

1. Einleitung

1.1 Fotografie – Geschichte – Fotografiegeschichte?

Der britische Meteorologe James Glaisher (1809–1903) gehörte zu den Jurymitgliedern der Ersten Weltausstellung 1851 in London. Seine Aufgabe war es, unter den ausgestellten Objekten und Verfahren die preiswürdigen auszuwählen. Gleichzeitig sollte er ein generelles Urteil über die Fortschritte auf den Gebieten formulieren, für die er zuständig war. Darunter fiel auch die damals noch recht neue Fotografie. Glaisher war ein großer Freund der neuen Technik und versprach sich zahllose Anwendungsmöglichkeiten auf allen Gebieten der Wissenschaften und Künste. Er bemerkte außerdem: »Auch werden die klaren und wahrheitsgetreuen Aufzeichnungen der Fotografie den Historikern zukünftiger Zeiten große Dienste erweisen.«¹ Glaishers Orakel hat sich als zutreffend erwiesen. In der Tat leisten Fotografien als Quellen den Historikern gute Dienste. Allerdings nicht deswegen, weil sie klare und wahrheitsgetreue Aufzeichnungen vergangener Realität darstellen, sondern auch weil sie eine subjektive Sichtweise der Welt vermitteln. Diese Sichtweise ist von den medialen Rahmenbedingungen, den technischen Möglichkeiten und der kulturellen Stellung der Fotografie in der Gesellschaft abhängig. Fotografie hat weltweit einen besonderen Status als Aufzeichnungs- und Kommunikationsmittel sowie als Kunstform erlangt, doch ist dieser nicht überall und jederzeit der gleiche: Ebenso wenig wie der Umgang mit Fotografie unabhängig vom

1 Reports of the Juries on the Subjects in the Thirty Classes into which the Exhibition was divided, London 1852, S. 244.

kulturellen und sozialen Umfeld bleibt. So gilt für Fotografien wie für alle bildlichen Quellen, dass das Abgebildete nicht einfach vergangene Realität spiegelt oder einen Blick durch ein Fenster in die Vergangenheit gewährt; vielmehr müssen sie quellenkritisch gewürdigt werden. Wenn dieses gelingt, dann eröffnen Fotografien einen überaus vielfältigen Zugang zur Vergangenheit. Sie ergänzen nicht nur die schriftliche und visuelle Überlieferung, sondern ermöglichen neue Zugänge und Fragestellungen. Dazu müssen Historiker erstens die Bilder selbst quellenkritisch analysieren und zweitens deren jeweiliger zeitgenössischer und gegenwärtiger Verwendung in der Gesellschaft und in der Forschung nachspüren.

In vielen Zweigen der Geschichtswissenschaft sind Bilder zunehmend als Quellen akzeptiert und anerkannt. Mediävisten und Frühneuzeithistoriker arbeiten seit Jahrzehnten mit Bildern. In der Historiographie der Neuzeit und Zeitgeschichte wird dem Bild als Quelle zwar weniger Aufmerksamkeit geschenkt, obwohl seit dem 19. Jahrhundert die Bilderproduktion stark gewachsen ist, doch auch hier wird der Umgang mit visuellen Quellen immer selbstverständlicher. Die Geschichtswissenschaft bedient sich dabei methodisch wie theoretisch bei den Nachbarwissenschaften Kunstgeschichte und -wissenschaft, Philosophie, Sprach- und Literaturwissenschaft, der Anthropologie und Ethnologie sowie den interdisziplinären Fächern Medienwissenschaft(en) und »Visual Studies/Visual Culture Studies«. Kaum eines dieser Gebiete befasst sich gesondert mit Fotografie – einmal von der Kunstwissenschaft abgesehen –, und so bewegt sich die Forschung über Fotografie im Gleichklang mit den Bewegungen der Forschung über Bilder bzw. Visualität. Einen einführenden und knappen Überblick hierzu hat Martin Schulz mit *Ordnungen der Bilder* vorgelegt (Schulz 2009).

