu Wort: Sie gehen den Fragen nach, wie die Vergangenheit und die mögliche Zukunft des Mediums miteinander verschränkt sind, welche Themen der Fotografie und welche Herausforderungen, sich analytisch mit ihnen zu befassen, auf uns zukommen könnten, welche Veränderungen

The screenshot shows the website for 'FOTOGESCHICHTE'. At the top right, there are language options for 'Deutsch' and 'English'. The main header features the title 'FOTOGESCHICHTE' in large purple letters, with the subtitle 'Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie' and the editor 'Hg. von Anton Holzer'. Below the header is a navigation menu with links like 'Die Zeitschrift', 'Aktuelles Heft', 'Themen-/Stichwortsuche', 'Bisher erschienen', 'Rezensionen', 'Forschung', 'Bestellen/Abo/Preise', 'Anzeigen/Mediadaten', 'Hinweise für AutorInnen / Style Sheet', and 'Kontakt'. A search bar is located below the menu. The main content area displays a list of issues for sale, each with a cover image, issue number, title, editor, and issue details. Each entry has a 'BESTELLEN' button to the right.

Issue Number	Title	Editor	Issue Details	Action
155	WOZU GENDER? GESCHLECHTERTHEORETISCHE ANSÄTZE IN DER FOTOGRAFIE	KATHARINA STEIDL (HG.)	Heft 155 Jg. 40 Frühjahr 2020	BESTELLEN
154	PROTESTFOTOGRAFIE	SUSANNE REGENER, DORNA SAFAIAN, SIMON TEUNE (HG.)	Heft 154 Jg. 39 Winter 2019	BESTELLEN
153	FOTOGRAFIE UND TEXT UM 1900	PHILIPP RAMER, CHRISTINE WEDER (HG.)	Heft 153 Jg. 39 Herbst 2019	BESTELLEN
152	FOTOGRAFIE UND DESIGN	LINUS RAPP, STEFFEN SIEGEL (HG.)	Heft 152 Jg. 39 Sommer 2019	BESTELLEN
151	NOMADIC CAMERA	FOTOGRAFIE, EXIL UND MIGRATION BURCU DOGRAMACI, HELENE ROTH (HG.)	Heft 151 Jg. 39 Frühjahr 2019	BESTELLEN
150	POLYTECHNISCHES WISSEN	FOTOGRAFISCHE HANDBÜCHER 1939 BIS 1918 HERTA WOLF (HG.)	Heft 150 Jg. 38 Winter 2018	BESTELLEN
149	KANN MAN DAS WEGWERFEN?	FOTOGRAFIE, GEDÄCHTNIS, ÖKONOMIE THOMAS STEINFELD, VALENTIN GROEBNER (HG.)	Heft 149 Jg. 38 Herbst 2018	BESTELLEN

Weit über 10.000 Druckseiten umfasst das Archiv der Zeitschrift *Fotogeschichte*. Zugang zum Archiv: www.fotogeschichte.info

anstehen, wie sich das Instrumentarium der Fotografiegeschichte schärfen und vielleicht verändern muss, um diese neuen Entwicklungen aufmerksam beobachten zu können. Und schließlich: welche Rolle eine Zeitschrift wie die *Fotogeschichte* künftig spielen sollte, könnte, müsste. Lassen Sie sich von diesen Gedanken in Futur und Konjunktiv überraschen!

Doch zurück zu diesem Heft: 40 Jahre *Fotogeschichte* sind ein guter Anlass dafür, zunächst den Blick in die Vergangenheit schweifen zu lassen. In einem Beitrag, der weit länger ist als in der *Fotogeschichte* üblich, lasse ich die bisherige Geschichte der Zeitschrift in einer längsschnittartigen Standortbestimmung Revue passieren. Die zentralen Fragen dieser Rückschau lauten: Welchen Weg hat die *Fotogeschichte*, aber auch die Fotografiegeschichte in den letzten vier Jahrzehnten zurückgelegt? Welche gesellschaftlichen Umbrüche haben ihre Spuren in all den Heften, die seit 1981 erschienen, hinterlassen? Und wie hat, umgekehrt, die Zeitschrift den Diskurs der Fotografiegeschichte aufgegriffen und (mit-)bestimmt? Um Antworten auf diese Fragen geben zu können, begab ich mich auf eine Recherchereise ins Archiv der *Fotogeschichte*. Ich wollte die Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der Zeitschrift nicht nur in nüchternen Zahlen und Daten beleuchten, sondern auch einen Blick hinter die Kulissen der täglichen Redaktionsarbeit werfen. Ich wollte den Blick aber auch über das enge Umfeld der

Zeitschrift hinaus schweifen lassen, um die Konturen der gesellschaftlichen, politischen und intellektuellen Szene fassen zu können, in die das multidisziplinäre Projekt *Fotogeschichte* eingebettet war und ist.

Natürlich bringt es ein solcher breit angelegter Rückblick auch mit sich, über die Personen zu sprechen, die für diese Zeitschrift prägend waren. Die Autorinnen und Autoren, die Gastherausgeberinnen und Gastherausgeber wurden bereits erwähnt. An dieser Stelle aber ist vor allem eine Person zu nennen, ohne die es diese Zeitschrift nicht gäbe: Timm Starl, der sie im Jahr 1981 nahezu im Alleingang ins Leben gerufen und sie über viele Jahre entscheidend geprägt hat. Sein Herzensprojekt *Fotogeschichte* wird auf den folgenden Seiten ausführlich dargestellt werden.

Eine fotohistorische Zeitschrift, die nicht nur eine lange Vergangenheit, sondern auch eine Zukunft haben will, muss, Heft für Heft, das Vertrauen, das insbesondere die Abonnentinnen und Abonnenten in sie setzen, rechtfertigen. Gewiss, sie darf sich manchmal irren, der eine oder andere Fehler (auch Tippfehler) wird ihr wohl verziehen, wenn die grundsätzliche Richtung stimmt: fundiert und kritisch über die Entwicklungen der Fotografiegeschichte zu berichten. Ob dieses Vorhaben auch in Zukunft gelingt, darüber entscheiden letztlich die Leserinnen und Leser, also Sie. Bleiben Sie uns bitte weiterhin gewogen!

KEIN STERN

Die Geschichte der *Fotogeschichte*

Für Edith, Marlene, Luis

Die Zeitschrift *Fotogeschichte* wird 40 Jahre alt. 40 Jahrgänge lassen sich im Bücherregal leicht unterbringen. Sie nehmen – obwohl die knapp 160 Hefte weit über 10.000 Druckseiten umfassen – weniger als eineinhalb Meter Stellfläche ein (Abb. 1). Heißt das, dass die Geschichte dieser Zeitschrift rasch erzählt ist? Ganz und gar nicht! Als ich für die Vorbereitung dieses Jubiläumshefes in das Archiv dieser Zeitschrift einzutauchen begann, bin ich sprichwörtlich hängengeblieben. Ich habe viel mehr Zeit bei der Durchsicht der alten Hefte verbracht, als ich ursprünglich geplant hatte. Aus dem anfänglich anvisierten schnellen Überblick über die Geschichte der Zeitschrift, die für das Editorial dieses Hefes geplant war, wurde eine längere Recherche, eine regelrechte Reise. Und über diese Reise auf den historischen Spuren der *Fotogeschichte* will ich im Folgenden berichten. Die Fragen, die mich dabei begleiteten, waren folgende: Wie und in welchem Umfeld ist diese Zeitschrift überhaupt entstanden? Wie hat sie sich über die Jahre entwickelt? Welche Themen und Zugänge wurden im Laufe der Jahre eröffnet, welche Perspektivwechsel und Neubewertungen wurden vorgenommen, welche Debatten und Diskussionen wurden angestoßen und ausgetragen und – nicht zuletzt – wie und wann hat sich all das auf den Seiten der Zeitschrift *Fotogeschichte* niedergeschlagen?

Gleich vorweg: Die folgenden Ausführungen stammen aus der Feder des gegenwärtigen Herausgebers, der hier nicht als über den Dingen stehender Chronist auftritt, sondern sich bemüht, die Geschichte dieser Zeitschrift zu rekonstruieren und zu verstehen, wiewohl er Teil dieser Geschichte ist. Mit gutem Grund mag daher anderen Wegbegleiterinnen und Wegbegleitern, die den Gang der Zeitschrift ebenfalls aus der Nähe kennen, manches anders in Erinnerung sein, gewiss könnten sie so manches ergänzen, ausführen und auch zurechtrücken. Kommentare und Zuschriften sind höchst willkommen!



Abb. 1 Vier Jahrzehnte Zeitschrift *Fotogeschichte*.

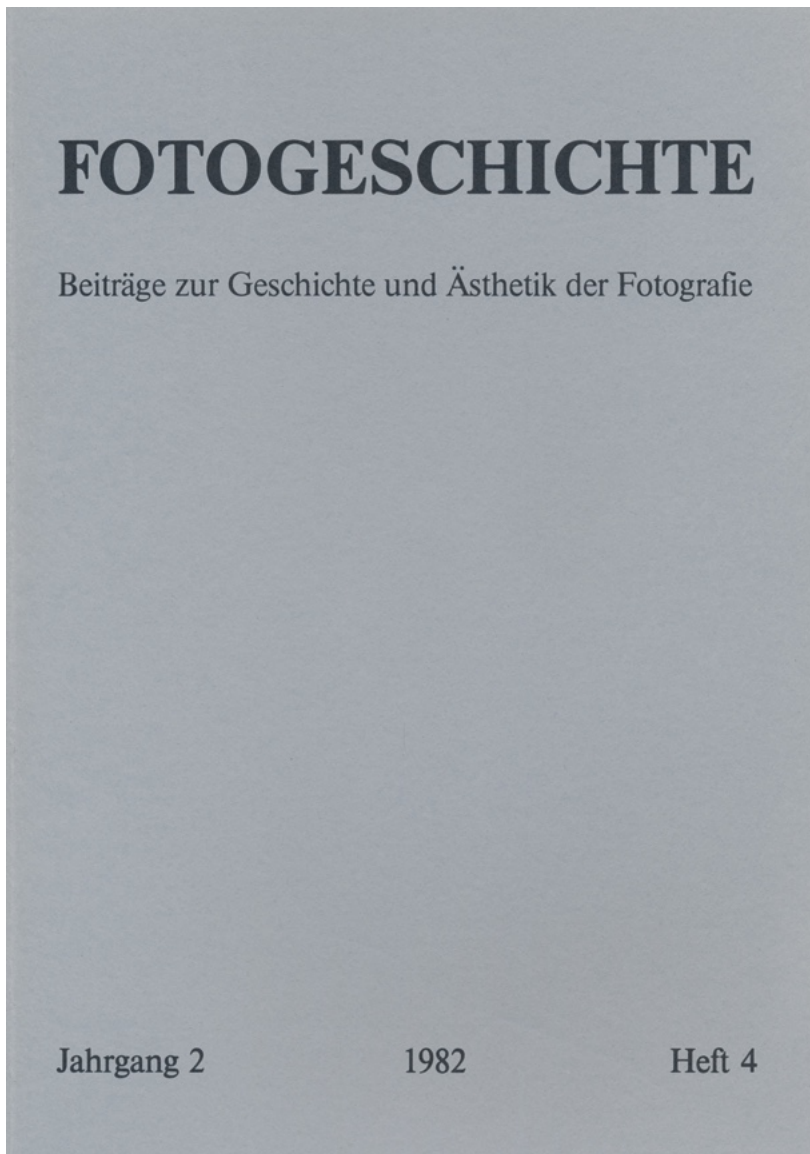
Und noch etwas möchte ich eingangs erwähnen: Die Zeitschrift *Fotogeschichte* ist in der (deutschsprachigen) Fotografiegeschichtsschreibung natürlich nur ein Akteur unter anderen. Daher geht es hier nicht darum, die Geschichte des Unternehmens Fotografiegeschichte im Spiegel eines einzigen Mediums zu verorten. Im Fokus dieser Rückschau steht nicht die Fachgeschichte als Ganze, sondern die Geschichte der Zeitschrift in ihrem Umfeld, ihr Gang durch vier Jahrzehnte Fotografiegeschichte, ihr sich allmählich herausbildendes thematisches und theoretisches Profil, ihre wechselnden Themenschwerpunkte und ihre redaktionelle Haltung, ihre Plädoyers und ihre Abgrenzungen für oder gegen eine bestimmte Sichtweise der Fotografie. Und da all diese Positionierungen nicht im luftleeren Raum erfolgten, sondern in einem wechselnden gesellschaftlichen und politischen Umfeld, an ganz konkreten Orten und nicht zuletzt auch in unterschiedlichen persön-

lichen Konstellationen, ist ein Blick auch über die Zeitschriftenseiten hinaus sinnvoll, um ihre Geschichte und ihre Richtungsänderungen zu verstehen. Und ebenso ist es aufschlussreich, den Blick hie und da auch hinter die Kulissen der Herausgeber- und Redaktionsarbeit zu richten, um das Räderwerk der Zeitschrift anschaulich machen zu können. Manche redaktionellen und verlegerischen Entscheidungen wurden nach reiflicher Überlegung aus einer Mehrzahl an Möglichkeiten getroffen, andere ergaben sich aus Not. Planung und Zufall gingen in der Redaktionsarbeit oft Hand in Hand, manches ließ sich sehr rasch verwirklichen, andere Pläne gingen erst spät auf – oder wurden gar nie realisiert.

Um die Geschehnisse einer Zeitschrift wie der *Fotogeschichte* über einen längeren Zeitraum überblicken und verstehen zu können, ist weit aus mehr nötig als ein Blick auf die Themenfolgen, Aufsatztitel und die Auflistung der Auto-

rinnen und Autoren, wiewohl auch diese in diesem Heft dargestellt werden. Wer Aufschluss erhalten will über die Ausrichtung, die Positionierung, über die berühmte „Linie“ der Zeitschrift, aber auch über ihre internen Debatten und Kämpfe, ihre ökonomische Verankerung und ihre Reichweite, ihre ästhetische Verpackung und ihren Außenauftritt, ihre Rezeption, aber auch ihre Kritiker, muss immer wieder zwischen den Zeilen lesen, muss die programmatischen und weniger programmatischen Editorials zu Rate ziehen, aber auch Rezensionen und Kritiken, Anzeigen und Zuschriften, muss Geschriebenes und Nichtgeschriebenes zusammenbringen, muss Einblicke suchen in die nach außen hin oft weniger sichtbaren redaktionellen Geschehnisse und Probleme, muss das verlegerische Umfeld und die Welt der publizistischen Ökonomie, aber auch das Netzwerk der Fotoinstitutionen mit in die Überlegungen einbeziehen. Konkret heißt das, Innen- und Außensicht miteinander zu verknüpfen. Nicht zuletzt ist es auch vonnöten, die Personen, die hinter dem Unternehmen *Fotogeschichte* stehen, zu betrachten. Beginnen muss man zweifellos mit Timm Starl, der das Unternehmen *Fotogeschichte* im Jahr 1981 ins Leben gerufen und über lange Jahre entscheidend geprägt hat.

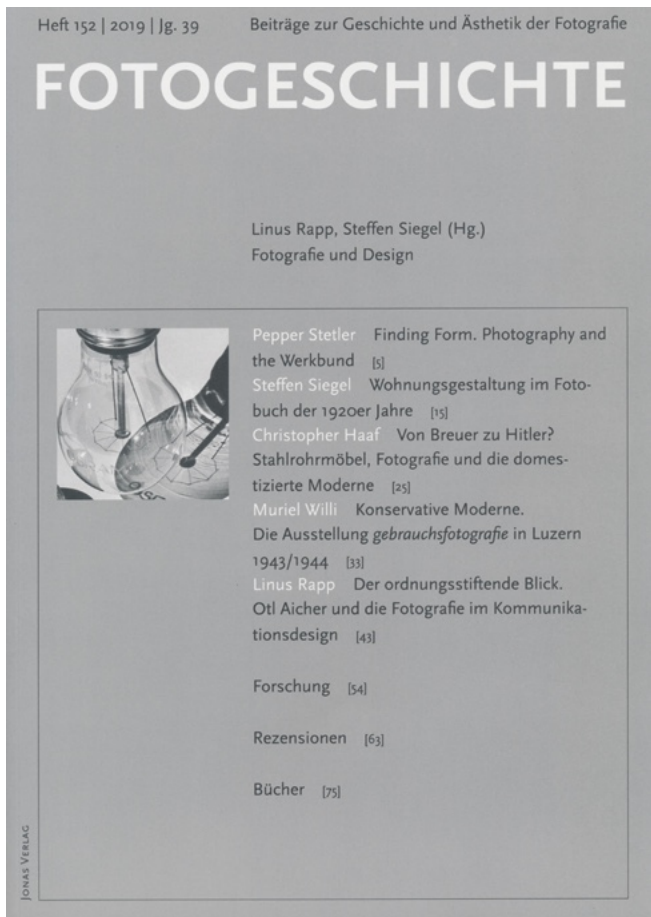
Abb. 2 *Fotogeschichte*, Heft 4, 1982.



| Jahre des Aufbruchs

Als 1981 das erste Heft der *Fotogeschichte* erschien, setzte es in seiner äußeren Erscheinung einen Kontrapunkt zur bunten publizistischen Warenwelt dieser Jahre. Die Aufmachung war ausgesprochen schlicht, für manche Kritiker zu simpel: ein einfacher, in grau gehaltener Umschlag im A4-Format, der, anders als das vielleicht auf den ersten Blick erscheinen mochte, teuer war – denn der Coverkarton war zur Gänze eingefärbt und nicht einseitig bedruckt.¹ (Abb. 2) Am vorderen Umschlag fanden sich – bis die Gestaltung im Jahr 2007 geändert wurde – nur der in schwarzer Schrift gehaltene Titel und Untertitel der Zeitschrift: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*. Sonst nichts.

Für diese Gestaltung zeichneten Dieter Reifarth und Timm Starl verantwortlich. Auffallend: Statt der in den frühen 1980er-Jahren weithin üblichen Schreibweise „Photographie“ wurde die modernere Variante „Fotografie“ gewählt – wohl schon ein erster Hinweis auf die Linie der Zeitschrift. Passend zum wissenschaftlichen Anspruch der *Fotogeschichte* war auch der Innenteil schlicht und mit einem Fokus auf



längere Beiträge gestaltet: zwei Textspalten, die Bilder wurden in den Text eingepasst, oft auch vom Text freigestellt, sie wurden entweder einspaltig, eineinhalbspaltig oder zweiseitig gedruckt. Den Aufsatzteil schloss ein in deutlich kleinerer Schrift gesetzter Rezensions- und Kritikteil ab. Während andere Fotozeitschriften dieser Jahre, die sich an ein breites, auch foto-praktisch orientiertes Publikum richteten, ganz in Farbe druckten oder zumindest längere Farb-strecken einbauten, setzte die *Fotogeschichte*, die sich als Fachjournal verstand und ein akademi-sches Publikum adressierte, auf Schwarz-Weiß-Druck. Gelegentlich aber, insbesondere wenn dies für die inhaltliche Argumentation vonnöten war, leistete sich die Zeitschrift einen oder mehrere Farbbögen. Bereits im zweiten Heft 1981 waren ein Beitrag von Peter Weiermair, der sich mit dem „Phänomen der handkolorierten und überarbeiteten Fotografie“ beschäftigte, und auch der nachfolgende Beitrag über die übermalten Fotoporträts von Arnulf Rainer, mit farbig gedruckten Abbildungen versehen.

In inhaltlicher und auch in gestalterischer Hinsicht ist die *Fotogeschichte* ihrem Erbe bis-her recht treu geblieben. Der graue Umschlag, der zu einer Art Markenzeichen des Journals geworden ist, kleidet die Hefte bis heute ein.

Zwar wurde er einige wenige Male grafisch modernisiert und im laufenden Jahr 2020 auch farblich ergänzt (Abb. 3, 4), aber im Kern ist die Zeitschrift ihrer Ausrichtung und Ästhetik vier Jahrzehnte lang treu geblieben.

Als „Herausgeber und Verleger“ firmierte in den ersten Jahren nach 1981 Timm Starl, als Verlags- und Redaktionsadresse war die Fichardstraße 52 in Frankfurt angegeben, die Wohnadresse Timm Starls. Und hier, in diesen Räumen, sollte in den nächsten Jahren die Zeitschrift entstehen – zunächst im Eigenver-lag. Nicht nur die gesamte redaktionelle Arbeit wurde hier abgewickelt, auch die vielfältigen verlegerischen Tätigkeiten wie Satz, Montage, Auslieferung und Versand, Rechnungslegung, Mahnwesen und vieles andere mehr. Als Setzmaschine verwendete Starl in den ersten Jah-ren die Diatext der Firma Berthold (Abb. 5). Der Druck der Hefte erfolgte jahrelang in der Druckerei Biermann in Steinbach am Taunus, gebunden wurde zeitweise in Darmstadt. Die *Fotogeschichte* war also am Beginn im Wesent-lichen ein publizistisches Ein-Mann-Unterneh-men, das von Starls Familie sowie einer Hand-voll Freunden und Mitstreitern unterstützt wurde und das mit sehr begrenzten Ressourcen auskommen musste.² Umso erstaunlicher

Abb. 3 *Fotogeschichte*, Heft 152, 2019.

Abb. 4 *Fotogeschichte*, Heft 155, 2020.

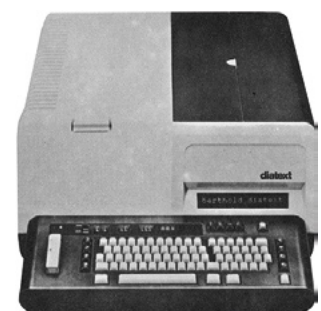


Abb. 5 Auf einer Satzmaschine vom Typ Diatext der Firma Berthold wurde die *Fotogeschichte* anfangs gesetzt.



Abb. 6 Timm Starl im Jonas Verlag in Marburg, aufgenommen 1991 von Dieter Mayer-Gürr (Privatbesitz).

ist die Beharrlichkeit und Zähigkeit, mit der der Gründungsherausgeber an diesem Projekt festhielt. Ohne diesen langen Atem am Beginn wäre die Zeitschrift längst Geschichte, so wie sehr viele andere Fotojournale, die in dieser Zeit entstanden und nach etlichen Jahren wieder verschwanden.

Was hatte Timm Starl dazu bewogen, das publizistische Wagnis einer Zeitschriftenneugründung einzugehen, das auch mit erheblichen persönlichen finanziellen Risiken verknüpft war? Gewiss nicht, Geld mit der Zeitschrift zu verdienen. Wenn es gelang, sie kostendeckend zu führen, sollte das fürs Erste reichen. 1988, etliche Jahre nach der Gründung, waren die ökonomischen Herausforderungen immer noch erheblich. Es sei, so Starl, „bis heute eine entscheidende Steigerung des Auflagenvolumens nicht gelungen“. ³ Die Anzahl der Inserate, die dazu beitragen sollten, die finanziellen Ausgaben zu decken, sei niedriger geblieben als er 1981 erwartet hatte. ⁴ Und dennoch hielt er leidenschaftlich und konsequent an der *Fotogeschichte* fest. Denn diese Zeitschrift sei, so formulierte er viele Jahre später einmal, „wie ein Kind, das man herangezogen hat und dessen weitere Ent-

wicklung einem am Herzen liegt“. ⁵ Ohne diesen enormen Überschuss an Zuwendung, die gelegentlich dem ökonomischen Kalkül widersprach, wäre dieses Zeitschriftenprojekt in den ersten Jahren wohl kaum lebensfähig gewesen. Dass die Zeitschrift die Hürden des Anfangs meisterte und sich stabilisierte, ist zweifellos Timm Starl und seinem Umfeld zu verdanken (**Abb. 6**).

Nicht alle professionellen Beobachter sahen für die neu gegründete Zeitschrift eine Zukunft. Neben zahlreichen positiven Einschätzungen gab es auch vernichtende Kritiken. „Der Zeitschrift fehlt die professionelle Qualität.“ Mit diesen Worten kommentierte der einflussreiche deutsch-amerikanische Fotohistoriker Helmut Gernsheim im Jahr 1981 die eben gegründete Zeitschrift *Fotogeschichte*. ⁶ Sein Fazit war hart, knapp und rundherum negativ. Und 1987, ein gutes Jahr fünf nach der Gründung der Zeitschrift, schrieb der Fotosammler Manfred Heiting in einem offenen Brief: „FOTOGESCHICHTE wendet sich an einen kleinen Kreis von Insidern – es ist kein STERN.“ ⁷ Und er setzte hinzu: „Ich bin der glückliche Besitzer aller bisher erschienenen Ausgaben von FOTO-

GESCHICHTE, und da ich etwas von Typographie verstehe, kann ich Ihnen mitteilen, daß ihre Hefte sehr schlecht gesetzt und schwer lesbar sind. Die Schrift ist zu klein, das Layout langweilig, das Heft ist schlecht gedruckt.“⁸ Diesen ablehnenden Stimmen standen deutlich mehr positive Reaktionen gegenüber, die den Gründungsherausgeber Timm Starl ermunterten, an seinem publizistischen Vorhaben festzuhalten. „I find the first number most interesting and look forward to the second“, schrieb am 9. Mai 1981 etwa der amerikanische Fotohistoriker Beaumont Newhall.⁹ Und Heinz K. Henisch, der 1977 die englischsprachige Zeitschrift *History of Photography* gegründet hatte, begrüßte die *Fotogeschichte*, als „invaluable contribution to the literature field, for which photo-historians the world over will always be grateful“¹⁰. Solche Debatten und Kontroversen haben die Zeitschrift – wie wir noch sehen werden – immer wieder begleitet.

Eines ist jedenfalls nicht eingetreten: das von manchen prognostizierte rasche Ende. Schwarzeher, die in der Zeitschrift eine kurz aufflackernde publizistische Sternschnuppe sahen, die bald wieder von der Bildfläche verschwinden würde, sollten Unrecht behalten. Vier Jahrzehnte nach der Gründung der Zeitschrift erfreut sich die *Fotogeschichte* noch immer guter Gesundheit. Und STERN ist sie auch keiner geworden, weder ein STERN wie die gleichnamige deutsche Wochenzeitschrift, die Manfred Heiting wohl augenzwinkernd vor Augen hatte, und auch nicht ein STAR. Immer noch ist die Zeitschrift ein eigenwilliges, oft störrisches Unternehmen, das, wie es Detlef Hoffmann, ein langjähriger Wegbegleiter des Journals, Mitte der 1980er-Jahre einmal ausdrückte, „quer zum Trend“¹¹ steht. Stets haben die Herausgeber der Zeitschrift darauf geachtet, diese nicht an den Zeitgeist anzuliefern, in den Beiträgen und Rezensionen einen kritischen, unabhängigen Geist zu wahren. Gerne nahmen sie dafür in Kauf, dass die *Fotogeschichte* manchen etwas zu wenig schnittig in der Aufmachung und zu textlastig in der Argumentation erschien.

Bilder lesen lernen

Im Editorial des ersten *Fotogeschichte*-Heftes begründete Timm Starl seine Entscheidung, die neue Publikationsreihe zu beginnen, nicht etwa mit dem Zeitgeist, dem Rückenwind, den die Beschäftigung mit der (historischen) Fotografie seit den späten 1970er-Jahren erhielt, sondern mit der Notwendigkeit, eine kritische Gegenposition zur sich anbahnenden Kom-

merzialisierung der Fotografie einzunehmen. Der sich ausbildende Fotomarkt, so Starl in diesem Editorial, degradiere die alten Fotografien zum Handelsgut und verstelle die Sicht auf deren Inhalte. „Das Publikum steht ratlos vor der Flut der Fotografien, die weniger Betroffenheit erzeugen als ihre Auktionsergebnisse.“¹² Gegen diese Tendenzen, Fotografien auf ihre kommerzielle Nutzung zu reduzieren, wolle die neue Zeitschrift auftreten. „Es geht darum“, so führte Starl weiter aus und skizzierte damit ein erstes programmatisches Profil der Zeitschrift, „das Material aufzuarbeiten in jenem ursprünglichen Sinn, der die akribische Suche nach Daten vor die Bewertung einzelner Fotos stellt. Dies ist kein Plädoyer für eine rein empirische Arbeitsweise. Zu bedenken ist aber jene große Zahl von Fotografen, von denen zwar einzelne und auch wichtige Arbeiten bekannt sind, die wir jedoch als Menschen nicht kennen, über ihre Umwelt, ihren Arbeitsprozeß, die Entstehung der Fotos nur wenig wissen. Dies kann aber auch nicht zu einer einseitigen, monografisch orientierten Beschäftigung mit den Bildautoren führen, über die man bloß zu individualistisch geprägten Auffassungen gelangen muß. Zu berücksichtigen ist das Umfeld, die Umgebung des Fotografen, oder besser: die Objekte seines fotografischen Interesses, die Menschen und Maschinen, die Kunstwerke und die Landschaft; sie bilden jene Kriterien, die uns interessieren müssen, damit wir die Bilder verstehen lernen. Über das Leben der Zeitgenossen, deren Arbeitsverhältnisse, ihre Städte und Wohnungen, ihre Freizeitbeschäftigungen und mehr möchten wir etwas wissen. Denn der Wert der fotografischen Information kann nur in den Erfahrungen liegen, die sie uns mitteilt. Die ästhetischen Kategorien mögen wohl die besseren oder schlechteren Vermittler sein. Doch zunächst ist erst ausreichend Quantität zu ermitteln, bevor neue Qualitäten zu entdecken sind. Im Vordergrund steht nicht eine Chronik bekannter künstlerischer Leistungen und Ambitionen und deren Bewertung, sondern die Hinwendung zum eigentlichen Wesen der Fotografie, die eine Sozialisierung des Bildes bewirkte und so Grundlage für das Verständnis vergangener Zeiträume und das Leben der Menschen bildet. Die Möglichkeit der Erkenntnis geschichtlicher Vorgänge muß vor der Absicht stehen, neue Kunstbegriffe der Fotografie zu prägen oder alte immer wieder neu zu bearbeiten. Denn die alleinige ästhetische Kategorisierung fördert lediglich die Illusion einer Objektivität, deren Spuren es in den Bildinhalten zu ermitteln gilt.“¹³

Die Aufgabe einer jeden künftigen Fotografiengeschichte sei es also, akribische Recherche und eine gesellschaftlich fundierte und verortete Deutung miteinander zu verbinden, praktische Forschung und theoretische Ansätze sollten dabei Hand in Hand gehen, eine rein ästhetische Kategorisierung – etwa mit dem Instrumentarium der Kunstgeschichte – reiche, so Starl, ganz und gar nicht aus, um den breiten Fundus an historischen Fotografien zu analysieren.

Dieser Forderung ist die Zeitschrift bis heute treu geblieben. Als im Jahr 2005 das 25-jährige Jubiläum der *Fotogeschichte* mit einem umfangreichen Sonderheft gefeiert wurde, kamen Timm Starl und ich im Editorial noch einmal auf die Instrumentarien zurück, mit denen fotografische Bilder zum Sprechen zu bringen wären: „Um die Bilder zum Sprechen zu bringen, muss der Historiker eine Verbindung herstellen zwischen den Dingen im Bild und jenen außerhalb des Ausschnitts, also was vor ihm liegt – zeitlich wie räumlich –, das heißt auch im Rücken des Fotografen, und hinter den Gegenständen, die sich im Bild vorstellen und damit auch vor etwas stellen und dieses verbergen. Und er muss unterscheiden zwischen dem, worauf das Objektiv gerichtet war, und dem, wie etwas vom Bildautor gesehen wurde. Diese Unterscheidung ist kein Trennen von Inhalt und Form, sondern eine Brücke zwischen dem, was erfasst worden ist, und dem, was uns das Bild von seiner Zeit enthüllt. Und bei den Gegenständen im Bild wie bei der Art und Weise ihrer Einvernahme (oder Entäußerung im Blick der Fotografie) haben wir es mit Andeutungen zu tun: Objekte des Moments, die nur für die Apparatur sichtbar waren, und ein Verhalten oder eine Absicht der Fotografin oder des Fotografen zum Zeitpunkt der Aufnahme, die niemals vollständig zu rekonstruieren sein wird.“

Geschichte konstituiert sich, indem Elemente des Bildes – wohlgemerkt: des Bildes, zu dem wesentlich das Daneben und Davor und Dahinter gehören – ausgewählt und in ein Koordinatensystem gebracht werden. Denn ‚jede Geschichte ist Wahl‘, hat Lucien Febvre 1933 diesen ersten Schritt genannt, der Punkte in der Vergangenheit bestimmt, auf die Bezug genommen wird. Sie gegeneinander zu setzen, Analogien und Brüche festzustellen, Abhängigkeiten zu erkennen, sind der zweite Schritt, der als Begleitung immer den Zweifel benötigt, um die Auswahl permanent zu überprüfen und nach weiteren Daten zu forschen.“¹⁴

„Der Schritt dieser Zeitschrift ist gemessen“

„Der Schritt dieser Zeitschrift ist gemessen, ihr Gang gelegentlich ein wenig behäbig, die Tendenz jedoch nicht abhängig von den Schlingungen des Zeitgeists.“ So skizzierte Timm Starl im Jahr 1997 in knappen Worten die *Fotogeschichte*.¹⁵ Der Anlass, den eigenen Standort zu bestimmen, war ein in zwei Heften erscheinender Themenschwerpunkt zur Geschichte der Fotogeschichte.¹⁶ Die überarbeiteten und modifizierten Beiträge gingen auf die Tagung „Die Geschichte der Geschichte. Aspekte der Fotogeschichtsschreibung“ im Münchner Stadtmuseum zurück, die im Oktober 1996 von der Sektion Geschichte der Deutschen Gesellschaft für Photographie und der Zeitschrift *Fotogeschichte* veranstaltet worden war (Abb. 7, 8).¹⁷

Angesichts dieser selbstreflexiven Heftthemen lag es nahe, im Editorial auch die „Linie“ der eigenen Zeitschrift und die Interessen des Herausgebers kurz zu skizzieren. „Ich finde“, so führte Starl aus, „noch immer Gefallen an Beiträgen, denen systematische Recherchen vorausgegangen sind; an Themen, die etwas abseits der von allen begangenen Pfade liegen; an Zugangsweisen, die nicht allein den Blicken der Fotografen folgen, sondern über den Bildrand hinaussehen und fotografische Phänomene nicht ausschließlich in ihren medialen Dimensionen erkennen.“¹⁸

Diese Lust an unerwarteten Entdeckungen, an der Beschreibung von abseitigen, randständigen Pfaden der Fotogeschichte hat Timm Starl von Anfang an kultiviert und auch gefördert. „Solche Exkursionen“, schrieb er in einem Editorial 1998, „an die – man könnte sagen – Ränder der Geschichte sind mühsam, auch gelegentlich für den Leser, der notgedrungen mit zahlreichen Fakten, unbekanntem Bereichen und erstmaligen Wertungen konfrontiert wird. Um jedoch ein adäquates Bild der Epoche zu erhalten, können die Palette der Fragestellungen und Einschätzungen sowie der Vortrag von Material und Daten nicht groß genug sein. Und ich selbst blicke lieber auf einen neu erschlossenen Schauplatz, als zum soundsovielten Mal über die Künste der französischen Kalotypisten, der englischen Piktorialisten und ihre deutschen und österreichischen Nachfolger zu lesen.“¹⁹

Das bedeutete freilich nicht, dass sich der Geist der *Fotogeschichte* in der publizistischen Beackerung von Randzonen der Fotografie erschöpfte. Timm Starl wusste sehr genau, dass die Zeitschrift, die in ihrem Sektor jahrelang kaum publizistische Konkurrenz anderer

4. MÜNCHNER FOTOSYMPOSIUM UND
ARBEITSTREFFEN 1996 DER SEKTION
GESCHICHTE DER DEUTSCHEN
GESELLSCHAFT FÜR PHOTOGRAPHIE

DIE GESCHICHTE DER GESCHICHTE



ASPEKTE DER FOTOGESCHICHTS- SCHREIBUNG

25. – 27. Oktober 1996
im Münchner Stadtmuseum
Großer Saal

Veranstalter

Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum
Sektion Geschichte der Deutschen Gesellschaft
für Photographie, Köln
Zeitschrift Fotogeschichte, Frankfurt am Main

FOTOGESCHICHTE

Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie

Jahrgang 17 1997 Heft 63

Die Geschichte der Geschichte

Aspekte der Fotogeschichtsschreibung
Teil I

Das Konzept der Tagung	2
Timm Starl	
Chronologie und Zitat. Eine Kritik der Foto- historiografie in Deutschland und Österreich	3
Ulrich Keller	
Fotogeschichten.	
Modellbeschreibung und Trauerarbeit	11
Herta Wolf	
Positivismus, Historismus, Fotografie.	
Zu verschiedenen Aspekten der Gleichsetzung von Geschichte und Fotografie	31
Abigail Solomon-Godeau	
Fotografie und Feminismus, oder:	
Noch einmal wird der Gans der Hals umgedreht	45
Margarita Tupitsyn	
Die Geschichtsschreibung der sowjetischen	
Fotografie im In- und Ausland	51
Detlef Hoffmann	
„Auch in der Nazizeit war zwölfmal Spargelzeit“. Die Vielfalt der Bilder und der Primat der Rassenpolitik	57
Gegenstimmen	69
Bücher, Kataloge	70
Wissenschaftliche Arbeiten zur Fotogeschichte	80



Die Rückenansicht eines Unbekannten entstand um 1865 im
Atelier von Joseph Albert in München und wurde als Albumin-
abzug im Visitformat reproduziert (Graphiksammlung im
Münchner Stadtmuseum).

Herausgeber/Redaktionsanschrift: Timm Starl, Fichardstr. 50,
D-60322 Frankfurt am Main, Telefon 069/5961943.
Verlag: Jonas Verlag für Kunst und Literatur GmbH, Weiden-
häuser Str. 88, D-35037 Marburg. Druck: Alp-Druck, Marburg.

FOTOGESCHICHTE erschien 1981 zweimal, ab 1982 viertel-
jährlich. Jahresabonnement 1981: DM 50,-, ab 1982: DM
100,-, Einzelpreis DM 32,-. Ab 1989: DM 110,-, Einzelpreis
DM 35,-. Preise für Inland inkl. Porto und Mehrwertsteuer.
Preise für Ausland zusätzlich Porto. Zahlbar nur in DM. Konto:
Postbank Frankfurt/M. (BLZ: 50010060) Kto.Nr. 518151-603,
Jonas Verlag.

Copyright 1997 by Jonas Verlag ISSN 0720-5260
Die Weiterverwendung der in dieser Zeitschrift reproduzierten
Fotografien und Texte, auch auszugsweise, ist nur gestattet,
wenn eine schriftliche Erlaubnis des Verlages vorliegt. Für un-
verlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Haf-
tung übernommen. Erfüllungsort und Gerichtsstand ist Mar-
burg.

Zeitschriften hatte, in fothistorischer Hinsicht
durchaus eine hegemoniale Position in der
deutschsprachigen Fotoszene innehatte. Und
dennoch war es ihm ein Anliegen, die Zeit-
schrift abseits des *Mainstream* zu verorten. „Am
Rande des Marktes“ habe sich die *Fotogeschichte*
stets bewegt, vermerkte er im Jahr 2000 in sei-
nem letzten Editorial als Herausgeber.²⁰

Wenn Starl über das Instrumentarium der
Fotokritik, die Methoden, Theorien und Vor-
annahmen in der fothistorischen Recherche
reflektierte, scheute er sich nicht, statt fertige
Antworten zu geben neue Fragen zu stellen.
Er wollte lieber die Ungewissheit zulassen, als
vermeintlich sicheres Terrain zu reklamieren.
„Welches wären“, fragte er 1987, „die Methoden,
um fotografischen Bildern (oder auch Texten
zu fotografischen Erscheinungen) zu begeg-
nen?“²¹. Und wenige Zeilen weiter gibt er die
Antwort: „Schreiben über Fotografie – die Fra-
gen überwiegen, sie bedrohen nach wie vor die
vermeintlich errungenen Horte der Erkennt-

nisfähigkeit, des Vokabulars, der Form, der
Methode, etc., die einmal eroberten Positionen
erweisen sich oftmals als unsicher, der Zweifel
begleitet laufend die Ermittlungen, im Zögern
ist ein Fortschritt manchmal nicht mehr aus-
zumachen.“ Und er ergänzte: „Als – wählt man
schon diesen gefährlichen Ausdruck – ‚Linie‘
der ‚Fotogeschichte‘ gilt viel eher die Begeg-
nung mit ähnlich gelagerten Zweifeln als die
Stringenz übereinstimmender Ansichten.“²²

Und dennoch, in einem Punkt war sich Starl
sicher: Wenn es gelingen sollte, eine Fotogra-
fieggeschichte auf der Höhe der Zeit zu veran-
kern, durfte diese nicht blind im Fahrwasser
der Kunstgeschichte unterwegs sein. Ja mehr
noch, die Fotografiengeschichte müsse sich
dezidiert von der Bürde des kunsthistorischen
Denkens befreien, das Bilder häufig innerhalb
eines ästhetischen Feldes verortet. Es führe in
die Sackgasse, wenn kunsthistorische Katego-
risierungen und Periodisierungen umstands-
los auf die Fotografie umgelegt werden. Statt-

**Abb. 7 Programmfolder der
Tagung „Die Geschichte der
Geschichte. Aspekte der Foto-
geschichtsschreibung“, München,
25.–27. Oktober 1996.**

**Abb. 8 *Fotogeschichte*,
Heft 63, 1997: Themenheft:
Die Geschichte der Geschichte.
Aspekte der Fotogeschichts-
schreibung Teil I, Inhaltsver-
zeichnis.**

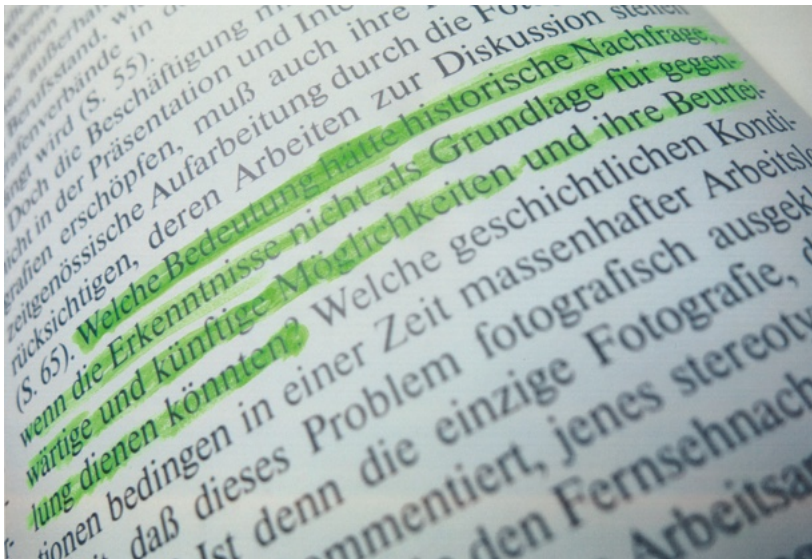


Abb. 9 Auszug aus dem Editorial von Timm Starl in: *Fotogeschichte*, Heft 4, 1982.

dessen sei es sinnvoll, sich in methodischer und theoretischer Hinsicht neugierig bei den zahlreichen Disziplinen umzusehen, die sich (auch) mit der Fotografie beschäftigen: etwa der Ethnologie, der Literaturwissenschaft, der Geschichte usw.

Fotografiegeschichte sei eben nicht eine einfache „Erweiterung des Faches Kunstgeschichte“, postulierten in einem der ersten *Fotogeschichte*-Hefte Viktoria Schmidt-Linsenhoff und Timm Starl.²³ Und etliche Jahre später, 1997, heißt es in einem Editorial der *Fotogeschichte*: „Die reaktionäre Ausrichtung der Fotogeschichtsschreibung prägte die Darstellung ihres Gegenstandes in inhaltlicher wie methodischer Hinsicht. Entlang des bestimmenden Fadens der Chronologie folgt ein Ereignis dem nächsten, eine Person der anderen. Auch wenn die Erfindungen vom Bildschaffen und die Wissenschaftler und Techniker von den Fotografen und Künstlern in der Rangfolge abgelöst wurden, blieb der Fortschrittsgedanke die einzige dynamische Komponente der Fotografiegeschichte.“²⁴ Und weiter heißt es: „Statt Methoden und ein Vokabular nach den Spezifika und den Wandlungen im Gebrauch des Mediums zu entwickeln, hielt man sich an tradierte Normen und Begriffe aus anderen Disziplinen wie der Kunstgeschichte. Die Fotografie benötigt jedoch für einen adäquaten Entwurf ihrer Geschichte teilweise andere Werkzeuge und Betrachtungsweisen als die übrigen Bildmedien.“²⁵

Die Zeitschrift *Fotogeschichte* war nicht zuletzt angetreten, um die Hegemonie der Kunstgeschichte in der Analyse der Fotografie in die Schranken zu weisen. Seit den 1970er-Jahren hatte sich diese zunehmend für das neue Feld der Fotografiegeschichte zuständig gesehen. In seinem Münchner Vortrag „Chro-

nologie und Zitat. Eine Kritik der Fotohistoriografie in Deutschland und Österreich“, der 1997 Eingang in die *Fotogeschichte* fand, plädierte Timm Starl dafür, „Abstand [zu] halten vom Diktat eines ästhetischen Diskurses durch die Kunstgeschichtsschreibung“²⁶ und stattdessen die Magie des fotografischen Objekts, das auf Zufall beruht, wieder ins Zentrum der Betrachtung zu stellen.

Die Gründungsgeschichte der Zeitschrift verdankt sich also ein Stück weit dem Einspruch gegen herrschende Sicht- und Interpretationsweisen der Fotografie, die sehr stark von der Kunstgeschichte geprägt waren. Aber der Einspruch der Zeitschrift endete nicht bei methodischen Fragen. Wenn wir die frühen Hefte der *Fotogeschichte* durchblättern, begegnen wir immer wieder einer gesellschaftskritischen Terminologie, die im Umkreis der Frankfurter Schule verbreitet war, etwa dem von Adorno und Horkheim entwickelten Begriff der „Kulturindustrie“, in dem auch das Medium Fotografie verortet wird.²⁷ Erst Mitte der 1980er-Jahre, als sich in den deutschen Geisteswissenschaften unter dem Eindruck des postmodernen und (de) konstruktivistischen Denkens eine neue Sichtweise auf die Fotografie durchzusetzen begann, verschwand der Diskurs der Frankfurter Schule zunehmend aus der Zeitschrift.