1.2 Bilder und Fotografien als Quellen

Es ist eine banale Tatsache, dass Bilder als Kommunikationsmittel und Instanzen der Wissensvermittlung und Wahrheitsproduk-

tion, als Dekoration, Propaganda und Vehikel der Weltaneignung sowie der Weltkonstruktion seit der ausgehenden Frühen Neuzeit bedeutsamer geworden sind. Dem trägt die historische Forschung insofern Rechnung, als inzwischen von Bernd Roeck und Peter Burke einführende Bände zur visuellen Geschichte vorliegen (Roeck 2004, Burke 2003). Gerhard Paul hat das gleiche für die Geschichte der Neuesten Zeit geleistet (Paul 2006). Einige Einführungen in die Geschichtswissenschaft und Methodenkompendien bieten hierzu Überblicke (z. B. Reichhardt 2002, Bachmann-Medick 2006: bes. 329–380).² Fotografie als ein überaus wichtiges Medium, durch das Konzepte wie beispielsweise »Realismus«, »Authentizität«, »Identität« und »Alterität« einer Neubewertung unterworfen wurden, ist bei den eben genannten Werken jedoch nicht zentral, wenngleich bei Burke und Paul erwähnt. Sie ist aber zweifellos wichtiges Medium im späteren 19. Jahrhundert. Und vor allem im Verlauf des 20. Jahrhunderts ist es den Menschen in den industrialisierten Ländern möglich geworden, unübersehbare Mengen an (fotografischen) Bildern zu produzieren und so den Fundus der Erinnerung zu ergänzen und neu zu strukturieren. Die Bilderkonsumenten sind gleichzeitig Bilderproduzenten geworden. So ist Fotografie auch als besondere Form kultureller und sozialer Praxis zu verstehen. Zudem bildet sie den Ausgangspunkt für den Film, der vielleicht als *das* Medium des 20. Jahrhunderts bezeichnet werden kann.

Zur Fotografieggeschichte selbst liegen zahlreiche Monographien vor (vgl. exemplarisch Baier 1980, Frizot 1998, Gernsheim 1983 [1955]), die jedoch den neuen digitalen Praktiken noch keine Beachtung schenken (vgl. aber Marien 2006). Zum historiographischen Umgang mit dem Medium ist auf den einführenden Band von Liz Wells (Wells 2004) zu verweisen sowie auf die Artikel von Karin Hartewig (Hartewig 2002) und die Arbeiten von Michael Sauer (Sauer 2002, 2003a, 2003b, 2007). Wichtig sind ferner Sammelbände zu Fotografie und Wissenschaft (Geimer 2003) und zur

² Vgl. hierzu diverse Sonderhefte und Sammelbände, die der Bild-Problematik unter bestimmten Gesichtspunkten Aufmerksamkeit schenken: Fuchs/Kohler/Andraschek-Holzer 2006, Kulturwissenschaftliches Jahrbuch 2006, Marr/Burda 2005.

kunstwissenschaftlichen Debatte um das Medium (Wolf 2002, 2003). Für zahlreiche Spezialzweige liegen inzwischen eine Reihe an Überblicken oder Sonderausgaben von Zeitschriften vor, die jeweils Teilaspekte diskutieren – sie kommen später noch zur Sprache.³

Was nun ist das Besondere an Fotografie? Um es gleich vorweg zu betonen: Trotz der besonderen Art von Bildern, die auf optisch-fotochemischem (analoge Fotografie) oder optisch-elektronischem (digitale Fotografie) Wege produziert werden, stellen sich für deren historische Analyse im Allgemeinen ähnliche Probleme und Anforderungen wie für andere Arten von Bildern. Ebenso unterscheidet sich die Bildanalyse nicht vollkommen von der Textanalyse, es muss aber das Bild- und Fotografiespezifische berücksichtigt werden. Dieses hat mit der Medialität, Ikonizität und Materialität der Bilder zu tun. Dabei sind zwei Aspekte hervorzuheben: erstens die technischen Produktionsbedingungen der Bilder und ihrer Weiterverarbeitung und zweitens der je zeitgenössisch unterschiedliche Umgang mit diesem Typus von Bild.

Medialität,
Ikonizität
und Mate-
rialität

Medialität meint, grob gesagt, den Beitrag des Mediums zur kulturellen Bedeutung der Bilder, denn das Medium ist kein neutraler Träger oder Übermittler des Bildes, sondern Teil möglicher Bedeutung. Somit bestimmt das Medium die Erscheinung wie die Rezeption der Bilder mit. *Ikonizität* betont, dass Fotografien spezifische bildliche Eigenschaften besitzen, denen in der Analyse Rechnung zu tragen ist. Die *Materialität* schließlich, die Form, in der Fotografien als Objekte präsent sind, sei es als gerahmte Bilder, als Abzüge, Postkarten oder Reproduktionen in Illustrierten usw., ist ein weiterer wichtiger Aspekt bei der historischen Annäherung an das Bild. Denn die Materialität prägt den tatsächlichen Umgang mit dem Bild und zeigt Verwendungs- und Deutungszusammenhänge auf.