Aber der gesellschaftskritische Elan im Blick auf die Fotografie, der die *Fotogeschichte* seit ihrer Gründung 1981 begleitete, blieb auch in den folgenden Jahren so etwas wie ein orientierendes Wegzeichen, das sich in Fragestellungen und thematischen Zugängen bemerkbar machte. Timm Starl war es ein Anliegen, die Analyse und Deutung der Fotografie innerhalb eines breiteren gesellschaftspolitischen Rahmens zu verorten. In einem der ersten Hefte – es war dem in der Fotografiegeschichte bisher kaum behandelten Thema „Arbeit“ gewidmet (Heft 5, 1982) – schrieb er 1982: „Welche Bedeutung hätte historische Nachfrage, wenn die Erkenntnis nicht als Grundlage für gegenwärtige und künftige Möglichkeiten und ihre Beurteilungen dienen könnte.“²⁸ (Abb. 9)

Diese gesellschaftspolitisch inspirierte Befragung der Fotografie begleitet die Zeitschrift bis heute. 2005 schrieb ich in einem Editorial: „Dass die Fotografie von Anfang an (und bis heute) ein politisches Medium war (und ist), das oft aufmerksam, oft blind auf gesellschaftliche Veränderungen reagierte, aber auch Sehnsüchte und Phantasien aufgriff, prägte und kanalisierte, das macht die Fotografie im historischen Rückblick interessant. Die Zeitschrift *Fotogeschichte* muss (und will) den Konjunkturen des

Ausstellungsbetriebs nicht auf dem Fuß folgen. Daher kommen immer wieder Stimmen zu Wort, die einem anderen Fotografieverständnis verpflichtet sind als dem hier skizzierten. Eine solche Fotofiegeschichte fragt bewusst nach den Querverbindungen zwischen Fotografie und Gesellschaft.²⁹ Seit 2007 (Heft 105) findet sich auf der Impressumseite folgender Eintrag, der genau diesem Vermächtnis geschuldet ist: „*Fotogeschichte* möchte über den Rand der Fotografie hinausblicken. Sie interessiert sich auch für das gesellschaftliche, politische und ästhetische Umfeld fotografischer Bilder. Sie sieht Fotofiegeschichte als Kulturgeschichte.“

Von Anfang an saß die Zeitschrift *Fotogeschichte* in disziplinärer Hinsicht zwischen den Stühlen, eben weil sie sich weigerte, sich disziplinär einer Fachrichtung, etwa der Kunstgeschichte, anzuschließen oder zu unterwerfen. Dieses „Dazwischenstehen“, das erst später unter dem Etikett der „Interdisziplinarität“ ein positives Etikett bekam, kennzeichnet aber nicht nur die Zeitschrift und ihre Geschichte, sondern auch die sich in den 1980er-Jahren allmählich etablierende Fachrichtung Fotofiegeschichte als Ganzes, die, zumindest im deutschsprachigen Raum, eben nicht an ein bestimmtes Fach angebunden war. Es ist vielleicht kein Zufall, dass der Gründungsherausgeber der Zeitschrift, Timm Starl, ein akademischer „Außenseiter“ war, der, gerade weil er nicht an einer Universität, sondern als freiberuflicher Wissenschaftler tätig war, die intellektuelle Flexibilität hatte, sich – aber auch die Zeitschrift – in produktiver Weise zwischen den Disziplinen zu bewegen und im histori-

schen Fotodiskurs immer wieder Grenzen zu überschreiben. Und es ist vielleicht auch kein Zufall, dass Timm Starl einen anderen akademischen „Außenseiter“ als Nachfolger suchte, mich eben, der ich ebenfalls als freiberuflicher Wissenschaftler tätig bin und, aus dieser Perspektive betrachtet, dem interdisziplinären Anspruch der Zeitschrift besonders verpflichtet bin.

Publizistische Aufbrüche in der Fotoszene

Auf der letzten Seite des zweiten Heftes 1988 findet sich – schwarz umrandet – eine Todesanzeige (**Abb. 10**). Ein Vers aus dem Buch Hiob ist der Anzeige vorangestellt: „Der Herr hat's gegeben / der Herr hat's genommen; / der Name des Herrn sei gelobt“ (Hiob I, 21). Danach folgen der Name und die Lebensdaten des Verstorbenen: FOTOKRITIK * 1.10.1982 † 21.2.1988. Darunter ist zu lesen: „Nach langem, mit großer Geduld ertragenem Leiden ist ‚die einzige bedeutende deutsche Fotozeitschrift‘ (Tages-Anzeiger Magazin Zürich) in Ruhe und Frieden von uns gegangen. Die Hinterbliebenen werden ihr Andenken stets in Ehren halten und planen in tiefer Trauer andere bedeutende Machenschaften.“³⁰ Gezeichnet ist die Trauerkundgebung folgendermaßen: „Herr Joachim Schmid, Berlin-Charlottenburg“.

Spätestens jetzt wird klar, dass es sich um einen Abschied handelt, der mit augenzwinkernder, (selbst)ironischer Pointe vorgetragen wird. Abschied genommen wird hier von der 1982 in Berlin gegründeten Zeitschrift *Foto-*

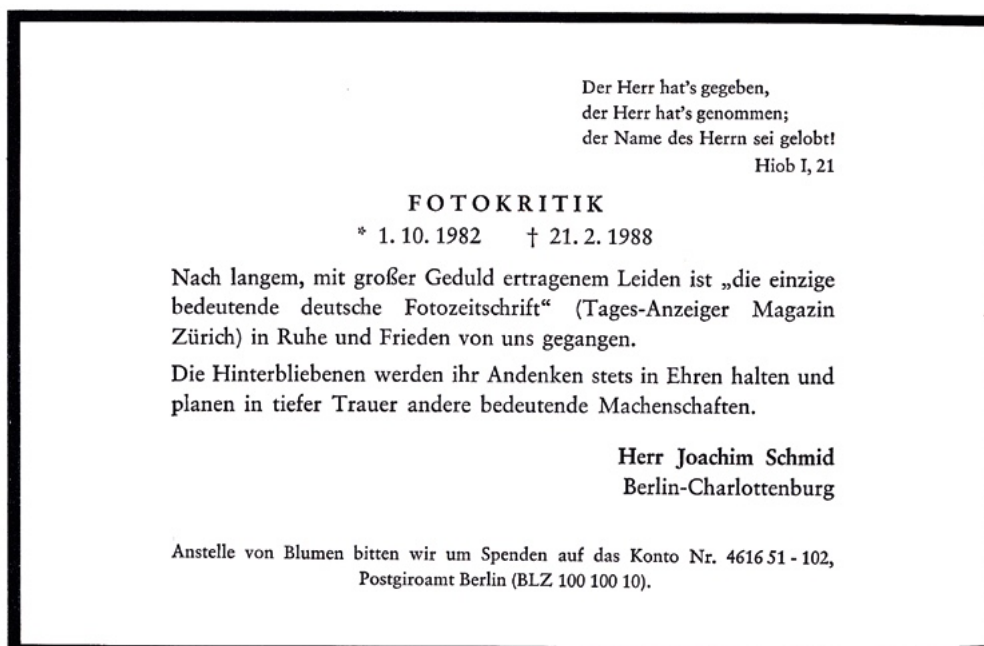


Abb. 10 Todesanzeige für die Zeitschrift *Fotokritik*, aus: *Fotogeschichte*, Heft 28, 1988.

kritik, die 1988 eingestellt wurde. Im Nachruf blieb der Herausgeber Joachim Schmid seiner Linie, Fotokritik auch mit süffisant-ironischen Mitteln zu betreiben, treu. In den 24 Nummern der *Fotokritik* erschienen Essays, Kommentare und Analysen zur zeitgenössischen Fotografie, aber eben auch ironisch-witzige Beiträge, etwa wenn in einem Heft kommentarlos 16 beschriftete Rückseiten von privaten Fotografien abgebildet und mit „Theorie der Fotografie“ betitelt wurden. Timm Starl, der Joachim Schmid gut kannte und der dessen Arbeit und dessen Sinn für Humor – trotz publizistischer Scharmützel zwischendurch – auch überaus schätzte, konnte dieser Form von subtiler Reflexion viel abgewinnen: „Ich denke“, schrieb Starl Jahre später, „dass solcherart Äußerungen oft außergewöhnliche Ansatzpunkte zur Theoriebildung enthalten und gelegentlich mehr zum Verständnis des Fotografischen beitragen als manche diskursanalytische Abhandlungen.“³¹

Und als Joachim Schmid im selben Jahr 1988 kurz vor dem 150-Jahr-Jubiläum der Fotografie anlässlich einer Ausstellung in Hannover den Besuchern eine Plakette überreichte mit der Aufschrift „150 Jahre sind genug“, fand er in Starl einen begeisterten Anhänger dieses hintergründigen Aktionismus. In seinem letzten *Fotogeschichte*-Heft, das Timm Starl 2001 als Herausgeber verantwortete, nahm er auf Schmid und dessen Provokation in Hannover Bezug. „Daß mir diese Aktion heute einfällt, mag auch daran liegen, daß Schmid sowohl als Künstler wie als Herausgeber der Zeitschrift *Fotokritik* sich nicht an der herrschenden Mode und am gängigen Geschmack orientierte. Vielmehr lenkte er – und tut dies noch heute – die Aufmerksamkeit auf das wenig Spektakuläre, das Ephemere, auf überlieferte Kleinigkeiten, auf weggeworfene Abzüge beispielsweise oder sogenannte mißlungene Aufnahmen.“³² Und Starl fügte hinzu: „Ich habe mich bei der Konzeption der Ausgaben der *Fotogeschichte* immer auch einer solchen Denkweise verbunden gefühlt.“³³

Joachims Schmidts Todesanzeige, die 1988 erschien, macht auf einen Umstand aufmerksam, über den üblicherweise wenig gesprochen wird: dass Zeitschriften nicht nur gegründet werden, sondern, dass manche von ihnen auch wieder eingestellt, aufgegeben werden oder eben sterben – wie die Todesanzeige der *Fotokritik* andeutet. Die 1970er- und die 1980er-Jahre waren in der internationalen, vor allem aber in der deutschen Fotoszene eine Epoche des Auf- und Umbruchs, aber, wenn man genauer hinsieht, auch des „Sterbens“: Zahlrei-

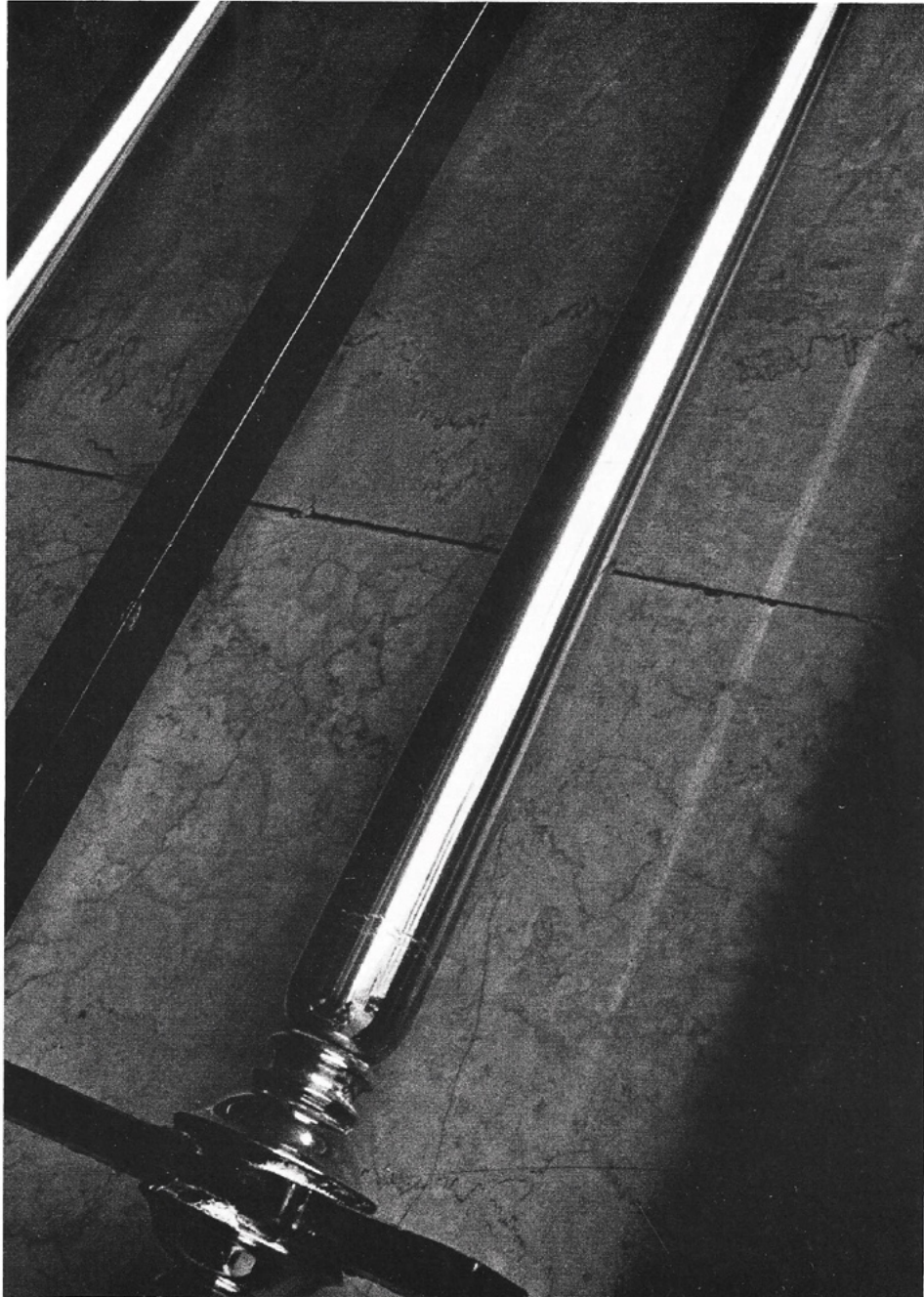
che anspruchsvolle Fotozeitschriften wurden in diesen Jahren aus der Taufe gehoben, wurden aber aus unterschiedlichen Gründen einige Zeit später wieder aufgegeben. Warum?

Um den teils kometenhaften Aufstieg neuer Journale und Zeitschriften in den Jahren vor und nach 1980 einordnen zu können, ist ein kurzer Blick auf die Fotoszene der 1970er- und frühen 1980er-Jahre angebracht. In diesen Jahren begann sich im deutschen Sprachraum ein neues, selbstbewusstes künstlerisches Credo jenseits der Auftragsfotografie für Medien und Werbung herauszubilden. Fotografinnen und Fotografen sahen in der künstlerischen Arbeit neue Entwicklungsmöglichkeiten. „Die jungen europäischen Fotografen“, so diagnostizierte die Kuratorin Ute Eskildsen im Frühjahr 1980, „entwickelten in den letzten Jahren ein neues Selbstverständnis.“³⁴ Und sie ergänzte: „Die zeitgenössischen Fotografen werden sich in den nächsten Jahren noch stärker aus den Medien zurückziehen. Die einen, um ‚frei‘ für den Kunstmarkt arbeiten zu können, die anderen in der Vorstellung einer alternativen Medienarbeit.“³⁵

Dieses Spannungsfeld zwischen „alter“ und selbstbewusster „neuer“ Fotografie schlug sich auch in der Eröffnung neuer Räume für die zeitgenössische Fotografie nieder. Erste Fotogalerien und temporäre Ausstellungsräume für Fotografie wurden in Deutschland ab 1972 gegründet, alteingesessene Museen entdeckten Ende der 1970er-Jahre (zunächst zaghaft) das Medium Fotografie und auch im Sektor der Buchverlage war in diesen Jahren ein Schwenk hin zur Fotografie zu verzeichnen. Eine Reihe von Verlagen, wie etwa DuMont, Hatje (Cantz), Schirmer/Mosel, C. J. Bucher, Nishen, Zweitausendeins und andere, erschlossen neue Geschäftsfelder, indem sie Fotografie in Form von Fotobüchern und ausstellungsbegleitenden Fotokatalogen auf den Markt brachten. Dieser Elan machte sich schließlich auch im Zeitschriftensektor bemerkbar. Das Spektrum der Fotozeitschriften fing an, sich zunehmend auszudifferenzieren. Neben traditionsreichen Zeitschriften wie etwa der in Luzern (Schweiz) von 1922 bis 1981 erscheinenden dreisprachigen *Camera* (von 1966 bis 1981 unter der Leitung Allan Porters) und den zahlreichen fotopraktischen Publikumszeitschriften begann sich Ende der 1970er- und Anfang der 1980er-Jahre eine publizistische Lücke aufzutun, die von Fotozeitschriften neuen Zuschnitts gefüllt wurde.³⁶ Diese wandten sich an relativ schmale Leser- und Leserinnensegmente. Die noch junge Sammlerszene etwa wurde zwischen 1976 und 1982 von der in Zürich erscheinenden Zeitschrift *print letter* (Abb. 11) bedient, die

printletter 23

International Newsletter for Fine Photography / Informationen über internationale Kunstphotographie
sFr. 5.-/DM 5.50/FF 13/BF 85/hfl 5.50/L. 2000/£ 1.30/Yen 900/Can-\$ 4.50/US-\$ 3.50 **SEPTEMBER/OCTOBER 1979 Vol. 4 No. 5**



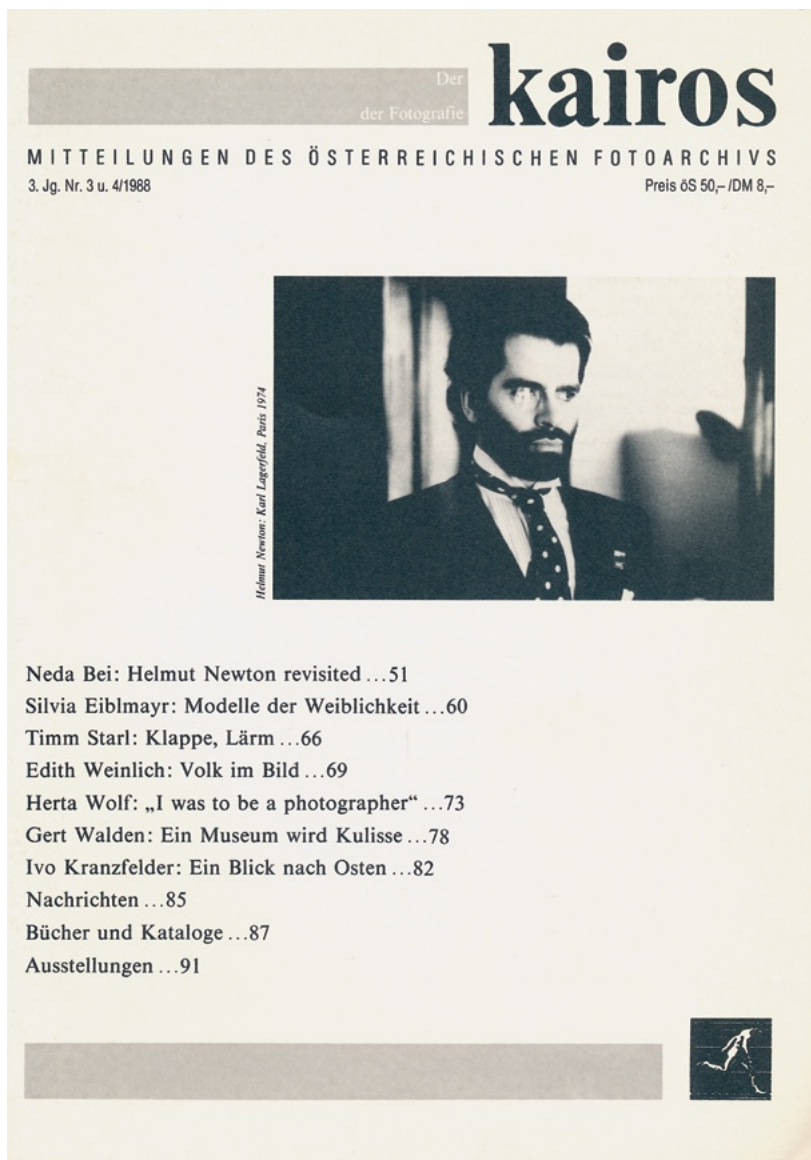
Photograph by Andreas Müller-Pohle (see pp. 8–13)

Abb. 11 *print letter*, Nr. 4/5, 1979.

sozial- und gesellschaftskritisch ausgerichtete Zeitschrift *Volksfoto*, die 1976 von Dieter Hacker und Andreas Seltzer gegründet wurde, wollte – auch in der Tradition der Arbeiterfotobewegung der Zwischenkriegszeit – eine politisch engagierte Amateurfotografenszene ansprechen. Nach sechs Nummern musste das Projekt 1980 freilich aufgeben. Die 1977 gegründete schweizerische Zeitschrift *Photographie*, die bis heute existiert, adressierte ebenfalls die anspruchsvolle Szene der Amateure und Berufsfotografen, allerdings ohne große politische Gewichtung.

Es gab aber auch Neugründungen, die zunächst als Sprachrohr für eine Institution begannen, wie etwa die 1984 in Wien gegründete Zeitschrift *Der kairos der Fotografie*, die sich im Untertitel *Mitteilungen des Österreichischen Fotoarchivs* nannte, sich bald vom reinen Ankündigungsblatt emanzipierte und zu einem fundierten und vielbeachteten Forum für Fotogeschichte und Fototheorie entwickelte

Abb. 12 *Der kairos der Fotografie*, Heft 3/4, 1988.

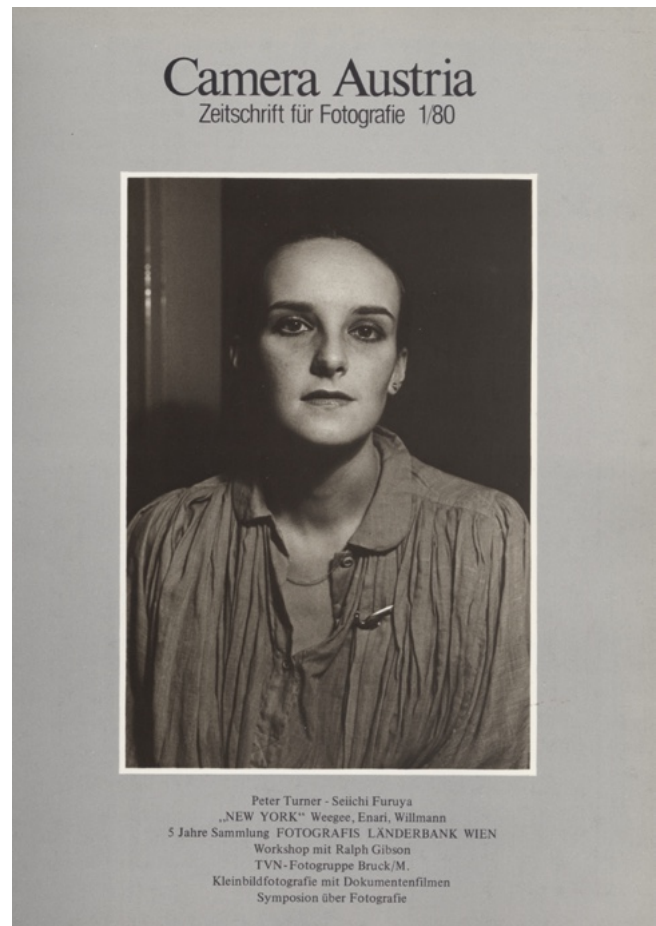
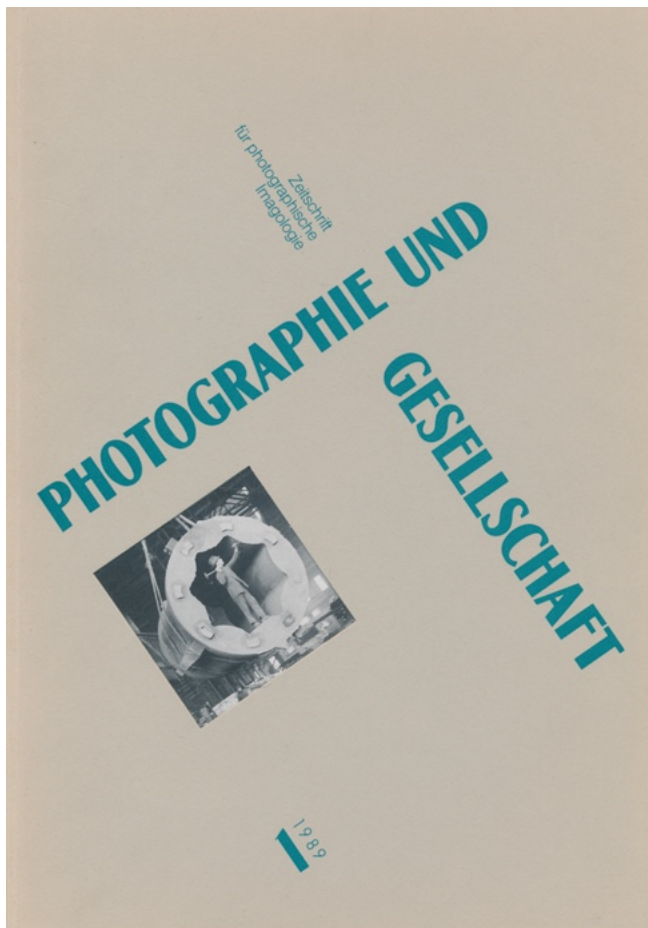


(Abb. 12). Nach internen Querelen und Finanzproblemen wurde die Zeitschrift 1989 eingestellt.³⁷ Im selben Jahr 1989 begann, zunächst als Mitteilungsblatt der Arbeitsgruppe „Fotografie im Museum“ des Museumsverbandes Baden-Württemberg, der *Rundbrief Fotografie*. Aus dem einfach gestalteten xerokopierten Rundschreiben entstand unter maßgeblicher Mitwirkung von Wolfgang Hesse und anderen ab 1994 eine gedruckte Quartalszeitschrift, die sich mit foto- und medienhistorischen Fragen, aber auch konservatorischen und restauratorischen Aspekten der Fotografie beschäftigt.

Ebenfalls 1989 wurde in Wien von Carl Aigner, Lydia Marinelli, Georg Rigele und Arno Ritter am Institut für Zeitgeschichte die wissenschaftliche Zeitschrift *Fotografie und Gesellschaft. Zeitschrift für photographische Imagologie* gegründet, die teilweise ähnliche Ziele wie die *Fotogeschichte* verfolgte (Abb. 13). In ihr sollten, so wurde im ersten Heft der programmatische Zugang umrissen, „Theorie und Praxis einer ‚Visual History‘ erste Konturen gewinnen“³⁸. Nachdem der erste Jahrgang (drei Hefte, eines davon ein Doppelheft) im Eigenverlag produziert worden war, kündigte die Redaktion an, die Zeitschrift ab 1990 im Salzburger Otto Müller Verlag weiterzuführen, künftig sollten sie die Historiker Georg Schmid und Gerhard Jagschitz leiten.³⁹ Doch dazu kam es nicht. Das Projekt wurde kommentarlos eingestellt. Dasselbe Schicksal ereilte wenig später eine andere Fotozeitschrift, die 1994 von Markus Frehrking und Matthias Lange in Bielefeld gegründet wurde. *Pakt. Magazin über Fotografie und Medien* erschien viermal im Jahr und bot den Leserinnen und Lesern eine Mischung von Interviews, Kritik und Unterhaltung. Die Zeitschrift konnte sich nicht durchsetzen und wurde nach wenigen Ausgaben wieder eingestellt.

Revierkämpfe in der deutschen Fotoszene

Auch im Feld der zeitgenössischen Fotografie kam es um 1980 zu einer Gründungswelle neuer Zeitschriften. Den Beginn machte das 1977 von Wolfgang Schulz in Göttingen gegründete Zeitschriftenprojekt *Fotografie*. Es wandte sich weder an ein wissenschaftliches Publikum, noch adressierte es Amateure und Fotopraktiker, sondern richtete sich an eine künstlerisch interessierte Leserschaft.⁴⁰ Im Untertitel nannte sich die Zeitschrift zunächst *Zeitschrift für internationale Fotokunst*. Schulz und seine Mitstreiter verfolgten einen intuitiven und über weite Strecken auch anarchistischen Zugang zur



Fotografie, der nicht die Mitte der Gesellschaft zeigen wollte, sondern viel öfter die gesellschaftlichen Ränder, etwa in Bildserien über die verschiedenen Subkulturen. 1984, ein Jahr vor der Einstellung seiner Zeitschrift, schrieb Schulz: „(...) bitte, bitte keine GROSSEN BLUMEN und keine Häuser mehr, ich wohne sogar drin (in meinem), keine Titten und Ärsche, ob mit oder ohne Anschnittechnik, ich werde seit zehn Jahren von allen Kiosken damit bombardiert, mich interessieren keine Gartenzäune, ich klettere lieber über sie.“⁴¹ Insgesamt erschienen 40 Ausgaben der Zeitschrift in 33 Einzel- und Doppelheften. Im Jahr 1985 stellte Schulz *Fotografie* ganz ohne Vorwarnung und Begründung ein.

Um 1980 entstanden – neben *Fotografie* – eine Reihe weiterer Fotokunstzeitschriften, die sich mit dem sich ständig vergrößernden und verändernden Feld der zeitgenössischen künstlerischen Fotografie beschäftigten. Die beiden wichtigsten waren *European Photography*, eine 1980 ebenfalls in Göttingen von Andreas Müller-Pohle im personellen und ästhetischen Umfeld von *Fotografie* gegründete Zeitschrift, und *Camera Austria*, die 1980 im Umkreis des Grazer Forum Stadtpark entstand (Abb. 14). Dazu kamen kleinere Projekte, wie die in einer postkartengroßen Mikrofiche-Edition erscheinende

Publikation *Fotonetz*, die von Andreas Horlitz und Reinhard Matz zwischen 1983 und 1985 vierteljährlich herausgegeben wurde, die sich aber als digitales Medium vor der Epoche des Internets nicht längerfristig halten konnte.

European Photography und *Camera Austria* hingegen existieren bis heute. So unterschiedlich diese beiden Projekte auch sein mögen, es vereint sie ihr Interesse an der Beleuchtung der internationalen Fotoszene der Gegenwart, die in hochwertig und farbig gedruckten Bildstrecken und Portfolios vorgestellt und kommentiert wird. Beide zeigen aber auch ein Interesse an fototheoretischen Fragestellungen, die bei der *Camera Austria* regelmäßig Eingang ins Heft finden, bei *European Photography* (Abb. 15) teilweise ausgelagert wurden, etwa in einer getrennten Buchreihe zu Vilém Flusser. Seit 1991 verfolgt auch die von Carl Aigner gegründete und in Wien erscheinende Zeitschrift *eikon* einen ähnlichen Kurs, im Untertitel nennt sie sich: *Photographie und Medienkunst*.

Als 1981 die Zeitschrift *Fotogeschichte* entstand, befand sich die publizistische Fotoszene also in einem länger andauernden Umbruch. Fast zeitgleich wurde, wie wir gesehen haben, eine Reihe anderer Zeitschriften gegründet. Als Zeitschrift mit dezidiert fotohistorischem

Abb. 13 *Photographie und Gesellschaft*, Heft 1, 1989.

Abb. 14 *Camera Austria*, Heft 1, 1980.

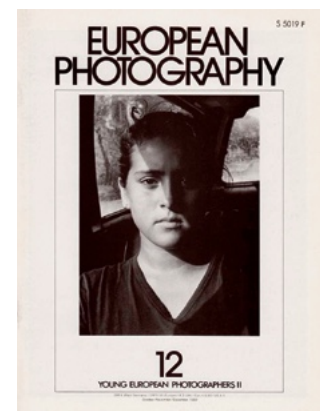


Abb. 15 *European Photography*, Oktober/November/Dezember 1982.

Schwerpunkt und einem wissenschaftlichen Anspruch hatte die *Fotogeschichte* einen anderen Fokus als jene Publikationen, die sich mit der künstlerischen Gegenwartsfotografie befassten. Da aber das Feld all dieser Zeitschriften klein und überschaubar war, blickte man oft und gerne über den Gartenzaun in Richtung „Konkurrenz“. Timm Starl etwa beobachtete die neu entstehende Zeitschriftenszene genau. Immer wieder kommentierte er den fotografischen Geist, der in den 1980er-Jahren in Zeitschriften wie *Fotografie*, vor allem aber in *European Photography* ein Forum fand. 1985 diagnostizierte er in der *Fotogeschichte*: „Der Glanz des Fotobooms der 70er-Jahre ist seit geraumer Zeit erloschen. Am Beginn der 80er-Jahre standen Verleger, Ausstellungsmacher, Publizisten vor der Frage, sich aus der Sparte zurückzuziehen oder den historischen und gegenwärtigen Entwicklungen der Fotografie neue, andersgeartete Aufmerksamkeit zu widmen.“⁴²

Gefüllt wurde diese Lücke, so Starl weiter, durch den Geist einer neuen Innerlichkeit, die gut zur neokonservativen Ära der 1980er-Jahre passe. Er geißelte den neuen Subjektivismus in der zeitgenössischen Fotografie, der in den diversen Fotozeitschriften gefeiert werde, und interpretierte ihn vor dem Hintergrund einer neokonservativen Wende. „Die Absetzbewegung der ersten Garde kritischer Kunsthistoriker von der Fotografie fiel zusammen mit dem Rückzug manch freier Fotografen in die Innerlichkeit subjektivistischer Betrachtungsweise. Sie entdeckten – wie einige dokumentarische Vertreter – Heimat, Familie, Freunde, eigene Kindheit als Mikrokosmos des Geschehens, während andere den eigenen Nabel zum Mittelpunkt der Welt erkoren und ihre mehr oder weniger unscharfen Fotos nur mehr aus der Hüfte schossen.“⁴³ Insbesondere trat er gegen den „Flusser-Fetischismus“ Andreas Müller-Pohles auf und kritisierte die „konservative Tendenz“ eines Beitrags von Joachim Schmid in der Zeitschrift *European Photography*: „Flusser und seine Adepten machen es sich leicht, indem sie einfach auf den historischen Rekurs verzichten und einen fototheoretischen Anfang setzen, der aus dem traditionslosen Nichts über uns kommen soll. Gegen solche Tendenzen gilt es zu kämpfen, denn das geschichtsfeindliche Argument ist immer auch ein menschenfeindliches, weil es uns unsere soziale Vergangenheit abspricht, die Gegenwart um die historischen Erfahrungen beraubt, die wir für die Bewältigung der Zukunft benötigen, und damit menschliches Handeln nicht als geschichtlichen Prozeß ansieht.“⁴⁴

In seiner Replik, die wenig später in der *Fotogeschichte* veröffentlicht wurde, focht Joachim Schmid mit scharfer Klinge zurück, bezichtigte Starl der „Argumentationsklempnerei“ und stellte fest: „Timm Starl weiß, wo der Feind sitzt: in Göttingen. Wer im Verlag European Photography veröffentlicht, macht sich unerlaubter Feindkontakte verdächtig. Und alles, was aus dem feindlichen Lager kommt, wird unter Beschuss genommen.“⁴⁵

Begegnungen mit der Vergangenheit

Die Forderung nach einer gesellschaftspolitisch orientierten Analyse und einer historisch argumentierenden Kritik der Fotografie richtete sich nicht nur an die scheinbar so apolitische und geschichtsvergessene Konkurrenz, sondern sie zieht sich wie ein roter Faden durch viele Hefte der *Fotogeschichte*. In den 1980er-Jahren, als in der Bundesrepublik Deutschland und anderswo die Errungenschaften der 1968er-Bewegung rückgängig gemacht wurden und sich – im Schatten des Kalten Krieges – eine neue konservative Grundstimmung breitmachte, erinnerte Timm Starl in der *Fotogeschichte* immer wieder an die Notwendigkeit, Fotografie kritisch (aber auch selbstkritisch) in einem historischen Rahmen zu verorten. In besonderem Maße gilt das für Bilder und Dokumente, die aus der Zeit des Nationalsozialismus bzw. aus dem Zweiten Weltkrieg stammen. Und so verwundert es nicht, dass die Auseinandersetzung mit dem bildlichen Erbe dieser Zeit in der *Fotogeschichte* breiten Niederschlag gefunden hat, nicht nur in den 1980er-Jahren, sondern durchgehend bis heute. Wenn man das thematische Spektrum der *Fotogeschichte* über einen Zeitraum von vier Jahrzehnten überblickt, zeigt sich, dass zur NS-Fotografie und zur Kriegsfotografie besonders viele Beiträge veröffentlicht wurden.⁴⁶

Schon in den ersten Jahren wurden in der Zeitschrift wegweisende und weithin rezipierte Beiträge publiziert, die die Erschließung und Deutung von Fotos aus der NS- und der Kriegszeit thematisiert. Man denke etwa an den häufig zitierten (und mehrfach wieder veröffentlichten) Aufsatz von Dieter Reifarth und Viktoria Schmidt-Linsenhoff „Die Kamera der Henker. Fotografische Selbstzeugnisse des Naziterrors in Osteuropa“ aus dem Jahr 1983, in dem die Autorin und der Autor die unkritische Auseinandersetzung mit Fotografien aus dem Nationalsozialismus kritisiert und auch den „Mangel an (...) quellenkundlicher Sorgfalt“ beanstandeten.⁴⁷

Einige Jahre später, 1988, erschien ein Themenheft zu „Fotografie und Faschismus“ (*Fotogeschichte*, Heft 28, 1988). Sybil Milton, die als Wissenschaftlerin am United States Holocaust Memorial Museum tätig war, begann ihren Beitrag „Argument oder Illustration. Die Bedeutung von Fotodokumenten als Quelle“ mit der folgenden vernichtenden Feststellung: „Bisher ist noch keine systematische wissenschaftliche Erforschung von Fotografien zum Holocaust unternommen worden, obwohl umfangreiches Quellenmaterial vorliegt.“⁴⁸

Eröffnet wurde dieses Heft auf der ersten Seite mit einem Foto, das die Vielschichtigkeit des bildlichen Erbes aus der NS-Zeit, aber auch die Möglichkeiten seiner Lektüre verdeutlicht. Es zeigt ein Haus in der Frankfurter Fichardstraße 52, jenes Haus, in dem die *Fotogeschichte*-Redaktion untergebracht war (Abb. 16). Im Editorial des Heftes geht Timm Starl auf diese Fotografie genauer ein und zeigt an diesem einzelnen Fotobeispiel, wie rasch man sich in der „Eindimensionalität der Fragestellungen“ verfangen kann, wenn man sich in einer vorschnellen Beurteilung „auf alles Verräterische, Entlarvende, Belastende“ beschränkt. Fotografische Bilder aus der Vergangenheit, zumal solche, die durch die nationalsozialistische Zeit geprägt sind, sind, so führt er aus, oft mehrdeutige Dokumente. Weil die Überlegungen Starls diese schillernde Rolle der Fotografien, aber auch des interpretierenden Betrachters so feinfühlig und differenziert herausarbeiten, sollen sie hier ausführlich wiedergegeben werden.

„Nicht immer“, so beginnt Timm Starl sein Editorial zum Themenheft „Fotografie und Faschismus“, „gewährleistet der Aufenthalt im Zentrum eines Ereignisses das Verstehen seiner Bedeutung und die Übersicht über alle Phasen des Fortgangs. Ebenso lässt der konzentrierte Blick auf das Auffallende von historischen Gegebenheiten gelegentlich jene peripheren Erscheinungen außeracht, über die sich viel eher Wege zu den zentralen Fragen auftun. Die Suche nach dem Titelbild für dieses Heft kann möglicherweise verdeutlichen, was ich meine: Nach meiner Erinnerung existierte eine Aufnahme des Hauses, in dem sich der Verlag dieser Zeitschrift befindet, eine Ansichtskarte aus den 30er-Jahren, auf der das Gebäude mit einer Hakenkreuzfahne beflaggt ist. Dieses Bild hätte darauf hinweisen sollen, auf welche sonderbare Art manchmal Begegnungen mit der Vergangenheit stattfinden, welches Erstaunen sie auslösen können, welche Fragen gerade dieses aufgeworfen hat gegenüber dem ehemaligen, inzwischen verstorbenen Haus-



besitzer, den ich als liebenswürdigen älteren Herren kennenlernte und schätzte. Aber auch unabhängig von den Personen erinnere ich mich an eine Art Erschrecken, als ich vor mehreren Jahren die Fotografie erstmals zu Gesicht bekam: als wären die Front und die Räume des Hauses beschmutzt worden durch das Symbol des Nationalsozialismus, also würden noch die Bewohner von heute mit einem unsichtbaren Makel behaftet sein.“⁴⁹

An dieser Stelle hält Starl kurz inne und kommt auf seine Reaktionen auf dieses Foto zu sprechen. Er berichtet vom „Erschrecken, das sich selbst genügte, vielleicht eine Reaktion auf die beobachtete Gleichgültigkeit vieler gegenüber den wieder aufkommenden faschistoiden Tendenzen in den 70er-Jahren, aber doch nicht mehr als ein plötzliches Innehalten, das keine weiteren Fragen weckte und sich mit Andeu-

Abb. 16 Haus Fichardstraße 52 in Frankfurt am Main am 1. Mai 1933. „Der dritte Stock beherbergt heute den Verlag, in dem die ‚Fotogeschichte‘ erscheint.“ Aus: *Fotogeschichte*, Heft 28, 1988, S. 1.

tungen begnügte“.⁵⁰ Und dann wendet er sich wieder der Fotografie des Hauses zu, in dem er an der *Fotogeschichte* arbeitete: „Bei eingehenderer Betrachtung des Bildes wären wohl Zweifel aufgekommen: denn was heißt schon eine Beflaggung, wie sie an bestimmten Tagen auf Tausenden anderer Häuser zu finden war? Nun, die Fotografie ist nicht aufgetaucht – doch bei den Nachforschungen nach ihrem Verbleib entdeckte ich eine andere: sie war am 1. Mai 1933 entstanden, vom ersten Stock aus sah die Familie des Hauseigners dem Treiben auf der Straße zu. Kein Hakenkreuz ist zu sehen, neben dem Frankfurter Stadtwappen hingen schwarz-weiß-rote Fahnen (erst rund zweieinhalb Jahre später wurde die Hakenkreuzflagge zur Nationalflagge des Deutschen Reiches erklärt). Vorschnell wäre also jede Vermutung gewesen, was die spätere, nicht gefundene Aufnahme betrifft, auch hinsichtlich der Verwendung eines solchen Bildes durch ihre Besitzer. Die Tochter des damaligen Hausherrn schenkte es ihrem Freund und vermerkte auf der Rückseite: ‚Erkennst Du uns Vier? Für Dich, – ein Andenken an den 1. Mai in Frankfurt, 1933.‘“⁵¹

Die kurze Reflexion über das Foto endet mit einigen allgemeineren, bis heute sehr bedenkenswerten Überlegungen zu einem reflektierten Umgang mit der Fotografie aus der NS-Zeit. „Die Sicht von damals auf diese Aufnahme“, schreibt Starl weiter, „war eine ganz andere, als es jene von heute ist. Das wäre nichts Neues; trotzdem neigen wir oft – gerade bei Belegen aus der Zeit des Nationalsozialismus – zu einer merkwürdigen Eindimensionalität der Fragestellungen, zu einer gleichsam insistierenden Sicht auf alles Verräterische, Entlarvende, Belastende. Dabei gehen das Nebensächliche, das Gewöhnliche und das Selbstverständliche verloren, und übersehen wird das Alltägliche, in dem sich erst die politischen und anderen Veränderungen der Zeit als individuelle Praxis des Einzelnen oder als soziale von vielen entfalten.“

Es ist wie mit einer Maske, deren Züge in jeder Einzelheit nachvollziehbar und beschreibbar sind, ohne daß diese Beschreibung entscheidend darüber etwas verraten würde, was verdeckt wird. Erst an den Rändern offenbaren sich die Ungereimtheiten, die Widersprüche, zeigt sich die Abwechslung im Mienenspiel des Faschismus; erst mit dem Blick auf das Bewegte neben dem Starren, auf das Lebende neben dem Toten, auf das Momentane neben dem Unveränderlichen eröffnet sich die Gegenwart – auch jene vergangene, die nur zur Geschichte werden kann, wenn wir sie mit der Idee von heute beleben.“⁵²

Die Sprache des Staunens

Wieso, so könnte man fragen, schlägt uns diese Geschichte, die Timm Starl ausgehend von diesem einen Bild erzählt, so sehr in den Bann? Zunächst wohl, weil er einen überaus schmalen Ausschnitt, ein einziges Foto, gekonnt in Beziehung setzt zu den komplexen historischen Zeitläufen. Aber ebenso sehr verwebt er die historische Verankerung des Bildes mit seiner eigenen Geschichte und Wahrnehmung, die auf diese Weise unerwartet auf den Prüfstand kommen. Dieser Text ist aber auch ein schönes Beispiel für die Eleganz und das sprachliche Können, mit denen Starl in diesem Editorial und in jenen zahlreicher anderer *Fotogeschichte*-Hefte Themen aufgriff und erörterte. Nicht selten handelt es sich bei diesen einleitenden Texten um Feuilletons im besten Sinne, die sich wohltuend vom weit verbreiteten Duktus einer knöchernen Wissenschaftssprache abheben. Wenn das Thema dies erlaubt, tragen diese eröffnenden Texte die Leserinnen und Leser weit hinaus, in die Welt der Fantasie, die die Fotografie eröffnet oder eröffnen kann.

Ein Doppelheft aus dem Jahr 1992, das sich den „Himmlichen Bildern“ widmete, setzte die Schwingen dieser Fantasie in besonderem Maße in Bewegung, immerhin folgte es dem Blick der Fotografen, die die Schwerkraft hinter sich ließen. Das Editorial dieses Heftes, das aus der Feder von Hubertus von Amelunxen und Timm Starl stammt, beginnt mit dem schönen Satz: „Kaum war die Fotografie erfunden, ließ sie sich von der Kunst in den Himmel heben: In der Lithografie von Théodore Maurisset ist die Kamera auf das gerichtet, was sie zurückläßt, während der Ballon, der sie trägt, aufsteigt.“⁵³ (Abb. 17) Und weiter heißt es in der poetisch formulierten Einführung zu diesem Heft: „Daguerre hielt das Objektiv gegen den Mond, weil er in dieser Richtung das Unendliche vermutete. Allerdings sah er auch in der Vergrößerung die Beine einer Spinne, wie Talbot durch das Sonnenmikroskop Insektenflügel – und so durchqueren sie den Kosmos fotografisch, um den Welt-Raum zu erforschen.“⁵⁴

Die wissenschaftliche Akribie, mit der sich die Zeitschrift der Erforschung historischer Bildwelten widmete, fand ihr Gegenstück in der geradezu literarischen Anverwandlung des fotografischen Staunens. Gelegentlich erlaubte sich Starl die Freiheit, diesem Staunen die gesamte Bühne der Zeitschrift zu überlassen, etwa in Heft 47, 1993, das er zusammen mit Rudolf Herz herausgab. Die Wissenschaft, die sonst die Regie in den Beiträgen innehatte, wurde hier gänzlich zur Seite geräumt.



Abb. 17 Théodore Maurisset: La Daguerreotypomanie, Lithografie 1839.

Zwischen den beiden Zeitschriftendeckeln breitet sich ein weit ausladender, gefalteter Bilderbogen aus, der das gesamte Heft umfasst: „Gegen das fotografische Fragment“ nennt sich das „Heft“, das eigentlich ein Leporello ist und dessen Seiten unter großem Aufwand händisch zusammengefügt und geklebt werden mussten.

Im Untertitel des Heftes wird deutlich, wieso dieses Thema derart in die Breite drängte, dass alle bisher üblichen formalen Vorgaben gesprengt wurden: „Panoramen aus Deutschland und Österreich“. In diesem Heft wurden diese panoramatischen Sichten nicht analysiert, sondern beispielhaft in ihrer schweifenden Anmutung vorgeführt. Statt eines Editorials zieht sich eine einzige, größer gesetzte, Textzeile, verfasst von den beiden Herausgebern, durch das Heft. Es ist eine wunderbare poetisch-aphoristische Annäherung an den neugierig ausufernden Blick der Fotografie, die, weil sie in einem so wunderbaren Duktus verfasst ist, in ihrer gesamten Länge angeführt werden soll (Abb. 18).

„Umsicht wäre ein Wort, das ebenso eine Erweiterung des Horizonts wie die Begrenzung auf ein Wesentliches bezeichnen könnte:

Der Bewegung des umherschweifenden Blicks folgt das behutsame Einhalten, das jedes Konzentrieren begleitet. So geht das weite Feld des Betrachteten in der Einzelheit, der man sich vorsichtig nähert, auf. Der fixierte Punkt weist freilich über sich hinaus: Sozusagen im Augenwinkel leuchten ihm die Deutungen der Welt. Auch der Anspruch gegenüber der Fotografie, alles Sichtbare im Bild zu bündeln und



Abb. 18 „Umsicht wäre ein Wort ...“ *Fotogeschichte*, Heft 47, 1993, Text von Rudolf Herz und Timm Starl.



Anton Holzer und
Timm Starl (Hrsg.)

FOTOGRAFIE/GESCHICHTE 25 Jahre FOTOGESCHICHTE

Abb. 19 Anton Holzer, Timm Starl (Hg.): *Fotografie/Geschichte*. 25 Jahre *Fotogeschichte*, Heft 98, 2005.

zugleich über dessen Grenzen zu sehen, entspricht dem Standpunkt eines Betrachters, der vom Ufer aus das Schiff beobachtet, auf dem er fährt. Seine Wahrnehmungsweise erwächst aus dem Wunsch des Menschen, sich im Fortgang der Zeit zu erkennen, während der Zufall des Augenblicks diese vergessen lässt. Die fotografischen Bilder markieren solche Schnittpunkte, an denen sich die vertikalen und horizontalen Koordinaten der Geschichte treffen. Insofern ist ihre Geste – unabhängig von der Absicht des Autors und der Wahl der Technik und den Formen des Gebrauchs – immer eine panoramatische: Sie kündigt vom Vergessen der Beschränkungen, die jeden Blick umfassen, und der Maßlosigkeit, die ihn beflügelt, sei er auf das Vergangene gerichtet, dem Moment verfallen oder sich in den Gefilden der Phantasie auflösend. Rudolf Herz, Timm Starl⁵⁵.

Es fällt auf: Wenn Timm Starl auf die Eigenheiten der Fotografie, ihre konstitutiven

Bestandteile zu sprechen kam, wechselte er oft von der analytischen Logik der Wissenschaftssprache in die poetische Sprache des Staunens, in die „Gefilde der Phantasie“, die am Schluss des eben zitierten Textes beschworen werden. Wissenschaft und Staunen, Recherche und Fantasie, Narration und Augenblick, in diesem Koordinatensystem bewegt sich nicht nur die Fotografie, in diesem Feld bewegen sich auch die wechselnden Annäherungen der Zeitschrift an das Medium.

Als im Jahr 2005 Timm Starl und ich in einem Jubiläumshft 25 Jahre *Fotogeschichte* feierten (Abb. 19), kamen wir auf diese wunderbare Merkwürdigkeit des Fotografischen, das im Stillstand etwas ganz Neues aufblitzen lässt, zu sprechen: „Die fotografischen Bilder stellen die Welt geradezu in ein neues Licht. Die ersten Aufnahmen riefen Staunen hervor. Denn, was sie zeigten, war zwar bekannt, wie sie es taten, war jedoch neu. Die Fotografie öffnet den Blick. Mit ihr schafft sich der Mensch Belege, die ihn zugleich als Zuschauer wie als Konstrukteur ausweisen.

Seine Konstrukte ähneln allerdings Gedankenblitzen, denn ihre Zeit ist der Augenblick. In ihm trifft sich die Plötzlichkeit der Idee mit dem Nachweis ihres Endes. Deshalb enthalten Fotografien zwar narrative Anlagen, erzählen jedoch von sich aus nichts. Sie zeigen lediglich auf etwas. Nicht auf etwas Bestimmtes, sondern darauf, dass etwas unweigerlich vergangen ist. Und dieses Etwas ist ein Phantom, denn niemand hat es jemals so gesehen – mit der Summe aller Details und Tonungen und der Erstarrung jeder Bewegung –, und also ist es so nicht gewesen. Denn jedes Sein existiert nur in der Zeit, und die Fotografie führt einen Stillstand vor, den die Zeit nicht kennt.“⁵⁶

Ein neuer Verlag für die Fotogeschichte

„Ohne Zweifel bin ich etwas müde geworden.“ Mit diesen resignativ anmutenden Worten eröffnete Timm Starl das Editorial des letzten Heftes des Jahres 1988.⁵⁷ Was war geschehen? Starl erklärte, dass mit seiner Müdigkeit nicht etwa seine redaktionelle Arbeit als Herausgeber der *Fotogeschichte* gemeint sei, sondern jene als Verleger. Auf den vielversprechenden Anfang vor acht Jahren sei Ernüchterung gefolgt. „Zwar gab es“, führte er aus, „immer mehr Personen und Institutionen, insbesondere auch Museen, Bibliotheken, Archive, die die ‚Fotogeschichte‘ bezogen, jedoch war der stetige (und auch heute noch andauernde) Zuwachs nicht so hoch wie

erwartet.“⁵⁸ Aber auch das Anzeigenaufkommen war hinter den ursprünglichen Erwartungen zurückgeblieben. „Sicherlich“, so Starl weiter, „waren die frühen Überlegungen und Pläne allzu euphorisch, zumal der Kreis derer, die an einer kritischen Aufarbeitung der Fotogeschichte interessiert sind, doch recht klein ist.“ Die Zeitschrift habe niemals irgendeine Hilfe von staatlicher, kommunaler oder privater Seite bekommen und habe sich ihre Unabhängigkeit damit erkauft, „daß auch heute noch der Verleger sechs bis acht Wochen im Jahr an der Satzmaschine zubringt, mehrere Tage mit Montagearbeiten beschäftigt ist und so weiter und so fort (mit entsprechender Mithilfe der Familie, ohne die es nicht zu schaffen gewesen wäre).“

Dies alles habe ihn darin bestärkt, das Modell des Eigenverlags, der bisher so viele Kräfte gebunden hatte, zu überdenken und nach einem neuen verlegerischen Dach zu suchen. Die Lösung, die Starl den Leserinnen und Lesern der *Fotogeschichte* ankündigte, sah folgendermaßen aus. Es habe sich „ein Verlag gefunden, in dem die Zeitschrift weiter erscheinen kann, ohne daß die Autonomie in editorischer Hinsicht beeinträchtigt würde. In den Gesprächen mit Dieter Mayer-Gürr und

Gabriele Rudolph wurden die Voraussetzungen für eine lineare Weiterarbeit in den nächsten Jahren geschaffen: die ‚Fotogeschichte‘ wird ab 1.1.1989 im Jonas Verlag, Marburg, erscheinen. Damit befindet sie sich – neben allen anderen positiven Gesichtspunkten – in der guten Nachbarschaft einer weiteren Zeitschrift, die im nächsten Jahr im selben Verlag herauskommen wird: in den ‚kritischen berichten‘ fanden schon vor über zehn Jahren wichtige Aufsätze zur Fotografie, beispielsweise von Wolfgang Kemp, Aufnahme, und immer wieder – wenn auch nur punktuell – waren Beiträge zur Ästhetik und Theorie des Mediums enthalten.“⁵⁹

Der in Marburg ansässige Jonas Verlag, der 1978 gegründet worden war, war nicht ganz zufällig zur neuen verlegerischen Heimat der *Fotogeschichte* geworden (Abb. 20). Seine breit aufgefächerten Programmschwerpunkte, die von der Kunstgeschichte über die Kulturforschung und die Ethnologie bis hin zur Alltagsforschung reichten, boten ein gutes thematisches Umfeld für die dezidiert interdisziplinär ausgerichtete *Fotogeschichte*. Zudem hatte der Verlag mit den *kritischen berichten*, einer 1973 gegründeten, gegen den kunsthistorischen *Mainstream* positionierten, kulturwissenschaft-

Abb. 20 Der Stand des Jonas Verlags 1991 auf der Frankfurter Buchmesse, fotografiert von Barbara Klemm. Von links nach rechts: Timm Starl, Dieter Mayer-Gürr, Ruth Jung, Raimund Rütten und Gabriele Rudolph. Die schwebende Tänzerin im Hintergrund (W. Ritter: *Der Traum vom Fliegen, Bewegungsstudie, 1903*) ist dem Umschlag von Timm Starls Buch *Im Prisma des Fortschritts* entnommen, das 1991 im Jonas Verlag erschienen ist und das auf der Buchmesse vorgestellt wurde.



lich ausgerichteten Vierteljahresschrift ein Zeitschriftenprojekt im Programm, das Synergien möglich machte. Und, nicht zuletzt: Dieter Mayer-Gürr, der den Jonas Verlag mitgegründet hatte, war an den Themen der *Fotogeschichte* persönlich interessiert und war ein passionierter Amateurfotograf. Darüber hinaus war er auch *Fotogeschichte*-Abonnent der ersten Stunde. Die Kontakte zum Jonas Verlag waren auf der Frankfurter Buchmesse entstanden, wo die *Fotogeschichte* 1986 auf einem Gemeinschaftsstand mit dem Ariadne Verlag und dem Österreichischen Fotoarchiv vertreten war.

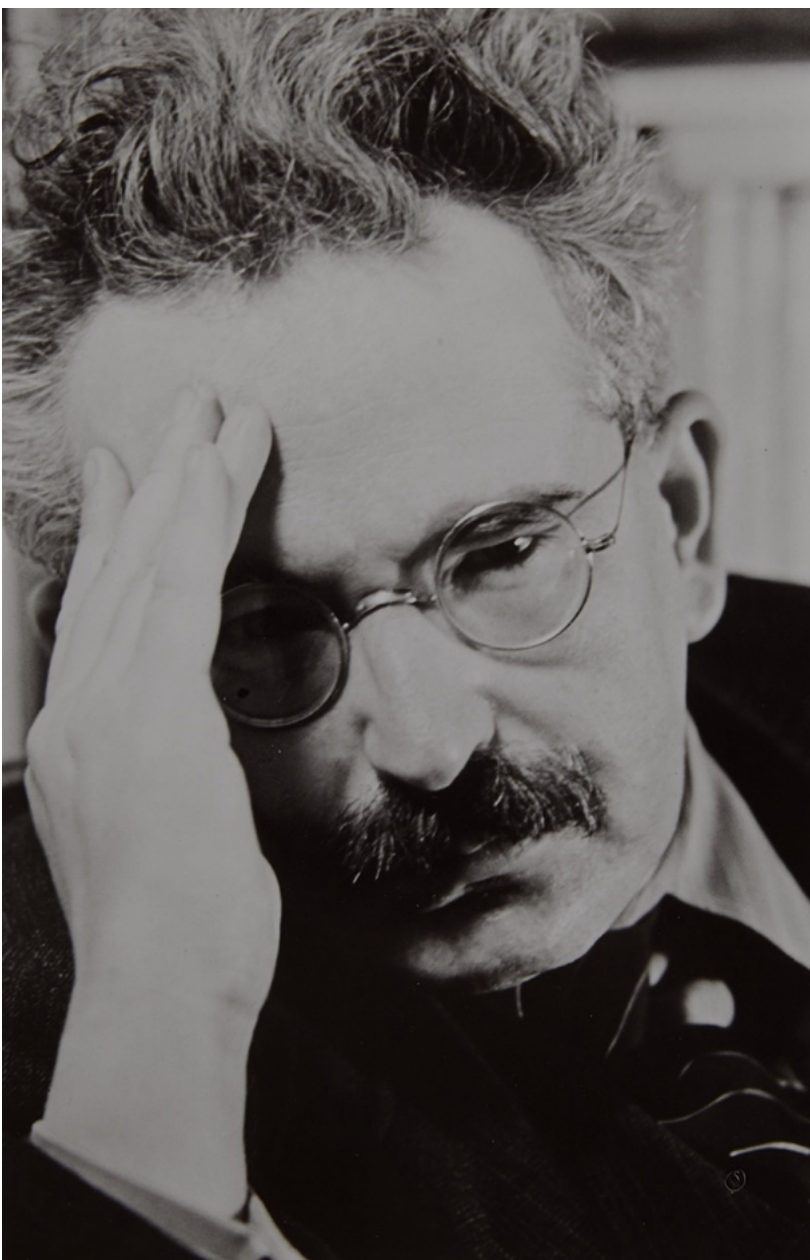
Timm Starl betonte, dass das neue Verlagsumfeld keine Auswirkungen auf das äußere Erscheinungsbild der Zeitschrift haben werde. Bis auf „geringfügige gestalterische Modifika-

tionen“⁶⁰ würde sich nichts ändern. Und auch die eingeschlagene Richtung, sich kritisch mit der Geschichte und Gegenwart der Fotografie auseinanderzusetzen, werde fortgesetzt. Größere Änderungen gebe es gleichwohl: Künftig werde, so kündigte Starl an, die Zeitschrift inhaltlich breiter aufgestellt sein, was auch personelle Konsequenzen habe: „Ab Heft 31 [1989] werden Hubertus von Amelunxen und ich die Zeitschrift gemeinsam herausgeben.“⁶¹

Der Kunsthistoriker und Romanist Amelunxen, der ein besonderes Interesse an neuen fototheoretischen Fragestellungen hatte, wie sie insbesondere in Frankreich und im angelsächsischen Raum diskutiert wurden, war schon seit etlichen Jahren mit der Zeitschrift verbunden und hatte bisher immer wieder Beiträge und Rezensionen beige-steuert. Mit der geplanten Erweiterung der inhaltlichen Perspektive „finden“, so führte Starl aus, „Tendenzen der Diskussion, wie sie in anderen Ländern, vornehmlich in Frankreich, England und in den USA geführt werden, verstärkte Berücksichtigung, wird der Anteil theoretischer Erörterungen sicherlich zunehmen, und ein Terrain geschaffen, das bislang in den deutschsprachigen Ländern eher stiefmütterlich behandelt wurde.“⁶² Und noch einen Grund für diese Neuausrichtung führte Starl an: „Mit dieser Erweiterung tragen wir zugleich einer Entwicklung Rechnung, die sich im universitären Bereich bereits abzeichnet und darauf hindeutet, daß die Auseinandersetzung mit Geschichte und Ästhetik immer mehr unter dem Aspekt medialer Zusammenhänge und kommunikativer Systeme zu führen ist. Das heißt nicht, daß die ‚akribische Suche nach Daten‘, die Aufdeckung und Durchdringung brachliegenden Materials, wie sie im Editorial des ersten Heftes gefordert wurde, weniger Beachtung finden wird.“⁶³

Bereits im zweiten Heft, das unter der neuen Doppelherausgeberschaft entstand (Heft 32, 1988), wurde diese medientheoretische Auseinandersetzung mit einem Themenheft eingelöst, das schlicht „Benjamin“ hieß und dessen Beiträge die Foto- und Medientheorie Walter Benjamins auf den Prüfstand hoben (**Abb. 21**). Im Editorial forderte Amelunxen „eine neue Lektüre Benjamins“.⁶⁴ „Mit dem kaleidoskopischen Blick des Flaneurs“, so heißt es weiter, „soll in die phänomenale Wirklichkeit eingeführt werden, der Benjamin das Material für seine erkenntnistheoretischen Studien zum 19. Jahrhundert entlehnt hat.“⁶⁵ Und Amelunxen schloss mit der Feststellung: „Es ist erstaunlich, wie wenig sich die Forschung bislang mit den hier diskutierten Beiträgen Benjamins zu

Abb. 21 Walter Benjamin, 1938 aufgenommen von Gisèle Freund in Paris, aus: *Fotogeschichte*, Heft 32, 1989, S. 46.



einer Kritik der Medien beschäftigt hat. Ein erster Schritt soll nun getan sein, eine Fortsetzung mit vornehmlich französischen Beiträgen wird sich in Heft 34 finden.“⁶⁶

Schwungrad Postmoderne

Die 1988 eingeforderte programmatische Neuorientierung der Zeitschrift wurde tatsächlich eingelöst. Die neue Doppelherausgeberschaft machte sich in etlichen stark theoretisch orientierten Themenheften bemerkbar, aber auch in einer Folge von Schwerpunkten, die die Fotografiegeschichte und Fototheorie in Ländern wie Frankreich, Italien oder den USA vorstellte. Begonnen hatte diese inhaltliche Neuausrichtung aber schon etwas früher, nämlich um das Jahr 1985/1986. Sie hat nicht nur mit der veränderten Herausgeberschaft zu tun, sondern lag gewissermaßen „in der Luft“ und hängt nicht zuletzt auch mit den Auswirkungen des postmodernen Denkens zusammen, das ab Mitte der 1980er-Jahre – ausgehend von Frankreich – den deutschsprachigen Raum eroberte.

Für die Fotodiskussion besonders prägend war dabei Roland Barthes' Schrift *Die helle Kammer*, die 1980 auf Französisch und erst fünf Jahre später, 1985, auf Deutsch im Suhrkamp Verlag erschien (Abb. 22). In der *Fotogeschichte* wurde sie 1986 in einer ausführlichen Rezension von Herta Wolf vorgestellt.⁶⁷ Im selben Jahr wandte sich die *Fotogeschichte* in einem Themenheft erstmals ausführlich Frankreich zu. Der Titel des Heftes „Penser la photographie“. Denken über Fotografie in Frankreich“ (Heft 20, 1986), das Amelunxen als Gastherausgeber verantwortete, verdeutlicht das neue Interesse an der (vor allem poststrukturalistischen und semiotischen) französischen (Foto-)Theorie, die nun im deutschen Sprachraum angekommen war. In dieser *Fotogeschichte*-Ausgabe finden sich u. a. Beiträge von Paul Valéry und Jacques Derrida, aber auch ein 1979 geführtes Interview mit Roland Barthes, das erstmals in deutscher Sprache erschien.

Die inhaltliche Neuausrichtung in Richtung Postmoderne ist offenbar nicht friktionslos verlaufen. Das genannte Theorieheft über Frankreich beispielsweise, das die *Fotogeschichte*-Leserinnen und Leser in mehreren theoriegesättigten Beiträgen mit dem neuen postmodernen Vokabular konfrontierte, hat jedenfalls für kontroverse Reaktionen gesorgt. Timm Starl freute sich in einem der folgenden Hefte zwar darüber, dass „die Diskussionen, die erst eine Zeitschrift zu einem Forum machen, nicht an den Grenzen des Sprachraums enden“.⁶⁸ Aber er fügte auch



hinzu, dass das Frankreich-Heft „gleichermaßen heftige Zustimmung [erhielt], wie es Ratlosigkeit hervorrief“.⁶⁹

Etliche Jahre später, 1993, folgte ein weiteres Theorieheft, das in einer Art theoretischer „Länderkunde“ neue Ansätze der Fotoanalyse in den USA vorstellte.⁷⁰ Die Ende der 1980er-Jahre eingeschlagene Richtung, einzelne fototheoretische Positionen in Heftschwerpunkten ausführlich vorzustellen, fand seine Fortsetzung bis heute. 2009 erschien ein Heft über „Roland Barthes und die Fotografie“ (Heft 114, 2009). Und 2012 gaben Jörn Glasenapp und Claudia Lillge ein vielbeachtetes Heft über „Susan Sontag und die Fotografie“ heraus (Heft 126, 2012). (Abb. 23)

Die skizzierte Hinwendung der *Fotogeschichte* nach Frankreich (später auch nach England und in die USA) markiert einen Trend, der tiefere politische und gesellschaftspolitische Hintergründe hatte. Inmitten der gesellschaftspolitischen Erstarrung, die der Kalte Krieg vor

Abb. 22 Barthes' *Die helle Kammer* erschien 1985 auf Deutsch und 1989 als Taschenbuch bei Suhrkamp.

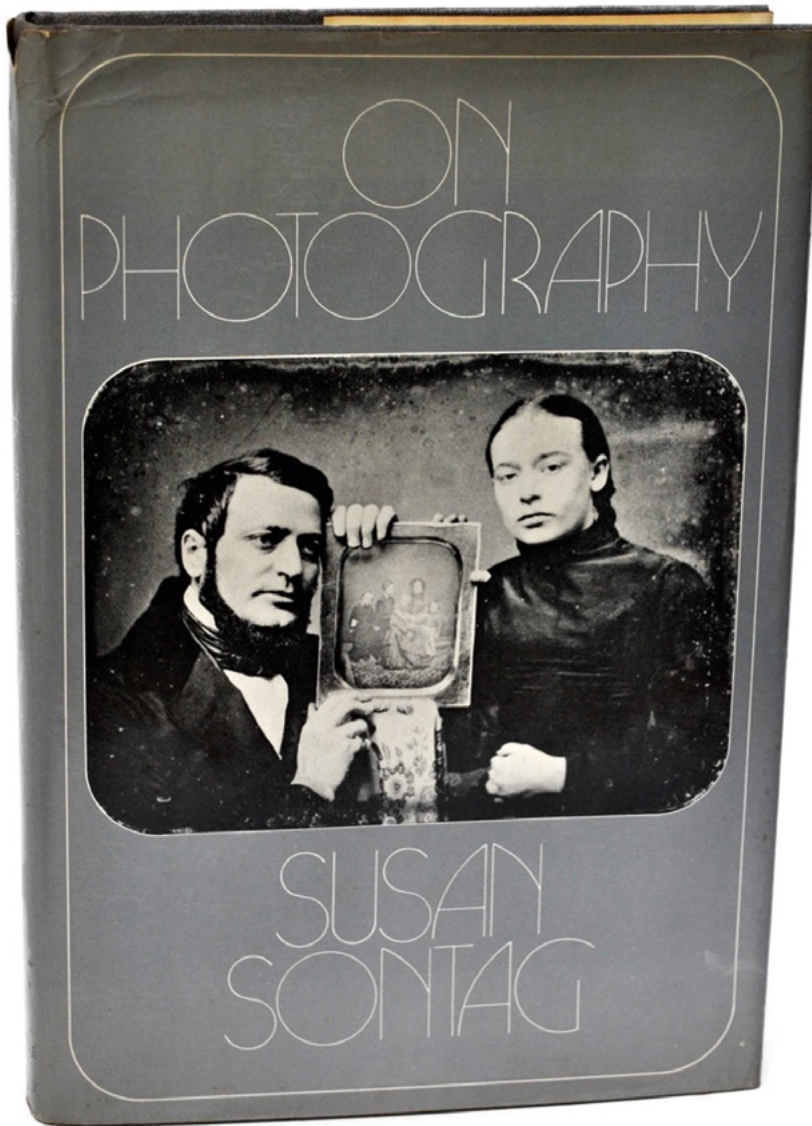


Abb. 23 Susan Sontag: *On Photography*, New York 1977.

allem in der Bundesrepublik Deutschland mit sich gebracht hatte, wandte sich ein Teil der deutschsprachigen intellektuellen Szene postmodernen Theorieansätzen zu. In der Folge wurden die bisher heiß diskutierten neomarxistischen Analysen, etwa der Frankfurter Schule, zurückgedrängt. Zudem verloren ab Mitte der 80er-Jahre auch die in den 1970er- und frühen 80er-Jahren intensiv verfolgten historisch-politischen Tiefenbohrungen deutlich an Zuspruch, die Analyse der gegenwärtigen Entwicklungen wurde wichtiger. Diese – miteinander verschränkten – Verschiebungen führten insgesamt dazu, dass marxistische Analysen, die fundamentale gesellschaftliche Spaltungen thematisiert hatten, in den Hintergrund rückten und Fragen der Identitätskonstruktion einzelner gesellschaftlicher Gruppen mehr Aufmerksamkeit erlangten. Für die fototheoretischen Diskussionen bedeutete dies eine Abkehr von herkömmlichen – essentialistisch geprägten – Grundannahmen, etwa was die Beweisfunktion

der Fotografie betrifft. Im postmodernen Analyserahmen ist die Fotografie nichts anderes mehr als das Produkt eines „diskursiven Raumes“ (Rosalind Krauss) und nicht mehr das scheinbar eindeutige Dokument des Realen.

Auch in der *Fotogeschichte* hinterließ diese Adjustierung der theoretischen, aber auch politischen Koordinaten deutliche Spuren. Ab Mitte der 1980er-Jahre zog sich die Begeisterung für die neue Fototheorie aus Frankreich einige Jahre lang als roter Faden durch viele Hefte. Hubertus von Amelnunxen gab ihr im Editorial seines Heftes zum „Denken über Fotografie in Frankreich“ (Heft 20, 1986) Ausdruck: „Nun bestimmt und überragt das Buch von Roland Barthes, ‚La chambre claire‘, das Denken über die Fotografie der letzten sechs Jahre (es bleibt vollkommen unverständlich, warum beinahe sechs Jahre mit der Übersetzung des Buches gewartet wurde).“⁷¹

Aber nicht nur Barthes wurde in der *Fotogeschichte* ausführlich vorgestellt, auch andere neuere – vornehmlich französische und amerikanische – theoretische Positionen, die die Fotografie nicht als Abdruck einer vorgeblichen Wahrheit interpretierten, sondern als Folge technischer und kultureller Einflüsse und Entscheidungen. Philippe Dubois' Buch *Der fotografische Akt*, das 1983 auf Französisch erschienen war, wurde 1986 von Herta Wolf ausführlich in der *Fotogeschichte* präsentiert.⁷² Ebenso fanden die Bücher der amerikanischen Kunst- und Fototheoretikerin Rosalind Krauss, die 1976 die kritische Kunst- und Theoriezeitschrift *October* mitgegründet hatte, ein breites Echo in der *Fotogeschichte*. Sie verband in ihren Aufsätzen und Essays poststrukturalistische, gesellschaftskritische, psychoanalytische und feministische Positionen. 1986 rezensierte Herbert Molderings den von Krauss mitherausgegebenen Band über Fotografie und Surrealismus.⁷³ Auch ihre späteren Bücher wurden in der *Fotogeschichte* ausführlich vorgestellt und diskutiert.⁷⁴

Jenseits der Postmoderne

Das postmoderne Denken hat also, wie wir gesehen haben, ab Mitte der 1980er-Jahre in der *Fotogeschichte* deutliche Spuren hinterlassen. Und dennoch: Es wäre verfehlt, die inhaltliche Ausrichtung der Zeitschrift in diesen Jahren ausschließlich unter diesem Aspekt zu sehen. Parallel zur theoretischen und geografischen Öffnung in Richtung Postmoderne wurden auch Traditionen und Recherchen fortgeführt,

die schon seit der Gründung der Zeitschrift einen hohen Stellenwert hatten. Dazu gehörte das Bemühen, die Fotografie in all ihren gesellschaftlichen Ausformungen, medialen Verankerungen und in ihrer erstaunlichen geographischen Reichweite zu analysieren. Ab Mitte der 1980er-Jahre erschienen etwa verstärkt Bei-

träge über die außereuropäische Fotografie. Zunächst, indem ethnologische und völkerkundliche Sammlungen im deutschen Sprachraum untersucht und kritisch befragt wurden.⁷⁵ Später entstanden auch Themenhefte zu Ethnologie und Fotografie,⁷⁶ aber beispielsweise auch zur afrikanischen Fotografie.⁷⁷ (Abb. 24)



Abb. 24 Anonym: Portrait einer jungen Frau mit Haarknoten und Regenschirm, Nigeria, um 1890 (Sammlung Christraud M. Geary), aus: Fotogeschichte, Heft 141, 2016, Fotografie in Afrika, hg. von Lorena Rizzo und Jürg Schneider, S. 1.

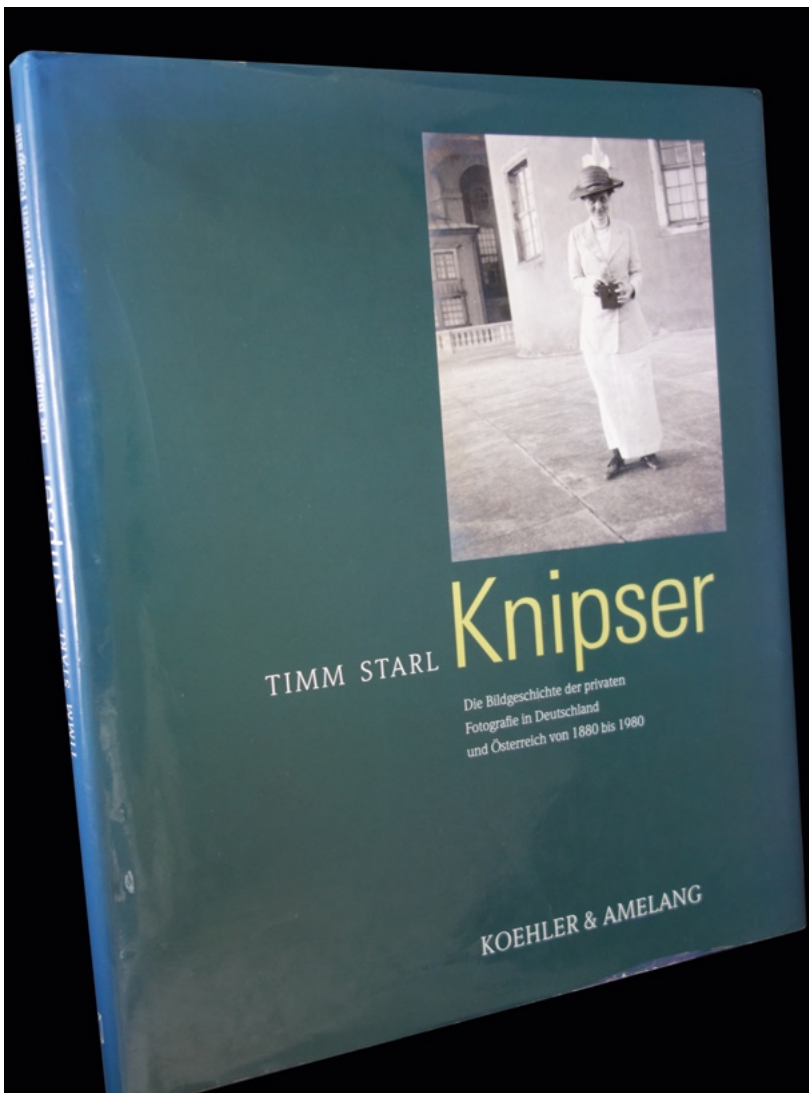


Abb. 25 Timm Starl: *Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich 1880 bis 1980*, München 1995.

Timm Starl bewegte sich ebenfalls abseits des postmodernen Trends der 1980er- und 90er-Jahre, wenn er etwa Themen und Aspekte des Fotografischen abseits des Kunstdiskurses aufgriff: etwa in der Auseinandersetzung mit fotografisch illustrierten Postkarten,⁷⁸ fotografischen Sammelbildern, Fotoalben, mit gedruckter Fotografie in Zeitungen, Zeitschriften und Büchern. Dazu kommt ein Forschungsthema, das Starl viele Jahre lang beschäftigte, gerade weil es mit dem herkömmlichen kunsthistorischen Instrumentarium nicht zu erfassen ist, und das in der Zeitschrift breiten Niederschlag fand: die private Knipserfotografie. In einer Ausstellung im Münchner Stadtmuseum zur Knipserfotografie, die von einer reich illustrierten Publikation begleitet wurde, fasste er die Ergebnisse seiner Forschungen zusammen.⁷⁹ (Abb. 25)

Schon in den Jahren zuvor hatte Starl das Thema in der *Fotogeschichte* behandelt, 1987 erschien das Themenheft „Knipser Bilder“ (Heft 24, 1987), in dem er dezidiert zu interdisziplinären, soziologisch und ethnologisch ori-

entierten Forschungszugängen aufrief, wie sie seit den 1960er-Jahren von Pierre Bourdieu und anderen erprobt wurden. „Pierre Bourdieu und weitere Autoren“, so Starl im Editorial dieses Heftes, „haben mit der Publikation ‚Eine illegitime Kunst‘ (1965, dt. 1981) einen Anfang aus soziologischer Sicht gemacht, wenn auch die Grenzen zwischen Amateuren, die Ausstellungen beschicken, und Knipsern, die niemals ihre Arbeiten veröffentlichen, nicht scharf gezogen und in den Auswertungen die beiden Gruppen vermischt wurden.“⁸⁰ Auch in den folgenden Jahren fand die Auseinandersetzung mit der privaten Fotografie Resonanz in der Zeitschrift, 1991 etwa im Themenheft „Ausstellung des Privaten“ (Heft 41, 1991), in dem Timm Starl auf die Grenzen einer rein ästhetischen Lektüre hinweist und stattdessen eine aufmerksame lebensgeschichtliche und gesellschaftliche Verortung der privaten Fotografie fordert. „Fotografien“, schreibt er, „sorgfältig in einen erzählerischen Rahmen ins Album eingefügt oder nachlässig in einen Schuhkarton gestopft – sie alle haben keine Qualität, die ästhetisch zu bemessen wäre, ihnen allen ist das bestürzend Existentielle gemeinsam, das Gelebte und Gelitene und die weit über das Abgebildete hinausgehenden Fantasmen oder Wünsche.“⁸¹

Die Arbeit an Buch- und Ausstellungsprojekten außerhalb der *Fotogeschichte* war auch deshalb möglich geworden, weil Starl, wie berichtet, ab 1989 organisatorische, verlegerische und auch redaktionelle Zuständigkeiten an den Jonas Verlag bzw. an Hubertus von Amelunxen abgegeben hatte. Die Zusammenarbeit mit dem Jonas Verlag ist bis heute aufrecht. Die Doppel-Herausgeberschaft zwischen Timm Starl und Hubertus von Amelunxen aber wurde nach fünf Jahren beendet. Das letzte *Fotogeschichte*-Heft, das Amelunxen (zusammen mit Victor Burgin) verantwortete, war das Themenheft „Amerika. Psychischer Raum und fotografischer Körper“, das im Herbst 1993 erschien.⁸² Erst zwei Hefte später reichte Timm Starl eine kurze Erklärung zur Beendigung der redaktionellen Arbeit von Amelunxen an die Leserinnen und Leser der *Fotogeschichte* nach: „Bereits die letzte Ausgabe der *Fotogeschichte* ist ohne die Mitwirkung von Hubertus von Amelunxen entstanden, der auch in Zukunft von der editorischen Betreuung der Zeitschrift absehen muß. Diverse Vorhaben – wie die Herausgabe der *Theorie der Fotografie IV*, die im Herbst des laufenden Jahres erscheinen soll – und weitere Verpflichtungen grenzen die Möglichkeiten seiner Mitarbeit über die Maßen ein. Selbstverständlich wird er als Autor weiterhin präsent sein, und ich möchte auf seinen Rat

in vielerlei Hinsicht auch künftig nicht verzichten. Insofern bleibt er einer Publikation verbunden, die er für ein halbes Jahrzehnt mitgestaltet hat und für deren Erweiterung um neue historische und medientheoretische Fragestellungen er eingetreten ist.⁸³ Dass die Trennung nicht konfliktfrei erfolgt ist, mag man daran ermessen, dass die angekündigte weitere Zusammenarbeit nicht mehr stattfand. Amelunxen hat keinen Beitrag mehr für die *Fotogeschichte* geschrieben und auch kein Heft mehr als Gastherausgeber verantwortet.⁸⁴ Jahre später kam Timm Starl auf diese „Trennung“ zu sprechen. Im Jahr 2000, als er ankündigte, die Herausgeberschaft der Zeitschrift abzugeben, bedauerte er, dass es ihm nach dessen Rücktritt als Mitherausgeber nicht gelungen war, Amelunxen zu einer weiteren Mitarbeit bewegen zu können.⁸⁵

Die Rückkehr der Geschichte

Als Timm Starl Ende 1987 seinen Blick in die nähere Zukunft schweifen ließ, kamen ihm für das Jahr 1989 etliche Jubiläen und Jahrestage in den Sinn: 200 Jahre Französische Revolution, 40 Jahre Bestand der Bundesrepublik Deutschland, 50 Jahre Kriegsbeginn 1939 und – natürlich – 150 Jahre Fotografie. Eines aber konnte er zu diesem Zeitpunkt noch nicht wissen: dass im besagten Jahr 1989 der Kommunismus sowjetischer Prägung endgültig zusammenbrechen würde, dass innerhalb kürzester Zeit die DDR kollabieren und die Mauer, die die beiden deutschen Staaten jahrzehntelang getrennt hatte, eingerissen werden und dass in der Folge ein neues vereintes Deutschland entstehen würde. Als es 1989 dann soweit war, reagierte die *Fotogeschichte* auf diesen immensen politisch-gesellschaftlichen Umbruch zunächst – gar nicht. Wir erinnern uns: „Der Schritt dieser Zeitschrift ist gemessen, ihr Gang gelegentlich ein wenig behäbig ...“, so charakterisierte Timm Starl einige Jahre später die *Fotogeschichte*.⁸⁶ Und dennoch: Etwas zeitverzögert fanden die Umbrüche, die 1989 angestoßen worden waren, dann aber doch Eingang in die Zeitschrift.

Da war zum einen die fotohistorische Szene im zweiten deutschen Staat, die nun verstärkt ins Blickfeld rückte. In den Jahren zuvor, als sich der Blick der Zeitschrift dezidiert nach Westen gerichtet hatte, war die Fotografie der DDR weitgehend ignoriert worden.⁸⁷ Nach 1989 begann sich dies – zögernd zwar – zu ändern. Nun wandten sich vereinzelt westdeutsche Fotohistoriker, etwa Diethart Kerbs, der ostdeutschen Fotografie zu, aber auch fotohistorische

Stimmen aus der ehemaligen DDR wurden nun vereinzelt in der *Fotogeschichte* gehört: etwa jene des jungen Fotohistorikers Andreas Krase, der 1991 erstmals in der Zeitschrift schrieb. Sein erster Beitrag folgte den Spuren eines Jugendfotos von Stalin, das ihn zu bisher gesperrten „Giftschränken“ und Archiven führte.⁸⁸ (Abb. 26) Der Abdruck dieses Textes wäre noch kurz vorher in der DDR undenkbar gewesen. Krase war es auch, der Jahre später zusammen mit Wolfgang Hesse ein Themenheft zur Fotografie in der DDR zusammenstellte (Heft 102, 2006).⁸⁹

Aber nicht nur in den ehemaligen innerdeutschen Osten blickte die *Fotogeschichte*. Nach der Jahrtausendwende, in den Jahren, als sich die EU mit einer gewissen gesellschaftspolitischen Euphorie nach Südosten hin ausdehnte, mehrten sich die Exkursionen in die fotografischen Gefilde des Ostens und Südostens. In Themenheften wurden etwa fotohistorische Bezüge zu Russland

Abb. 26 Der 14-jährige Stalin als Schüler der Pfarrschule von Gori, aus: Andreas Krase: *Auf der Suche nach Stalin. Aufzeichnungen zu einer Bildrecherche*, in: *Fotogeschichte*, Heft 39, 1991, S. 60, Foto: Fotochronika Tass, Moskau.





Abb. 27 Heimrad Bäcker: o. T. (Mauthausen), aus dem Beitrag von H. Bäcker: Sequenz, in: *Fotogeschichte*, Heft 54, 1994, S. 57–68, hier S. 63.

und der Sowjetunion (Heft 136, 2015) hergestellt, aber auch zum Balkan (Heft 103, 2007). Es wurden immer wieder vergessene Fotografinnen und Fotografen vorgestellt und im Rezensionsteil wurden vermehrt Publikationen, Kataloge und Forschungsprojekte zur mittel-, ost- und südost-europäischen Fotografie präsentiert.

Postmoderne Schwerpunkte, wie sie in den späten 1980er- und frühen 1990er-Jahren prägend gewesen waren, wurden nun seltener. Dafür machte sich in der *Fotogeschichte* ein neu erwachtes Interesse an historischen und politischen Fragestellungen bemerkbar, das zweifellos mit der veränderten politischen Situation um und nach 1989 zu tun hatte. Das Themenheft „Krieg und Fotografie“ (Heft 43, 1991) etwa reagierte explizit auf die rumänische Revolution Ende 1989, aber auch auf den zweiten Golfkrieg im Sommer 1990. In den 1990er-Jahren erschienen in rascher Folge einige Hefte, die – nach dem postmodernen Intermezzo – eine Rückkehr der Geschichte ins Spiel brachten, etwa das Themenheft „Fotografie und Gedächtnis“ (Heft 53, 2004), vor allem aber die beiden vielbeachteten (und rasch vergriffenen) Hefte zu „Lager, Gefängnis, Museum, Teil I und II“ (Heft 54, 1994 und Heft 55, 1995), die von Detlef Hoffmann und Timm Starl herausgegeben wurden und die neue Maßstäbe in der Erforschung der fotografischen Spuren des Holocaust setzten.

Bemerkenswert ist, dass diese umfassende Recherche zur NS-Fotografie nun sehr eng mit

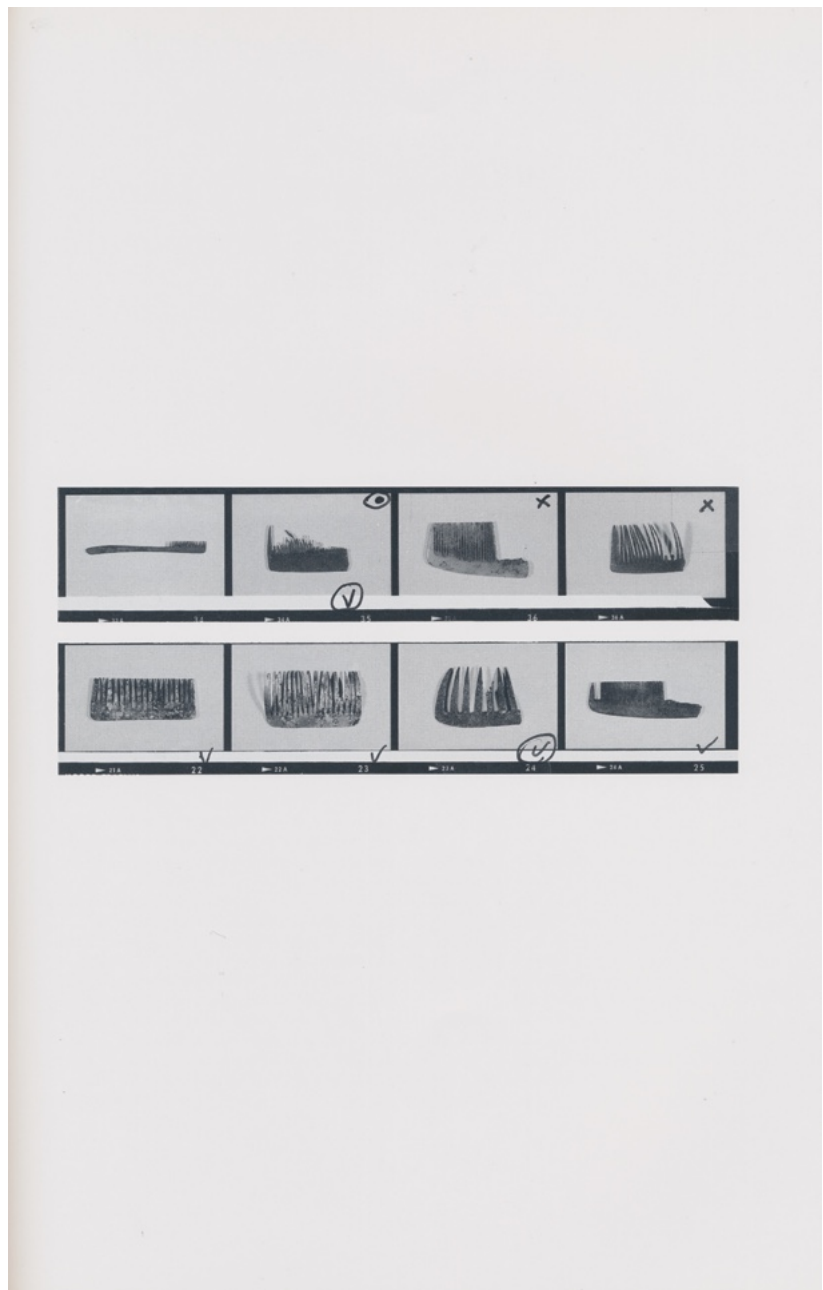
der Analyse der musealen Überlieferung fotografischer Quellen verknüpft wurde. Nicht die isoliert betrachtete einzelne Fotografie, sondern die Bildüberlieferung im breiten Medien- und Erinnerungsverbund war das Thema dieser Untersuchungen. Auf diesen Zusammenhang zwischen Erinnern, Zeigen und Inszenieren weisen Detlef Hoffmann und Timm Starl einleitend hin: „Die Orte der Erinnerung – die architektonischen und die bildlichen – sind zugleich Stätten des Verbergens, die ebenso entschieden wie unbestimmt auf etwas Vergangenes weisen. Diese mediale Vermittlung des Holocaust – als Denkmal, Museum, Ikone – droht in Stereotypen zu erstarren, wenn nicht immer wieder neue Fragen gestellt werden: an die erhaltenen Relikte ebenso wie an die Art der Inszenierung. Solche Fragestellungen können als sprachliche, aber auch als fotografische formuliert werden.“⁹⁰ Diesem Ansatz entsprechend finden sich in den beiden Heften auch künstlerische Positionen, etwa jene des Schriftstellers und Fotografen Heimrad Bäcker (Abb. 27) oder der Künstlerin Naomi Tereza Salmon (Abb. 28), die auf je eigene Weise Fragen an die überlieferten Fotografien stellen oder mit fotografischen Mitteln die materiellen Relikte aus der NS-Zeit zum Sprechen brachten bzw. bringen.