3 Zum Forschungsstand vgl. Jäger 2008, zu Einzelproblemen z. B. Wissenschaftsbildern: Heßler 2005, zu Lateinamerika: Grandin, James/Lobato, Poole alle 2004 in einem Sonderheft der *Hispanic American Historical Review*; zu Nordamerika im 20. Jahrhundert in einem Sonderheft des *Journal of American History* 2007 (zitiert als: Roundtable 2007) sowie Cameron 2005.

Fotografie, wie sie nachfolgend im Zentrum der Überlegungen steht, meint zumeist die Technik, mittels einer optischen Vorrichtung auf lichtempfindlichen Substanzen Bilder aufzunehmen. Auch moderne digitale fotografische Verfahren benötigen eine optische Vorrichtung, mittels derer das Licht auf eine »Trägerschicht« projiziert wird. Dass die »Bilder« dabei zunächst nur in Form digitaler Daten vorliegen, die schon in der Kamera »bearbeitet« wurden und beim Auslesen erneut in analoge Signale umgewandelt werden, spielt zunächst weniger eine Rolle. Wichtiger erscheint, dass die ausgedruckten Bilder analogen Fotografien im höchsten Maße ähneln. Auch wenn sie technisch anders entstanden sind, sind sie schließlich nach den physikalischen Prinzipien der Optik auf die Trägerschicht projiziert worden und darauf angelegt, exakt wie ein analoges Bild betrachtet und beurteilt zu werden. Anders ausgedrückt: Ästhetisch, kulturell und gesellschaftlich werden digitale Fotografien (fast) ebenso behandelt wie analoge. Dabei ist die einfachere Manipulierbarkeit der Bilder am PC zunächst nicht entscheidend. Die Nutzung und Verbreitung ist zwar simpler und digitale Fotografien sind verfügbarer, aber ihre bildlichen Erscheinungsformen ähneln sehr denjenigen analoger Fotografien.

Wichtig für die Analyse des Bildinhalts ist, dass Klarheit über die verwendete Technik herrscht. Dabei bedeutet »technisch« nicht, dass Automatismen das Bildergebnis bestimmen. Es sind auf allen Ebenen genügend Möglichkeiten vorhanden, das Bildergebnis durch menschlichen Eingriff auf vielfältige Weise zu beeinflussen. Und an irgendeinem Punkt der Bildproduktion müssen bewusste Entscheidungen getroffen worden sein, die zum Bild führten – und wenn es nur das Aufstellen einer Kamera ist, wie etwa der Aufbau einer Zielkamera an einer Rennstrecke, die dann automatisch ausgelöst wird.

Jenseits rein technischer Überlegungen gibt es zahlreiche Versuche, das Wesen der Fotografie zu definieren (vgl. Kap. 2 sowie Kemp/Amelunxen 2006, Stiegler 2006 sowie beispielsweise Arnheim 1974; Barthes 2007 [1980]; Burgin 1981; Dubois 1998 [1983], Gombrich 1980; Snyder/Allen 1975). Ausgangspunkt der Fragen nach dem Wesen der Fotografie bildet das Verhältnis zwischen ihr (als Technik und Bild) und der »Realität« oder Realitätsvorstellung. Darin spiegelt die Debatte um Fotografie medienkritische

Fotografie
– technische
Grob-
definition

Wesens-
bestim-
mungen
der
Fotografie

Positionen wider, die diese Doppelung der Welt als Merkmal der modernen Mediengesellschaft kennzeichnen. Es können hier nur einige gängige Standpunkte skizziert werden, die für die Entwicklung der Forschung zur Geschichte der Fotografie besonders bedeutsam geworden sind. Für Roland Barthes lag das Wesen der Fotografie darin, dass sie das Abgebildete immer sofort zu Vergangenen machte: Das Bild drücke das »Es-ist-so-gewesen« aus.

Die Idee, dass Fotografie Lebendigkeit vorgaukle, wo nur Leblosigkeit herrsche, und Inhalt suggeriere, wo keiner (mehr) sei, zieht sich durch viele Betrachtungen zu Fotografie (Amelunxen 1988, 1996, Sonntag 1980; auch: Kracauer 1963 [1927]; Mavor 1995: 5f.).