Die Rückkehr der Geschichte ist in den 1990er-Jahren also sehr oft mit dem institutionellen Rahmen verknüpft, in dem Fotografie präsentiert wird: mit dem Museum, dem

Archiv, der Sammlung. Diese Tendenz, Fotografie im musealen Umfeld zu untersuchen, hat bei genauerem Hinsehen bereits in den 1980er-Jahren eingesetzt. Zu einer Zeit, als ausgewählte Fotosammlungen vermehrt in den Blick der (Fach-)Öffentlichkeit gerückt und vermehrt Ausstellungen aus Sammlungsbeständen zusammengestellt wurden. Dies lässt sich auch in der Berichterstattung der *Fotogeschichte* ablesen. Immer wieder wurden in- und ausländische Fotosammlungen wichtiger Museen in der Zeitschrift vorgestellt.

Parallel dazu setzten erste Diskussionen über die Notwendigkeit und die Grenzen musealer Präsentationen von Fotografie ein. Im Jahr 1990 mündeten diese Debatten in ein Themenheft mit dem Titel „Museum/Fotografie“, in dem prominente Theoretiker/innen und Kurator/inn/en (u. a. Ute Eskildsen, Ulrich Pohlmann, Wolfgang Ernst, Bernd Busch, Michael Davidis) die vergangenen und künftigen Sammlungs- und Präsentationsstrategien für Fotografien diskutierten. Im Editorial dieses Heftes kamen Timm Starl und Hubertus von Amelunxen auf die Ambivalenz der musealen Institution zu sprechen, die zwischen dem Lebendigen und dem Toten changiert und vermittelt: „Noch sind Fotomuseen eine Neuheit der letzten beiden Jahrzehnte, noch entbehrt der Umgang mit fotografischen Bildern in den Fachmuseen der Übung. Und schließlich betritt mit der Fotografie ein aktuelles Bildmedium die Ausstellungsräume, eines, das nach wie vor den Alltag unserer Blicke beherrscht. Und nichts irritiert mehr, als wenn das Lebendige plötzlich im Käfig seiner Musealisierung auftritt: als würde etwas, das noch atmet und sich bewegt, begraben. Und doch ist das Betrachten der Fotografien immer auch eine Begegnung mit dem Vergangenen, Toten, das seine Regungslosigkeit und Stummheit erst ablegt, wenn es uns zur Geschichte wird.“⁹¹

Seit in den späten 1970er-Jahren die Fotografie allmählich ins Blickfeld der Öffentlichkeit gerückt war und in den Folgejahren systematisch erschlossen wurde, hat sich der Ort der historischen Fotografie grundlegend verschoben – auch in der Wahrnehmung der *Fotogeschichte*. Waren zunächst noch recht zaghaft die Möglichkeiten, Fotografien als historisches Dokument einzusetzen, ausgelotet und verteidigt worden (etwa in Heft 15, 1985), so waren die Fragen inzwischen andere geworden. Eine neue (selbst)reflexive Herangehensweise hatte den Horizont entscheidend erweitert. Dazu gehörte es, auch die institutionelle Verankerung und die museale Präsentation und Inszenierung von Fotografien zu berücksichtigen und zu diskutieren. Dazu



gehörte aber auch ein selbstkritischer Blick in die Vergangenheit der eigenen fotohistorischen Arbeit. Was ist Fotogeschichte? Wie wird sie betrieben? Welche Modelle und Theorieansätze stehen im Hintergrund der Forschung? Das waren die Fragen, die in den 1990er-Jahren vermehrt diskutiert wurden.

Eineinhalb Jahrzehnte nach der Gründung der Zeitschrift war es tatsächlich an der Zeit, eine Standortbestimmung in eigener Sache durchzuführen. In zwei Themenheften wurden 1997 ausgewählte Beiträge einer internationalen Tagung im Münchner Stadtmuseum präsentiert, die sich mit der Geschichte der Fotogeschichtsschreibung beschäftigte. Der Titel der Veranstaltung, „Die Geschichte der Geschichte. Aspekte der Fotogeschichtsschreibung“, wurde

Abb. 28 Naomi Tereza Salmon: „Gedenkstätte Buchenwald, Juli 1993“ (Ausschnitt), aus: dies.: *Asservate*, in: *Fotogeschichte*, Heft 55, 1995, S. 19–26, hier S. 23.



Abb. 29 Abigail Solomon-Godeau: **Fotografie und Feminismus, oder: Noch einmal wird der Gans der Hals umgedreht**, in: *Fotogeschichte*, Heft 63, 1997, S. 45.

auch als Titel der beiden Schwerpunktheftes verwendet, die Texte von Timm Starl, Ulrich Keller, Herta Wolf, Abigail Solomon-Godeau, Margarita Tupitsyn, Detlef Hoffmann (Heft 63, 1997) und von Bodo von Dewitz, Paolo Costantini, Michel Frizot und Mike Weaver (Heft 64, 1997) versammelten.

Im Editorial zum ersten Heft weisen die Herausgeber, Rolf H. Krauss, Ulrich Pohlmann und Timm Starl, darauf hin, dass zwei der angekündigten Redner und Rednerinnen aus Krankheitsgründen ihre Teilnahme absagen mussten: Viktoria Schmidt-Linsenhoff und Herbert Molderings. Und sie kündigten an: „Abigail Solomon-Godeau konnte kurzfristig als zusätzliche Rednerin gewonnen werden.“ Diese „Ersatzfrau“ sollte einen der wichtigsten Beiträge der Tagung liefern: Mit großer Leidenschaft forderte sie eine neue, gegen die patriarchale Deutungshoheit gerichtete feministische Fotogeschichtsschreibung und Fototheorie ein. Sie kritisierte das überkommene „Theater der Meisterwerke“ und sprach sich für eine gesellschaftspolitische Kritik der Fotografie aus: „Das Betrachten und Sehen sind unzweifelhaft durch gesellschaftliche und kulturelle Kräfte und Determinationen geprägt, nicht weniger jedoch durch psychische.“⁹² Ihr Beitrag mit dem sprechenden Titel „Fotografie und Feminismus, oder: Noch einmal wird der Gans der Hals

umgedreht“ wurde in der Folge zu einem der zentralen Referenztexte einer neuen feministischen Fotogeschichtsschreibung (Abb. 29).

Öffentliche Debatten

Kurz vor Weihnachten des Jahres 1991 erhielt das Präsidium der Fotografischen Akademie GDL Post. Es handelte sich um eine Postkarte, die aber keineswegs als Weihnachtsglückwunsch gedacht war – im Gegenteil. Auf der Vorderseite der Karte war in weißen Lettern folgender Text auf schwarzem Grund zu lesen: „ICH BIN DAFÜR, DASS HILMAR PABEL IM APRIL 1992 VON DER FOTOGRAFISCHEN AKADEMIE GDL DIE DAVID-OCTAVIUS-HILL-MEDAILLE ANGEHÄNGT BEKOMMT, WENN WEITERHIN DAZU GESCHWIEGEN WIRD, WAS UND FÜR WEN PABEL VOR 1945 FOTOGRAFIERT UND GESCHRIEBEN HAT.“ (Abb. 30)

Die Rückseite, die in Weiß gehalten war, war an „Professor Gottfried Jäger“, den damaligen Präsidenten der Fotografischen Akademie GDL, gerichtet, die Absenderzeilen daneben blieben frei, damit die Karte von unterschiedlichen Personen an die besagte Adresse geschickt werden konnte. Nicht nur Jäger erhielt die Karte, sondern auch an die 400 weitere Adressaten der deutschen Fotoszene. Der Initiator dieser Protestaktion war Timm Starl, der mit der Aktion öffentlichkeitswirksam dagegen protestierte, dass Hilmar Pabel von der traditionsreichen Fotografischen Akademie GDL mit der David-Octavius-Hill-Medaille geehrt werden sollte.⁹³ Starl hatte die Karte entworfen, sie drucken lassen und die Massensendung am 20. und 21. Dezember 1991 von Frankfurt aus verschickt.⁹⁴

Eine ausführliche Begründung, warum Pabel die Ehrung nicht verdient habe, lieferte wenig später Viktoria Schmidt-Linsenhoff in ihrem *Fotogeschichte*-Beitrag „Die Verschlusszeit des Herzens. Zu Hilmar Pabels Fotobuch *Jahre unseres Lebens* (1954)“ (Heft 44, 1992). Sie zeigte anhand dieses Fotobuchs detailreich und präzise, wie Pabel, der in der NS-Zeit zahlreiche regimetreue, teils auch mit antisemitischen Botschaften versehene Bilder und Reportagen veröffentlicht hatte, seine Fotografien der Jahre vor und nach 1945 in ein entlastendes Erzählmuster einbaute. Es besagte, dass eigentlich alle Opfer sind, ausgeliefert an eine größere, unabwendbare Geschichte. Auf diese Weise war es ihm gelungen, auch seine eigene belastete Biografie in der Nachkriegszeit geschickt „reinzuwaschen“. „Er verwendet“, so schloss die Auto-

rin ihren Beitrag, „sein sozialdokumentarisches Material wie politisch verfügbare Gedankenbilder, aus deren Arrangement der Konsens des Vergessens als ‚Menschlichkeit‘ hervorgeht.“⁹⁵

Die Postkartenaktion löste ein erhebliches Echo aus. Eine Reihe von Zuschriften wurde in der *Fotogeschichte* veröffentlicht, unter anderem jene von Hanno Loewy, der zahlreiche weitere Argumente und Belege für die Verbindungen Pabels mit dem Nationalsozialismus vorbrachte. Gedruckt wurde aber auch ein offener Brief Gottfried Jägers, des Präsidenten der Fotografischen Akademie, der an Starl und die weiteren Absender der Protestkarte gerichtet war. Er nahm Pabel in Schutz und drohte Starl, dass das Präsidium der Fotografischen Akademie GDL „mit publizistischen und ggf. auch rechtlichen Mitteln Ihre Aktion weiter begleiten und sie nicht unkommentiert hinnehmen wird. Dazu ist uns die Sache, um die es hier geht, zu wichtig und zu ernst.“⁹⁶ Diese Einschüchterungsversuche fruchteten freilich nichts, die öffentliche Diskussion über Pabel ließ sich nicht mehr eindämmen. Im März 1992 gab die Fotografische Akademie GDL in einer von Gottfried Jäger unterzeichneten Presseinformation bekannt, dass Hilmar Pabel, „angesichts fortgesetzter öffentlicher wie interner Diskussionen um seine Arbeit vor 1945“, auf die Annahme der Auszeichnung verzichte.⁹⁷

Die Debatte um Hilmar Pabel wurde in der *Fotogeschichte* in einer neu eingerichteten Rubrik mit dem Titel „Gegenstimmen“ dokumentiert. Die erwartbaren Diskussionen um Pabel lieferten einen guten Anlass dafür, die

Vierteljahresschrift für Debatten, Kritik und Einsprüche aller Art zu öffnen. Denn, so argumentierten Timm Starl und Hubertus von Amelunxen im Editorial von Heft 44, 1992: „Die Zeitschrift bedarf der Resonanz, einzelne Beiträge ebenso wie die Linie, die von den Herausgebern verfolgt wird.“⁹⁸ „Gegenstimmen“: Dieser Titel, führten die beiden Herausgeber aus, „enthält ein akustisches Moment, lässt an Töne denken, an Betonungen auch. Diese können dem Gewichtigen Leichtigkeit verleihen, dem Nebensächlichen das Außerordentliche entlocken, das Alltägliche als monströs entlarven, die Sensation dem Gewöhnlichen einverleiben. Betont werden kann etwas durch Beweis oder Widerlegung, aber auch durch die Art der Stellungnahme. Nicht immer ist die Komplexität einer Analyse notwendig, um auf Besonderheiten aufmerksam zu machen, nicht allein der entschiedene Wink weist den gemeinten Gegenstand als ernstzunehmend oder banal aus. Was wir also erwarten, ist eine gewisse Unbekümmertheit, mit der Themen aufgegriffen und in welcher Form sie behandelt werden. Die ironische Frage ist ebenso willkommen wie der kritische Widerspruch.“⁹⁹ Die Rubrik sollte also ein offenes Forum für Zuschriften aller Art sein, für kritische Kommentare ebenso wie für Ergänzungen, Richtigstellungen und Diskussionsbeiträge aller Art. „Wir hoffen, Sie nehmen unsere Einladung an.“¹⁰⁰

Das Echo war zunächst tatsächlich groß, weil die von Starl angestoßene Debatte um Hilmar Pabel zu zahlreichen Zuschriften und kontro-

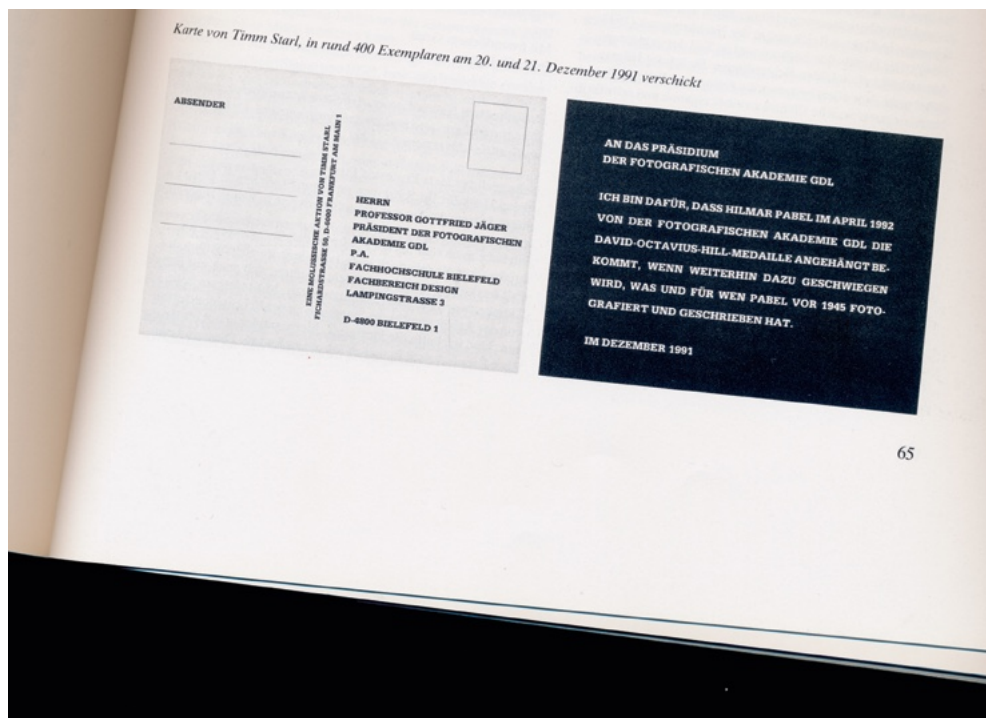


Abb. 30 Protestkarte Timm Starls gegen die Verleihung der David-Octavius-Hill-Medaille an Hilmar Pabel, Dezember 1991, aus: *Fotogeschichte*, Heft 44, 1992, S. 65.

versen Stellungnahmen führte. Kaum aber war diese Diskussion abgeflaut, wurde es recht still um die neue Rubrik „Gegenstimmen“, die erhofften Beiträge blieben bis auf einzelne Ausnahmen aus. Offenbar war eine vierteljährlich erscheinende Fachzeitschrift nicht das geeignete Forum, um kontroverse Themen, die den Leserinnen und Lesern der Zeitschrift unter den Nägeln brannten, zu diskutieren. In den folgenden Jahren dämmerte die Rubrik vor sich hin, bevor sie schließlich eingestellt wurde.

Zuvor aber nutzte Starl die Rubrik „Gegenstimmen“ noch einmal, um neuerlich eine öffentliche Debatte zu Fotografie und NS-Zeit anzustoßen. In Heft 54, 1994, das sich mit dem Thema „Fotografie und Holocaust“ beschäftigte, veröffentlichte er unter dem Titel „Fotografiker im Nationalsozialismus“ folgende kurze „Gegenstimme“: „Im übrigen bin ich der Meinung, daß der Erich Stenger-Preis der Deutschen Gesellschaft für Photographie e.V. (DGPh) umbenannt oder nicht mehr verliehen werden sollte.“¹⁰¹ Der Preis war seit 1978 in Erinnerung an den Fotohistoriker und Fotosammler Erich Stenger vergeben worden, der in der Nachkriegszeit ein gut vernetzter und sehr umtriebiger Fotofunktionär war, u. a. als Mitbegründer der Deutschen Gesellschaft für Fotografie. „Übersehen“ wurde dabei gerne seine zwielichtige Rolle, die er in der NS-Zeit eingenommen hatte. Als Beauftragter des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda hatte er etwa 1933 eine große Fotoausstellung, „Die Kamera“, veranstaltet und zum Teil selbst bestückt, für seine Publikation *Die Photographie in Kultur und Technik*, die in nationalistischem Tonfall gehalten war, ließ er sich vom Leibfotografen Hitlers, Heinrich Hoffmann, ein Geleitwort schreiben und eliminierte im Text den Beitrag jüdischer Fotografen.¹⁰²

Obwohl sich Stenger in der NS-Zeit nachweislich als höchst anpassungsfähig erwiesen hatte, machte die DGPh aber keine Anstalten, einen selbstkritischen Diskussions- und Reflexionsprozess einzuleiten und der Aufforderung, den Preis unter diesem Namen nicht mehr zu vergeben, nachzukommen. Daher legte Starl nach und wiederholte die berühmte (von Cato dem Älteren stammende) rhetorische Formel „Im übrigen bin ich der Meinung ...“ über längere Zeit im Editorial eines jeden Heftes. Anfang 1996 berichtete er, dass er sich im November des Vorjahres schriftlich an zwei leitende Funktionäre der DGPh gewandt hatte. „Denn es sei doch eigentlich obszön, wenn die DGPh eine ihrer Auszeichnungen nach Erich Salomon benenne, der im Konzentrationslager

ermordet wurde, und eine andere im Namen von Erich Stenger verleihe, der ein Parteigänger der nationalsozialistischen Mörder war.“¹⁰³

Die Reaktionen auf seinen Aufruf seien, berichtet Starl, innerhalb der DGPh teils zynisch ignorierend, teils hinhaltend gewesen. Da Stenger „nachgerade den Prototyp opportunistischer Geschichtsschreibung“ verkörpere, bleibe er aber bei seiner Forderung. Erst im Jahr 2010 machte sich in der DGPh ein Einsehen bemerkbar. Der Preis wurde nun in „DGPh-Forschungspreis für Photographiegeschichte“ umbenannt. Der Name Erich Stenger kam nun in der Auszeichnung nicht mehr vor.

Letztlich hat, das zeigen die beiden Beispiele Hilmar Pabel und Erich Stenger, die publizistische Kritik zu mehr oder weniger öffentlichen Debatten geführt – und in diesen beiden Fällen auch (einmal bald, einmal verspätet) Früchte getragen. Und dennoch: Die anfängliche Abwehr der Kritik, die beharrliche Weigerung vieler Funktionäre der DGPh und verwandter Verbände, die Schatten der NS-Zeit eingehend zu reflektieren, war, so Starl, Ausdruck einer durch und durch erratischen, konservativen Institution, die nur sehr schwer reformierbar war. „Eine Stätte zur Erlernung der Gefügsamkeit“, so formulierte es Starl 1996, „sind die Verbände und diversen Vereinigungen. Kaum meldet sich jemand zu Wort, wird er als Mitglied in die Deutsche Gesellschaft für Photographie e.V. berufen.“¹⁰⁴ Diese sei, so führte er weiter aus, „ein unbeweglicher Hort der Bewahrung all dessen, was immer schon Tradition war“.¹⁰⁵

Ein Forum der Kritik

Timm Starl hielt sich also keineswegs diplomatisch zurück, wenn es darum ging, überkommene Strukturen und Zustände, duckmäuserische und angepasste Haltungen anzuprangern. Mit Vehemenz und spitzer Feder ging er dagegen vor. Die bevorzugten Textsorten für seine kritischen Einsprüche waren das Editorial der *Fotogeschichte*, aber auch der Rezensionsteil der Zeitschrift. Derart pointierte Kritik bildete allerdings nur eine Facette im umfangreichen Besprechungsteil. Im Wesentlichen ging es in dieser Rubrik darum, ausgewählte Neuerscheinungen, aber auch Ausstellungen ausführlich vorzustellen und kritisch einzuordnen. Im Laufe der Jahre entwickelte sich der Rezensionsteil der *Fotogeschichte* zu einem vielbeachteten Forum der Fotokritik (**Abb. 31**).

„Verpflichtet ist der Kritiker ohne Frage, sich gegenüber dem Objekt sachkundig zu machen“,



forderte Starl bereits 1987.¹⁰⁶ Von Anfang an fühlte sich der Herausgeber Timm Starl in der *Fotogeschichte* einem breiten, gesellschaftspolitisch argumentierenden Verständnis von Fotokritik verpflichtet. In den vielen Besprechungen, die Starl in der *Fotogeschichte* publizierte, kam er seinem Selbstverständnis einer ausführlichen, differenzierten, aber auch gesellschaftskritisch verorteten Auseinandersetzung mit Büchern und Ausstellungen nach. Fotokritik dieser Art sei, so formulierte er es einmal, ein vehementer Einspruch gegen das simple, aber allgegenwärtige „Karussell der Beweihräucherungen“, gegen die in der Fotoszene oft zu beobachtende Verfilzung und gegen den Austausch von Gefälligkeiten.¹⁰⁷

Starls Texte waren von Vielen gefürchtet. In seinen Beiträgen nahm er nämlich kein Blatt vor den Mund, seine Rezensionen konnten überaus scharf formuliert sein und gelegentlich auch vernichtend ausfallen. Noch deutlicher wurde er oft im Editorial, in dem er mit scharfer Klinge gegen Übelstände und gelegentlich auch gegen einzelne Personen loszog. Er ahnte wohl, dass manche Formulierung, die in entfesseltem Elan aufs Papier gekommen war, den Adressaten gekränkt zurückgelassen hat. Denn kurz vor der Übergabe der Herausgeberschaft an mich schrieb er im Jahr 2000 in einem seiner letzten Editorials: „Daß manche über meine Rezensionen verärgert waren, verstehe ich; daß einige die Kritik als Kränkung empfunden haben, tut mir leid, auch wenn diese niemals so gemeint

war, zumal ich mich immer bemüht habe, alle kritischen Einwände mit sachlichen Hinweisen zu begründen und keinesfalls ad personam zu argumentierten.“¹⁰⁸

Timm Starl sah die *Fotogeschichte* als ein Forum fundierter, unabhängiger Fotokritik. Das bedeutete auch, dass die Texte, aber auch ihre Einschätzungen und Bewertungen, nicht den Konjunkturen des Marktes und ebenso wenig den Rücksichten der Auftraggeber unterworfen waren. Auch die Länge der Besprechungen kannte in der *Fotogeschichte* kaum Grenzen. In der Regel umfassten sie zwei bis drei Druckseiten. Gelegentlich aber erreichten die in enger Druckschrift gesetzten Kritiken einen Umfang von 20.000 bis 30.000 Zeichen! Ein Raum, den kein Tages- oder Wochenmedium zur Verfügung hatte.

Dem Anspruch, ein Forum unabhängiger, fundierter Fotokritik zu sein, fühlt sich die Zeitschrift bis heute verpflichtet. Gerade in Zeiten, da die rasanten digitalen Kurztextgewitter überhandnehmen, ist ausführliche Kritik wichtiger denn je. Gewiss, manche Verlage können der fundierten Kritik einer Fachzeitschrift nicht mehr viel abgewinnen und sie signalisieren dies auch dadurch, dass sie Rezensionsexemplare gegen Bezahlung versenden. Das ist übrigens eine Praxis, die Timm Starl schon vor über 20 Jahren wortstark angeprangert hatte und die ich Jahre später wieder kritisierte. 2008 schrieb ich in einem Editorial: „Eine gründliche Auseinandersetzung mit dem Thema braucht Zeit,

Abb. 31 „Verpflichtet ist der Kritiker ohne Frage, sich gegenüber dem Objekt sachkundig zu machen“ (Timm Starl).

intellektuelle Reibung ist auf der Basis von Presseaussendungen allein unmöglich. Aber diese ausführliche Kritik in der Fachpresse ist, das zeigt die Politik mancher Museen und Veranstalter, oft gar nicht gewünscht.¹⁰⁹ Ich erwähnte die lapidare Antwort eines großen Berliner Ausstellungshauses auf die Anfrage nach einem Rezensionsexemplar des Katalogs: „Wir versenden keine Gratis-Kataloge.“ Um hinzuzufügen: „Sie können die Unterlagen auch gerne im Internet einsehen.“ Das ist, schrieb ich damals, als fiel der Unterschied zwischen dem digitalen Rodtschenko, dem ausgestellten und dem gedruckten ohnehin nicht ins Gewicht.

Vielleicht ist die Fotokritik der *Fotogeschichte* in den letzten Jahren im Ton milder geworden; aber in der Sache, fundiert und differenziert zu argumentieren und zu urteilen, hat sich bis heute wenig geändert. Eine Kritik, die diesen Namen verdient, braucht Raum, der sich in vielen gedruckten Zeitungen und Zeitschriften zuletzt verkleinert hat. Umgekehrt aber haben sich auch neue Räume eröffnet – dank neuer Möglichkeiten der digitalen Ära. Seit dem Frühjahr 2008 (Heft 107, 2008) erscheinen alle Rezensionen der *Fotogeschichte* neben der gedruckten Fassung auch – frei zugänglich – im Internet.

Abschied und Neuanfang

Im Herbst 2000 kündigte Timm Starl an, die Herausgeberschaft der *Fotogeschichte* an mich zu übergeben. Im Jahr zuvor war er – und damit auch die Redaktion der Zeitschrift – von Frankfurt nach Österreich gezogen, ins Mühlviertel, wo er zeitweise lebte, und nach Wien, die Stadt seiner Herkunft. Die Frage, ob ich die Herausgeberschaft der Zeitschrift übernehmen wolle, hat er mir – in gut wienerischer Tradition – beim „Heurigen“¹¹⁰ gestellt. Etliche Monate zuvor hatte ich ihn wegen eines möglichen Themenheftes kontaktiert. Das war vor genau 20 Jahren. Ich habe die Zeitschrift Anfang 2001 mit Heft 79 übernommen.

Was Timm Starl bewogen hat, mich zu fragen, ob ich die Nachfolge als Herausgeber übernehmen wolle? Wir hatten uns in etlichen längeren Gesprächen bestens verstanden und hatten ganz ähnliche Vorstellungen von manchen Dingen des Lebens und auch von der Art, sich der Fotografie zu nähern. Ich hatte mich in den 1990er-Jahren mit unterschiedlichen Aspekten des Mediums Fotografie beschäftigt, in Publikationen, aber auch in der Praxis des Ausstellungsmachens, ebenso war ich an historischen und kulturwissenschaftlichen Themen und Forschungen interessiert.

So wie Timm Starl war auch ich beruflich am Rande des akademischen Betriebs zu Hause und fühlte mich im breiten Feld zwischen diversen Fachdisziplinen wohler als innerhalb der engen disziplinären Grenzen. Das alles hat vielleicht zu unserem Einverständnis beigetragen. Letztlich war aber wohl das Zusammenwirken mehrerer Faktoren für die Übergabe ausschlaggebend: eine gewisse Portion Intuition, das Gefühl, sich verständigen zu können, und gewiss auch der Zufall, der uns zusammengeführt hat. Timm Starl war rasch von Entschluss. Seine Frau, erzählte er mir einmal, habe er nach dem zweiten Treffen gefragt, ob sie ihn heiraten wolle. Mich fragte er nach dem dritten oder vierten Treffen, ob ich die Zeitschrift übernehmen wolle.

Das erste Heft, das wir noch vor der Übergabe gemeinsam realisierten, war dem Verhältnis von Tod und Fotografie gewidmet (Heft 78, 200). In diesem Heft kündigte Timm Starl an, die *Fotogeschichte* zu übergeben. Dass diese Nachricht des Abschieds und des Neuanfangs just in einem Heft zum Thema Tod und Fotografie erfolgt, sei, so schrieb er im Editorial, ein Zufall. „Daß es sich ergeben hat und [Anton Holzer] mich sozusagen bei den letzten Schritten begleiten und ich ihn zu seiner Aufgabe hinführen kann, werte ich gleichermaßen als symptomatische Fügung wie glücklichen Zufall.“¹¹¹

Der Wechsel der Herausgeberschaft war für Starl kein abrupter Abschied: „Ich selbst werde jedenfalls“, so kündigte er an, „den neuen Herausgeber (...) begleiten, aber auch als Autor zur Verfügung stehen. Denn die *Fotogeschichte* bedeutet für mich so etwas wie ein Kind, das man herangezogen hat und dessen weitere Entwicklung einem am Herzen liegt. Ich ziehe mich ja nicht aus Resignation und Verärgerung, sondern wegen eines wechselnden Gesundheitszustandes zurück, zumal dieser die kontinuierliche Arbeit, wie sie eine Zeitschrift erfordert, erheblich beeinträchtigt.“¹¹² Und tatsächlich blieb der Gründungsherausgeber der Zeitschrift weiterhin verbunden – mit Ratschlägen und Ideen, und bis 2011 mit Texten und Rezensionen. Die Übergabe der Zeitschrift war für Timm Starl auch eine Gelegenheit, zurückzublicken „auf die Hoffnungen, die sich erfüllt haben, die Irrtümer, denen man unterlegen ist, und die Fehler, die man gemacht hat.“¹¹³ Gern, so führte er aus, hätte er „ein Heft zur Heimatfotografie zusammengestellt, desgleichen eines über Nachtaufnahmen und ein anderes mit Arbeiten von Lichtbildnern, die nie existiert haben. Außerdem ist es mir nur in geringem Maße gelungen, Autorinnen und Autoren zu finden, die sich mit der schweizerischen Fotogeschichte befassen.“¹¹⁴

Kennst Du ihn?
Lappal als Soldat
Asteromberg 1940

„Wie kann, wie soll, wie müßte das Erbe von Timm Starl, der diese Zeitschrift vor 20 Jahren gegründet und seither herausgegeben hat, ‚aufgehoben‘ werden?“ Mit dieser Frage eröffnete ich Anfang 2001 das erste Heft unter der neuen Herausgeberschaft.¹¹⁵ Und ich beantwortete die Frage so: „Was mir vorschwebt, was ich mir wünsche, ist, daß sich der weitere Weg der *Fotogeschichte* erst im Gehen ergibt, daß sich Themen und Fragerichtungen immer wieder verändern, daß kleine, unscheinbare Seitenpfade genauso gangbar bleiben wie bisher. Besonders freue ich mich auf Texte, die auf originelle Weise Seiteneingänge zur Fotografie wählen, auf Annäherungen an die Fotogeschichte, die den Kanon des Etablierten ein Stückweit verlassen, die Fotografie und Geschichte gewissermaßen von den Rändern her beleuchten. Die *Fotogeschichte*, wie ich sie mir wünsche – und hierin fühle ich mich der ‚bisherigen‘ *Fotogeschichte* Timm Starls sehr verbunden – ist im Zweifelsfall mehr dieser Neugierde und weniger der akademischen Orthodoxie verpflichtet.“¹¹⁶

Timm Starl hatte sich zum Abschluss Gedanken gemacht über Themenschwerpunkte, die während seiner Herausgeberschaft nicht realisiert worden waren. Diese Gedanken nahm ich auf: „Wie sich manche Themen aus Zufallsfunden und Eingebungen entwickeln, aus Texten, die sich, wer weiß aus welchem Grunde, zur rechten Zeit am rechten Ort kreuzen, so werden sich, denke ich, auch manche Themenhefte ergeben, gewissermaßen im Zwischenbereich zwischen Plan und Zufall. Die ‚Rückseiten der Bilder‘ wäre ein solches Heft, das ich gerne irgendwann einmal zusammenstellen würde, am liebsten aus Text- und Bildfundstücken, die sich gewissermaßen von selbst einfinden.“¹¹⁷

Und tatsächlich, das Rückseitenheft wurde 2003 realisiert (Heft 87, 2003: Die Rückseite der Fotografie) (Abb. 32), im selben Jahr entstand auch ein Heft zur Fotografie in der Schweiz (Heft 90, 2003). Das Heft bot einen Überblick über ausgewählte Positionen der Schweizer Fotografie bis in die Gegenwart. Durch glückliche Fügungen und gute Kontakte gelang es

sogar, zwei auch in der Schweiz kaum bekannte Fotografen und ihre Bildersammlungen, jene des Tessiner Samenhändlers und Wanderfotografen Roberto Donetta und jene des aus Basel stammenden Antarktischforschers Xavier Mertz, umfassend vorzustellen (Abb. 33, 34).

Auf den ersten Blick haben sich in den ersten Jahren nach 2001 die Programmatik und die Linie der Zeitschrift nicht grundlegend verändert. Bei genauerem Hinsehen kam es aber doch zu kleineren und größeren Anpassungen. Im Herbst 2005 wurde nach längerer Vorarbeit und intensiven Gesprächen mit Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Jonas Verlags – Dieter Mayer-Gürr, Simone Tavenrath und Kathrin Brömse – das Layout der Zeitschrift modernisiert. Simone Tavenrath hatte eine elegante grafische Lösung gefunden, die an die puristische Tradition der Zeitschrift anknüpfte, zugleich aber auch die Übersichtlichkeit und Lesbarkeit verbesserte. Der Titel war nun in weißer Schrift

Abb. 32 „Kennst Du ihn?“ Foto-rückseite, 1940 (Privatbesitz).

Abb. 33 Roberto Donetta: Porträt eines Knaben vor einem Dekortuch, undatiert, aus: *Fotogeschichte*, Heft 190, 2003, S. 15.

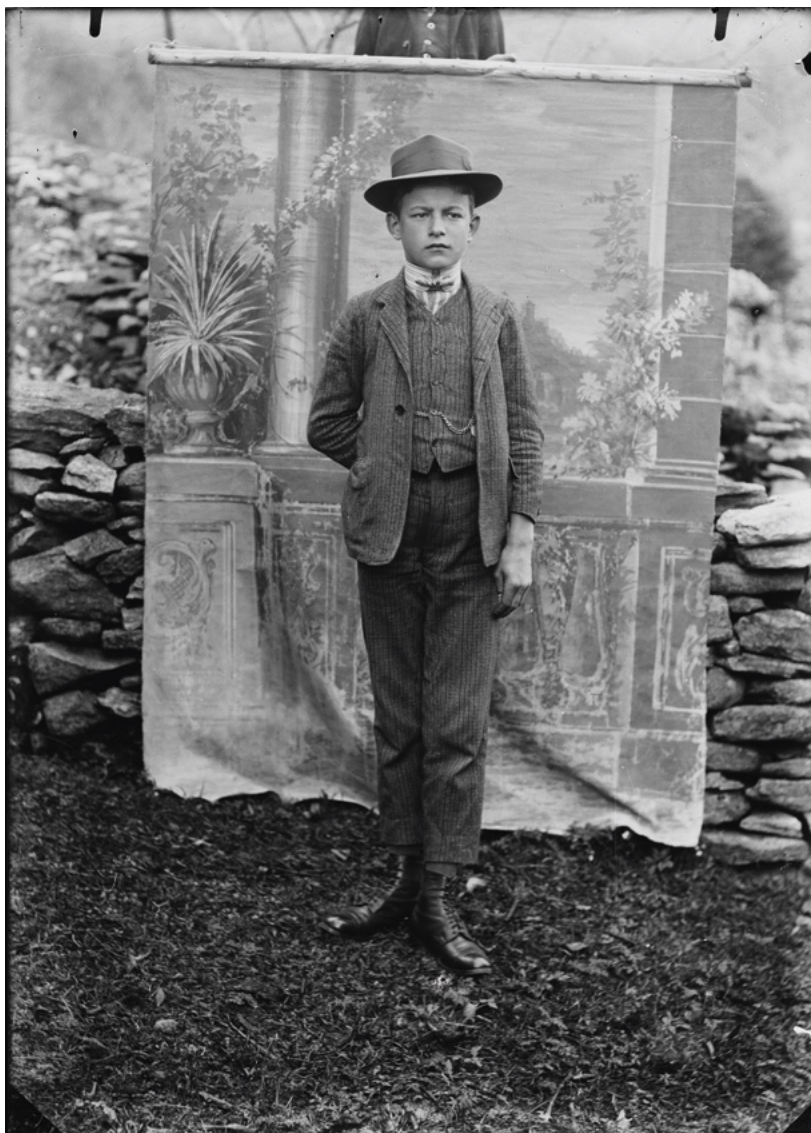


Abb. 34 Xavier Mertz: Vereiste Gesichter, Winterquartier Cape Denison, Adelie Land, Antarktis, vermutlich Frühjahr 1912, aus: *Fotogeschichte*, Heft 190, 2003, S. 29.



gehalten (Abb. 35). Darunter fanden nun das Inhaltsverzeichnis und eine kleine quadratische Abbildung Platz. Es handelt sich dabei um einen Ausschnitt aus der ganzseitigen Eingangsabbildung auf der folgenden Seite eins. Das Bild gibt nur ein Detail einer größeren Szene zu erkennen, animiert aber dazu, umzublättern, um den Kontext in Erfahrung zu bringen. Eine Annäherung an fotografische Bilder, die durchaus der Programmatik der Zeitschrift entspricht: das Detail und das Ganze in Verbindung bringen, das einzelne Bild in einen Zusammenhang setzen, Fotografie im Kontext sehen. Der zweispaltige Satz machte einem dreispaltigen Layout Platz, das variantenreichere (und etwas luftigere und mit mehr Weißraum versehene) Text-Bild-Folgen ermöglichte; eine neue, elegante, gut lesbare Schrift wurde gefunden. Der graue Umschlag wurde, allein schon aus Gründen der Tradition und der „Markenpflege“, beibehalten, allerdings wurde nun nicht mehr wie bisher ein eingefärbter Kartonschlag verwendet, sondern ein einseitig bedruckter. Der Schwarz-Weiß-Druck wurde vorerst beibehalten. Jahre später, 2020, wurde dann auf den Vierfarbdruck umgestellt.

In Heft 105, 2007, dem ersten Heft im neuen Layout, stellte ich die Änderungen vor: „Lang-

jährige Leserinnen und Leser haben es längst bemerkt: Die Zeitschrift *Fotogeschichte* hat ein neues Äußeres bekommen. Wir haben das Layout behutsam modernisiert. Es macht, so hoffen wir, die Zeitschrift übersichtlicher und attraktiver. Die Bilder erhalten künftig mehr Platz und Gewicht, die Texte werden in der neuen Gestaltung leichter lesbar. Sagen Sie uns, wenn Ihnen die neue *Fotogeschichte* gefällt, aber auch für Kritik sind wir offen.“¹¹⁸ Die Kritik und die Einwände langjähriger Leserinnen und Leser, die Verlag und Herausgeber durchaus erwartet hatten, blieben aus. Denn inhaltlich war die Zeitschrift ihrer Linie treu geblieben. Zugleich mit der grafischen Umgestaltung wurde im Impressum, das nun auf der inneren Umschlagseite untergebracht war, die Ausrichtung der Zeitschrift umschrieben: „*Fotogeschichte*“, heißt es seither in jedem Impressum, „möchte über den Rand der Fotografie hinausblicken. Sie interessiert sich auch für das gesellschaftliche, politische und ästhetische Umfeld fotografischer Bilder. Sie sieht Fotografiegeschichte als Kulturgeschichte.“¹¹⁹

Und wie um diese These, nämlich, dass Fotografiegeschichte im „gesellschaftlichen, politischen und ästhetischen Umfeld“ analysiert werden sollte, zu untermauern, wählte

ich als erstes Heftthema im neuen grafischen Gewand „Glänzende Geschäfte. Fotografie und Geld“, also einen gesellschaftskritischen Blick auf die ökonomische Dimension des Fotografischen (Heft 105, 2007). „Das vorliegende Heft der *Fotogeschichte*, schrieb ich im Editorial, „blickt hinter die Kulissen des Geschäfts mit Fotografie. Es fragt danach, wann und wie Fotos zu Waren wurden, wer daran verdient(e) und wie die Ökonomie der Bilder funktioniert.“ Ich führte aus, wie die Fotografie in der amerikanischen Zwischenkriegszeit die „Bühne der Kunst als geschäftliche Investition betreten“ hat.¹²⁰ Und weiter hieß es in dieser Einführung: „In einer Zeit unruhiger wirtschaftlicher Verhältnisse nutzte eine neue Sammlergeneration (...) die Institution Museum als eine Art Durchlauferhitzer, um bislang recht billige Fotografie in teure, wertbeständige Kunst zu verwandeln. Die neue *Kunstgeschichte* der Fotografie, wie sie etwa Beaumont Newhall entwickelte, trug dazu bei, das Rohmaterial Fotografie künstlerisch zu veredeln, das heißt: seine symbolischen und monetären (Mehr-)Werte zu ermitteln. Sie trennte ‚Seltenes‘ (und Teures) von ‚Massenhaften‘ (und Billigem), sie unterschied ‚Echtes‘ (sog. ‚Vintage Prints‘) von angeblich ‚Unechtem‘ (massenmediale Reproduktionen, spätere Abzüge etc.), sie zog Linien der Tradition und der Herkunft, sie etablierte Künstlerfiguren und ‚klassische‘ Werkkomplexe.“¹²¹ Das Heft war ein Erfolg, rasch war es vergriffen.

Fotogeschichte im digitalen Zeitalter

Als ich im Jahr 2000 mit der Redaktion der ersten Texte begann, gelangten diese zwar, bis auf Ausnahmen, in digitaler Form – via E-Mail, aber vereinzelt auch noch auf Diskette – in die Redaktion. Anders war die Situation aber bei den Bildvorlagen. Ein Teil wurde noch in Form analoger Abzüge per Post eingeschickt. Der Anteil der digitalen Bilder nahm aber in den folgenden Jahren rasant zu und bald verschwanden die Papierabzüge gänzlich aus dem redaktionellen Arbeitsprozess.

Um das Jahr 2000 war die Fotografie in einem rapiden Veränderungsprozess begriffen, der später als Übergang vom analogen zum digitalen Zeitalter bezeichnet wurde. Zunächst begannen professionelle Fotografen, auf das digitale Format umzustellen, Medien publizierten nun vermehrt gedruckt *und* digital. Die Logistik der Bildübermittlung wurde grundlegend umgestellt. Dieser einschneidende Prozess hat die *Fotogeschichte* zeitverzögert erfasst.



Abb. 35 *Fotogeschichte* im neuen Layout, Heft 105, 2007.

Die Zeitschrift gehörte nicht zu den Vorreitern, wenn es darum ging, die Vorteile des neuen Mediums in der täglichen Arbeit, aber auch in der Präsentation und im Vertrieb der Hefte zu nutzen. Aber immerhin: Seit 2000 war ein einfach gestalteter Index aller seit 1981 erschienenen Hefte im Netz verfügbar.¹²² Erst 2003 wurde eine eigene Webpräsenz für die *Fotogeschichte* aufgebaut, die das gesamte Archiv der Zeitschrift zugänglich machte und die jeweils aktuellen Hefte ausführlich vorstellte.¹²³ Nun konnten die Bestellungen auch online abgeschickt werden. Ausgewählte Rezensionen wurden seit dieser Zeit auch als Volltext im Internet veröffentlicht. Seit Anfang 2008 (Heft 107, 2008) erscheinen alle Rezensionen und Forschungsberichte auch online. Über eine Themen- und Stichwortliste ist das gesamte Archiv durchsuchbar, vergriffene Aufsätze und Hefte können seit 2012 außerdem im PDF-Format nachbestellt werden. Und seit Juli 2017 ist die *Fotogeschichte* auch in den sozialen Medien (auf Facebook) angekommen.

Inhaltlich und theoretisch aber hat die Zeitschrift vergleichsweise spät auf den Umbruch von der analogen in die digitale Welt reagiert. In einem Referat im Jahr 1996 erwähnte Timm Starl einleitend, dass er erst vor kurzem mit der Frage konfrontiert wurde, wie man denn aus einer digitalen Quelle zitiere: „Vor einigen Wochen erwähnte eine Autorin, sie wolle aus dem Internet zitieren, und fragte mich nach der entsprechenden Form. Darauf konnte ich keine Antwort geben, begann mir aber Gedanken zu machen.“¹²⁴ Zwar erschien im selben Jahr ein Beitrag von Wolfgang Ulrich zur „Computerfotografie“¹²⁵ und im Jahr 2000 ein Text von Beat Wyss mit Überlegungen zum Übergang von der analogen zur digitalen Fotografie,¹²⁶ aber mit

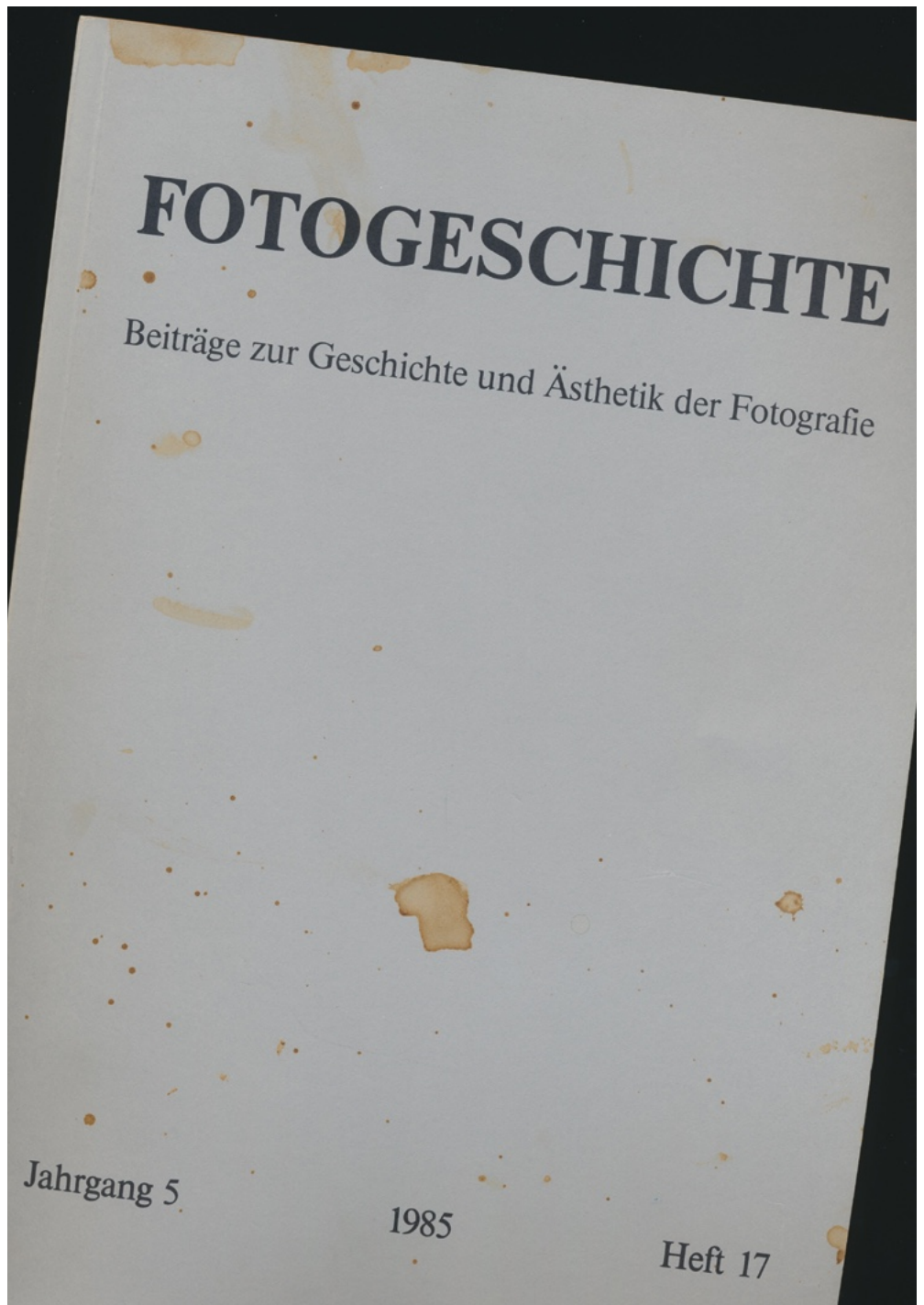


Abb. 36 Vor der Ära des Digitalen: *Fotogeschichte*-Lektüre als sinnlicher Akt. Kaffeeflecken auf *Fotogeschichte*-Heft Nr. 17, 1985.

großem Eifer wurde der mediale Umbruch in den Jahren um 2000 in der *Fotogeschichte* nicht diskutiert.

Woher rührt diese Zögerlichkeit, sich dem neuen digitalen Medium zu öffnen? Sie hat gewiss mit der Ausrichtung der Zeitschrift zu tun. Das Anliegen der *Fotogeschichte* war und ist es, in die Vergangenheit zu blicken, das heißt, vom Standpunkt der Gegenwart aus Fragen zur historischen Dimension der Fotografie zu stellen. Die Fotografie der Gegenwart und ihre allerjüngsten Entwicklungen standen daher weniger im Fokus der Aufmerksamkeit.

Die Zurückhaltung, sich aktuellen Fragen der Fotoentwicklung zu stellen, hat aber wohl auch damit zu tun, dass die Zeitschrift ein vierteljährlich erscheinendes Medium ist, ein Umstand, der ihrer inhaltlichen Wendigkeit gewisse Grenzen setzt. Und noch etwas kommt hinzu, wenn es darum geht, die zurückhaltende Haltung der Zeitschrift zur digitalen Wende zu erklären, nämlich der kulturpolitische Hintergrund jener Jahre, in denen sich die digitale Fotografie durchsetzte.

In den 1990er- und frühen 2000er-Jahren setzte die zeitgenössische Fotografie zum Boom

an, Ausstellungsräume, Kunsthallen und Fotomuseen zeigten in rascher Folge internationale Positionen der Fotografie, etliche Fotoverlage (etwa Steidl, Phaidon, Scalo, Schirmer/Mosel) bauten weltweite Vertriebsstrukturen auf und Amazon begann ab 1995, seine Bücher online anzubieten. In dieser Phase einer rasanten Internationalisierung und Globalisierung des Ausstellungs- und Bücherbetriebs zog sich die Fachzeitschrift *Fotogeschichte* fast schon demonstrativ auf ihre Kernkompetenz zurück und kultivierte die sorgfältige und fundierte, aber auch langsame Recherche – vorwiegend immer noch in der vom Aussterben bedrohten Welt des Analog. Und es mutet fast ein wenig paradox an: Während die *Fotogeschichte* inhaltlich zunächst kaum auf die neue digitale Ära reagierte, konnte die Zeitschrift in diesen Jahren auch dank der neuen digitalen Werbe- und Vertriebskanäle die Auflage von Jahr zu Jahr steigern.

Für die Skepsis gegenüber der digitalen Fotografie dürfte aber noch ein weiterer, tiefer liegender Aspekt verantwortlich sein. Dahinter stand das demonstrative Festhalten am auratischen Kern des singulären fotografischen Abzugs, das – durchaus in der Tradition von Walter Benjamin und Siegfried Kracauer – für eine Anverwandlung des fotografischen Bildes als lebendige Erinnerung steht. Bereits 1982, im ersten Jahr nach der Gründung der Zeitschrift, hatte der Schriftsteller (und Fotosammler) Walter Kempowski in einem *Fotogeschichte*-Interview mit Martina Mettner diesen Gedanken formuliert: „Das Fotografieren ist für mich eine Art Trauerarbeit, weil ich gern lebe. Würde man das Leben hassen, machte man vielleicht keine Fotos.“¹²⁷ Etliche Jahre später, 1996, hat auch Timm Starl in einem Vortrag diese auratische Dimension des Fotografischen beschworen: „Nicht zuletzt sind es die Bilder, die alle Geheimnisse der Fotografie bergen, und unser Blick, der sie zu enträtseln sucht.“¹²⁸

Die digitale Technik hingegen, so Starl, sei gekennzeichnet durch den „Verlust sinnlicher

Wahrnehmungsmöglichkeiten“¹²⁹ (Abb. 36). Diese Diagnose stammt nicht etwa aus dem Jahr 2000, sondern bereits aus dem fernen Jahr 1984, als der Autor auf die Wirkung der ersten digital gespeicherten, massenmedial zirkulierenden Bilder zu sprechen kam, jene, die durch den Videorekorder verbreitet wurden. Letzterer hatte sich in den 1980er-Jahren in der Bundesrepublik Deutschland flächendeckend durchgesetzt. „Konnte man“, schrieb Starl damals, „die Fotografie noch angreifen, umdrehen, mit einem Rahmen versehen, weglegen und sich von neuem in Gesichter und Landschaften vertiefen, und war die Betrachtung eines Films noch verbunden mit dem Besuch eines Kinos, dessen Aura sich erschloss, wenn man sich im Plüsch des Stuhls niederließ, der in seinen abgewetzten Stellen den Hauch gemeinschaftlicher Nutzung verströmte, und das Licht langsam erlosch, so betrachten wir heute oft nur noch ein digitalisiertes Bild und fühlen den kalten Druckknopf, der das Videogerät in Gang setzt.“¹³⁰ (Abb. 37)

Das greif- und erfahrbare Foto einerseits und der flüchtige, kalte, digital generierte Bilderstrom auf der anderen Seite. Diese schematische Gegenüberstellung erinnert an die Dichotomie zwischen dem auratischen Einzelbild und der „Bilderflut“, die Siegfried Kracauer knapp sechs Jahrzehnte zuvor heraufbeschworen hatte. Ende der 1920er-Jahre war die massenmedial vervielfältigte Fotografie in der illustrierten Presse auf einem Höhepunkt angekommen. Auf eben diese „Bilderflut“ nahm Kracauer Bezug, wenn er 1927 feststellte, dass diese publizistische Massenvervielfältigung der Fotografie ein „Streikmittel gegen die Erkenntnis“ sei.¹³¹ Und er setzte fort: „Der erfolgreichen Durchführung des Streiks dient nicht zuletzt das bunte Arrangement der Bilder. Ihr *Nebeneinander* schließt systematisch den Zusammenhang aus, der dem Bewußtsein sich eröffnet. Die ‚Bildidee‘ vertreibt die Idee, das Schneegeästöber der Photographien verrät die Gleichgültigkeit gegen das mit dem Sehen Gemeinte.“¹³²

Abb. 37 „Konnte man die Fotografie noch angreifen, umdrehen, mit einem Rahmen versehen, weglegen und sich von neuem in Gesichter und Landschaften vertiefen (...), so betrachten wir heute oft nur noch ein digitalisiertes Bild und fühlen den kalten Druckknopf, der das Videogerät in Gang setzt.“ Ab 1980 setzte sich in Europa das VHS-Videosystem durch.





Abb. 38 Knicke, Schnitte, Spuren. Ein Familienbild, entsorgt am Flohmarkt, ohne Ortsangabe, ohne Datierung [Privatbesitz]. Aus: *Fotogeschichte*, Heft 149, 2018, S. 1.

Immer wieder kam Kracauer auf das Thema „Bilderflut“ zurück. Stets blieb er bei seiner Kritik: Das „Schnee gestöber“ der Fotografie trage nicht zur Aufklärung bei. Im Gegenteil, es verneble unser Verhältnis zur Wirklichkeit.

Eine solche Auffassung des Fotografischen schlägt auch auf die fotohistorische Grundhaltung durch, wie sie in manchen Beiträgen der *Fotogeschichte* zum Tragen kommt. In einer Phase radikaler Umbrüche, wie sie um 2000 zu verzeichnen waren, rückte nicht das über das Internet massenmedial vervielfältigte Foto in den Fokus der Auseinandersetzung, sondern – zumindest eine Zeit lang – das inzwischen veraltet anmutende Bild aus vordigitalen Zeiten. Dazu kommt, dass sich im Zuge einer globalen Vervielfältigung und Vernetzung der Fotografie in den Jahren um 2000 eine Verschiebung der

Fotografiegeschichte selbst abzeichnete. Das lange Zeit kultivierte Modell einer universalen, kunsthistorisch inspirierten Fotogeschichte begann sich, so diagnostizierte Ulrich Keller bereits in einem Vortrag von 1996, aufzulösen. An die Stelle der *einen* Geschichte der Fotografie, die für sich alle Geltung beansprucht, traten *vielen* unterschiedlichen Geschichten der Fotografie. Nimmt man, so Keller, diesen Zerfall der Hegemoniebestrebungen ernst, müsse man von einer Art „Trauerarbeit“ sprechen.¹³³

In der *Fotogeschichte* fand dieser skeptische Blick gegenüber der fortschrittsoptimistischen Euphorie in zahlreichen Heften einen starken Widerhall. Im Jahr 1990 etwa brachte Timm Starl ein Heft zum Thema „Bildschmerz“ heraus, das den melancholischen Gestus des Fotografischen befragte. Und knapp drei Jahrzehnte später tauchte diese Fragestellung wieder auf. In ihrer Einleitung zum Themenheft „Kann man das wegwerfen? Fotografie, Gedächtnis, Ökonomie“ (Heft 148, 2018) stellten die Herausgeber Thomas Steinfeld und Valentin Groebner fest: „Oft ist bemerkt worden, dass der Fotografie schlechthin eine eigentümliche Melancholie, wenn nicht sogar Trauer innewohnt: Sie verwandelt das von ihr Erfasste im Augenblick ihres Zustandekommens in ein Gewesenes und Abwesendes. Wohnt daher der Fotografie schon als solcher ein Element der Trauer inne, so muss sich dieses Element der Trauer im Ablegen, Archivieren, Lagern, Fortschaffen, Entsorgen von Fotografien verdoppeln, wenn nicht sogar vervielfachen: Dem Wegwerfen oder gar Zerstören von Bildern scheint etwas prinzipiell Pietätsloses, Grausames zugehören – weshalb fast alle Menschen zumindest zögern, wenn sie Fotografien ‚ausmisten‘.“¹³⁴ (Abb. 38)

Halten wir fest: In den Jahren um 2000, als die Fotografie das alte Gewand des Analogen abwarf und sich digital einkleidete, wandte sich die *Fotogeschichte* in fast schon demonstrativ gelassener Haltung Fragen zu, die mit der materiellen Anmutung der alten, analogen Bilder zu tun hatten, mit ihrer Wahrnehmung und den Möglichkeiten, sie für den historischen Erkenntnisgewinn einzusetzen. Denken wir nur an die Hefte über Panorama, Stereoskop und Film (Heft 72, 1999), über Fotografie und Projektion (Heft 74, 1999), über die Datierung und Identifizierung von Fotografien (Heft 99, 2000) oder über die Darstellung von Geschichte in Bildern (Heft 95, 2005).

Erst am Ende des ersten Jahrzehnts nach der Jahrtausendwende begann sich der Zugang der Zeitschrift zur digitalen Fotografie zu ändern. Im zweiten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts, als die digitale Wende vermehrt in den Medienwis-

senschaften diskutiert und reflektiert wurde, öffnete sich auch die *Fotogeschichte* diesen Themen. Ein von Susanne Regener herausgegebenes Heft über die alte und die neue Amateurfotografie beleuchtete auch die Medienamateure im digitalen Zeitalter (Heft 111, 2009). Drei Jahre später analysierte Susanne Holschbach in ihrem Beitrag „Bilder teilen“ die Rolle des „Photosharing als Herausforderung für die Fotografieforschung“ (Heft 124, 2012). In der Folge erschienen zahlreiche Diskussionsbeiträge und Rezensionen, die die digitale Dimension der Fotografie analysierten.

Erweiterungen der Perspektive

Als im Jahr 2012 ein Themenheft „Einführung in die Fotogeschichte. Recherche, Methoden, Theorie“ (Heft 124, 2012) erschien, schrieb ich in der Einleitung: „Lange Zeit wurde Fotografiengeschichte im deutschsprachigen Raum vor allem am Rande und außerhalb des universitären Rahmens betrieben. Eine der Folgen dieser Situation war, dass es kein fest umrissenes Methodenspektrum gab. Der Druck zu Kanonbildung und methodischer Verständigung war eher gering. Um es überspitzt auszudrücken: Jeder Fotoforscher/jede Fotoforscherin holte sich die methodischen Anregungen, wo sie zu bekommen waren, und arbeitete dann nach eigenem Gutdünken. Das hatte auch Vorteile: Bis heute hat sich in der deutschsprachigen Fotografiengeschichte kein einengender Mainstream herausgebildet. Die Kunstgeschichte ist nur eine der Disziplinen, die Anregungen und Inputs bieten.“¹³⁵ Es hatte aber ebenso gravierende Nachteile: „Nach wie vor ist das Angebot an einführenden Unterlagen für die ftohistorische Ausbildung dürftig. Wer sich mit konkreten, praktischen Fragen der Fotoforschung beschäftigen will, findet zwar eine ständig wachsende Anzahl von Publikationen zu diversen Themen vor (viele davon sind Monografien, die in Zusammenhang mit Ausstellungen entstanden), aber erstaunlich wenige praxisorientierte Einführungen. Die konkrete Arbeit am Bild, der Gang in die Archive, das Blättern in historischen Zeitschriften und Zeitungen, die Literatursuche, die biografische Recherche, all diese Aspekte ftohistorischen Arbeitens, werden selten näher beleuchtet. Gerade diese praktischen Kenntnisse und Fähigkeiten sind aber unabdingbar für die wissenschaftliche Arbeit.“¹³⁶ Genau diese Lücke wollte das vorliegende Heft schließen. Insgesamt 15 Autorinnen und Autoren loteten in ihren Beiträgen die

Möglichkeiten, aber auch die Hürden der angewandten Fotoforschung aus. Die Beiträge reichten von medienwissenschaftlichen und quellenkundlichen bis hin zu ftotheoretischen und feministischen Annäherungen. Ulrike Matzer etwa fragte nach dem Ort bzw. der Perspektive von Frauen in der Fotoforschung (Abb. 39).¹³⁷ Obwohl die einführende, praxisnahe Textsammlung zum Thema Fotografiengeschichte in deutlich höherer Auflage als üblich gedruckt wurde, war das Heft rasch vergriffen.

Das breite Interesse am Heft ist nicht nur durch den skizzierten Mangel an methodischen und theoretischen Orientierungshilfen begründet, sondern hat auch einen anderen Grund: Etwa zur selben Zeit, als das Heft erschien,

Abb. 39 Lucia Moholy: *A Hundred Years of Photography 1839–1939*, London 1939.

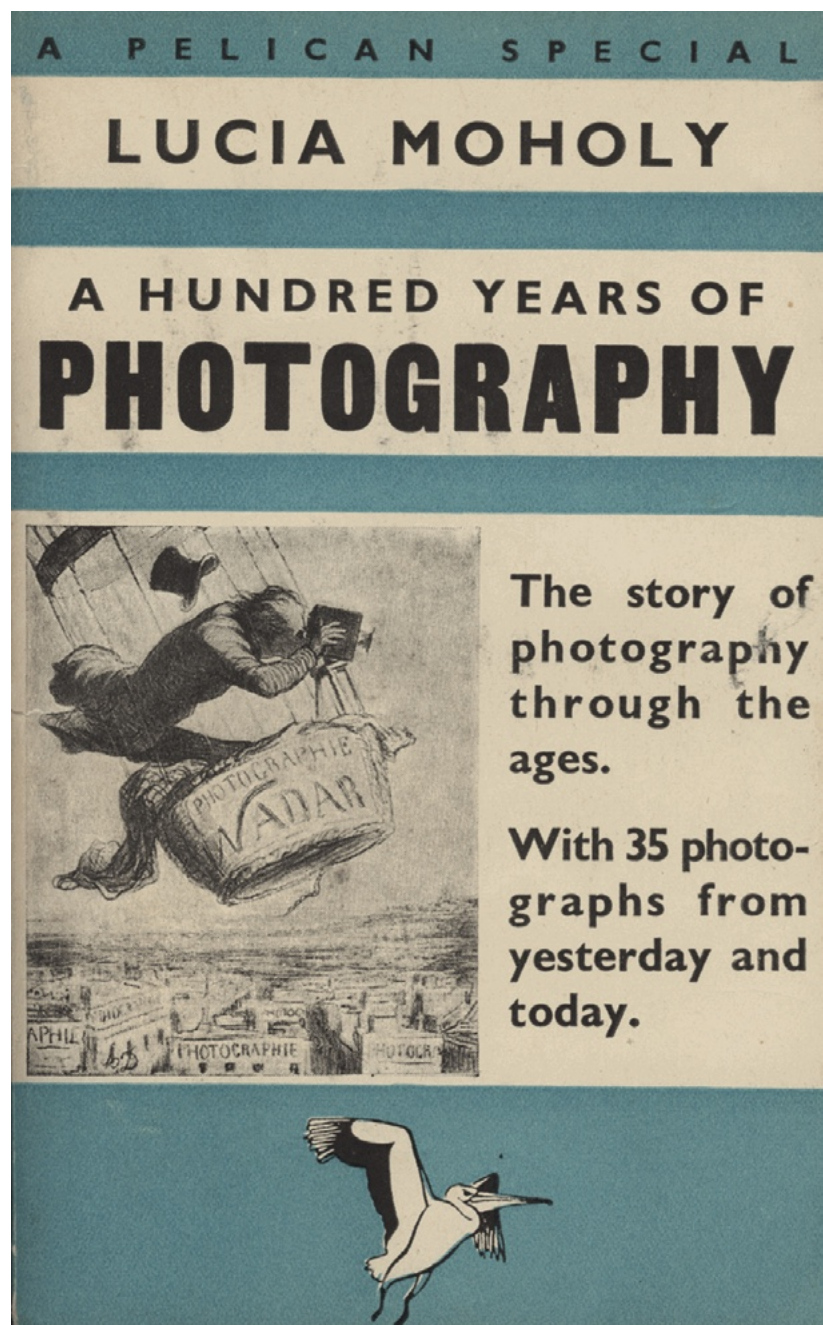




Abb. 40 Hıdır Emir: „Mein schönes Leben in Wien“, Wien, 1965 Ó Mehmet Emir, aus: *Fotogeschichte*, Heft 151, 2019.

zeichnete sich eine gewisse Aufbruchsstimmung in der universitär verankerten deutschsprachigen Fotoforschung ab. Hatten sich bis in die 1990er-Jahre noch sehr wenige universitäre Disziplinen für Fotografiegeschichte interessiert, so änderte sich dies nach der Jahrtausendwende zunehmend. Die universitäre Verankerung der Fotoforschung begann sich sukzessive auf weitere Fächer auszuweiten. Neben der Kunstgeschichte, der Geschichte, der Medienwissenschaft und der Ethnologie, die sich auch bisher schon für die Fotografiegeschichte interessiert hatten, zeigten nun auch Vertreterinnen und Vertreter anderer Fachrichtungen ein vermehrtes Interesse an der Fotografie und ihrer Erforschung: etwa die Literaturwissenschaft, die Architektur und die Stadtforschung, die Wissenschaftsgeschichte, die Medizingeschichte, die Film- und Theaterwissenschaft, die Archäologie, die Psychologie und viele andere. Diese deutliche Ausweitung des Blick-

winkels auf die Fotografie hatte mit einer verstärkten fachübergreifenden Zusammenarbeit zu tun, aber ebenso mit einer theoretischen und methodischen Verschiebung innerhalb der Fotografiegeschichte. Nach dem Ab- und Ausklingen des postmodernen Denkens in den 1990er-Jahren hielten ab 2000 vermehrt intermediale, aber auch medienhistorische Fragestellungen Einzug in die disziplinär stark ausgeweitete Fotoforschung. Diese fanden in der *Fotogeschichte* breiten Niederschlag, etwa in thematischen Heften über Fotografie im Medium der Ausstellung (Heft 112, 2009, hg. von Bernd Stiegler), über Fotobücher (Heft 116, 2010, hg. von Anton Holzer und Ulrich Keller)¹³⁸ oder über intermediale Bezüge zwischen Text und Bild (Heft 108, 2008, und Heft 153, 2019). Im Kontext einer intermedialen Sichtweise auf die Fotografie wurden nun auch neue quellenkritische Fragen an das Medium gestellt, die stärker auf die Präsentations- und Gebrauchsweisen der Fotografie abstellten als auf ihre angebliche Authentizität (Heft 95, 2005: Zeigen Fotografien Geschichte? Hg. von Harriet Falkenhagen und Cornelia Brink).

Zugleich wurden um das Jahr 2000 und danach innerhalb der (vor allem deutschen) Geschichtswissenschaften längere Diskussionen zum Quellenwert von Fotografien geführt. Ein wichtiger Anlass dafür war der heftige gesellschaftspolitische Streit, der während und nach der sog. Ersten „Wehrmachtausstellung“ (1995–1999) ausgetragen wurde und der schließlich zu einer zweiten, überarbeiteten Fassung der Ausstellung führte (2001–2004). Die damit verbundene, weit über die universitäre Geschichtswissenschaft hinausreichende Debatte hatte zwiespältige Folgen. In einem (kleinen) Teil der Geschichtswissenschaft stieg in den folgenden Jahren die Sensibilität für fotohistorische Fragen deutlich an, während das Gros der Geschichtswissenschaft sich eher abwandte, um delikaten Fragen der Bewertung und Einschätzung von fotografischen Quellen auszuweichen.

Schließlich, und auch dies spielte eine Rolle bei der Neuausrichtung der Forschungsfragen innerhalb der Fotografiegeschichte, wurden in den Jahren nach 2000 in Deutschland und in der Schweiz auch einige neue universitäre Ausbildungs- und Forschungszentren im Bereich der Fotografiegeschichte und der Bildwissenschaft eingerichtet. Seit 2007 gibt es am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich einen Studienschwerpunkt „Theorie und Geschichte der Fotografie“, der von der Dr. Carlo Fleischmann Stiftung initiiert und mitfinanziert wird.¹³⁹ Seit

2005 bietet auch die „eikones Graduate School“ an der Universität Basel einen Forschungsschwerpunkt zur Bildwissenschaft und Bildkritik. 2013 wurde an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig das Graduiertenkolleg „Das fotografische Dispositiv“ gegründet, das bis 2018 von der Kunsthistorikerin Katharina Sykora initiiert und geleitet wurde und dann überraschend eingestellt wurde. Auch an der Folkwang Universität der Künste in Essen gibt es seit einigen Jahren einen Studienschwerpunkt im Bereich Fotografiegeschichte und -theorie. Seit 2012 wird in Essen der vierjährige Masterstudiengang „Photography Studies and Practice“ angeboten, der seit Herbst 2016 um einen ebenfalls vierjährigen Masterstudiengang „Photography Studies and Research“ ergänzt wurde. Geleitet wird dieser von Steffen Siegel.

All diese Entwicklungen brachten eine veritable fachliche und disziplinäre Erweiterung der Fotografiegeschichte mit sich und es lag nahe, diese auch auf den Seiten der *Fotogeschichte* darzustellen. Und zwar in mehrfacher Hinsicht: mittels einer Ausweitung der Zugänge und Themen, durch eine Bündelung der Analysen in Form von Themenheften und schließlich durch eine Erweiterung des Autorinnen- und Autorenkreises, die es möglich machte, zahlreiche bisher wenig ausgeleuchtete Aspekte der historischen Fotoforschung einzubringen. Das Ergebnis war eine Reihe von Heften zu Themen, die bisher kaum in der Zeitschrift behandelt worden waren. Dargestellt wurden etwa – um nur einige wenige Beispiele zu nennen – die Zusammenhänge zwischen Psychologie und Fotografie (Heft 140, 2016, hg. von David Keller und Steffen Siegel), zwischen Archäologie und Fotografie (Heft 144, 2017, hg. von Babett Forster) oder zwischen Fotografie, Exil und Migration (Heft 151, 2019, hg. von Burcu Dogramaci und Helene Roth). (Abb. 40)

In den Jahren nach 2000 erschienen deutlich mehr Themenhefte als vorher, ab 2006 fast ausschließlich thematisch gebündelte Hefte. Das hat einerseits mit der beschriebenen Ausweitung der Perspektive auf die Fotografie zu tun. Aber es gab auch noch einen anderen, nämlich ökonomischen, Grund für diese redaktionelle Richtungsänderung. Nachdem sich nach 2003 der Vertrieb der Zeitschrift fast vollständig ins Internet verlagert hatte und kaum noch Bestellungen auf Papier eintrafen, wurde die *Backlist* der *Fotogeschichte* zunehmend wichtiger. Im universitären Betrieb, aber auch für die Forschung wurden immer öfter ältere Hefte nachgefragt, die nun über das Online-Archiv einfach zu erschließen und zu bestellen waren. Es stellte

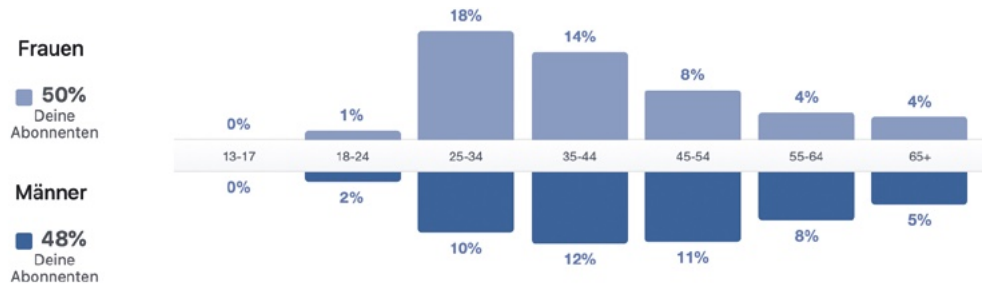
sich heraus, dass gemischte Hefte weit schwerer zu verkaufen waren als Themenhefte. Diese Einsicht hat mit dazu beigetragen, weitgehend auf Themenhefte zu setzen. Nebenbei bemerkt: Ein großer Teil der *Fotogeschichte*-Hefte ist noch lieferbar, denn die Verlagsstrategie war nie, die Publikationen, kaum waren sie leicht gealtert, aus dem Verkehr zu nehmen und umgehend zu verramschen. Im Gegenteil: Der Jonas Verlag hat es sich über die Jahre und Jahrzehnte einiges kosten lassen, alle lieferbaren Hefte vorrätig zu halten und auf diese Weise ein umfangreiches fotohistorisches Archiv für künftige Leserinnen und Leser zur Verfügung zu stellen. Bis zurück in die Gründungszeit reicht dieses Archiv. Beispielsweise ist Heft 2, das im Jahr 1981 erschienen ist, bis heute bestellbar.

Die redaktionelle Betreuung von – oft sehr spezialisierten – Themenheften bedarf besonderer Expertise. Seit etlichen Jahren werden die Themenhefte vor allem von Gastherausgeberinnen und Gastherausgebern betreut. Ihnen ist es zu danken, dass neue Forschungsfragen zur Diskussion gestellt werden (etwa die Querbezüge zwischen *Animal Studies* und Fotografie, Heft 148, 2018: *Tiere sehen*, hg. von Claudia Lillge). (Abb. 41) Was mich besonders freut: Nicht wenige dieser Themenhefte wurden von Frauen herausgegeben und zahlreiche Autorinnen haben Beiträge dazu beigesteuert. Generell ist der Frauenanteil in der *Fotogeschichte* in den letzten Jahren kontinuierlich angestiegen, was vielleicht einen größeren Trend widerspiegelt: Im Bereich der universitären Fotoforschung hat der Anteil der Frauen in den letzten Jahren ebenfalls zugenommen.¹⁴⁰ Diese Tendenz hat

Abb. 41 Adrien Tournachon (1825–1903, Pseudonym: Nadar jeune): Kuh, ausgestellt auf dem *Concours international agricole in Paris, 1856*. Gewachster Salz-papierabzug, Sammlung Stiegler, aus: *Fotogeschichte*, Heft 148, 2018, S. 13.



Abb. 42 Abonnentinnen und Abonnenten der *Fotogeschichte*-Facebook-Seite, 2020.



sich auch auf die Struktur der AbonnentInnen und LeserInnen niedergeschlagen, die im Jahr 2020 viel stärker weiblich geprägt ist als in der Frühzeit der Zeitschrift. In den sozialen Medien ist das Interesse an der Zeitschrift *Fotogeschichte* recht gleichmäßig zwischen den Geschlechtern verteilt, aber auffallend ist, dass in den jüngeren Altersgruppen ein deutlicher Überhang der Frauen zu verzeichnen ist (Abb. 42).

Die zunehmende Präsenz von Frauen in der Fotoforschung und in der *Fotogeschichte* hatte auch Auswirkungen auf das Themenspektrum der Zeitschrift, das sich deutlich erweitert hat, sowohl in den Heftbeiträgen als auch im Rezensionen- und Forschungsteil. In den vergangenen Jahren wurden immer wieder geschlechtsspezifische Perspektiven auf die Fotografiegeschichte thematisiert. Das von Marion Beckers und Elisabeth Moortgat herausgegebene Heft „Kriegsfotografinnen“ (Heft 134, 2014) etwa rückte einen bislang wenig beachteten Aspekt in den Mittelpunkt: die Rolle fotografieren-

der Frauen im Krieg. Hinweisen möchte ich auch auf das vor kurzem erschienene und von Katharina Steidl herausgegebene Heft „Wozu Gender? Geschlechtertheoretische Ansätze in der Fotografie“ (Heft 155, 2020). (Abb. 43) Mit diesem Heft wird ein Bogen geschlagen zu frühen feministischen Beiträgen, etwa dem bereits erwähnten Text von Abigail Solomon-Godeau aus dem Jahr 1997: „Fotografie und Feminismus, oder: Noch einmal wird der Gans der Hals umgedreht.“¹⁴¹ Und es wird signalisiert, dass die feministische Fotogeschichtsschreibung nun nicht mehr nur vereinzelte Beiträge zur Diskussion stellt, sondern die Fotoforschung als Ganzes aus einem neuen Blickwinkel betrachtet.

Dass genau mit dem erwähnten Heft 155, das sich der feministischen Fotogeschichtsschreibung widmet, auch die äußere Aufmachung der Zeitschrift verändert wurde, ist dem Zufall geschuldet. Es ist aber ein schöner Zufall, denn er vereint eine inhaltliche Neuorientierung mit einer neuen Außenwirkung: Seit Anfang 2020,

Abb. 43 William Henry Fox Talbot: Spitzenmuster, Photogenic Drawing, Negativ, um 1840, aus: *Fotogeschichte*, Heft 155, 2020, Beitrag von Katharina Steidl: „Black Box“ Fotografie. Zur Vergeschlechtlichung einer bildgebenden Technik.



mit Beginn des 40. Jahrgangs, erscheint die *Fotogeschichte* grafisch modernisiert und komplett in Farbe – ohne auf den grauen Umschlag, der die Zeitschrift von Beginn an prägte, zu verzichten. Zwar leuchten nun die Lettern des Titels und der Bildausschnitt, der seit etlichen Jahren auf dem Cover zu sehen ist, in Farbe. Aber der Hintergrund ist immer noch in grau gehalten, jener Farbe, die sich aus Schwarz und Weißanteilen zusammensetzt, den Grundfarben der Fotografie. So wie die Farbe Grau die Dichotomie zwischen Schwarz und Weiß auflöst, hat auch die *Fotogeschichte* stets versucht, die Dinge auseinanderzuhalten. Man könnte auch sagen: Sie hat Einspruch erhoben gegen eine einfache Schwarz-Weiß-Malerei. STERN ist sie, eben aus diesem Grund, keiner geworden.

Ein Dank ganz zum Schluss

Innerhalb der vier Jahrzehnte, auf die diese Zeitschrift nun zurückblicken kann, ist die Welt eine andere geworden. Und auch die Rolle der Fotografie und der Fotoforschung hat sich, wie wir gesehen haben, in all diesen Jahren grundlegend geändert. Wenn es der *Fotogeschichte* gelungen ist, einige dieser größeren und kleineren Umbrüche zu beschreiben und in einem neugierigen Blick zurück auch Fragen der Gegenwart zu beleuchten, ist viel erreicht worden. Die Texte der Zeitschrift hatten immer den Anspruch, mit der Zeit zu gehen, nicht im Sinne einer gefälligen oder gar modischen Anpassung an den Zeitgeist, sondern im Sinne einer Reflexion gegenwärtiger Fragen an die Fotografie und ihre Geschichte. Was wird die nähere oder fernere Zukunft in fothistorischer Hinsicht bringen? Mit ziemlicher Sicherheit können wir davon ausgehen, dass die kommenden Jahre ähnlich einschneidende Veränderungen bringen werden wie die vergangenen. Die *Fotogeschichte* wird bleiben wie bisher: sorgfältig in ihrer Machart, kritisch in der Ausrichtung.

An dieser Stelle könnte dieser lange Rückblick enden. Aber es fehlt noch etwas: nämlich ein großer Dank, der den vielen Menschen gilt, die diese Zeitschrift über kürzere oder längere Wegstrecken begleitet haben und die mit ihren Beiträgen, Ideen und Anregungen die *Fotogeschichte* nicht nur am Leben, sondern auch lebendig gehalten haben. Zuallererst ist Timm Starl zu danken, dass er die *Fotogeschichte* in die Welt gesetzt und sie bei gutem Wind, aber manchmal auch bei Gegenwind, zwei Jahrzehnte lang unbeirrt und mit großem Engagement gesteuert hat. Danken will ich ihm aber



auch dafür, dass er mir im Jahr 2000, als er mich noch kaum kannte, das Vertrauen geschenkt hat, den von ihm eingeschlagenen Weg auf meine Weise fortzusetzen.

Ein großer Dank gebührt ebenfalls den zahlreichen Autorinnen und Autoren, die die Zeitschrift über viele Jahre mit ihren Gedanken, Forschungen und Analysen, aber auch mit ihren Bildern und oft überraschenden Foto-Funden bereichert haben. Wie viele es waren, kann man im folgenden Beitrag ermessen, der Jahr für Jahr die vielen Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter namentlich aufführt. Es sind, diese Liste zeigt es eindrucksvoll, sehr, sehr viele.

Abb. 44 Dieter Mayer-Gürr auf der Frankfurter Buchmesse im Jahr 2013.

Von ganzem Herzen danken will ich auch Dieter Mayer-Gürr, der die Zeitschrift Anfang 1989 in das Programm des Jonas Verlags aufnahm und ihr damit über ein Vierteljahrhundert lang eine stabile verlegerische Heimat gab (Abb. 44). In Zusammenarbeit mit ihm, Simone Tavenrath und Kathrin Brömse (und weiteren Mitarbeiterinnen des Verlags, die vor meiner Zeit tätig waren) sind zahlreiche *Fotogeschichte*-Hefte von Marburg aus in die Welt geschickt worden. Als Dieter Mayer-Gürr Anfang 2016 die Verantwortung am Verlag abgab und der Jonas Verlag von Marburg nach Kromsdorf/Weimar zog, blieb das verlegerische Erbe des Jonas Verlags und damit auch jenes der *Fotogeschichte* gewahrt. Der Verlag wurde in die von Bettina Preiß geführte Verlagsgruppe arts + science weimar integriert, die neben dem Jonas Verlag auch den VDG Verlag und den Bauhaus-Universitätsverlag beheimatet. Obwohl die Redaktion der Zeitschrift seit vielen Jahren (seit 1999) in Wien und der Verlag hunderte Kilometer weit entfernt ist, funktioniert die Zusammenarbeit mit dem Verlag nach wie vor reibungslos. Dafür sei Bettina, Benjamin und Sebastian Preiß, aber auch Monika Aichinger, die für die grafische Umsetzung verantwortlich ist, ganz herzlich gedankt.

Und ganz am Schluss will ich noch jene lieben Menschen erwähnen, die meine fotohistorische Arbeit, aber auch die redaktionelle Arbeit an der Zeitschrift seit vielen Jahren aus allernächster Nähe begleitet haben: Edith Wildmann, Marlene und Luis. Ihnen, meiner Familie, ist dieser Rückblick gewidmet.

1 Mittlerweile ist dieser Karton nicht mehr erhältlich, seit 2006 erscheint die *Fotogeschichte* mit einem einseitig grau bedruckten Cover.

2 Im ersten Editorial dankt Timm Starl seinen Unterstützern: „Ich möchte mich bei meiner Familie, allen Autoren dieses Heftes, bei Herbert Molderings, Dieter Reifarh und Walter Schobert sehr herzlich für ihre Unterstützung bei der Projektierung bedanken. Ihnen widme ich dieses Heft.“ *Fotogeschichte*, Heft 1, 1981, Editorial.

3 *Fotogeschichte*, Heft 30, 1988, Editorial.

4 Ebenda.

5 *Fotogeschichte*, Heft 79, 2001, Editorial

6 Die Einschätzung von Helmut Gernsheim ist eine von mehreren sehr unterschiedlichen Reaktionen der Fachwelt und der Presse auf die neu gegründete Zeitschrift. Darüber berichtete Timm Starl im Editorial von *Fotogeschichte*, Heft 39, 1991.

7 *Fotogeschichte*, Heft 24, 1987, S. 80.

8 Ebenda.

9 *Fotogeschichte*, Heft 39, 1991, Editorial.

10 Ebenda.

11 Detlef Hoffmann: Quer zum Trend. Die Zeitschrift „Fotogeschichte – Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie“, in: *Der kairos der Fotografie*, Nr. 1 und 2, 1986, S. 16–18.

12 *Fotogeschichte*, Heft 1, 1981, Editorial.

13 Ebenda.

14 Anton Holzer, Timm Starl (Hg.): *Fotografie/Geschichte. 25 Jahre Fotogeschichte*, Heft 98, 2005, Editorial.

15 *Fotogeschichte*, Heft 64, 1997, Editorial.

16 *Fotogeschichte*, Heft 63 und Heft 64, 1997.

17 In das *Fotogeschichte*-Themenheft 64, 1997: Die Geschichte der Geschichte. Aspekte der Fotogeschichtsschreibung, Teil II, wurden zusätzlich zu den Beiträgen der Tagung auch Texte von Irene Albers, Ulrike Bergermann und Wolfgang Ulrich aufgenommen.

18 *Fotogeschichte*, Heft 64, 1997, Editorial.

19 *Fotogeschichte*, Heft 70, 1998, Editorial.

20 *Fotogeschichte*, Heft 77, Editorial.

21 *Fotogeschichte*, Heft 23, 1987, Editorial.

22 Ebenda.

23 *Fotogeschichte*, Heft 5, 1982, Editorial.

24 *Fotogeschichte*, Heft 63, 1997, Editorial aus der Feder von Rolf H. Krauss, Ulrich Pohlmann und Timm Starl.

25 Ebenda.

26 Timm Starl: Chronologie und Zitat. Eine Kritik der Fotohistoriografie in Deutschland und Österreich, in: *Fotogeschichte*, Heft 63, 1997, S. 3–9.

27 Etwa *Fotogeschichte*, Heft 5, 1982, Editorial.

28 *Fotogeschichte*, Heft 4, 1982, Editorial.

29 *Fotogeschichte*, Heft 97, 2005, Editorial.

30 *Fotogeschichte*, Heft 28, 1988, S. 112.

31 Timm Starl: *Kritik der Fotografie*, Marburg 2012, S. 7.

32 *Fotogeschichte*, Heft 77, 2000, Editorial.

33 Ebenda.

34 „Europäische Fotografie in den 80er Jahren: Rückblick auf das neue Jahrzehnt“, in: *European Photography*, Bd. 1, Nr. 2, 1980, S. 32–33, hier zit. nach: Carolin Förster: „Reste des Authentischen“. Stichworte zu fotografischen Sichtweisen der 1980er Jahre in Deutschland, in: *Fotogeschichte*, Heft 137, 2015 (Themenheft: Die wilde Vielfalt. Zur deutschen Fotoszene der 1970er und 80er Jahre), S. 49f.

35 Ebenda.

36 Vgl. dazu ausführlicher: Joachim Sieber: Neue Fotografie – neue Zeitschriften. Der Wandel in der Ausrichtung der deutschsprachigen Fotozeitschriften in den 1970er und 1980er Jahren, in: *Fotogeschichte*, Heft 137, 2015, S. 17–28, hier v. a. S. 19ff.

37 Timm Starl, der bei der Gründung der Zeitschrift beteiligt war und zwar, wie er schreibt, „als Autor, als Mitarbeiter in konzeptuellen Belangen, als Mitgestalter, als Setzer teilweise“, rekonstruiert in der *Fotogeschichte* die Geschichte dieser Zeitschrift und kritisiert die Grabenkämpfe, die zur Einstellung mit beigetragen haben. *Fotogeschichte*, Heft 36, 1990, S. 104/105. Anschließend erweist er der Zeitschrift *Der kairos der Fotografie* seine Reverenz, indem er einen vollständigen Index der bisher erschienenen Hefte zusammenträgt.

38 *Photographie und Gesellschaft*, Heft 1, 1989, Editorial.

39 *Photographie und Gesellschaft*, Heft 3/4, 1989, Editorial.

40 Ausführlicher dazu: Reinhard Matz, Steffen Siegel, Bernd Stiegler (Hg.): *Wolfgang Schulz und die Fotoszene um 1980*, Leipzig 2019.