Was das Wesen der Fotografie betrifft, ist in den vergangenen Jahrzehnten vor allem zeichentheoretisch nach Charles Sanders Peirce (1839–1914) argumentiert und debattiert worden. Nach verbreiteter Auffassung lässt sich, in grober und vereinfachender Form, das Verhältnis zwischen Bild und Objekt auf drei Arten beschreiben: indexikalisch, ikonisch und symbolisch. Als Index wäre eine Fotografie Spur und Abdruck eines Objekts beziehungsweise Ausdruck einer konkreten und/oder ursächlichen Verbindung zum Objekt. Ikon bezeichnet das Bild als dem Objekt visuell ähnlich und/oder in mehreren Eigenschaften gleichartig. Symbol wäre das Bild als willkürliches Zeichen, welches durch Konventionen an das Objekt gebunden wird.

Spätestens seit den Überlegungen der amerikanischen Kunstwissenschaftlerin Rosalind Krauss (Krauss 1977) und des französischen Kritikers und Philosophen Roland Barthes (Barthes 2007 [1980]) ist das Verhältnis zwischen Bild und Objekt vor allem als ein indexikalisches theoretisiert worden, um den Unterschied zu den meisten anderen Abbildungstechniken zu verdeutlichen. Zumeist geht es darum, die Essenz der Fotografie zu bestimmen, ihre – wenn man so möchte – ureigene Charakteristik und Eigenschaft heraus zu präparieren. Der in Belgien und Frankreich lehrende Medienwissenschaftler Philippe Dubois hat dies in Anlehnung an Sprechakttheorien zu einer Theorie des »fotografischen Aktes« ausgebaut (Dubois 1998 [1983]).⁴ Dubois betonte dabei vor allem die unauflöbliche

4 Vgl. generell zu den modernen Theoretisierungen von Fotografie: Stiegler, Theoriegeschichte, S. 337–401.

Verbindung zwischen einem Objekt und seinem fotografischen Abbild, welche im Akt und durch den Akt des Fotografierens hergestellt werde. Der französische Fotografiehistoriker André Rouillé wendet dagegen ein, dass diese einseitige Konzentration den Blick auf Praktiken, Kontexte und andere Eigenschaften der einzelnen fotografischen Bilder verstellen würde (Rouillé 2005: 14–16, vgl. auch Geiger 2004: 181–195). Aus geschichtswissenschaftlicher Sicht ist das ein gewichtiger Einwand. Letztlich kann in konkreten Zeitperioden und gesellschaftlichen Kontexten das Wesen der Fotografie nämlich sehr verschieden aufgefasst worden sein, oder es können ganz andere Erklärungsmuster wirken, welche die Auffassung und den Gebrauch steuerten. Abgesehen davon, dass eine sehr starke Verallgemeinerung von Rezeptionshaltungen ohne empirische Nachweise immer fragwürdig bleiben muss, wird die mögliche Vielfalt solcher Haltungen gegenüber verschiedenen Arten und Nutzungen von Fotografie ausgeblendet.

Es gilt also stets im Blick zu behalten, welche grundsätzlichen kulturellen Wahrnehmungsweisen gesellschaftlich wirksam sind. Denn sie markieren die Stellung der Medien in der Gesellschaft und im kommunikativen Prozess. Bei der Fotografie wird letztlich gesellschaftlich ausgehandelt, ob sie als authentische Reproduktion der Welt gilt, ob sie künstlerisches oder wissenschaftliches Mittel sein kann und ob sie subjektive bzw. fehlerhafte Wiedergabeformen von Sinneseindrücken schafft.

Authentizitätsfrage

Die Frage nach dem hier deutlichen Zusammenhang der Fotografie mit der Wahrnehmungsstruktur in der Moderne ist in der Forschung unterschiedlich bewertet worden. Bernd Busch beispielsweise resümierte, dass Fotografie zwar vordergründig Erkenntnis der Welt und Bewahrung von Wissen suggeriere, tatsächlich jedoch nichts dergleichen leisten könne. Im Gegenteil, sie leiste den Auflösungstendenzen der modernen Weltwahrnehmung Vorschub (Busch (1997 [1989])). Differenzierter und auf das 19. Jahrhundert beschränkt geht Jonathan Crary (Crary 1996, 2002) vor, der die Beziehungen zwischen Subjektivität, Techniken und sozialer Praxis untersucht. Unabhängig von der Frage, wie Fotografie Wahrnehmungsweisen verändert hat, kann die historische Forschung durch die Analyse von Fotografien in jedem Fall Ein-

blicke in die kulturellen und sozialen Wahlvorgänge gewinnen, die Objekte, Personen und Ereignisse für abbildungswürdig erklärten.