- 41 Ebenda, S. 30.
- 42 *Fotogeschichte*, Heft 16, 1985, Editorial.
- 43 Ebenda.
- 44 Ebenda.
- 45 *Fotogeschichte*, Heft 17, 1985, S. 87.
- 46 Vgl. den thematischen Index „Themen/Stichworte“ auf der *Fotogeschichte*-Website: <http://www.fotogeschichte.info>
- 47 Dieter Reifarth, Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Die Kamera der Henker. Fotografische Selbstzeugnisse des Naziterrors in Osteuropa, in: *Fotogeschichte*, Heft 7, 1983, S. 57–71.
- 48 Sybil Milton: Argument oder Illustration. Die Bedeutung von Fotodokumenten als Quelle, in: *Fotogeschichte*, Heft 28, 1988, S. 61–90, hier S. 61.
- 49 *Fotogeschichte*, Heft 28, 1988, Editorial.
- 50 Ebenda.
- 51 Ebenda.
- 52 Ebenda.
- 53 *Fotogeschichte*, Heft 45/46, 1992, Editorial.
- 54 Ebenda.
- 55 *Fotogeschichte*, Heft 47, 1993.
- 56 Anton Holzer, Timm Starl (Hg.): *Fotografie/Geschichte. 25 Jahre Fotogeschichte*, Heft 98, 2005, Editorial.
- 57 *Fotogeschichte*, Heft 30, 1988, Editorial.
- 58 Ebenda.
- 59 Ebenda.
- 60 Ebenda.
- 61 Ebenda.
- 62 Ebenda.
- 63 Ebenda.
- 64 *Fotogeschichte*, Heft 32, 1988, Editorial.
- 65 Ebenda.
- 66 Ebenda. Die angekündigte Fortsetzung des Benjamin-Schwerpunktes musste freilich verschoben werden.
- 67 Herta Wolf: Das, was ich sehe, ist gewesen. Zu Roland Barthes' „Die helle Kammer“, in: *Fotogeschichte*, Heft 18, 1985, S. 62–66.
- 68 *Fotogeschichte*, Heft 21, 1986.
- 69 Ebenda.
- 70 *Fotogeschichte*, Heft 49, 1993. Das Themenheft „Amerika. Psychischer Raum und fotografischer Körper“ wurde von Victor Burgin und Hubertus von Amelnunx herausgegeben.
- 71 *Fotogeschichte*, Heft 20, 1986, Editorial.
- 72 Die deutschsprachige Ausgabe von Philippe Dubois' *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv* erschien 1998, herausgegeben von Herta Wolf.
- 73 Rosalind Krauss, Jane Livingston, Dawn Ades (Hg.): *L'Amour Fou. Photography and Surrealism*, New York 1985, Rezension von Herbert Molderings in: *Fotogeschichte*, Heft 20, 1986.
- 74 Vgl. meine Rezension: Rosalind Krauss: Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne, Amsterdam/Dresden 2000; Rosalind Krauss: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München 1998.
- 75 Vgl. etwa Thomas Theye: Eine Reise in vergangene Schränke. Anmerkungen zu Fotosammlungen des 19. Jahrhunderts in deutschen Völkerkundemuseen, in: *Fotogeschichte*, Heft 17, 1985, in: *Fotogeschichte*, Heft 79, 2001.
- 76 Etwa *Fotogeschichte*, Heft 71, 1999, zu Ethnologie und Fotografie, hg. von Michael Wiener, oder Heft 84, 2002: Das magische Auge der Kamera. Ethnologie der Fotografie, hg. von Irene Albers.
- 77 *Fotogeschichte*, Heft 141, 2016: Fotografie in Afrika, hg. von Lorena Rizzo und Jürg Schneider.
- 78 Zum Thema „fotografisch illustrierte Bildpostkarten“ erschienen in der *Fotogeschichte* neben zahlreichen einzelnen Aufsätzen zwei Themenhefte: Heft 57, 1985: „Kaiser, Dichter, Globetrotter“ und Heft 118, 2010: „Zeigen, grüßen, senden. Aspekte der fotografisch illustrierten Postkarte“, hg. von Timm Starl und Eva Tropper.
- 79 Timm Starl: *Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich 1880 bis 1980*, München 1995.
- 80 *Fotogeschichte*, Heft 24, 1987, Editorial.
- 81 *Fotogeschichte*, Heft 41, 1991, Editorial.
- 82 *Fotogeschichte*, Heft 49, 1993.
- 83 *Fotogeschichte*, Heft 51, 1994, Editorial.
- 84 1994 erscheint noch eine Rezension von ihm, die offenbar schon vorher fertiggestellt war.
- 85 *Fotogeschichte*, Heft 77, 2000, Editorial.
- 86 *Fotogeschichte*, Heft 64, 1997, Editorial.
- 87 Wenn die Fotografie der DDR doch Thema war, wie etwa im Beitrag von Angelika Wilhelm: Aspekte fotogeschichtlicher Aktivitäten in der DDR, in: *Fotogeschichte*, Heft 12, 1984, S. 67–70, war der Tonfall auffallend staatstragend und unkritisch.
- 88 Andreas Krase: Auf der Suche nach Stalin. Aufzeichnungen einer Bildrecherche, in: *Fotogeschichte*, Heft 39, 1991, S. 61–66.
- 89 *Fotogeschichte*, Heft 102, 2006: Nachbilder. Fotografie in der DDR, hg. von Wolfgang Hesse und Andreas Krase.
- 90 *Fotogeschichte*, Heft 54, 1994, Editorial.
- 91 *Fotogeschichte*, Heft 35, 1990, Editorial.
- 92 Abigail Solomon-Godeau: Fotografie und Feminismus, oder: Noch einmal wird der Gans der Hals umgedreht, in: *Fotogeschichte*, Heft 63, 1997, S. 45–50, hier S. 48.
- 93 Die Preisverleihung, die mit einem Geldpreis von 10.000 DM verbunden war, war für den 24. April 1992 angesetzt.
- 94 Abgebildet ist die Karte in: *Fotogeschichte*, Heft 44, 1992, S. 65.
- 95 Viktoria Schmidt-Linsenhoff: Die Verschlusszeit des Herzens. Zu Hilmar Pabels Fotobuch *Jahre unseres Lebens* (1954), in: *Fotogeschichte*, Heft 44, 1992, S. 53–64, hier S. 63.
- 96 Abgedruckt ist der Brief in: *Fotogeschichte*, Heft 44, 1992, S. 66.
- 97 Abgedruckt ist der offene Brief in: *Fotogeschichte*, Heft 44, 1992, S. 68.
- 98 *Fotogeschichte*, Heft 44, 1992, Editorial.
- 99 Ebenda.
- 100 Ebenda.
- 101 *Fotogeschichte*, Heft 54, 1994, S.
- 102 Zu letzterem siehe Ulrich Keller: Fotogeschichten. Modellbeschreibung und Trauerarbeit, in *Fotogeschichte*, Heft 63, 1997, S. 11, Beispiel Anm. 2, S. 28, zu Stenger als Fotohistoriker siehe Bodo von Dewitz: „...sich von einer Arbeit durch eine andere erholen ...“ Erich Stenger und seine Geschichte der Fotografie, in: *Fotogeschichte*, Heft 96, 1997, S. 3 ff.
- 103 *Fotogeschichte*, Heft 59, 1996, Editorial.
- 104 Ebenda.
- 105 Ebenda.
- 106 *Fotogeschichte*, Heft 23, 1987, Editorial.
- 107 *Fotogeschichte*, Heft 59, 1996, Editorial.
- 108 *Fotogeschichte*, Heft 77, 2000, Editorial.
- 109 *Fotogeschichte*, Heft 110, 2008, Editorial.

- 110** Ein „Heuriger“ ist ein einfaches Weingasthaus am Rande der Stadt, das eigene diesjährige, also „heurige“, Weine und einfache Speisen aufischt.
- 111** *Fotogeschichte*, Heft 77, 2000, Editorial.
- 112** Ebenda.
- 113** Ebenda.
- 114** Ebenda.
- 115** *Fotogeschichte*, Heft 79, 2001, Editorial.
- 116** Ebenda.
- 117** Ebenda.
- 118** *Fotogeschichte*, Heft 105, 2007, Editorial.
- 119** Ebenda, innerer Umschlag.
- 120** *Fotogeschichte*, Heft 105, 2007, Editorial.
- 121** Ebenda.
- 122** Der digitale Index war ein Geschenk, das der *Rundbrief Fotografie* auf Initiative von Wolfgang Hesse, anlässlich des 60. Geburtstags Timm Starls, im Jahr 1999 zusammengestellt und zunächst auf der Website des *Rundbrief Fotografie* veröffentlicht hatte.
- 123** Als Adresse dient seit damals: www.fotogeschichte.info
- 124** Timm Starl: Chronologie und Zitat. Eine Kritik der Fotohistoriografie in Deutschland und Österreich, in: *Fotogeschichte*, Heft 63, 1997, S. 3–9, hier S. 3.
- 125** Wolfgang Ulrich: Digitaler Nominalismus. Zum Status der Computerfotografie, in: *Fotogeschichte*, Heft 64, 1997, S. 63–73.
- 126** Beat Wyss: Das indexikalische Bild. Überlegungen am Übergang von der analogen zur digitalen Fotografie, in: *Fotogeschichte*, Heft 76, 2000, S. 3–11.
- 127** Martina Mettner: Bewahren, was sonst verloren ginge. Gespräch mit dem Schriftsteller Walter Kempowski, in: *Fotogeschichte*, Heft 6, 1982, S. 76–78.
- 128** Timm Starl: Chronologie und Zitat. Eine Kritik der Fotohistoriografie in Deutschland und Österreich, in: *Fotogeschichte*, Heft 63, 1997, S. 3–9, hier S. 8.
- 129** *Fotogeschichte*, Heft 12, 1984, Editorial.
- 130** Ebenda.
- 131** Siegfried Kracauer: Die Photographie (1927), in: *Schriften*, hg. von Karsten Witte, Bd. 5.2: Aufsätze 1927–1931, Frankfurt am Main 1990, S. 83–98, hier S. 93.
- 132** Ebenda.
- 133** Ulrich Keller: Fotogeschichten. Modellbeschreibung und Trauerarbeit, in: *Fotogeschichte*, Heft 63, 1997, S. 11–29.
- 134** *Fotogeschichte*, Heft 148, 2018, Editorial.
- 135** *Fotogeschichte*, Heft 124, 2012, Editorial.
- 136** Ebenda.
- 137** Ulrike Matzer: Unsichtbare Frauen. Fotografie/ Geschlecht/Geschichte, in: *Fotogeschichte*, Heft 124, 2012, S. 29–36.
- 138** „Die wissenschaftliche und publizistische Auseinandersetzung mit dem Thema Fotobuch“, schrieben Ulrich Keller und ich im Editorial dieses Themenheftes, „setzte etwa zur selben Zeit ein, als das Fotobuch zum gefragten Sammlerstück und zur gefragten Ware am Kunstmarkt wurde.“ *Fotogeschichte*, Heft 116, 2010.
- 139** Ausführlicher zur Entstehungsgeschichte dieses Schwerpunkts siehe *Fotogeschichte*, Heft 197, 2007, Editorial.
- 140** Sehr viele Positionen im akademischen Bereich der Fotoforschung wurden in den letzten Jahren von Frauen besetzt.
- 141** Abigail Solomon-Godeau: Fotografie und Feminismus, oder: Noch einmal wird der Gans der Hals umgedreht, in: *Fotogeschichte*, Heft 63, 1997, S. 45–50.

SIE ALLE HABEN GESCHRIEBEN!

Fotogeschichte-Autorinnen und Autoren seit 1981

1981 Helmut Richter, Gert Rosenberg, Eva Stille, Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Ellen Maas, Klaus Maas, Timm Starl, Eberhard Mayer-Weglin, Bodo von Dewitz, Martina Mettner, Peter Kühnel, Peter Weiermair, Helfried Seemann, Peter Baumgartner, Johann Kienesberger, Enno Kaufhold, Wilhelm Marckwardt, Rolf Sachsse, Jürgen Wiesner

1982 Andreas Haus, Jürgen Steen, Detlef Hoffmann, Annemarie Tröger, Peter Assion, Otto Hochreiter, Rolf Sachsse, Cordula Frowein, Hans Christian Adam, Christian Brandstätter, Wolfgang Brückner, Martina Mettner, Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Bodo von Dewitz, Detlef Kulesa, Floris M. Neustüss

1983 Peter Assion, Michael Kröger, Helfried Seemann, Claudia Gabriele Philipp, Dieter Reifarth, Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Diwi Dreyse, Heike Foth, Rudolf Herz, André Wang Hansen, Hannes Pötsch, Laurent Roosens, Jürgen Berger, Eva Stille, Wolfgang Hesse, Reinhard Matz, Joachim Kallinich, Heidi Knetsch, Thomas Rautenberg, Cornelia Rühlig, Timm Starl, Gunther Waibl, Ursula Peters, Hans Christian Adam, Rolf Sachsse, Otto Hochreiter, Ulrich Großmann, Ellen Maaß, Diethart Kerbs, Wilhelm Marckwardt, Jürgen Steen, Laurent Roosens, Detlef Hoffmann

1984 Timm Starl, Heinrich Schwarz, Rolf Sachsse, Hans Frank, Leo Kandl, Monika Faber, Margarethe Kuntner, Anna Auer, Michael Mauracher, Otto Breicha, Christine Frisinghelli, Wolfgang Drechsler, Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Klaus Peter Huttel, Ludwig Hoerner, Hubertus von Amelunxen, Claudia Gabriele Philipp, Angelika Wilhelm,

Enno Kaufhold, Gottfried Jäger, Jörg Boström, Jürgen Heinemann, Karl Martin Holzhäuser, Christel Liesenfeld, Reinhard Matz, Ingrid Mylo, Brigitte Werneburg, Cornelia Rühlig, Gerhard Gronefeld, Diethart Kerbs, Hartmut Krech, Helfried Seemann, Wolfgang Hesse, Bernhard Jung, Edmund Ballhaus, Hanno Loewy, Detlef Hoffmann, Thomas Rautenberg, Rudolf Herz, Lothar Kräussl

1985 Detlef Hoffmann, Diethart Kerbs, Ute Matschull-Mesfin, Gerhard Jagschitz, Cornelia Rühlig, Jürgen Steen, Jörg Boström, Richard Grübling, Timm Starl, Rolf Sachsse, Hubertus von Amelunxen, Ludwig Hoerner, Hans Christian Adam, Jan Lederbogen, Dorothee von Windheim, Peter Weiermair, Claudia Gabriele Philipp, Thomas Theye, Edmund Ballhaus, Heidemarie Schade, Diethart Kerbs, Rüdiger Wischenbart, Enno Kaufhold, Joachim Schmid, Uwe Scheid, Kah Jagals, Monika Schwärzler, Miriam Schütt, Herta Wolf, Hanno Loewy, Otto Hochreiter, Ulrich Pohlmann

1986 Hans Heinz Holz, Ursula Peters, Peter Weiermair, Herbert Molderings, Jan Coppens, Dorothee von Windheim, Diethart Kerbs, Timm Starl, Hanno Loewy, Peter Assion, Hartmut Krech, Thilo Koenig, Paul Valéry, Roland Barthes, Guy Mandery, Jacques Derrida, Denis Roche, Danièle Sallenave, Benoît Peeters, Marie-Françoise Plissart, Alain Le Gran (-Vélin), Jean-Marie Floch, Hubertus von Amelunxen, Rudolf Herz, Herta Wolf, Gunther Waibl, Ernö Kunt, Donatella Valente, Ulrich Pohlmann, Antonín Dufek, Peter Weibel, Janos Frecot, Harald Neifeind, Rolf Sachsse, Ivo Kranzfelder, Ludwig Hoerner, András Bán, Jan Lederbogen, Enno Kaufhold, Stephan Settele, Carl Aigner



1987 Gunther Waibl, Gunnar Schmidt, Hans Christian Adam, Claudia Gabriele Philipp, Victor Burgin, Hubertus von Amelunxen, Timm Starl, Hanno Loewy, Micha Brumlik, Bernd Busch-Stalman, Rainer Iglar, Susanne Regener, Gerhard Plumpe, Gottfried Pfistermeister, Zdenko Hofmiller, Adib Fricke, Enno Kaufhold, Michael Rutschky, Ruggiero Romano, Angelo Schwarz, Paolo Costantini, Italo Zannier, Omer Calabrese, Massimo Cacciari, Alfredo de Paz, Lello Mezzacane, Reinhard Johler, Gunther Waibl, Georg Schmid, Ivo Kranzfelder, Ulrich Pohlmann, Katharina D. Mayer, Ludwig Schrank, Ndambo Nossi, Ludwig Hoerner, Herbert Molderings, Rudolf Ungváry, Otto Hochreiter, Herta Wolf, Reinhard Matz, Henning Hansen

1988 CH. Polisch, Timm Starl, Rolf Sachsse, Michael Rutschky, Gottfried Fliedl, Mihály Kornis, Werner Kleinrüschenkamp, Alexander Hauer, Rudolf Herz, Ulrich Pohlmann, Sabine Kübler, Sybil Milton, Uli Jungbluth, Otto Hochreiter, Stephan Oettermann, Michael Klant, Gerhild Hübner, Maud Lavin, Sigrid Schneider, Friedrich Kestel, Gunnar Schmidt, Marlene Schnelle-Schneyer, Thilo Koenig, Marina Miraglia, Edith A. Weinlich, Herta Wolf, Adib Fricke

1989 Ida Haugsted, Bernd Weise, Timm Starl, Ivo Kranzfelder, Martin Stingelin, Hartmut Reese, Rolf Sachsse, Vikoria Schmidt-Linsenhoff, Angelika Beckmann, Hubertus von Amelunxen, Michael Wetzler, Norbert Bolz, Willem van Reijen, Jochen Bäcker, Milan Chlumsky, Karel Teige, Hanne Loreck, Herta Wolf, Andreas Haus, Birgit Filzmaier, Susanne Regener, Wolfgang Hesse, Thilo Koenig, Hanno Loewy, Dieter Osler, Michael Kröger, Ulrich Pohlmann, Jürgen Zetzsche

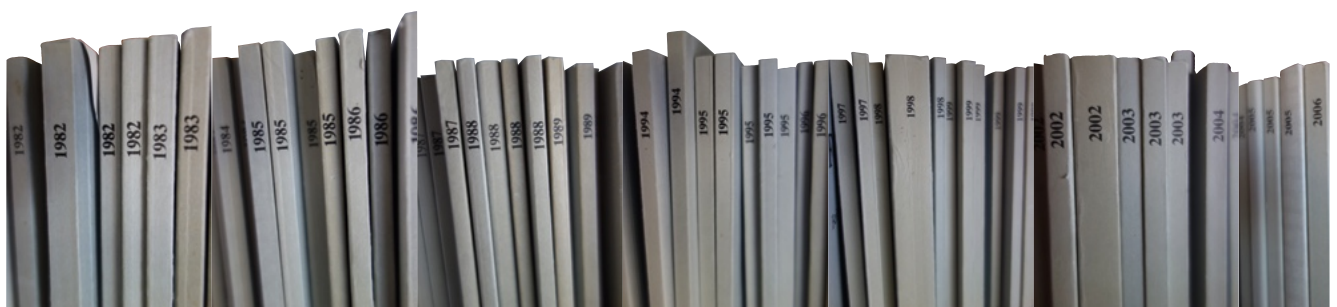
1990 Ute Eskildsen, Ulrich Pohlmann, Michael Davidis, Dieter Bartetzko, Diethart Kerbs, Wolfgang Ernst, Janos Frecot, Bernd Busch, Charles-Henri Favrod, Hubertus von Amelunxen, Timm Starl, Iris Därmann, Paul Albert Leitner, Alix Cléo Roubaud, Regine Hein, Peter Herzog, Susanne Neuburger, Barbara Köppe, Andreas Haus, Milan Chlumsky, Wolfgang Hesse, Ntongela Masilela, Jürgen Schadeberg, Ricabeth Steiger, Bernd Weise, Peter Maaswinkel, Hanne Loreck, Susanne Regener, Gunnar Schmidt, Jürgen Zetzsche

1991 Angelika Beckmann, Ludwig Hoerner, Hanno Loewy, Jürgen Zetzsche, Andreas Krase, Hubertus von Amelunxen, Timm Starl, Dieter Bartetzko, Kathleen Fischer, Hartwig Möllenkamp, Thomas Wiegand, Ludger Derenthal, Peter Larsen, Gunnar Schmidt, Bjarne Kildegaard, Hennig Hansen, Christa Lykke Christensen, Michael Leinberger, Helmut Maier, Michael Kröger, Herta Wolf, Rudolf Herz, Ricabeth Steiger, Ronald Berg, Bernd Busch, Jeff Rosen, Cornelia Zeul, Wolfgang Kil, Inka Graeve

1992 Vilém Flusser, Timm Starl, Ulrich Keller, Hubertus von Amelunxen, Thilo Koenig, Bodo von Dewitz, Winfried Ranke, Christiane Gehner, Thomas Baumann, Peter Fend, Justin Hoffmann, Gunnar Schmidt, Henriette Kappler, Ingrid Thurner, Vikoria Schmidt-Linsenhoff, Gottfried Jäger, Hanno Loewy, Martin Loiperdinger, Michael Wetzler, Wolfgang Kil, Michel Frizot, Karl Clausberg, Bernhard Siegert, Allan Sekula, Andreas Haus, Thomas Schirmböck, Angelika Beckmann, Michael Mauracher, Erik Bullot, Andreas Krase, Cornelia Zeul, Justus Göpel, Martin Rexer

1993 Rudolf Herz, Timm Starl, Herta Wolf, Norbert Bolz, Katharina Sykora, Annemarie Sting, Andreas Krase, Angelika Beckmann, Hubertus von Amelunxen, Birgit Mandel, Doris Rauschgatt, Victor Burgin, Chip Lord, John Tagg, Doug Hall, Serena Lang, Douglas Fogle, Brigitte Werneburg, Stephen Bann, Catherine Greenblatt, Jonathan Hall, Birgit Troger-Rösch

1994 Mara Reisberger, Timm Starl, Sigrid Schade, Birgit Bressa, Brigitte Werneburg, Rainer Stamm, Rolf Sachsse, Klaus-Dieter Dorsch, Hans Reinhard Seeliger, Ulrich Pohlmann, Marjen Schmidt, Irene Ziehe, Bernd Weise, Leo A. Lensing, Angelika Beckmann, Gunnar Schmidt, Rainer Wick, Annette Philp, Karin Walter, Susanne Brandt, Andreas Haus, Astrid Debold-Kritter, Sabine Bock, Andreas Krase, Brigitte Walbe, Diethart Kerbs, Herta Wolf, Irene Therese Tutschka, Detlef Hoffmann, Robin Dance, Bertrand Perz, Heimrad Bäcker, Hubertus von Amelunxen, Ulrich Domröse, Thomas Theye



1995 Cornelia Brink, Hanno Loewy, Naomi Teresa Salmon, Katharina Menzel, Jacqueline Giere, Genya Markon, Ute Wrocklage, Henning Langenheim, Herta Wolf, Thomas Theye, Gunnar Schmidt, Janos Frecot, Ulrich Hägele, Angelika Beckmann, Thomas Seelig, Matthias Harder, Susanne Gänshirt-Heinemann, Andreas Krase, Leo A. Lensing, Timm Starl, Stephan Oettermann, Burkhardt Lauterbach, Rainer Stamm, Ulrich Pohlmann, Brigitte Werneburg, Ivo Kranzfelder, Ludger Derenthal, Virginia Heckert, Berndt Ostendorf, Anne Ganteführer, Miriam Yegane Arani, Inge Maria Kimeswenger, Silke Judith Egelhof, Jeanne E. Rehnig

1999 Beatrix Heinze, Gabriele Franz, Heike Behrend, Tobias Wendl, Ricabeth Steiger, Hans Voges, Michael Wiener, Nicole Janowski, Henrick Stahr, Christiane Stahl, Doris Rauschgatt, Ursula von Keitz, Jürgen Müller, Jürgen Trimborn, Ludger Derenthal, Timm Starl, Sabine Hillebrecht, Ursula Haberkorn, Diana Schulze, Ruth Lindner, Daniel Gethmann, Almut Klingbeil, Matthias Marschik, Eva Brunner-Szabo, Gert Tschögl, Jens Ruchatz, Deac Rossell, Richard Crangle, Margarethe Szeless, Nathalie Boulouch, Arno Gisinger, Sabine Hillebrecht, Miriam Yegane Arani

1996 Ulrike Schneider, Timm Starl, Bernd Weise, Ludger Derenthal, Katja Protte, Fritz Franz Vogel, Christoph Hoffmann, Irme Schaber, Jürgen K. Zabel, Annette Philp, Cord Pagenstecher, Beate Knappe, Burkhardt Liebsch, Michael Nungesser, Jan Brüning, Joachim Schmid, Sabine Schnakenberg, Brigitte Werneburg, Hans-Christian von Herrmann, Heike Egger, Matthias Marschik, Gabi Langen, Thomas Reuter, Matthias Harder

2000 Dorothea Peters, Jürgen Trimborn, Anja Hellhammer, Timm Starl, Cornelia Brink, Rolf Sachsse, Irene Ziehe, Irme Schaber, Beat Wyss, Susanne Regener, Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Timm Starl, Frank Dabba Smith, Dorothea Peters, Jan Coppens, Monika Faber, Rolf H. Krauss, Bernd Stiegler, Anton Holzer, Christiane Stahl, Thomas Macho, Bernhard Kathan, Susanne Regener, Kathrin Hoffmann-Curtius, Detlef Hoffmann, Stefan Peters, Leo A. Lensing

1997 Timm Starl, Ulrich Keller, Herta Wolf, Abigail Solomon-Godeau, Margarita Tupitsyn, Detlef Hoffmann, Andreas Haus, Christine Karallus, Dorothea Peters, Bodo von Dewitz, Paolo Costantini, Michel Frizot, Mike Weavers, Irene Albers, Ulrike Bergermann, Wolfgang Ullrich, Doris Rauschgatt, Gabriele Stix-Marget, Rainer Stamm, Wolfgang Brückle, Jürgen Müller, Thomas Hensel, Miriam Yegane Arani, Cord Pagenstecher, Milan Chlumsky, Michael Wiener, Jens Ruchatz, Nicola Hille, Heinz-Elmar Tenorth, Ulrike Mietzner, Ulrike Pilarczyk, Irme Schaber

2001 Astrit Schmidt-Burkhardt, Enrico Sturani, Burkhardt Lauterbach, Anton Holzer, Timm Starl, Wolfgang Brückle, Irme Schaber, Bernhard Kathan, Eva Brinkschulte, André Gunthert, Monika Dommann, Gisela Steinlechner, Karolina Jeftic, Miriam Yegane Arani, Susanne Neuburger, Karin Hartewig, Maren Gröning, Christoph Hoffmann, Michael Ponstingl, Astrid Lechner, Ulrich Hägele, Elsbeth Köstlin, Bernhard Tschofen, Reinhard Jöhler, Konrad Köstlin, Monika Dommann, Habbo Knoch, Miriam Paeslack

1998 Bernd Busch, Hans-Ulrich Lehmann, Jens Ruchatz, Wolfgang Brückle, Simone Klein, Andreas Krase, Petra Kuhlmann-Hodick, Klaus Pollmeier, Wolfgang Jaworek, Olaf Breidbach, Klaus-Günther Steinert, Cornelia Kemp, Gunnar Schmidt, Klaus Mauersberger, Ulrich Keller, Ulrich Pohlmann, Timm Starl, Ludger Derenthal, Milan Chlumsky, Marc Peschke, Sandra Conradt, Uwe Steen, Irene Albers, Jules Champfleury, Dorothea Peters, Christine Karallus, Irme Schaber, Sabine Hillebrecht

2002 Monika Faber, Eva Simmler, Michael Ponstingl, Anton Holzer, Irme Schaber, Timm Starl, Heike Behrend, Thomas Hauschild, Clara Gallini, Irene Albers, Erhard Schüttpelz, Stefanie Herrmann, Anna Pytlik, Bernd Hüppauf, Habbo Knoch, Joachim Zeller, Bernd Boll, Bernd Ulrich, Miriam Yegane Arani, Reinhard Matz, Ute Wrocklage, Bernd Greiner, Martin Reiterer



2003 Timm Starl, Anton Holzer, Kersten Brandt, Hanno Loewy, Esther Ruelfs, Thomas Kutschker, Gisela Steinlechner, Bernd Stiegler, Patrick Marcolli, Jens Schröter, Bernd Stiegler, Margarita Tupitsyn, Bernd Hüppauf, Marianne Bieger-Thielemann, Margarethe Szeless, Katharina Sykora, Gabriele Koller, Milena Greif, Thilo Koenig, Angela Matyssek, Rolf Sachsse, Ulrike Schneider, Ursula Haberkorn, Monika Schwärzler, Leo A. Lensing, Stefanie Diekmann, Bernd Boll, Cornelia Brink, Miriam Yegane Arani, Marie Röbl, Andrea Rudorff, Paul Hugger, Matthias Böhni, Martin Riggenbach, Barbara Basting, Nadine Olonetzky, Birgit Filzmeier

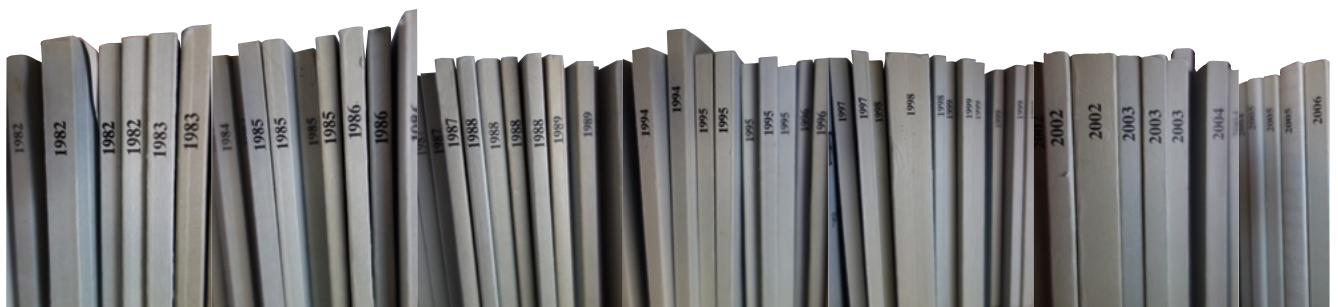
2004 Timm Starl, Christina Natlacen, Iva Mojžišová, Jörn Glasenapp, Marianne Bieger-Thielemann, Wolfgang Brückle, Michael Ponstingl, Anton Holzer, Katharina Sykora, Stefanie Diekmann, Ralph Blank, Bernd Boll, Ricabeth Steiger, Cornelia Brink, Christiane Zintzen, Frauke Kreutler, Bernd Hüppauf, Detlef Hoffmann, Bernd Stiegler, Lars Blunck, Franziska Brons, Nina Klingler, Agnes Matthias, Manuela Fellner-Feldhaus, Diethart Kerbs, Monika Schwärzler, Karoline Riener, Tuya Roth, Katja Schumann

2005 Bernd Stiegler, Cornelia Brink, Harriet Falkenhagen, Marianne Hirsch, Leo Spitzer, Tom Holert, Timm Starl, Miriam Yegane Arani, Lars Blunck, Anton Holzer, Bernd Boll, Anna Hanreich, Ulrich Keller, Detlef Hoffmann, Monika Schwärzler, Janos Frecot, Gisela Steinlechner, Stefanie Diekmann, Christina Thurner, Andrea Henkens, Ralf Blank, Jörn Glasenapp, Gabriele Hofer, Margarethe Szeless, Christiane Arndt, Rolf H. Krauss, Angela Matyssek, Hanns Zischler, Ulrich Pohlmann, Naomi Tereza Salmon, Katharina Sykora, Gisela Steinlechner, Michael Rutschky, Margherita Spiluttini, Peter Dressler, Jochen Gerz, Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Joachim Schmidt, Leo A. Lensing, Ulrich Keller, Barbara Klemm, Dieter Mayer-Gürr, Sissi Farassat, Michael Wiener, Michael Ponstingl, Bernhard Kathan, Dieter Reifarh, Günther Selichar

2006 Timm Starl, Jörn Glasenapp, Friedrich Tietjen, Franziska Brons, Astrit Schmidt-Burkhardt, Walter Mentzel, Anton Holzer, Annette Gentz, Nicole Wiedenmann, Anke te Heesen, Edith Wildmann, Joachim Zeller, Stefanie Diekmann, Susanne Holschbach, Petra Löffler, Bettina Brandl-Risi, Sabine Huschka, Hans-Friedrich Bormann, Joachim Zeller, Ulrich Keller, Daniela Kohlhuber, Paul Kaiser, Katharina Röhl, Inka Schube, Jane Schuch, Rolf Sachsse, Miriam Paeslack, Gisela Steinlechner, Ingrid Hölzl, Anna Lammers

2007 Andrzej Stasiuk, Anton Holzer, Korad Klein, Adrian Silvan-Ionescu, Monika Schwärzler, Timm Starl, Rolf Sachsse, Jörn Glasenapp, Philipp Felsch, Hildegard Frübis, Martin Gasser, Meinrad Suter, Matthias Christen, Edith Wildmann, Ute Wrocklage, Christina Natlacen, Friedrich Tietjen, Mirjam Brusius, Ulrike Keppler, Daniel Schwartz, Matthias Bruhn, Tom Holert, Bernd Stiegler, Uwe Jonas, Peter Kees, Jens Schröter, Jori Finkel, Petra Löffler, Kelley Wilder, Ulrike Matzer, Jürg Schneider, Ute Wrocklage, Anja Nadine Werner, Franziska Schmidt, Simone Förster, Stefanie Diekmann, Karin Gludovatz, Simon Rothöhler, Kathrin Kollmeier, Birgit Kohler, Matthias Christen, Volker Pantenburg, Ekkehard Knörer, Katharina Sykora, Matthias Wittmann, Lars Blunck, Miriam Halwani, Benjamin Städter, Gisela Steinlechner, Anita Studer, Birgit Hammers, Petra Rau, Calin Mihai, Beatrice Kümin

2008 Herbert Molderings, Randy Kaufman, Ulrich Keller, Adelheid Rasche, Anton Holzer, Timm Starl, Ulrike Matzer, Matthias Christen, Lars Blunck, Margaret Iversen, Diarmuid Costello, Wolfgang Brückle, Dawn Phillips, Claudia Lillge, Gabriele Rippl, Jörn Glasenapp, Christoph Ribbat, Bernd Stiegler, Alys George, Nora Mathys, Matthias Christen, Thomas Overdick, Katja Schumann, Stefan Siemer, Sandra Oster, Hanna Koch, Werner Oechslin, Herman Cosmin, Lars Blunck, Sebastian Fitzner, Hans-Jürgen Lechtreck, Bernhard Kathan, Benjamin Städter, Ute Wrocklage, Katrin Engmann, Miriam Halwani, Ulrich Hägele, Markus Schürpf, Lucia Bühler, Nicola Hille, Stefanie Diekmann, Babett Forster, Daniela Franke, Mirjam Brusius



2009 Susanne Regener, Timm Starl, Wolfgang Hesse, Gunnar Schmidt, Karin Bruns, Katharina Sykora, Michael Diers, Bernd Stiegler, Ulrike Matzer, Verena Bader, Franziska Brons, Michael Hagner, Anke te Heesen, Olivier Lugon, Stefanie Diekmann, Ivo Kranzfelder, Anton Holzer, Martin Gasser, Nora Mathys, Matthias Christen, Edith Wildmann, Benjamin Städter, Anna Feldhaus, Detlef Hoffmann, Christoph Burtscher, Peter Geimer, Stefan Bläske, Juliane Vogel, Monika Schwärzler, Dennis Göttel, Katja Müller-Helle, Steffen Siegel, Heike Wetzig, Alys George, Matthias Christen, Wolfgang Hesse

2010 Leo A. Lensing, Rolf H. Krauss, Marion Krammer, Stefan Ulfert, Enrico Sturani, Anton Holzer, Nora Mathys, Wulf Köpke, Bernd Schmelz, Teresa Losonc, Linda Novotny, Ulrich Keller, Sandra Oster, Eric Lutz, Franziska Schmidt, Hanna Koch, Hans Dickel, Jan Mlčoch, Oskar Verant, Hans-Michael Koetzle, Ulrike Matzer, Peter Pfrunder, Steffen Siegel, Bernd Stiegler, Maren Gröning, Alys George, Anja Nadine Werner, Béla Albertini, Eva Tropper, Roberto Zaugg, Sándor Békési, Rudolf Jaworski, Timm Starl, Lars Nowak, Matthias Weiß, Nora Mathys, Gregor Harbusch, Matthias Christen, Annett Holzheid, Regula Portillo, Dagmar Keultjes

2011 Jörn Glasenapp, Claudia Lillge, Nicole Wiedenmann, Stefanie Rinke, Kay Kirchmann, Anton Holzer, Gisela Steinlechner, Nanni Baltzer, Fiona Geuß, Walter Moser, Denise Wiedner, Iris Metje, Stefan Schweizer, Ulrich Pohlmann, Klaus Honnef, Almut Weinland, Rolf Sachsse, Timm Starl, Rolf H. Krauss, Vera Dünkel, Sylvia Ballhause, Patrick Rössler, Monika Melters, Roberto Zaugg, Margareth Otti, Nadja Lenz, Elizabeth Cronin, Agneta Maria Jilek, François de Capitani, Ricabeth Steiger, Steffen Siegel, Mirjam Brusius, Kelley Wilder, Carolin Artz, Bernd Stiegler, Matthias Christen, Katarzyna Górska, Mandy Gnägi, Roland Jaeger

2012 Ulrich Hägele, Herbert Molderings, Nanni Baltzer, Birgit Hammers, Anton Holzer, Wolfgang Born, Uwe Fleckner, Markus Bauer, Katarzyna Górska, Matthias Weiß, Jörn Glasenapp, Jens Jäger, Jens Ruchatz, Ulriker Matzer, Bernd Stiegler, Peter Pfrunder, Franziska Bons, Agnes Matthias, Bernd Weise, Karin Hartewig, Rolf Sachsse, Susanne Holschbach, Miriam Halwani, Steffen Siegel, Ute Wrocklage, Cornelia Brink, Jonas Wegerer, Angela Koch, Jörg Arnold, Valentin Groebner, Axel Doßmann, Markus Bauer, Eva Tropper, Margareth Otti, Nina Hausmeister, Jan Gerstner, Stephanie Marchal, Marco Rasch

2013 Wolfgang Hesse, Ursula Schlude, Anton Holzer, Corinna Lorz, Roland Gretler, Filip Bool, Jörn Glasenapp, Ludger Derenthal, Tobias Sperlich, Verena Faber, Andreas Renner, Paul Kaiser, Bernd Stiegler, Kathrin Schönegg, Lenka Fehrenbach, Angela Müller, Felix Rauh, Anna Hanreich, Mirco Melone, Steffen Siegel, Martina Dobbe, Dennis Jelonnek, Marcel Finke, Adrian Sauer, Evelyn Runge, Lucia Halder, Franziska Maria Scheuer, Nathalie Patricia Soursos, Ulrich Keller, Detlef Zille, Pay Matthis Karstens, Isa Wortelkamp, Tessa Jahn, Eike Wittrock, Benedikt Burkart

2014 Cécile Cuny, Alexa Färber, Ulrich Hägele, Katharina Steiner, Isabelle Backouche, Margareth Otti, Jordi Ballesta, Sophie Feyder, Lydie Launay, Héloïse Nez, Anton Holzer, Christoph Moderegger, Joachim Sieber, Patrick Rössler, Ulrike Matzer, Irenen von Götz, Christoph Kreutzmüller, Olli Kleemola, Marion Krammer, Margarethe Szeless, Monika Melters, Annette Tietenberg, Eva Tropper, Martino Stierli, Carsten Ruhl, Heike Wetzig, Eckhardt Köhn, Katrin Bomhoff, Karl Knöferle, Kathrin Schönegg, Bernd Stiegler, Steffen Siegel, Stefan Rieger, Floris M. Neusüss, Karl Martin Holzhäuser, Andreas Müller-Pohle, Jörg Sasse, Michael Reisch, Marco Breuer, Wolfgang Tillmans, Adrian Sauer, Christiane Feser, Isabelle Haffter, Markus Bauer, Lorena Rizzo, Hilary Roberts, Elisabeth Klaus, Duncan Forbes, Margot Blank, Kim Sichel, Agnes Matthias, Elisabeth Bronfen, Evelyn Runge, Agneta Jilek, Christine Bartlitz



2015 Leo A. Lensing, Isabelle Haffter, Anton Holzer, Margarethe Szeless, Ulrike Matzer, Katharina Steidl, Eva Tropper, Steffen Siegel, Rolf H. Krauss, Inga Remmers, Ingrid Fankhauser, Laura Elias, Anja Burghardt, Lenka Fehrenbach, Emily Joyce Evans, Dina Gusejnova, Olga Smith, Jordan Todorov, Muriel Willi, Patrick Rössler, Helena Holzberger, Nataša Mišković, Gisela Parak, Joachim Sieber, Christin Müller, Carolin Förster, Mirjam Brusius, Nathalie Neumann, Jürg Schneider, Ulrich Eumann, Nicola Hille, Evelyn Runge, Dagmar B. Hüppgens, Olivier Lugon, Michalis Valaouris

2016 Anna Lammers, Sarah Sandfort, Lara Huber, Christian Vogel, Vera Dünkel, Christiane Arndt, Thomas Steinfeld, Steffen Siegel, Anton Holzer, Margarethe Szeless, Anja Guttenberger, Margareth Otti, Isabelle Haffter, Joao Arthur Ciciliato Franzolin, Evelyn Runge, Jörn Glasenapp, Vreni Hockenjos, Bernd Stiegler, Claudia Lillge, Ulrike Matzer, Muriel Willi, Kerstin Meincke, David Keller, Steffen Siegel, Beatriz Pichel, Sigrid Leyssen, Lisa Schreiber, Estelle Blaschke, Patrick Rössler, Antje Krause-Wahl, Christina Natlacen, Matthias Weiß, Lorena Rizzo, Jürg Schneider, Heike Behrend, Nadine Siegert, Katharina Jörder, Giorgio Miescher, Andreas Krase, Ulrich Eumann, Inka Schube, Alexandr Kitaev, Alexander Guano, Claudia Valeska Czykoll, Bernd Weise, Matthias Christen, Pia Draskovits, Kathrin Schönegg, Margarete Wach, Nathalie Neumann, Markus Wurzer

2017 Birgit Hammers, Patrick Rössler, Miriam Halwani, Andreas Gormans, Kristina Pia Hofer, Gerlind-Anicia Lorch, Ludwig Vogl-Bienek, Bernd Stiegler, Ute Wrocklage, Klaus Hesse, Anja Guttenberger, Ulrike Matzer, Michael Freund, Babett Forster, Eva Winter, Klas Winter, Almut Goldhahn, Matthias Gründig, Stefanie Klamm, Petra Wodtke, Nausikaä El-Mecky, Stefanie Samida, Gregor Reimann, Michael Wermke, Anna Rosemann, Valentin Hemberger, Wolfgang Hesse, Harald R. Stühlinger, Steffen Siegel, Bernd Stiegler, Wolfgang Kemp, Monika Faber, Peter Herzog, Geoffrey Batchen, Clément Chéroux, Elizabeth Edwards, Ulrich Keller, Freddy Langer, Hubert Locher, Olivier Lugon, Andreas Müller-Pohle, Margaret Olin, Ulrich Pohlmann, Katharina Sykora, Felix Thürlemann, Andrés Mario Zervigón, Annette Geiger, Andrea Kollnitz, Friedrich Weltzien, Antje Krause-Wahl, Charlotte Silbermann, Gerald Schröder, Katharina Zimmermann, Änne Söll, Katja Böhlau, Elmar Mauch

2018 Mattias Christen, Laurent Guido, Nico de Klerk, Marc Vernet, Bernd Weise, Ute Eskildsen, Vera Marstaller, Franziska Kunze, Anton Holzer, Susanne Holschbach, Katharina Steidl, Claudia Lillge, Bernd Stiegler, Dörte Wilke-Kempf, Jessica Ulrich, Roland Borgards, Cornelia Brink, Miriam Halwani, Nicola Hille, Eva Tropper, Katja Böhlau, Thomas Steinfeld, Valentin Groebner, Jan von Brevern, Dennis Jelonnek, Mirco Melone, Bernd Stiegler, Peter Pfrunder, Anne Vitten, Frank Biederstaedt, Birgit Hammers, Herta Wolf, Carina Dauven, Paul-Louis Robert, Dagmar Keultjes, Michael Kempf, Yvonne Fiedler, Gisela Parak

2019 Burcu Dogramaci, Helene Roth, Alexis Cordesse, Hyewon Yoon, Mehmet Emir, Birgit Mersmann, Kathrin Schönegg, Anna Sophia Messner, Gisela Parak, Steffen Siegel, Linus Rapp, Pepper Stetler, Christopher Haaf, Muriel Willi, Reinhard Matz, Vera Marstaller, Anton Holzer, Christin Müller, Gisela Schäffer, Harriet Scharnberg, Leo A. Lensing, Christine Weder, Philipp Ramer, Christoph Hamann, Elio Krivdić, Katharina Sykora, Simone Förster

2020 Franziska Brons, Kerstin Brandes, Katharina Steidl, Anne Vitten, Katrin Köppert, Susanne Holschbach, Hanna Koch, Miriam Paeslack, Martin Kofler, Notburga Siller, Anna Schneider, Thomas Zaugg, Felix Lüttge, Ann Elias, Karin Hartewig, Evelyn Runge, Maximilian Westphal, Rolf H. Krauss, Ulrike Matzer, Anton Holzer, Miriam Szwast, Wolfgang Hesse, Burcu Dogramaci, Ulrich Pohlmann, Ute Eskildsen, Kathrin Schönegg, Herta Wolf, Rolf H. Krauss, Cornelia Brink, Rolf Sachsse, Bernd Stiegler, Michael Diers, Katharina Sykora, Leo A. Lensing, Peter Pfrunder, Steffen Siegel, Agnes Matthias, Eckhardt Köhn, Christina Natlacen, Martina Mettner, Ulrich Hägele, Christine Bartlitz, Brigitte Werneburg, Enno Kaufhold, Babett Forster, Irene Ziehe, Beat Wyss, Stefanie Diekmann, Katja Schumann, Angela Matyssek, Andreas Günther Krase, Ricabeth Steiger, Monika Schwärzler, Valentin Groebner, Franziska Schmidt, Ivo Kranzfelder, Inka Schube, Ludger Derenthal, Monika Dommann, Mirjam Brusius, Susanne Regener, Jens Ruchatz, Patrick Rössler, Nicola Hille, Esther Ruelfs, Birgit Schillak-Hammers, Christine Karallus, Reinhard Matz



STIMMEN ZUM JUBILÄUM

Ein unvollständiges Abecedarium der Fotogeschichte

A wie Aktuelles Heft oder wie „[...] Annäherungen an die Fotogeschichte, die den Kanon des Etablierten ein stückweit verlasen, die Fotografie und Geschichte gewissermaßen von den Rändern her beleuchten.“ (Anton Holzer: Editorial, in: *Fotogeschichte*, Heft 79, 2001, S. 2) / B wie Bücher, kurz vorgestellt / D wie „Die Beschäftigung mit der alten Fotografie war lange Jahre durch jene Sammler geprägt, deren Leidenschaft sich im Erwerb einer seltenen Kamera erschöpfte.“ (Timm Starl: Editorial, in: *Fotogeschichte*, Heft 1, 1981, S. 2) / E wie Editorial / F statt Ph! Oder wie Forschung / G wie grau (aber nie monoton) oder wie grafisch rundherum erneuert / H wie Hinweise für AutorInnen oder wie Heft / I wie .info / J wie Jg. oder wie Jonas Verlag / L wie lesenswert, immer / N wie nie beliebig oder wie neuerdings in Farbe / O wie Offset / P wie prägend / Q wie Quartal (jedes wieder) / R wie Rezensionen oder wie Redaktion / S wie Style Sheet oder wie „Sachverständige Fotografie“ (mein erster eigener Beitrag im Jahr 2004) / T wie tiff, nicht jpeg! / U wie unverzichtbar (gestern, heute, morgen) / V wie Vierzig Jahre Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie / W wie Wien (nach Frankfurt am Main) / Z wie Zum Geburtstag die allerherzlichsten Glückwünsche!

Franziska Brons

Eines fasziniert mich seit Jahren an der Fotogeschichte

Es ist der graue Einband, der sich wie ein eintönig grauer Himmel um die Texte legt als solle das aufzeichnende, bloß registrierende Moment der fotografischen Apparatur unterstrichen werden. Und tatsächlich lenkt das konturenlose Grau nicht ab. Vielmehr steigen aus ihm die Texte zu Hauptakteuren auf. So ist es paradoxerweise diese Grauzone zwischen Weiß und Schwarz, die den Beiträgen ein „Kolorit“ verleiht und ein Nachdenken zu den Praxen und Praktiken der Fotografie vorantreibt. So geht es mir, wenn ich das graue Heft in die Hand nehme und in die Geschichte und Theorie der Fotografie eintauche.

Christine Karallus

Lange Zeit kam die Fotogeschichte äußerlich so unscheinbar mausgrau daher,

dass man sie mit dem Jahresbericht des Amts für Bestattungswesen hätte verwechseln können. Erst spät kam es zu einer sanften Renovation. Doch das äußere Understatement – oder war es Widerstand gegen die totale Vermarktung? – blieb als Markenzeichen. Umso überraschender, was im Innern geboten wurde: Keine andere Zeitschrift im deutschsprachigen Raum wartete so oft mit unerwarteten Ansätzen, originellen Sichtweisen, inspirierenden Recherchen und klugen Beiträgen zur Geschichte der Fotografie auf. Der *Fotogeschichte* gelingt eine faszinierende Gratwanderung zwischen wissenschaftlicher Fundiertheit und journalistischer Vermittlungsfreude. Die Zeitschrift deckt Forschungsfelder auf, bevor diese breit beackert werden. Und sie macht bewusst, dass Fotografie nur in Kontexten zu verstehen ist – in historischen, politischen, gesellschaftlichen oder kunstgeschichtlichen. So befreit sie das Medium auch immer wieder aus dem Ghetto eines fachspezifischen Diskurses: In der *Fotogeschichte* findet man nicht nur Fotogeschichte, sondern Kulturgeschichte im besten Sinn des Wortes. Wer auch noch hinter die Kulissen schaut, staunt über die bescheidenen Ressourcen, mit denen es möglich ist, ein solches Referenzwerk zur Fotoforschung am Leben zu erhalten – undenkbar ohne den engagierten Spiritus Rector.

Peter Pfrunder

Zufall und Notwendigkeit

40 Jahre *Fotogeschichte* decken fast den gesamten Zeitraum deutschsprachiger (Nachkriegs-)Fotogeschichtsschreibung ab. Wohl hatte es erste Veröffentlichungen schon in den 1970er-Jahren gegeben. Doch dann kam mit Timm Starls Quartalszeitschrift eine Infrastruktur bildende Publikation. Sie bot regelmäßig Raum für Selbstversuche auf dem neuen Wissenschaftsterrain, mit sorgfältiger Redaktion, war offen für diverse Ansätze und disparate Themen auf dem vom akademischen Betrieb weitgehend ignorierten Feld. Wie viele hatte ich als Student der Kunstgeschichte und Empirischen Kulturwissenschaft von alledem keine Ahnung, bis ein systemischer Zufall die Weichen stellte: Mir waren Fotografien als „Arbeitsmittel und Bedeutungsträger“ im Werk des Bildhauers Fritz von Graevenitz aufgefallen – und noch heute bin ich einer Kommilitonin in Tübingen dankbar für den Hinweis. Die Antwort aus Frankfurt machte Mut, zu schreiben (und ausnahmsweise gab es sogar ein Honorar). Seit Heft 8 (1983) ist für mich Fotogeschichte ganz wesentlich die *Fotogeschichte*.

Wolfgang Hesse

Während meines Studiums war die Fotogeschichte

ein wichtiger Ausgangspunkt für intensive Tiefenbohrungen. Eine erste Begegnung mit dem damals in Frankfurt am Main lebenden Herausgeber Timm Starl fand 1986 kurioserweise in einem Krankenhaus statt; erstaunlich war, dass es trotz dieser widrigen Umstände ein ausgesprochen beschwingtes und produktives Treffen war, bei dem wir zudem den ersten Beitrag für die *Fotogeschichte* vereinbarten. Großen Eindruck hinterließen die Energie und kompromisslose Haltung, auch vor Konflikten nicht zurückzuschrecken, sondern im Gegenteil Verdrängtes und Verschwiegendes deutlich auszusprechen. Bis heute ist die *Fotogeschichte* ein pluralistisches, aber nie beliebiges Sammelbecken für die verschiedensten Lesarten des Mediums geblieben, ein Forum für analytisches Hinterfragen auf der Suche nach neuen Erkenntnissen, unabhängig von den Konventionen des Kunstbetriebs. Wir verdanken der Zeitschrift unzählige Denkanstöße. Hoffentlich wird es dieses interdisziplinäre Schaufenster zur Fotografie noch viele Jahre geben!

Ulrich Pohlmann

Die späten 1970er- und frühen 1980er-Jahre

sind – nach meinem Dafürhalten – die für die jüngere Auseinandersetzung mit dem Medium Fotografie wichtigste Zeit. Im deutschsprachigen Raum (und darüber hinaus) bildete sich ein als *Fotoszene* titulierte Netzwerk heraus, das nicht nur die fotografische Produktion und zeitgenössische Reflexion, sondern auch die kritische Diskussion der Fotografie in der Vielfalt und Breite ihrer Anwendungen und Einsätze umfasste. Während Evelyn Weiss, wenn sie in ihrem Beitrag zur *documenta 6*, der ersten *Mediendocumenta* von 1977, von der „Benutzung der Fotografie“ schreibt, letztere immer noch in einer dienenden Rolle im Kanon der Künste sieht, beschleunigte nicht zuletzt der historische Rückblick ebendieser *d6* die sich bereits abzeichnende Emanzipation von Fotografie und Fotogeschichte. Wie bereits in ihrem Namen angelegt, hatte sich die Zeitschrift *Fotogeschichte* 1981 zum Ziel gesetzt, das Medium, aus den Blickwinkeln der diversesten wissenschaftlichen Disziplinen und Methoden, einer historiografischen Diskussion zu unterziehen. Das tut sie bis heute erfolgreich, weshalb ihr als einzigem der Geschichte der Fotografie gewidmetem wissenschaftlichen Periodikum eine herausragende Rolle im kulturhistorischen Ausdifferenzierungsprozess des Nachdenkens über Fotografie zukam und immer noch zukommt.

Herta Wolf

Die Gründung der Fotogeschichte vor vierzig Jahren

muss eine große Freude für die zu jener Zeit kleine Gemeinde von Fotohistorikern gewesen sein, da nun auch in Deutschland ein Organ für die Vermittlung ihrer Forschungsergebnisse zur Verfügung stand. Vor genau dreißig Jahren entdeckte ich die Zeitschrift, verlor allerdings sofort wieder das Interesse, denn meine erste fotohistorische Publikation, die in Fachkreisen allgemein Zustimmung gefunden hatte, wurde im Rezensionsteil vom Herausgeber schlecht besprochen. Die „Kränkung“ hielt jedoch nicht lange vor, da mir schnell klar wurde, dass sich um die Zeitschrift hervorragende Experten gruppierten, von denen es im Hinblick auf die Fotografie der Weimarer Republik viel zu lernen gab – und immer noch gibt: Janos Frecot, Andreas Haus, Herbert Molderings, Ulrich Pohlmann, Rolf Sachsse und natürlich Ute Eskildsen.

Timm Starl gebührt höchster Respekt für seine Pioniertat, Anton Holzer Dank und Anerkennung für die Fortführung der Arbeit in einem Geist, der die Fortschritte der fotohistorischen Forschung in einem Maße befördert hat, wie es 1980 sicher nicht abzusehen war. Redaktionelle Umsicht und Spürsinn für neue Themen verheißen für die Zukunft noch einige Überraschungen; schließlich darf das große Herz für kleine Fotoverlage nicht unerwähnt bleiben. Ad multos annos!

Eckhardt Köhn

Das graue Cover der Fotogeschichte,

ihre Schwarzweißabbildungen, ihr sachliches Layout – das alles lässt Schwarz tragende Leser*innen dazu imaginieren, anfangs vielleicht vom Existenzialismus beeinflusst, heute vom Minimalismus. Vierzig Jahre, das ist eine Generation, das ist ungefähr mein Alter. „Was, ein Mädchen?!“, rief entsetzt ein Mann ins Telefon, als er erfuhr, dass ich als Kuratorin für Fotografie arbeite. Dinge ändern sich. Die Zeitschrift *Fotogeschichte* hat mich seit meinem ersten Seminar zur Fotogeschichte, an der Universität Frankfurt, begleitet. Mehrere Ordner stehen nun neben mir, versehen mit Bleistiftunterstreichungen, Ausrufe- und Fragezeichen. Silbrig auf weißem Papier. Dialoge. Immer wieder.

Miriam Szwast

Fotogeschichte, interdisziplinär

Die Idee, über Fotografien zu forschen, die 1945 bei der Befreiung der nationalsozialistischen Konzentrationslager aufgenommen worden waren, entstand in den 1990er-Jahren in Gesprächen mit dem Kunsthistoriker Detlef Hoffmann. Dem Hochschullehrer, der auch Ausstellungen kuratierte, war die Arbeit mit Fotografien vertraut, auch ich war über die Ausstellungspraxis in einer NS-Gedenkstätte auf die Fotos aufmerksam geworden. Mit meiner Absicht, Fotos extremer Gewalt durch eine historische Kontextualisierung zum Sprechen zu bringen, war ich zwischen die Disziplinen geraten: Mein damaliges Fach, die Volkskunde, hatte das Fotografieren als Alltagspraxis entdeckt, nicht aber jene Fotos, deren Motive, Entstehung und Rezeption mich interessierten; der Kunstgeschichte, die mich das Sehen lehrte, waren neben den Werken großer Künstler*innen Bildtypen, die als Massenmedien keinen künstlerischen Anspruch erhoben, noch kaum in den Blick geraten; in der Geschichtswissenschaft schließlich lagen Studien zu Konzentrationslagern vor, doch die berichteten von einer bilderlosen Vergangenheit. Den Resonanzraum für meine Fragen fand ich bald in der *Fotogeschichte*. Sie scherte sich wenig um disziplinäre Zuständigkeiten und Abgrenzungen. Ihre Autor*innen gingen von den Fotos selbst aus und führten ein interdisziplinäres Gespräch über Gegenstände, Theorien und Methoden der Fotogeschichtsforschung. Diese Unbekümmertheit, fachliche Grenzen zu überschreiten, begeistert mich bis heute.

Cornelia Brink

Trinkspruch zum 40. Geburtstag

der Zeitschrift zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie. Mit ihrem Titel trifft das Heft ins Schwarze. Fotografie heute ist, wie Holzschnitt und Kupferstich, als historisches Medium zu verstehen. Ethos und Ästhetik ihrer Herstellungsweise sind vergangene. Die Anmutung des Fotografischen unter den Bedingungen digitaler Produzierbarkeit ist wesentlich nostalgisch.

Beat Wyss

Vierzig Jahre – je nach Perspektive eine lange oder kurze Zeit

Die Fotografie ist längst kein neues Medium mehr, aber ihren kulturellen Stellenwert begann sie in Deutschland erst ab Ende der 1970er-Jahre mühsam zu erklimmen: Auftritt auf der *documenta*; Gründung der *Fotografie. Zeitschrift internationaler Fotokunst*; Etablierung von fotografischen Abteilungen in Kunstmuseen. Anfang der 1980er-Jahre erschienen dann gleich drei Zeitschriften, die der fotografischen Szene neue Impulse gaben und versuchten, einzuholen, was in Deutschland gefehlt hatte – eine Auseinandersetzung mit der zeitgenössischen Praxis und mit Fragen zur Geschichte des Bildmittels:

1980 *European Photography*, 1981 *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* und 1982 *Fotokritik*. Im Kontext dieser Belebung war Timm Starls Gründung der *Fotogeschichte* eine Pionierleistung, denn diese Publikation bot dem wissenschaftlichen Nachwuchs endlich ein Forum zur Veröffentlichung von Recherchen zur Geschichte des technischen Mediums und seiner Gebrauchsweisen. Eine wichtige Initiative zu einer Zeit, in der sowohl Studienangebote als auch Förderungen der fotohistorischen Arbeit kaum existierten. Die Zeitschrift bot ein Potpourri von Themen, dabei immer wieder unbekannte Fundstücke und nicht zu vergessen die Rezensionen von Ausstellungen und Büchern, die in den Feuilletons wenig Beachtung fanden. Vierzig Jahre und nicht müde. Die *Fotogeschichte* ist lebendig und in den letzten Jahren auch durch Gastherausgeberinnen und Gastherausgeber und unterschiedliche Textformen noch interessanter geworden. Mit dem 2001 erfolgten Wechsel der Herausgeberschaft hat Timm Starl mit Anton Holzer eine Wahl getroffen, die der Zeitschrift positive Energie gegeben hat, und mit ihrem Erscheinen im Jonas Verlag konnte die Druckqualität – wichtig gerade für das Visuelle – entscheidend verbessert werden. Salute FOTOGESCHICHTE, salute Timm Starl und Anton Holzer!

Ute Eskildsen

Als Timm Starl mich bat,

ihm bei der Vorbereitung der 1. Frankfurt Fotogespräche* zu helfen, ergab sich ein Kontakt zum Londoner Konzeptkünstler Gustav Metzger, der zur gleichen Zeit in Frankfurt weilte und an der Konferenz teilnahm – ich kannte ihn über den britischen Künstler John Latham. Während der Veranstaltung, die wohl als erste in Deutschland dem Thema NS-Fotografie gewidmet war, begann Gustav Metzger relativ unvermittelt, aus seiner Kinderzeit zu erzählen: Um seine jüdische Familie zu tarnen, hatten ihn seine Eltern in die Hitlerjugend gesteckt, und mit dieser Gruppe hatte er 1937 den Nürnberger Parteitag der NSDAP besucht. Er berichtete von seinen Ängsten der Entdeckung, aber auch vom Eindruck, den die bombastische Veranstaltung auf den damals Zehnjährigen gemacht hat. Wir, die wir ihm zuhören durften, waren völlig perplex. Gustav Metzger, der 1966 gemeinsam mit John Latham und Yoko Ono das *destruction in art symposium* organisiert hatte, konnte mit seiner leisen Schilderung der ganzen Tagung eine völlig andere Bedeutung geben. Was er nur kurz erwähnte: Im Sommer 1939 ist er mit einem der letzten Kindertransporte nach Großbritannien gekommen, sonst hätte er uns nichts berichten können.

Rolf Sachsse

* Die Tagung ist publiziert in: *Fotogeschichte*, 2. Jg., Heft 5, 1982, die Arbeitsgruppe zur NS-Fotografie dort auf S. 59–75.

Die aufrichtige Gratulation

zum 40-jährigen Bestehen der Zeitschrift lässt sich zum einen verbinden mit dem großen Dank eines recht treuen Lesers und zum anderen mit dem Wunsch, die Redaktion möge an dem im Titel angesprochenen Aspekt des Historischen unbedingt festhalten. Zwar scheinen Ästhetik und Theorie der Fotografie heute eher en vogue zu sein, aber die Dimension der Historie ist umso relevanter, je geschichtsvergessener die Gegenwart sich zeigt. Wenn dann auch noch der bild- und kunsthistorische Blickwinkel und die Berücksichtigung der internationalen Fotografie (und Literatur) beibehalten würden, bliebe nichts zu wünschen übrig. Es sei denn vielleicht eine Methodendiskussion sowie ein verstärktes fachpolitisches Engagement, zum Beispiel in Sachen eines (internationalen historischen Archivs, das zugleich in der Form einer allgemeinen Pinakothek der Fotografie auch als Forschungsstätte fungiert, die weniger auf Großkunst und Technikfragen als auf wissenschaftliche Untersuchung ausgerichtet wäre.

Michael Diers

Private Fotografie war im 20. Jahrhundert ein Stiefkind der Fotogeschichte

Die Zeitschrift *Fotogeschichte* ermöglichte es mir, im deutschen Sprachraum darüber zu publizieren. Arbeiten zu diesem Thema hielt ich zuerst als englische Vorträge und publizierte sie dann auf Deutsch in der *Fotogeschichte*. Die erste dieser Arbeiten („Du siehst aus wie Elisa!“ Ein Vater fotografiert seine Tochter im frühen 20. Jahrhundert, *Fotogeschichte*, Heft 37, 1990) analysierte die Funktion der Fotografie in der Familie meiner Mutter, die aus einem Dorf aus Graubünden kommt. Viele Mitglieder der Familie wanderten aus und kamen erst im Alter zurück. In der Zwischenzeit wurde der Kontakt durch Briefe und Fotos aufrechterhalten, die bis heute existieren. Als Kuratorin der Fotosammlung des Schweizerischen Nationalmuseums in Zürich bin ich u. a. auch für private Nachlässe zuständig, die von ihrer ursprünglichen Funktion losgelöst sind – hier wurde mir die Wichtigkeit des Kontextes bewusst. In einer weiteren Arbeit (Aufgabe und Funktion von Fotografien im familiären Umfeld, *Fotogeschichte*, Heft 71, 1999) befragte ich Mitglieder einer anderen Familie zu ihren Familienfotografien. Die Ergebnisse dieser Arbeit bekräftigten die Wichtigkeit des Kontextes und veranlassten mich, private Fotografien wenn möglich mit Informationen über den ursprünglichen Kontext zu sammeln.

Ricabeth Steiger

Fotogeschichte hat meine Sozialisierung zur Kunstwissenschaftlerin begleitet

Als ich Anfang der 1990er-Jahre mein Studium am kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg aufnahm, war Fotografie erst allmählich an den Universitäten präsent. Ich hatte aber Glück: In Hamburg war mit der von F.C. Gundlach gegründeten PPS.Galerie ein wichtiger Multiplikator für künstlerische Fotografie in der Stadt. Die Sammlung Fotografie des Museums für Kunst und Gewerbe wurde von Gabriele Betancourt Nuñez geleitet, die auch Lehrveranstaltungen anbot. Gemeinsam führen wir mit dem Seminar zur Ausstellung „Fotografieren heißt teilnehmen“ im Museum Folkwang, die eine geschlechtsspezifische Perspektive auf die Fotografie der Weimarer Republik einnahm. In jenen Jahren wurde mein Wissen zur Geschichte und Theorie der Fotografie durch Themenhefte der *Fotogeschichte* bereichert. Ausgaben zu „Identifikationen“, „Krieg und Fotografie“ oder zu „Fotografie und Gedächtnis“ prägten nachhaltig mein wissenschaftliches Interesse an Fotografie. Danke für diese wichtigen Impulse!

Burcu Dogramaci

Als ich im zweiten Jahrzehnt

meiner nach 45 Jahren zu Ende gehenden akademischen Laufbahn über den Zaun der amerikanischen Germanistik nach offeneren Forschungsfeldern schaute, winkte Timm Starl bereits energisch aus der *Fotogeschichte*. Er bot mir den Nachdruck eines Aufsatzes über Karl Kraus, Kurt Tucholsky und die Fotografie an, der in einer literaturwissenschaftlichen Zeitschrift auf wenig Resonanz gestoßen war. Ihm verdanke ich den Impuls, in dem Zwischenbereich „Literatur und Fotografie“ weitergemacht zu haben.

Als Anton Holzer und ich beide unbekannterweise innerhalb von wenigen Wochen Artikel über die frappierenden Ähnlichkeiten zwischen dem Frontispiz von Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit* und den Folterfotos von Abu Ghraib – er illustriert auf einer ganzen Seite in *Der Bund*, ich in einer bildlosen Spalte in der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* – publizierten, erkannte ich einen mir schmeichelnden gemeinsamen Blick. Es bleibt ein Vergnügen, als disziplinärer Zaungast zu verfolgen, wie seine Herausgeberschaft die Pionierarbeit von Timm Starl fortführt.

Leo A. Lensing

Der paradoxe Blick

Analog zum Schlüsselerlebnis gibt es Schlüsseltexte. Detlef Hoffmanns 1997 in der *Fotogeschichte* veröffentlichte Überlegungen zu „Auch in der Nazizeit war zwölfmal Spargelzeit. Die Vielfalt der Bilder und der Primat der Rassenpolitik“ sind für mich ein solcher – im Zusammenhang eines studentischen Forschungsprojektes zu Hans Retzlaff 1998 erstmals rezipiert und seither immer wieder gelesen. Hoffmann konstatierte darin den der Thematik eingeschriebenen „paradoxen Blick“ und forderte „notwendige Kälte“ in der Auseinandersetzung: Nicht „NS-Fotografie“ sollte ihr Gegenstand sein, sondern vielmehr ein „Fotografieren im Nationalsozialismus“, um die „symbolische Ordnung“ des Regimes nicht fortzuschreiben und das Paradox selbst zur analytischen Kategorie zu machen. Die differenzierte wissenschaftliche Debatte dieses Themenkomplexes fand für Hoffmann maßgeblich in der *Fotogeschichte* statt – was für viele andere Diskurse gleichermaßen gilt.

Agnes Matthias

Die Einladung,

mir Gedanken zum vierzigjährigen Jubiläum der *Fotogeschichte* zu machen, ließ mich unmittelbar daran zurückdenken, wann ich das erste Mal mit dieser Zeitschrift in Kontakt gekommen bin. Ich habe diesen Moment deswegen noch so genau in Erinnerung, weil er tatsächlich prägend für meine eigenen Vorstellungen von Wissenschaft und Lehre wurde. Im Zuge meines Studiums der Kunstgeschichte wählte ich in den späten 1990er-Jahren ein Seminar am Institut für Zeitgeschichte bei Prof. Dr. Gerhard Jagschitz. Ich war zu diesem Zeitpunkt eine Lernende, die sich langsam, aber von einem steten Interesse getrieben, Wege zur Geschichte der Fotografie eröffnen wollte. Schon in der ersten Seminarstunde erhielten wir eine komplette Bibliografie aller in der *Fotogeschichte* veröffentlichten Aufsätze, jeweils mit Nummern versehen, und wurden herzlich eingeladen, jederzeit (!) in das Büro des Professors zu kommen und uns dort die benötigten Hefte als Kopiervorlage zu holen. Dieses Angebot, die Forschung von Studierenden ernst zu nehmen, zu fördern und auf wirklich großzügige Art und Weise zu unterstützen, hat mich nachhaltig beeindruckt und mir zudem die Bedeutung und Relevanz dieser Zeitschrift schon früh vor Augen geführt.

Christina Natlacen

Mit 40 Jahren ist die Fotogeschichte älter als ich selbst

Sie begleitet mich seit den Jahren an der Universität – um 2000 ein Ort, an dem Fotografie nur punktuell auftrat: in der Medientheorie mit Roland Barthes, in der Literaturwissenschaft mit Bild-Text-Collagen oder in der Kunstwissenschaft, die damals Jeff Wall und die Becherschule diskutierte. Ganz anders wurde sie hingegen in der Jubiläumsausgabe zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift besprochen, die mir in Erinnerung geblieben ist. Ein Beitrag von Janos Fecot resümierte die fotografische Entwicklung seit den 1970er-Jahren aus der Perspektive von Sammlung und Ausstellung und berührte Fragen jenseits der Ikonografie: Original und Neuabzug, Technik und Material, Autorenfotograf*in und Flohmarktfundstück – mein Auftakt für die Auseinandersetzung mit einem Feld, das heute mehr denn je zwischen den Disziplinen angesiedelt und trotzdem als Fotogeschichte klar zu konturieren ist.

Kathrin Schönegg

Das Sprachrohr

Die Fotografie als Primärquelle wissenschaftlicher Forschung spielte in Deutschland, Österreich und der Schweiz lange Zeit keine oder lediglich eine marginale Rolle. Im Gegensatz zum Film galt die Fotografie als wissenschaftlich schwierig oder gar nicht kompatibel. Kaum jemand beschäftigte sich mit Dokumentarfotografie, Kriegsbildern, der Fotografie in den Medien, mit den sogenannten Knipserbildern oder anderen Bildphänomenen. Kaum ein Dutzend Forscherinnen und Forscher sahen sich dem visuellen Medium ernsthaft verpflichtet. Die Ignoranz in Sachen Fotografie fand schlagartig 1981 mit der von Timm Starl ins Leben gerufenen Zeitschrift *Fotogeschichte* ihr Ende. Ein Sprachrohr war geboren – auf private Initiative und mit all den damit verknüpften finanziellen Risiken. Der *Fotogeschichte* ist es zu verdanken, dass seit den frühen Achtzigerjahren eine wissenschaftlich motivierte Fotogeschichtsschreibung stattfinden kann – im Sinne einer interdisziplinären Visuellen Kulturwissenschaft, die Fotografie und Film sowie die sozialen, gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Belange dieser Medien ins Zentrum von Forschung und Vermittlung rückt.

Ulrich Hägele

Äußerlichkeiten müssen keine Nebensächlichkeiten sein

Denke ich an *Fotogeschichte*, dann habe ich eine Farbe vor Augen, die eigentlich gar keine sein will: Grau. Bereits in der allerersten Ausgabe hat die Zeitschrift mit ihrem äußeren Erscheinungsbild einen unverwechselbaren Akzent gesetzt. Er changiert zwischen Zurückhaltung und nobler Eleganz. Zwar wurde der typografische Purismus, der die Umschläge der frühen Nummern prägt, in späterer Zeit aufgegeben. Doch blieb auch dann der nüchterne Auftritt gewahrt. Wie durch ein Schlüsselloch konnte man nun auf dem Titel auf ein Bild blicken, das sich bei genauerer Betrachtung als der Ausschnitt eines größeren Ganzen erwies. Gerade das aber soll eine wissenschaftliche Zeitschrift leisten: eine fokussierende Auswahl, die den Blick auf Neues lenkt und Bekanntes anders beleuchtet. Seit diesem Jahrgang nun erscheinen die in *Fotogeschichte* veröffentlichten Argumente durchgehend vierfarbig – und gewiss auch weiterhin werden sie ein durchgehend prägnanter Beitrag zur bildgeschichtlichen Forschung sein.

Steffen Siegel

Ich schaue Fotos als Historiker an,

und da sind sie unwiderstehlich. Denn Fotografie verspricht, die Zeit still zu stellen, jedenfalls innerhalb des Bildes. „Dieses Jetzt“, verheißt sie dem Betrachter, „bleibt so, für immer.“ Überall in Europa wurden im 19. und frühen 20. Jahrhundert historische Gebäude und Landschaften, traditionelle Handwerke und Bräuche auf Fotografien festgehalten – im Moment ihres endgültigen Verschwindens in den Umbrüchen der Industrialisierung. Dasselbe praktizierten westliche Fotografen im kolonialisierten Rest der Welt: Fotografiert wurde vorzugsweise das vermeintlich alte Ursprüngliche, aber dem Untergang Geweihte. Schauen deswegen all die Insulanerinnen, Indianer, Samurais so trotzig und melancholisch in die Kamera? „I work and photograph while hoping to stop everything“, hat der Fotograf Masahisi Fukase 1978 gesagt. Diese große Stopp-Maschine hat ihre eigene, etwas unheimliche Logik. Ich werde verschwunden sein, sagt jedes Bild. Natürlich erscheinen die meisten Fotos – Familienbilder, Werbe-fotos, Schnappschüsse in den Ferien – in viel freundlicheren Kontexten. Aber sind sie wirklich völlig frei davon?

Valentin Groebner

40 Jahre Fotogeschichte!

Das ist gerade in der heutigen Zeit, in der es Printmedien oft schwer haben, eine sehr beeindruckende Zahl. Seit mich während meines Studiums die Begeisterung für die Fotografie gepackt hat, ist die *Fotogeschichte* zu meinem treuen Begleiter geworden. Zunächst nur als Leserin, später dann als Autorin und Gastherausgeberin. Ich schätze es sehr, dass den Mitwirkenden große Freiheit bei der Themenwahl gegeben wird und auch Randgebiete der Fotografie sowie interdisziplinäre Ansätze gerne gesehen sind. Die *Fotogeschichte* bedient alle Facetten dieses vielfältigen Mediums und zeigt trotz der Masse an Bildern, mit der wir täglich konfrontiert sind, immer wieder Neues und Unerforschtes. So ist sie gleichzeitig Archiv der Entwicklung der Fotografie wie auch Wegweiser dessen, was die Zukunft bringen wird. Man darf also sehr darauf gespannt sein, was die nächsten 40 Jahrgänge bringen werden.

Birgit Schillak-Hammers

In meinem Studium der Kunstgeschichte spielte Fotografie keine große Rolle

Das Lehrangebot war Ende der 1990er-Jahre eher mit den klassischen Themen unseres Faches besetzt. Sicherlich hörte man mal von der *Camera obscura* als einem etwas anrühigen Hilfsmittel, das für einige der Stadtansichten Vermeers mitverantwortlich sein sollte, doch dass fotografische Werke im Zentrum der Betrachtung standen, kam nur äußerst selten vor und Lehrveranstaltungen explizit zur Fotografie standen nicht auf dem Lehrplan. Jedoch konnte man in der Bibliothek die vollständige Ausgabe der *Fotogeschichte* finden. Gleichzeitig gab es seit dem Jubiläum 1989 und dem Aufkommen der digitalen Bildtechnik einen Boom an fotogeschichtlicher Forschung und Themenausstellungen, die insbesondere die historische Fotografie in den Blick nahmen. Gegen Ende meines Studiums erhielt ich die Gelegenheit zur Aufarbeitung einer Fotosammlung aus dem 19. Jahrhundert und damit auch zur Beschäftigung mit originalen Abzügen. Dabei galten mir die in unserem Institut gelb gebundenen Bände der *Fotogeschichte* schon damals als wichtiges Nachschlagewerk und sie sind es bis heute für meine Lehre und Forschung geblieben. Herzlichen Glückwunsch!

Babett Forster

„wenn ... historisch empfindliche Schichten berührt werden“ – Mein erster Beitrag

Vor 40 Jahren war es so weit

Die Fotografie hat endlich ihre Geschichte erhalten – eine Zeitschrift, die sich nicht um den Kanon und die Kunst scherte, sondern mit Lust und Entdeckergeist Besonderem nachspürte und seitdem zu aufregenden Erkundungen in die große, weite Welt der Fotografiegeschichte einlädt. Während man sich andernorts um den Einlass in den Olymp der Kunst bemühte, erkundet *Fotogeschichte* unverdrossen und immer wieder überraschend das Entlegene und Erhellende, Bemerkenswerte und Bedeutsame. Hier wurden und werden besondere Entdeckungen gemacht, die im Rückblick eine regelrechte Enzyklopädie der Fotografiegeschichte ergeben. Ein kleiner Fotodank und -gruß zum Jubiläum: So bunt, so schräg, so phantasievoll, aber auch so eigenartig kann die Fotografie sein & so möge auch die *Fotogeschichte* weiterhin sein.

Bernd Stiegler

Mein Text im Heft 39/1991 der *Fotogeschichte* beschreibt die erfolglose Suche nach einer einzigen Fotografie. Er ist in Briefform gehalten und beruht auf authentischen Aufzeichnungen aus dem Herbst 1989, aus jenen Monaten, die als Zeit des Umbruchs in der DDR in die Geschichte eingingen. Mein Göttinger Kollege und Freund Hans Christian Adam hatte mich gebeten, in Ostberliner Archiven und Bibliotheken eine Bildrecherche durchzuführen. Es war ein obskures Unterfangen: Während der ostdeutsche Staat immer tiefer in die Krise stürzte, versuchte ich, ein Jugendbild des sowjetischen Diktators Stalin aufzuspüren, dessen politisches Erbe gerade endgültig zu Bruch ging. Timm Starl, den ich auch in diesem Herbst in Berlin kennengelernt hatte, sandte eminent freundliche, ermunternde Briefe. So kam trotz meiner Zweifel an der Eignung des Ganzen schließlich dieser sehr persönliche Beitrag zustande. „Auf (der) Suche nach Stalin“: Er hatte viel mit, wie es im Text heißt, „Berührungen von Lebensgeschichte und Fotografie“ zu tun und eher wenig mit faktischer Fotografiegeschichte – ein Zeugnis dieser Zeit.

Andreas Krase



„Royal Hospital Tavern“, kolorierter Albuminabzug, anonym, England um 1875 [Sammlung Stiegler].

Wie alles aus den Zeitverhältnissen geboren wird,

kam auch das Fachorgan *Fotogeschichte* nicht aus dem Nichts. Timm Starls Etablierung einer fotogeschichtlichen Publikation knüpfte an die in den 1970er-Jahren merklich beschleunigte Emanzipation der Fotografie an (die ihrerseits ihre Impulse aus den USA bezogen hat). Für mich, der ich seit 1975/76 im Rahmen eines Kunstgeschichtsstudiums weitgehend autodidaktisch an einer fotogeschichtlichen Dissertation arbeitete, vermittelte mir allein die Existenz dieser Publikation die Gewissheit, keiner Chimäre nachzulaufen. Fotografiegeschichte war zweifelsfrei in den akademisch-wissenschaftlichen Diskurs eingetreten. Dass ich meinerseits 1982 in der vierten Ausgabe der *Fotogeschichte* mit einem Beitrag vertreten war, der Teile meiner Dissertation vorwegnahm, festigte mein Selbstverständnis als angehender Fotohistoriker. Insofern blicke ich dankbar auf die damalige Initiative von Timm Starl zurück und ich bin sicher, damit nicht der Einzige zu sein.

Enno Kaufhold

Fotografieren als soziokulturelles Phänomen

Die historisch-ethnologische Fotografie von den 1860/70er-Jahren bis in die 1940/50er-Jahre, gegenwärtige foto-ethnografische Projekte und die private Fotografie bilden in vielerlei Facetten den Schwerpunkt der Fotografischen Sammlung des Museums Europäischer Kulturen (MEK) der Staatlichen Museen zu Berlin. Zu Letzterem gehören Atelieraufnahmen für die private Erinnerung ebenso wie die Fotografien der Amateure und Knipser, die ihren eigenen Lebensalltag und das Nichtalltägliche festhielten. Damit rückt auch das Fotografieren als soziokultureller Ausdruck des Alltagslebens in den Fokus des Sammelns, Bewahrens, Erforschens und Ausstellens.

Wohl aus diesem Grund kam Timm Starl Anfang der 1990er-Jahre zu einer Recherche in Vorbereitung seines „Knipser“-Projektes (*Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980*) ins MEK, das damals noch Museum für Volkskunde hieß, bevor es sich 1999 mit dem Referat Europa des Ethnologischen Museums der SMB zusammentat. Das war für mich als Kuratorin der Fotografischen Sammlung umso erfreulicher, weil dieses Thema ansonsten bei den meisten, eher auf Autoren- und künstlerische Fotografie ausgerichteten Sammlungen keine Beachtung fand. Die Vielfältigkeit und Besonderheit der Sammlung konnte ich in der Folge in der *Fotogeschichte* (im Heft 52, 1994) mit einem Bericht über die Anfänge der Fotosammlung vorstellen, wofür ich hier gern nochmals herzlich Dank sage.

Irene Ziehe

Herzlichen Glückwunsch,

lieber Anton Holzer! Eine herzliche Gratulation dazu, in einer wichtigen Zeit Fotogeschichte als Kulturgeschichte mit geformt und etabliert zu haben. *Fotogeschichte* ist mit ihren Themenheften, die sie wechselnden Herausgeber*innen anvertraut, den Nachrichten über Forschungen und Rezensionen ein offenes Forum und wichtiger, nicht wegzudenkender Ankerpunkt im deutschsprachigen Gebiet. Das ist in 40-jähriger Kontinuität eine enorme Leistung, dafür herzlichen Dank.

Angela Matyssek

Die Geschichte mit der Fotogeschichte ist datierbar

Ich erinnere: Berlin, 1995, den langen Sommer, in dem wissenschaftliches Schreiben auf einmal sehr konkret wurde. Nicht nur weil es um den Abschluss einer Arbeit und dann um den Entwurf zu einer weiteren Arbeit ging. Sondern vor allem, weil Schreiben schon damals immer auch Lesen hieß, und die Lektüren des Sommers 1995 bedeutet haben, zum ersten Mal die Vielfalt jener Texte zu entdecken, die wissenschaftlich heißen und zugleich alle möglichen Eigenschaften haben, die mit diesem Stichwort nur bedingt erfasst sind. Die Entdeckung fand zu einem wesentlichen Teil in der *Fotogeschichte* statt. Genauer: in der Kunstbibliothek (stiller, verschlossener und längst nicht so frequentiert wie die Staatsbibliothek auf der anderen Seite der Potsdamer Straße), wo die steifen, grauen Hefte entweder für den Lesesaal bestellt oder Kopien einzelner Aufsätze zu absurden Preisen in Auftrag gegeben werden konnten. Abgeholt wurden sie dann einige Tage später, gelesen an verschiedenen Orten, aufbewahrt nur von Fall zu Fall und manchmal eben ein weiteres Mal bestellt. Ich bin keine Sammlerin, keine Abonnentin, aber das ändert nichts daran, dass die *Fotogeschichte* unter den Zeitschriften, die mich durch die Schreibarbeit begleiten, eine der wichtigsten geblieben ist.

Stefanie Diekmann

Anfang der 1980er-Jahre,

ich recherchierte für meine Masterarbeit zum Fotojournalismus in der Weimarer Republik, entdeckte ich die Zeitschrift *Fotogeschichte*. Welche Erleichterung! Sie war der Beleg, dass die Notwendigkeit der Erforschung der Geschichte der Fotografie endlich gesehen wurde. Und hier state of the art praktiziert wurde. Die *Fotogeschichte* punktete mit dem coolsten Design aller Zeitschriften in der Staatsbibliothek: mit ihrem grauen Umschlag, ihrer klaren Typografie und dem schönen Papier. Als ich dann anfragte, ob meine Masterarbeit eventuell für eine Veröffentlichung interessant wäre, lernte ich Timm Starl kennen, Gründer und Herausgeber der *Fotogeschichte*. In dieser Rolle erlebte ich ihn, auch als Mitherausgeberin eines Hefts zur Sportfotografie, als großzügigen, zuverlässigen und immer klugen Zeitschriftenmacher. Seine großen intellektuellen und organisatorischen Qualitäten zeigten sich für mich dann in der gelungenen Nachfolgeregelung mit Anton Holzer, ohne die die *Fotogeschichte* wohl Geschichte wäre. Ich gratuliere allen Beteiligten aufs Herzlichste.

Brigitte Werneburg

Im Jahr 1977 zog ein Antiquar aus Frankfurt die Konsequenz

aus der Erkenntnis, dass sich ein neues Sammelgebiet entwickelt hatte, nämlich „Bücher und andere Dokumentationen zur Geschichte der Fotografie“. In diesem Jahr versandte Timm Starl, so hieß der Mann, seinen ersten, 978(!) Katalognummern starken Verkaufskatalog mit dem Titel *Fotografie: Deutsche Literatur des 20. Jahrhunderts*. Weitere zehn Kataloge zu den verschiedensten fotografischen Sachgebieten folgten, der letzte 1980. Sie wurden ein Jahr darauf abgelöst durch die Zeitschrift, die Starl ins Leben rief und deren 40-jähriges Bestehen wir heuer feiern: *Fotogeschichte, Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*. Als Außenseiter wie Timm Starl – ich war Fotohändler – machte ich diesen Schritt vom Sammler zum forschenden und lernenden Wissenschaftler mit Begeisterung und Gewinn mit. Zunächst als Quelle der Erkenntnis, dann aber auch als Plattform für eigene Veröffentlichungen begleitet mich das Organ bis heute.

Rolf H. Krauss

Die Fotogeschichte hat mich seit meinem Studium

und meiner Arbeit in der fotografischen Sammlung der Staatlichen Galerie Moritzburg in Halle (Saale) begleitet. *Die Geschichte der Geschichte, Die Rückseite der Fotografie, Fotografie und Avantgarde, Fotografische Experimente, Fotografie im Dokumentarfilm, Versehrte Körper* – vieles davon beförderte ein tiefer gehendes Nachsinnen über das Bild und das Medium an sich. Themenhefte wurden über die Jahre zu Nachschlagewerken. Die Betrachtungen und Darlegungen der in den Ausgaben versammelten Beiträge verblüffen bis heute immer wieder aufs Neue, regen an, machen neugierig und eröffnen unerwartete Wege. Die *Fotogeschichte* bietet einen besonderen und einzigartigen Raum, wo sich im Austausch aus den unterschiedlichsten Disziplinen die Texte gegenseitige Impulse verleihen. Ich habe es als Ehre empfunden, als im Sommer 2010 in dem Heft Nr. 116, „Fotobücher im 20. Jahrhundert“, mein Beitrag über die Publikationen von Erna Lendvai-Dircksen zwischen 1931 und 1944 erschien.

Franziska Schmidt

Ein nachhaltiger Interviewauftrag

Von einem Semester in Paris zurück in Frankfurt war ich 1980 wild entschlossen, meine Begeisterung für die Fotografie und fürs Schreiben zu kombinieren. Interviews mit Fotografen waren genau mein Ding. Als mich Timm Starl fragte, ob ich eine Frankfurter Fotografin namens Elisabeth Hase (1905–1991) besuchen und interviewen wolle, sagte ich vermutlich ziemlich rasch zu. Obwohl mir ja schon damals der Gedanke kam, es müsse einen Grund geben, warum er das nicht selbst mache, wo er doch so interessiert an ihr war. Aus der Uni hatte ich ein Uher-Report-Aufnahmegerät geliehen. Die Interviews dauerten Stunden. Die Interviewte sprudelte nur so vor kleinteiligen Erinnerungen. Frau Hase sah die Chance, nun jene Aufmerksamkeit und Anerkennung zu erlangen, die ihr bis dahin versagt war. Auch nachdem der Artikel in der *Fotogeschichte* (Heft 2, 1981) erschienen war, hielt sie den Kontakt bis 1988 aufrecht. Ihr Mid-Century-Haus hat mich seinerzeit schwer beeindruckt. Der Garten war ihr jedoch wichtiger als das großzügige Ambiente. Auf dem Porträt, das ich von ihr fotografierte, sieht man als Referenz an die Gärtnerin ein Kräutersträußchen an der Wand. Das Foto hing in der Ausstellung „Elisabeth Hase – eine Frankfurter Fotografin“ im Historischen Museum 2005/2006.

Martina Mettner



Martina Mettner: Porträt Elisabeth Hase, Frankfurt am Main 1981.

Die grauen Bände der Fotogeschichte füllen mittlerweile einige Regalfächer in meiner Bibliothek

Seit vielen Jahren bin ich eine treue Leserin der Zeitschrift und freue mich immer wieder über die interessanten Beiträge. Seit den 1980er-Jahren begleitet mich die *Fotogeschichte*. 1997 habe ich meinen ersten Text zur politischen Fotomontage der 1930er-Jahre in dieser Zeitschrift publiziert. Seither sind viele Jahrgänge erschienen – mit unterschiedlichen Fragestellungen und Themenschwerpunkten: in kulturhistorischer, sozialpolitischer und ästhetischer Perspektive. Im Jahr 2000 erschien die Festschrift für Timm Starl zum 60. Geburtstag, herausgegeben von Dieter Mayer-Gürr, dem Mitgründer des Jonas Verlags. Seit nunmehr 19 Jahren konzipiert Anton Holzer die Hefte in einer inspirierenden Mischung aus wissenschaftlichen Beiträgen, Buchrezensionen, Ausstellungsbesprechungen und Forschungsprojekten. Ich wünsche der *Fotogeschichte* noch viele wunderbare Jahrgänge und ihrem Herausgeber weiterhin ungebremste Motivation und Freude!

Nicola Hille

Während meines Studiums kamen Bilder nicht vor

Geschichte bestand ausschließlich aus Texten. Zu einer Zeit, als Fotos bei zeitgeschichtlichen Publikationen nur auf dem Cover illustrativ auftauchten und ansonsten an die Kunstgeschichte delegiert wurden, brachte die *Fotogeschichte* schon Hefte über „Amateur-Fotografie“ (1982), „Fotografie als historisches Dokument“ (1985) oder auch zu „Krieg und Fotografie“ (1992) heraus – Themen, die heute aktuell die Visual History beschäftigen. Wie visionär! Das beglückende Universum der *Fotogeschichte* entdeckte ich erst spät, kurz nach dem so wichtigen Historikertag „Geschichtsbilder“ 2006 in Konstanz. Seither freue ich mich auf jedes Heft. Ich gratuliere der *Fotogeschichte* und dem Wiener Fotohistoriker Anton Holzer (dem klugen Kopf dahinter) ganz herzlich zum 40. Geburtstag: das perfekte Alter, um weiterhin aufregende Trends zu setzen und neue Universen zu erschließen. Ich bin auf jeden Fall mit dabei.

Christine Bartlitz

Es war Zufall,

dass ich – anlässlich der Bitte um einen kurzen Text – aus meinem Bestand von alten Exemplaren der *Fotogeschichte* gerade das Heft 6 aus dem 2. Jahrgang 1982 herauszog. Es ging dort um Amateurfotografie, um „Knipser“, ein Lieblingsthema von Timm Starl. Das war neu, vor allem damals, als man – zumindest in München an der Uni, und da, neben J. A. Schmoll an der TU, bei Antje Middeldorf, einer Mediävistin – erst vor kurzem begonnen hatte, sich akademisch mit dem Thema Fotografie ernsthaft zu beschäftigen. Hinter dem spröden grauen Karton verbarg sich (und verbirgt sich bis heute) eine oft unorthodoxe Wundertüte, immer inspirierend, so gut wie immer schwarzweiß, oft ebenso spröde wie der Einband. Das hat seinen Reiz im Zeitalter von Klickibunti, Aby Warburg hatte meist auch bloß schwarzweiße Repros auf seinen Mnemosyne-Tafeln zur Verfügung. Aber, so der Wunsch und Traum, etwas mehr Farbe – ohne das „(Original in Farbe)“ – und mehr Vergleichsabbildungen, das wäre doch schön, oder nicht?

P.S.: Der erste Wunsch wurde nach der Niederschrift bereits erfüllt! So kann es gerne weitergehen.

Ivo Kranzfelder

2003 schrieb ich für die Fotogeschichte einen Text,

der die fotografische Arbeit von Thomas Kutschker vorstellte. Diese zeigt die Rückseiten von privaten Amateuraufnahmen. Das Thema passte gut in die Zeitschrift mit dem unaufgeregten, grauen Cover und ihrem am Archiv orientierten Look, denn sie behandelt auch den Alltagsgebrauch der Fotografie. Eine Bildstrecke blieb in der Geschichte der Zeitschrift die Ausnahme, denn eigentlich betrachtete die Zeitschrift Fotografie nicht als ästhetisches Phänomen. Für diesen Text habe ich zum ersten Mal in Timm Starls Publikation zur Knipserfotografie gelesen, die ich dort zitiere. Seitdem sind 17 Jahre vergangen und die Zeitschrift passt nun auch recht gut zu mir, denn auch mir war es recht bald zu langweilig, die Fotografie auf die zeitgenössische Kunst zu beschränken. Die kommunikative Funktion von Fotografie, die Bildpostkarte, die Rückseiten der Bilder und die privaten Fotografien waren immer wieder Thema der Hefte und wurden auch meine Themen. Seit 2003 hat sich die kommunikative Funktion von Bildern mit der Handyfotografie, Facebook und Instagram jedoch massiv verändert. In Zukunft würde ich mich freuen, etwas über die private, digitale Fotografie zu lesen.

Esther Ruelfs

Wohl kaum eine andere Zeitschrift nimmt man –

und zwar nicht erst seit dem „neuen“ Design – so gerne in die Hand wie die *Fotogeschichte*. Das liegt offen gestanden, wie man so verschämt sagt, auch an ihrem Aussehen. Doch Druck und Papier, diese die Fotografie so fundamental bestimmenden haptisch-ästhetischen Komponenten, sind auch im Versuch, das Medium adäquat abzubilden, nicht zu unterschätzende Bestandteile. Schließlich sind, das verdeutlicht vor allem das Fotobuch, Fotografien in gedruckter Form eben immer noch Fotografien. Oft habe ich die Rubrik über aktuelle Forschungsprojekte zuerst aufgeschlagen. In dieser nicht zu unterschätzenden „Klatschspalte“ haben sich über kleinere Abschlussarbeiten bis hin zu großen Forschungsdatenbanken ganz unterschiedliche Projekte unhierarchisch nebeneinandergereiht und damit nicht nur den Verlauf ganzer Karrieren, sondern auch den von Forschungstendenzen im deutschsprachigen Raum eindrucksvoll dokumentiert. Dass sich diese dabei immer wieder von anderen ‚Szenen‘ unterschieden, war nicht zuletzt der *Fotogeschichte* selbst zu verdanken. Happy Birthday!

Mirjam Brusius

Als ich Anfang des Jahres 1990,

knapp drei Jahre nach einem Studienabschluss zur Rezeption abstrakter Malerei, nach drei Jahren querbeet agierender Freiberuflichkeit und kurz nach der Öffnung der Mauer beschloss, mich für ein Weilchen auf Fotografie zu konzentrieren, existierten in der ansonsten brachliegenden deutschsprachigen Fotografie-Diskurslandschaft zwei wissenschaftliche Zeitschriften, die sich ebenso substanziell wie – wenn auch auf unterschiedliche Weise – brisant aktuell mit dem Medium befassten. Während die *Camera Austria* durch Internationalität bestach und den weiten Horizont bot, grub die *Fotogeschichte* substanziell in die Tiefe. Beide ergänzten sich wunderbar, beide empfand ich als beglückend.

Als ähnlich beglückend empfand ich die Persönlichkeit Timm Starls. Nicht viele begegneten den Neuankömmlingen im Westen so wenig selbstgerecht und frei von Dünkel, so vorurteilslos interessiert wie der Gründer dieser unvermindert hochgeschätzten Zeitschrift. In der Hoffnung auf noch zahlreiche Ausgaben ein herzlicher Glückwunsch!

Inka Schube

Mit John Berger, Susan Sonntag, Harun Farocki, Vilém Flusser, Pierre Bourdieu/ Luc Boltanski und Roland Barthes haben wir sehen gelernt

Und dank der Zeitschrift *Fotogeschichte*, die von 1981 bis 2019 konsequent und zuverlässig schwarz/weiß/grau erschien, hatten wir eine Reiseführerin, beispielsweise zum Photomaton des Anatol Marco Josepho aus NYC, zu Madame d’Ora (die in Schlachthäusern fotografierte), zu Fotosammlungen in den Völkerkundemuseen oder zur Knipserfotografie (die für die Alltagsgeschichte als Quelle interessant wurde). In einer Zeit, in der geschichtswissenschaftliche Abhandlungen unter Ausschluss von Fotografien der Standard waren, machte sich die Zeitschrift daran, Bilder als historisches Dokument zu untersuchen. Sie machte auch nicht Halt vor NS-Gewalt und Nazi-Terror. Die *Fotogeschichte* habe ich als Geschichtsstudentin irgendwann im Schweizerischen Sozialarchiv in Zürich entdeckt. Sie ist mir bis heute eine große Inspiration und hat wohl auch eine Rolle dabei gespielt, dass ich angefangen hatte, Röntgenplatten, Magnetbänder oder Xerokopien ganz selbstverständlich als Untersuchungsgegenstände der Geschichtswissenschaft zu betrachten.

Monika Dommann

Ein grauer Block, fest eingeklemmt zwischen stabilen Buchstützen,

so sehen mehr als 150 Hefte *Fotogeschichte* im Regal aus. Sie verlocken vorderhand nicht zum Stöbern und Blättern, allzu streng und nüchtern kommen sie daher. Doch strahlen sie auch eine beruhigende Kontinuität und Selbstgewissheit aus. Ist man mit der Anmutung der Hefte vertraut, übt man den zufälligen Griff ins Konvolut, so eröffnen sich jedes Mal neue Einsichten in das weite Feld, dem die Zeitschrift sich so hartnäckig widmet. Doch wichtiger noch ist die gezielte Recherche nach den Texten, nach den Themenheften, in denen sich das eigene Forschungsinteresse wiederfindet. Und wenn davon nichts in der *Fotogeschichte* steht, so beruhigt die Gewissheit, dass es ein Thema für die Zeitschrift sein könnte, offen und frei wie sie ist. So könnte und sollte es noch lange weitergehen.

Ludger Derenthal

In meinem Studium

der Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft und der Kunstgeschichte hatte ich nichts über Fotografie erfahren. Trotzdem wollte ich über die Projektion von fotografischen Diapositiven promovieren. Im Zuge der Recherchen zu meiner Abschlussarbeit war ich auf die *Fotogeschichte* gestoßen. So schrieb ich 1996 einfach an deren Herausgeber Timm Starl um herauszufinden, wie und wo ich mein Vorhaben realisieren könnte. Dass die Ratschläge, die ich erhielt, letztlich zu einer unerfreulichen Wendung führten (die dann ihrerseits für mich tröstliche Spuren in einem Editorial der *Fotogeschichte* hinterließ), war damals nicht absehbar. Sicherlich kann man die seinerzeit von mir erbetenen Informationen heute leicht online finden. Als Orientierung, die, seit ich über Fotografie nachdenke, immer da war, ist mir die *Fotogeschichte* allerdings nach wie vor lieb und ‚teuer‘ (seit fast 25 Jahren bin ich Abonnent). Sie ist nach wie vor ein Seismograph, der anzeigt, was Fotografieforschung alles sein kann.

Jens Ruchatz

1981 erschien Eva Stilles Aufsatz „Kinderfotos als soziokulturelle Quelle“

in der *Fotogeschichte*. Ich war sofort begeistert und inspiriert für mein Dissertationsthema, denn damals bewegte ich mich noch auf unsicherem Terrain: Private, nicht-künstlerische Fotografie war in der Wissenschaft noch nicht nobilitiert, in Museen war sie kaum vertreten. Ermutigt begann ich, im Museum für Hamburgische Geschichte ungeordnete Carte-de-Visite-Fotografien aus der Vergessenheit zu holen. Doch wirkten die *Fotogeschichte* und das umgebende Netzwerk weiter: Später präsentierte ich der Foto-Community meine Ideen zu Außenseiterfotografien und Fotografien-wider-Willen. Eine deutsch-dänische Zusammenarbeit zum Thema „Kulturgeschichte und Fotografie“ mit Beteiligung von Timm Starl und Hubertus von Amelunxen konnte ich 1990 in Aarhus anregen; auch hier war die *Fotogeschichte* (Heft 40, 1991) ein Vorreiter. Bis zum Heft 154 im Jahr 2019 (zur Protestfotografie) mit Anton Holzer und darüber hinaus – *Fotogeschichte* hat meine Arbeit im Feld der Visuellen Kultur entscheidend bereichert und immer wieder eine Plattform geboten. Vielen Dank und herzlichen Glückwunsch!

Susanne Regener

Zwei Herausgeber

formten bislang die Fachzeitschrift *Fotogeschichte*. Fast genau in den Herausgeberwechsel zwischen Timm Starl und Anton Holzer fiel meine eigene Studienzeit in Wien, in der mir Monika Faber die Tür zur Fotogeschichte weit öffnete. Dem Studiensemester 1999/2000 folgte ein Praktikum an der Albertina, bei dem ich mich mit dem unbearbeiteten Bestand des in Italien lebenden Pressefotografen Aurel Schwabik beschäftigen durfte. Gegenüber dem Institut für Kunstgeschichte traf sich in diesen Monaten die „Arbeitsgemeinschaft zur Diskussion theoretischer Texte zur Photographie“ im Beethovenstüberl im 9. Bezirk, in der ich erstmals die Inkunabeltexte von Walter Benjamin und Susan Sontag las und lange Abende darüber sprach. Zwei Jahrzehnte sind seitdem vergangen und bei jedem aktuellen Text, den ich in der *Fotogeschichte* lesen darf, öffnet sich für mich die Erinnerungswelt an meine Wiener Zeit. Ich wünsche der Zeitschrift, dass noch viele Jahrzehnte mit spannenden Beiträgen folgen mögen.

Katja Schumann

Herbst 1982

Ein Erstsemester der Publizistik steht hilflos vor den schier endlosen Regalreihen der Institutsbibliothek. Das alles soll ich lesen? Jetzt? Monografien, Handbücher, und eine Flut von Fachzeitschriften ... Diesem akademischen Schock entging ich für kurze Zeit, als mein Blick auf die schlichten grauen Hefte der *Fotogeschichte* fiel – frisch auf dem Markt, endlich was mit Bildern, unpräzise und doch tiefsinnig, in der Sache präzise, aber kein aufgesetzter Fachjargon wie anderswo üblich. Selbst als das Thema Fotografie dann im Studium (leider) eine untergeordnete Rolle spielte; die Zeitschrift hatte einen neuen, einen treuen Fan gefunden. Und natürlich ist es reiner Zufall, wenn ich gleich zwei Aufsätze aus der ersten Nummer, den zur Aktfotografie der Weimarer Republik und den zum Photomaton, erst kürzlich wieder als Inspiration für eigene Publikationen verwenden konnte. Aber so schließen sich auch nach 40 Jahren noch Kreise, die einst aus der Verzweiflung geboren wurden und bis heute, in der Neugier auf jede neue Ausgabe, höchst lebendig geblieben sind.

Patrick Rössler

Vexierspiele

Die *Fotogeschichte* kommt in ihre ‚besten Jahre‘. Im eleganten grauen Anzug ist sie auf die Bühne der Zeitschriftenlandschaft getreten. Hat sie sich zu Anfang in die Schale der Gediegenheit geworfen, um dort ‚ernsthaft‘ mitzuspielen trotz ihres ‚obskuren Objekts des Wissens‘? Eine Geste der Assimilation war es vielleicht. Gedient hat sie ihr in jedem Fall als Camouflage für brisante Inhalte. Wie einige japanische Kimonos, unter deren dezenten Stoffen sich oftmals ein Futter mit grellbunten Mustern und eindeutigen politischen Emblemen verbirgt, versteht sich die *Fotogeschichte* auf das Spiel des verdeckten Entdeckens. Diese Kunst der Überraschung weckt Neugier, die beim Aufschlagen jedes neuen Hefts entsteht. Wenn die graue Eminenz zu ihrem 40. nun übermütig wird und ihr buntes Innerstes nach außen kehrt, geschieht das in einer paradoxen Wendung: Aus dem Kern analytischer Reflexion entspringt dann ein Fest fürs Auge, das viel Verstand voraussetzt.

Katharina Sykora

Ende gut

Es muss im Sommer 1997 gewesen sein, oder war es bereits Herbst? Wir, eine kleine Gruppe, machten uns von Wien zu einem Workshop nach Südtirol auf. Unser Ziel war Dreikirchen, ein idyllischer, hoch über dem Eisacktal gelegener Ort. Von der Veranda des alten Gasthofs hatte man einen atemberaubenden Blick auf den Sellastock, oder war es doch der Langkofel? Zum Arbeiten trafen wir uns in der Bibliothek des Hauses. Das Thema war Schwellen, Türen oder so ähnlich. Organisiert worden war das Ganze von Bernhard Kathan und Anton Holzer. Die drei oder möglicherweise auch vier Tage waren schön und wir alle gut drauf. Nur Anton schien immer wieder abwesend und belastet. Endlich erfuhren wir von seinem Dilemma. Sollte er weiter an der Uni Innsbruck bleiben? Eigentlich wollte er weg, in eine größere Stadt, zu neuen Aufgaben. Sollte er das Vertraute wählen oder sich auf Unsicherheit einlassen? Irgendwann ein halbes Jahr später – oder brauchte er für diese Entscheidung doch länger? – tauchte er in Wien auf. Irgendwann übernahm er dann auch die Redaktion der *Fotogeschichte*, aber das muss eine Ewigkeit her sein.

Monika Schwärzler

Autorinnen, Autoren

Christine Bartlitz

Buchhändlerin, Studium der Geschichte und Kulturwissenschaft in Bremen, war u. a. tätig als Redakteurin bei der UFA Film & TV Produktion, als Lektorin sowie als Gründerin einer biografischen Agentur. Seit 2009 ist sie Redakteurin von Docupedia-Zeitgeschichte (www.docupedia.de) am Leibniz-Zentrum für Zeithistorische Forschung Potsdam, seit 2013 Redakteurin von Visual History. Online-Nachschlagewerk für die historische Bildforschung (www.visual-history.de). Außerdem gibt sie Lehrveranstaltungen im Bereich der Public History. Sie lebt in Potsdam.

Cornelia Brink

geb. 1961 in Paderborn, Prof. Dr. phil., Studium der Volkskunde, Neueren deutschen Literaturgeschichte und Kunstgeschichte in Freiburg und Hamburg, Habilitation in Neuerer und Neuester Geschichte und Historischer Anthropologie. Sie leitet seit 2012 den M.A.-Studiengang „Interdisziplinäre Anthropologie“ an der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg/Br. und von 2016–2020 ein Teilprojekt zur Kriegsfotografie im SFB 948 „Helden, Heroisierungen, Heroismen“. Sie lebt in Freiburg.

Franziska Brons

Studium der Kunstgeschichte, Kulturwissenschaft und Musikwissenschaft in Berlin und York (GB). Promotion am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin mit einer Dissertation zur Internationalen Photographischen Ausstellung Dresden 1909. Derzeit arbeitet sie an einem Forschungsprojekt zum Thema „Submarine Bilder. Studien zu Materialitäten und Milieus des Wissens (1870–1930)“, das von der Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf, gefördert wird. Lehrt und forscht zur Geschichte und Theorie der Fotografie, zur modernen Malerei im Kontext visueller Kultur, zeitgenössischen Fotokunst, zum Sammlungs-, Museums- und Ausstellungswesen sowie zur Wissens- und Wissenschaftsgeschichte mit besonderem Fokus auf Epistemologie und Ästhetik technischer Bilder. Sie lebt in Berlin.

Mirjam Brusius

geb. 1980 in Karlsruhe, M.A., Dr., Studium der Kunstgeschichte, Kultur- und Musikwissenschaft in Berlin und Paris (2002 bis 2007), Dissertation zu W. H. F. Talbot in Wissenschaftsgeschichte an der University of Cambridge (2007 bis 2011). Derzeit Research Fellow am Deutschen Historischen Institut London. Forschungstätigkeit u. a. zur frühen Fotografiegeschichte in Europa und im Mittleren Osten. Sie lebt in London und Berlin.

Stefanie Diekmann

geb. 1969 in San Diego/USA, Prof. Dr., Studium der Angewandten Theaterwissenschaft in Gießen, 2008 Habilitation. 2010 bis 2012 Professorin für Medien und Theater an der LMU München, seit 2012 Professorin für Medienkulturwissenschaft an der

Stiftung Universität Hildesheim. Gastdozenturen und -professuren u. a. an der University of Texas at Austin, an der Universität Bern, am University College Cork und an der FU Berlin. Forschungsschwerpunkte: Intermediale Konstellationen, dokumentarischer Film, Audiovisualität des Interviews. Sie lebt in Berlin.

Michael Diers

Professor em. für Kunst- und Bildgeschichte an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg und an der Humboldt-Universität zu Berlin. Forschungsschwerpunkte: Kunst der Renaissance, der Moderne, des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart, Fotografie und neue Medien, politische Ikonografie, Kunst- und Bildtheorie, Wissenschaftsgeschichte; Mitherausgeber der Gesammelten Schriften Aby Warburgs, Berlin 1998 ff.; langjähriger Herausgeber der Taschenbuchreihe „kunststück“ und der Reihe „Fundus-Bücher“. Im Jahr 2017/18 Getty Research Scholar am Getty Research Institute, Los Angeles. Jüngste Buchpublikationen: *Vor aller Augen. Studien zu Kunst, Bild und Politik* (2016), *Focus on BLOW-UP. Die Gegenwart der Bilder bei Antonioni* (Hg., 2018) und *O Superman. Gedanken über Film, Kunst, Politik (und Lehre)* (2019). Er lebt in Berlin.

Burcu Dogramaci

geb. 1971 in Ankara/Türkei, studierte Kunstgeschichte und Germanistik an der Universität Hamburg, wo sie 2001 promoviert und 2008 habilitiert wurde. Sie ist Professorin für Kunstgeschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München und publiziert zu Exil, Migration und Flucht, Fotografie und Fotobuch, Architektur und Skulptur der Moderne, Stadt, Mode und Live Art. 2016 wurde sie für das Projekt „Relocating Modernism: Global Metropolises, Modern Art and Exile (METROMOD)“ mit dem ERC Consolidator Grant ausgezeichnet. Zuletzt erschienen ihre Bücher: *Fotografie der Performance. Live Art im Zeitalter ihrer Reproduzierbarkeit* (Paderborn: Fink 2018); *Handbook of Art and Global Migration. Theories, Practices, and Challenges* (Berlin/Boston: de Gruyter 2019, hg. m. Birgit Mersmann). Sie lebt in München.

Monika Dommann

ist Professorin für Geschichte der Neuzeit am Historischen Seminar der Universität Zürich. Sie forscht und lehrt zur Geschichte der Medien, der Technik, des Wissens, der Infrastrukturen und des Rechts, insbesondere zur Geschichte materieller Kulturen, der immateriellen Güter, der Logistik und der Data-Centers. Neueste Publikationen: *Materialfluss. Eine Geschichte der Logistik an den Orten ihres Stillstandes* (Fischer, 2020) und zusammen mit Hannes Rickli und Max Stadler (Hg.): *DATA/CENTERS* (Lars Müller, 2020).

Ute Eskildsen

geb. 1947 in Itzehoe (Schleswig-Holstein), Fotoausbildung, Studium der Fotografie und Fotogeschichte an der Folkwangschule

für Gestaltung, Essen. Aufbau der fotografischen Abteilung im Museum Folkwang 1978 und Leiterin der Fotografischen Sammlung bis 2012, Kuratorin zahlreicher Fotoausstellungen, Arbeitsschwerpunkte und Interessen: Fotografie der 1920er-/30er-Jahre, deutsche Nachkriegsfotografie, zeitgenössische Fotopraxis, angewandte und künstlerische Fotografie, Nachwuchsförderung. Seit 2012 kuratorische und beratende Tätigkeit, von 2012 bis 2015 Gastprofessorin an der University of Wales, Newport. Sie lebt in Essen.

Babett Forster

geb. 1977 in Frankenberg/Sachsen, Studium der Kunstgeschichte, der Klassischen Archäologie und der Orientalistik in Jena und Basel, Dr. phil., seit 2014 Leiterin der Kustodie und Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunst- und Kulturwissenschaften der Friedrich-Schiller-Universität Jena; Arbeits- und Forschungsschwerpunkte: Geschichte und Ästhetik der Fotografie, Objektkulturen; Objekte in Forschung und Lehre. Sie lebt in Jena.

Valentin Groebner

geb. 1962 in Wien, Professor für Geschichte des Mittelalters und der Renaissance an der Universität Luzern, Autor u. a. von *Ich-Plakate. Eine Geschichte des Gesichts als Aufmerksamkeitsmaschine* (S. Fischer, Frankfurt/M. 2015), *Retroland. Geschichtstourismus und die Sehnsucht nach dem Authentischen* (S. Fischer, Frankfurt/M. 2018) und *Wer redet von der Reinheit?* (Passagen, Wien 2019). Er lebt in Luzern.

Ulrich Hägele

geb. 1958 in Stuttgart, studierte Empirische Kulturwissenschaft und Kunstgeschichte in Tübingen, Privatdozent Dr. rer. soc., Museumsarbeit und Ausbildung zum Redakteur beim SWR. Seit 2006 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Medienwissenschaft der Universität Tübingen, seit 2016 mit eigenem Forschungs- und Lehrbereich Visuelle Anthropologie und Medienkultur. Leitet den Tübinger Campusfunk Radio Micro-Europa. Außerdem freiberuflich tätig als Ausstellungsmacher, Autor, Dozent und Uni-Coach. Deutscher Fotobuchpreis 2008 und 2018 sowie Landesmedienpreis 2015. Forschungsschwerpunkte: Visuelle Kultur, Fotografie- und Mediengeschichte sowie Jugendkultur. Mitbegründer (2001) der Kommission Fotografie der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde und deren Co-Präsident. Lebt in Tübingen. www.fotoethnografie.de

Wolfgang Hesse

geb. 1949 in Marburg, Studium Kunstgeschichte und Empirische Kulturwissenschaft in Tübingen, 1993 Gründung der Zeitschrift *Rundbrief Fotografie*, 1994 Übersiedlung nach Dresden. Tätigkeiten u. a. für Kupferstich-Kabinett, Deutsche Fotothek, Museen der Stadt Dresden, Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde. 2009 bis 2017 Forschungen zur Arbeiterfotografie der Weimarer Republik. Er lebt in Lübeck.

Nicola Hille

geb. 1967 in Aachen, Studium der Kunstgeschichte, Literatur- und Medienwissenschaften an der Philipps-Universität Marburg und der University of North London, Lehrtätigkeiten an der PH

Karlsruhe, der FH Nürtingen und der Universität Tübingen. Seit 2012 Geschäftsführerin des Service Gender Consulting an der Universität Stuttgart. Sie lebt in Tübingen.

Anton Holzer

geb. 1964 in Innichen, Südtirol, Studium der Geschichte, Politikwissenschaft und Philosophie in Innsbruck, Bologna und Wien, Dr. phil., seit 2001 Herausgeber der Zeitschrift *Fotogeschichte*, arbeitet als Fotohistoriker, Publizist und Ausstellungskurator. Forschungsprojekte und Publikationen zur Foto- und Medien-geschichte. Er lebt in Wien.

Christine Karallus

geb. in Mannheim, Studium der Medien- und Kommunikationswissenschaften an der Technischen Universität Berlin, Dr. phil., Koordinationsleitung bei den Internationalen Filmfestspielen Berlin. Ab 1996 wissenschaftliche Mitarbeiterin für Geschichte und Theorie der Fotografie an der Universität Duisburg-Essen, Dozentin an der Ruhr-Universität Bochum und Humboldt-Universität zu Berlin, dann Mitglied der Studiengruppe von Prof. Dr. Slavoj Žižek am Kulturwissenschaftlichen Institut in Essen und Kuratorin zeitgenössischer Ausstellungen am Institut in Zusammenarbeit mit Prof. Dr. Harald Welzer, 2015 Promotion an der Universität der Künste Berlin. Derzeit tätig als Dozentin an der Neuen Schule für Fotografie in Berlin. Arbeitsschwerpunkte: Kunst- und Medientheorie, ästhetische Ökonomien von Kunst-nachlässen. Sie lebt in Berlin.

Enno Kaufhold

geb. 1944, zweiter Bildungsweg, Studium der Kunst- und Foto-geschichte sowie Soziologie, Dr. phil., Promotion 1984. Arbeitet als freischaffender Fotohistoriker, -kurator und -publizist, seit 1990 in Berlin. Zahlreiche Zeitungs-, Zeitschriften-, Katalo- und Buchtexte sowie eigenständige Buchpublikationen zur Fotografie. Seit 1997 Lehrtätigkeiten im Fach Fotogeschichte an staatlichen und privaten Bildungseinrichtungen, seit 2005 an der Ostkreuzschule für Fotografie.

Eckhardt Köhn

Prof. Dr., Literaturwissenschaftler, Fotohistoriker, Kurator und Verleger der EDITION LUCHS. Fotogeschichtliche Veröffentlichungen u. a. zu Sasha Stone, Rolf Tietgens, Mario von Bucovich, Albert Vennemann, Karl Schenker, Yolla Niclas, Eduard Wasow sowie zu Loheland, zum politischen Fotobuch und zur Zoo- und Zirkusfotografie in der Weimarer Republik. Er lebt in Frankfurt am Main und im Vogelsberg (Hessen).

Ivo Kranzfelder

geboren 1958 in Augsburg, Studium der Kunstgeschichte und Geschichte, Dr. phil. Seit 1993 Lehraufträge im In- und Ausland, u. a. 2002–2005 Visiting Faculty am National College of Arts in Lahore, Pakistan, derzeit Lehrbeauftragter für Medientheorie an der Hochschule Augsburg. Diverse Ausstellungen, u. a. 2004/05 „Begierde im Blick. Surrealistische Photographie“ für die Hamburger Kunsthalle, 2017/18 „Die Waffen der Frauen“ im Waff-museum Suhl. Bücher u. a. über George Grosz und Edward Hopper. Seit 1985 zahlreiche Publikationen zur Kunst des 19.,

20. und 21. Jahrhunderts, insbesondere zum Kunstmarkt und zur Fotografie. Er lebt in München.

Andreas Günther Krase

geb. 1958 in Malchow, Studium der Kunstwissenschaft an der Humboldt-Universität Berlin, 1999 Promotion, 1993–1998 Forschungs- und Projektarbeit an der Berlinischen Galerie. Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, 1999–2004 Kustos der Hermann-Krone-Sammlung der Technischen Universität Dresden, seit 2005 Kustos für Fotografie und Kinematografie an den Technischen Sammlungen Dresden, Arbeitsschwerpunkte Bild- und Technikgeschichte der Fotografie, Reise- und Expeditionsfotografie, künstlerische Fotografie in Deutschland nach 1945. Er lebt in Berlin und Dresden.

Rolf H. Krauss

geb. 1930 in Stuttgart. 1952 bis 1956 Studium der Staatswissenschaft an der Universität München, Promotion 1956. 1963 bis 1991 geschäftsführender Gesellschafter der Krauss-Photo Unternehmensgruppe in Stuttgart. 1991 bis 1999 Studium der Germanistik und Kunstgeschichte an der Universität Stuttgart, Promotion 1999. 2000 bis 2005 Lehrauftrag für Kunstgeschichte der Fotografie am Institut für Kunstgeschichte an der Universität Stuttgart. Zuletzt erschienen: *Einblicke, Zwölf Essays über Fotografie und einer über die Eisenbahn*, Bielefeld, 2017; *Lachen als Waffe. Große Erfindungen um 1900 in Karikatur und Satire*, Bielefeld 2018; *Ich sammle, also bin ich. Sammeln als Lebensentwurf*, Bielefeld 2019. Lebt in Stuttgart.

Leo A. Lensing

geb. 1948 in Lake Providence, Louisiana, Professor für Filmgeschichte am College of Film and the Moving Image an der Wesleyan University (USA). Editionen von Peter Altenberg, Karl Kraus, Arthur Schnitzler und Rainer Werner Fassbinder; Aufsätze zu Fotografie, Literatur und Kunst der Wiener Moderne und zur deutschen Filmgeschichte. Er lebt in Old Saybrook, Connecticut.

Agnes Matthias

Studium der Kunstwissenschaft, Kunstgeschichte und Empirischen Kulturwissenschaft in Karlsruhe und Tübingen, Dr. phil. Nach Tätigkeiten u. a. für das Museum Folkwang Essen und das Kupferstich-Kabinett Dresden übernahm sie 2011 die Leitung der Grafischen Sammlung am Kunstforum Ostdeutsche Galerie Regensburg. Anschließend war sie Kuratorin für Fotografie an den Staatlichen Ethnographischen Sammlungen Sachsen (SES) im Verbund der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden und Leiterin eines Digitalisierungs- und Erschließungsprojekts der dortigen Fotobestände. Seit 2019 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Abteilung Forschung und wissenschaftliche Kooperation an den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Forschungsschwerpunkte: Fotografie und Grafik des 19. bis 21. Jahrhunderts. Sie lebt in Dresden.

Angela Matyssek

ist Professorin für Kunstgeschichte mit dem Schwerpunkt Moderne und zeitgenössische Kunst an der Hochschule für Bildende Künste Dresden. Ihre Dissertation widmete sich der

Kunstgeschichte als fotografischer Praxis, ihre Habilitation den Theorien und Praktiken der Konservierung und Restaurierung moderner und zeitgenössischer Kunst. Sie ist Mitglied im Vorstand der Deutschen Gesellschaft für Photographie.

Martina Mettner

Seit ihrer Promotion in Soziologie (Dr. phil.) mit der Arbeit *Die Autonomisierung der Fotografie* (publiziert 1987 im Jonas Verlag) analysiert sie Fotografie als Ausdrucksmittel und Beruf. Sie war Chefredakteurin von Fotozeitschriften, ist Autorin von Büchern zur freien Fotografie und berät seit 2002 Fotograf*innen in ihrer künstlerischen und kommerziellen Weiterentwicklung. 2006 zog sie von Frankfurt/Main in den Taunus. Ihr Tätigkeitsfeld hat sich zunehmend von Print zu Online verlagert. martina-mettner.de

Christina Natlacen

geb. 1976 in Wiener Neustadt, Studium der Kunstgeschichte in Wien, Lausanne und Graz, Dr. phil., 2013–2019 Juniorprofessorin für Kultur- und Medienwissenschaft an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Aktuelles Forschungsprojekt: Passanten in der Großstadt. Eine Geschichte des Individuums im öffentlichen Raum anhand privater Bildmedien 1880–1930. Sie lebt in Wien.

Peter Pfrunder

geb. 1959 in Singapur, aufgewachsen in der Schweiz, studierte Germanistik, Europäische Volksliteratur und Englische Literatur in Zürich, Montpellier und Berlin, Promotion 1988. Kulturredakteur, freier Journalist, Buchautor und Ausstellungskurator. 1995 bis 1998 Co-Leiter des Forums der Schweizer Geschichte/Schweizerisches Landesmuseum, Schwyz. Seit 1998 Direktor und Kurator der Fotostiftung Schweiz (Zürich/Winterthur). Lehraufträge an den Universitäten Zürich und Luzern. Zahlreiche Veröffentlichungen und Ausstellungen zur Schweizer Fotografie, u. a. *Schweizer Fotobücher 1927 bis heute – Eine andere Geschichte der Fotografie* (Lars Müller Publishers, Baden 2011) und *Walter Bosshard: China brennt. Bildberichte 1931–1939* (Limmat Verlag, Zürich 2018). Er lebt in Zug.

Ulrich Pohlmann

geb. 1956, ist seit 1991 Leiter der Sammlung Fotografie im Münchner Stadtmuseum. Mitherausgeber von *Adolphe Braun. Ein europäisches Photographie-Unternehmen und die Bildkünste im 19. Jahrhundert* (2017) und *Vorbilder/Nachbilder. Die fotografische Lehrsammlung der Universität der Künste Berlin 1850–1930* (2020). Er lebt in München.

Susanne Regener

Studium der Europäischen Ethnologie/Volkskunde, Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, Soziologie, Skandinavistik in Kiel und Hamburg, Dr. phil., Professorin für Mediengeschichte/Visuelle Kultur an der Universität Siegen und *affiliate professor* an der Universität Kopenhagen, Forschungsschwerpunkte: Geschichte und Theorie visueller Kulturen, insbesondere zur Bild-Produktion von gesellschaftlichen Außenseitern (etwa Kriminellen, psychisch Kranken, verfolgten Homosexuellen, Roma und Sinti und hospitalisierten alten Menschen). Zurzeit (gemeinsam mit

Simon Teune) Leiterin des DFG-Projektes „Bilder der Empörung. Amateurpraktiken der Visualisierung von Protest“.

Patrick Rössler

geb. 1964 in Baden-Baden, Studium der Publizistik, Rechts- und Politikwissenschaft in Mainz, Professor für Kommunikationswissenschaft an der Universität Erfurt, Arbeitsschwerpunkte u. a. Inhaltsanalysen und die Geschichte der visuellen Kommunikation, Kurator von Ausstellungen u. a. zur Bauhaus-Typografie und zu Frauen am Bauhaus (2019), Verschiedene Publikationen zur Fotogeschichte, zuletzt mit Porträts weiblicher Bauhaus-Angehöriger (*Bauhausmädels*, Taschen Verlag, 2019). Er lebt in Erfurt, wo er kürzlich eine Untersuchung zu Bildern in der deutschen Illustriertenpresse 1905–1945 (mit K. Dussel) abschloss.

Jens Ruchatz

geb. 1969 in Schopfheim, Studium der Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft in Köln und Paris. Dr. phil. mit einer Arbeit zur Geschichte der fotografischen Projektion, Habilitation zur Mediengeschichte des Interviews. Seit 2012 Professor für Medienwissenschaft mit dem Schwerpunkt audiovisuelle Transferprozesse an der Philipps-Universität Marburg. Leitet zur Zeit ein Forschungsprojekt innerhalb der Forschergruppe „Journal-Literatur“, das sich mit der ‚Wanderung‘ von Fotografien zwischen Zeitschrift und Buch beschäftigt, sowie ein weiteres Projekt innerhalb des Schwerpunktprogramms „Das digitale Bild“, das Praktiken bildförmiger Bildkritik in den sozialen Medien als Selbsttheoretisierung digitaler Bilder untersucht.

Esther Ruelfs

geb. 1972, Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Germanistik in Bochum, Promotion über Herbert List. Seit 2012 Sammlungsleiterin für Fotografie und neue Medien am Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Publikationen u. a.: *Amateurfotografie. Vom Bauhaus zu Instagram* (2019), *Machen Sie mich schön, Madame d’Ora* (2018), *ReVision. Fotografie im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg* (2016), *Fette Beute. Reichtum zeigen* (2014). Sie lebt in Hamburg.

Rolf Sachsse

geb. 1949 in Bonn, Fotografenlehre bei schmölz + huth in Köln, Studium der Kunstgeschichte, Kommunikationsforschung und Literaturwissenschaft in München und Bonn, Promotion zu einem fotohistorischen Thema; freischaffender Autor, Künstler, Kurator, Fotograf, 1985–2004 Professor für Fotografie und elektronische Bildmedien am Fachbereich Design der Hochschule Niederrhein in Krefeld, 2004-2017 Professor für Designgeschichte und Designtheorie an der Hochschule der Bildenden Künste Saar in Saarbrücken. Er lebt in Bonn.

Birgit Schillak-Hammers

geb. 1978 in Aachen, Studium der Kunst- und Baugeschichte sowie Germanistik in Aachen und Florenz, Dr. phil., seit 2009 wissenschaftliche Mitarbeiterin des Instituts für Kunstgeschichte der RWTH Aachen University, arbeitet derzeit an der Habilitationsschrift zum Thema „Der Architekt und sein Foto. Strategien der Selbstinszenierung in der Moderne“, Forschungs-

schwerpunkte: Fotografie, Architektur im Bild, zeitgenössische Kunst. Sie lebt in Raeren, Belgien.

Franziska Schmidt

geb. 1972 in Köthen, Studium der Kunstgeschichte und Germanistik/Literaturwissenschaft in Halle (Saale), freiberufliche Mitarbeiterin der „Photographischen Sammlung“ der Staatlichen Galerie Moritzburg, Halle, Stipendiatin „Museumskuratoren für Fotografie“ der Alfred Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung, Leiterin der Galerie Berinson, Berlin, Geschäftsführerin und künstlerische Leiterin des Museums für Photographie, Braunschweig, Spezialistin für den Bereich Fotografie bei Grisebach Auktionen, Berlin, zur Zeit Leiterin der Galerie Parterre Berlin und Kunstsammlung Pankow, Berlin, diverse freiberufliche Tätigkeiten als Kunst- und Fotohistorikerin, Kuratorin, Autorin, Interessenschwerpunkte: Fotografie der 1920er- und 30er-Jahre sowie der DDR. Sie lebt in Berlin.
www.franziskaschmidt.berlin

Kathrin Schönegg

Dr. phil., dissertierte 2018 mit einer Arbeit über die Geschichte und Theorie der Abstraktion in der Fotografie an der Universität Konstanz, 2017 Thomas-Friedrich-Stipendiatin für Fotografieforschung an der Berlinischen Galerie und Co-Kuratorin Biennale für aktuelle Fotografie in Mannheim, Ludwigshafen und Heidelberg, 2018 Curatorial Research Fellowship Les Recontres d’Arles, seit 2019 Kuratorin für Fotografie, C/O Berlin. Zuletzt erschienen: *Fotografiegeschichte der Abstraktion*, Köln 2019 und *Heinz von Perckhammer. Eine Fotografienkarriere zwischen Weimarer Republik und Nationalsozialismus*, Berlin 2018. Sie lebt in Berlin.

Inka Schube

Studium der Kunstgeschichte, Kulturtheorie und klassischen Archäologie an der Humboldt-Universität zu Berlin, seit 2001 Kuratorin für Fotografie und Medienkunst am Sprengel Museum Hannover, letzte Publikationen: *Umbo. Fotograf/Umbo. Photographer*, Köln 2019, und *Helga Paris. Leipzig Hauptbahnhof 1981/82*, Leipzig 2020.

Katja Schumann

geb. 1977 in Dresden. Studium Kunstgeschichte, Germanistik, Erziehungswissenschaft an der TU Dresden / Universität Wien, Aufbaustudiengang Kultur & Management in Dresden, Dr. phil., Promotion zu Nicola Perscheid, Stipendiatin in Schweden, Österreich und China, Beratungs- und Jurytätigkeiten, Dozentin im Weiterbildungsprogramm zur Provenienzforschung seit 2016, seit 2008 wissenschaftliche Redakteurin bei den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Aktuelle Forschungsschwerpunkte: Kunstfotografie um 1900, frühe Farbfotografie, Museumsdatenbanken. Sie lebt in Dresden.

Monika Schwärzler

geb. 1955 in Lustenau/Vorarlberg, Doktorat in Philosophie, Research Faculty an der Webster Vienna Private University, Department of *Art with an Emphasis in Visual Culture*, Lehrtätigkeit an der Webster University, St. Louis, US, dem Austauschprogramm der University of Oregon, Wittenborg University of

Applied Sciences, univie: winter und summer school der Universität Wien. Arbeits- und Forschungsschwerpunkte: Kunst- und Medientheorie, Fotogeschichte, Visuelle Kultur. Publikationen u. a. *At Face Value & Beyond. Photographic Constructions of Reality*, Transcript Verlag, 2016. Sie lebt in Wien.

Steffen Siegel

ist seit 2015 Professor für Theorie und Geschichte der Fotografie an der Folkwang Universität der Künste in Essen und leitet dort den wissenschaftlichen Master-Studiengang „Photography Studies and Research“. Zu seinen jüngeren Publikationen zählen *Fotogeschichte aus dem Geist des Fotobuchs* (Göttingen 2019) und die kommentierte Quellenedition *Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839* (München 2014). In englischer Übersetzung ist sie erschienen unter dem Titel *First Exposures. Writings from the Beginning of Photography* (Los Angeles 2017); eine französische Übersetzung erscheint 2020 bei den Éditions Macula in Paris.

Ricabeth Steiger

geb. 1956. Sie studierte Fotografie in der Kunstgewerbeschule Basel und Ethnologie, Kunstgeschichte und Deutsche Literatur an der Universität Basel (lic. phil I). Sie unterrichtete Fotografie an der Kunstgewerbeschule Basel, Fotogeschichte an der Universität Basel und Universität Zürich, arbeitete in der Fondation Herzog, Basel, und ist seit 1995 Kuratorin der Fotosammlung, Schweizerisches Nationalmuseum, Zürich. Sie arbeitet auch als freie Fotografin und ist seit 1986 Mitglied der *International Visual Sociology Association*. Ihr Spezialgebiet ist die Fotogeschichte der Schweiz. Sie lebt in Basel.

Bernd Stiegler

geb. 1964, ist seit 2007 Professor für Neuere deutsche Literatur mit Schwerpunkt „20. Jahrhundert im medialen Kontext“ an der Universität Konstanz. Er ist Herausgeber der im Wilhelm Fink Verlag erscheinenden Buchreihe „photogramme“. Veröffentlichungen u. a.: *Spuren, Elfen und andere Erscheinungen. Conan Doyle und die Photographie*, Frankfurt am Main 2014, sowie *Photographische Portraits*, Paderborn 2015, *Der montierte Mensch. Eine Figur der Moderne*, Paderborn 2016, *Nadar. Bilder der Moderne*, Köln 2019.

Katharina Sykora

Kunsthistorikerin, bis 2018 Professorin am Institut für Kunstwissenschaft der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Von 2013 bis 2018 Leiterin des DFG-Graduiertenkollegs *Das fotografische Dispositiv*. 2020 Fellow am Thomas Mann House in Pacific Palisades/Los Angeles. Neuere Veröffentlichungen: Katharina Sykora u. a. (Hg.): *Valenzen fotografischen Zeigens*, Kromsdorf/Weimar 2016; Katharina Sykora u. a. (Hg.): *Migration as Agitation – The Photographic Beyond the Image* (*PhotoResearcher* 26/2016). Sie lebt in Berlin.

Miriam Szwast

geb. 1977 in Philadelphia/USA, Studium der Kunstgeschichte, Französischen Kulturwissenschaft und Amerikanistik in Saarbrücken, Frankfurt a. M. und Hamburg, Promotion über die Geschichtsschreibung der Fotografie 1839–1939, kuratorische Mitarbeit bei den Staatlichen Museen zu Berlin, Lehraufträge an der HTW Berlin, seit 2013 Kuratorin für Fotografie am Museum Ludwig in Köln. Sie lebt in Köln.

Brigitte Werneburg

studierte an der Ludwig-Maximilians-Universität München Kommunikationswissenschaft, Politische Wissenschaft, Neuere Geschichte und Kunstgeschichte. Studienaufenthalte in New York und Los Angeles. Nach dem Mauerfall ging sie nach Berlin, wo sie als Kunstredakteurin der *taz, die tageszeitung* arbeitet. Lehrauftrag „Geschichte der Fotografie“ an der Beuth Hochschule für Technik in Berlin. Mitglied im Beratungsausschuss Kunst des Kultursenators Dr. Klaus Lederer. Sie lebt in Berlin.

Herta Wolf

geb. 1954 in Graz, Professorin für Geschichte und Theorie der Fotografie am Kunsthistorischen Institut der Universität zu Köln. Forschungsschwerpunkte: Frühgeschichte der Papierfotografie, Fotogeschichte im Kontext der Wissenschaftsgeschichte, Aspekte des Fotografischen in der Kunst seit 1960, Methoden der Fotogeschichtsschreibung und Theorien der Fotografie. Sie lebt in Köln und in der Südoststeiermark.

Beat Wyss

ist emeritierter Professor für Kunst- und Ideengeschichte. Er hatte einen Lehrstuhl an der Ruhr-Universität Bochum inne, war Direktor des Kunsthistorischen Instituts an der Universität Stuttgart und Fachgruppenleiter für Kunstwissenschaft und Medienphilosophie an der Staatlichen Hochschule für Gestaltung Karlsruhe. Gastprofessuren und Fellowships in Los Angeles, Williamstown, New York, Aarhus, Tallinn, Wien und Zürich. Er ist Mitglied der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Er lebt in Berlin.

Irene Ziehe

geb. 1955 in Potsdam, bis 2019 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Museum Europäischer Kulturen – Staatliche Museen zu Berlin, Studium der Ethnographie und Geschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin, Dr. phil., Arbeit in verschiedenen Museen und Institutionen. Seit 1989 am Museum für Volkskunde, heute Museum Europäischer Kulturen, Kuratorin u. a. der Fotografischen Sammlungen und der Popular-Grafik und Handschriften. Arbeits- und Forschungsschwerpunkte: Visuelle Anthropologie, Fotogeschichte, speziell ethnographische/ethnologische und Amateur- und private Fotografie, außerdem Ernährungs- sowie Tourismusgeschichte. Sie lebt in Berlin.