Trotz aller Subjektivität fotografischer Bilder können mittels fotografischer Quellen Erkenntnisse über Dinge und Umstände gewonnen werden (Realienkunde). Das schließt keineswegs die Möglichkeit aus, mit den gleichen Bildern sozial- und kulturgeschichtliche Fragen zu bearbeiten.

Auf einen wichtigen Punkt gilt es an dieser Stelle noch hinzuweisen: Der analytische Umgang mit Fotografien wird durch ihre (vordergründig) realitätsnahe Abbildungsleistung »erschwert« (vgl. About/Cheroux 2001, 2004). Fotografien scheinen einen direkten Zugang zu einer vergangenen Realität bzw. zu Formen historischer Realitätswahrnehmung zu gewähren. In der Tat erlauben sie einen spezifischen Blick auf das Aussehen von Gegenständen, Personen und Dingen zum Zeitpunkt der Aufnahme und können so Erkenntnisse über die materielle Beschaffenheit einer Epoche vermitteln. Doch Fotografien sind keine Dokumentation des menschlichen Seheindrucks. Zudem ist es zwar bekannt, dass auch das fotografische Bild durch eine Reihe von Wahlentscheidungen bestimmt ist, etwa durch die Auswahl von Kamera mit den dort technisch »eingebauten« Möglichkeiten: Standpunkt, Lichteinfall, Ausschnitt, Entwicklung usw., doch wird damit nicht sein Gehalt festgelegt. Zuerst ist die Absicht der Aufnahme in der Abbildung eines Objekts zu sehen; was darüber hinausgeht, entzieht sich ohne Kenntnis des Kontextes. Dieser Kontext muss für eine Bildanalyse erschlossen werden. Allerdings besteht auch dann bei der Analyse immer die Gefahr, nur das zu sehen, was man ohnehin schon gewusst hat oder bestätigt wissen möchte. Es empfiehlt sich, immer wieder innezuhalten und die eigene Interpretation in Frage zu stellen.

Bilder und
Gesellschaft

Fotografien bilden einen wichtigen Bestandteil im Rahmen verschiedener – auch umfassenderer – Diskurse (vgl. Ryan 1997: 16–20). Mit ihnen werden auch gesellschaftliche Normen vermittelt und, wichtiger noch, visualisiert. In ihnen manifestiert sich, was in einer Gesellschaft als abbildungswürdig, als normal und abweichend, als schön oder hässlich angesehen wird. Bilder sind daher immer auch Bestandteil der Meinungsbildung und -beein-

flussung; das ist am offensichtlichsten bei ihrer journalistischen und propagandistischen Anwendung. In allen gesellschaftlichen Bereichen haben Fotografien bzw. Bilder allgemein Funktionen übernommen, die ein bestimmtes Verhältnis der Menschen zur Welt ausdrücken. In Bildern manifestieren sich familiäre Traditionsbildung (oder deren Erfindung), Legitimierung von Wissen oder Vorstellungen von Normalität, um nur einige Felder der Forschung zu nennen (vgl. Kap. 5).

Bilder – nicht nur fotografische – sind also zentrale Bestandteile der gesellschaftlichen Kommunikation und als solche wichtige historische Quellen. Im vorliegenden Band geht es zwar vornehmlich um Fotografie, aber die grundsätzlichen Überlegungen zum Umgang mit Fotografie als Quelle gelten ebenfalls für andere Arten von Bildern. Insofern bildet dieser Band gleichzeitig eine Einführung in die Historische Bildforschung, zumal die hier vorgestellten methodischen Vorgehensweisen zur Analyse verschiedener Bildtypen entwickelt wurden und nicht spezifisch für fotografische Bilder.

Historische Bildforschung

Historische Bildforschung zielt nicht auf eine wesensmäßige Erfassung bestimmter Bildtypen, sondern auf die historischen Bedingtheiten und Bedeutungen der Bilder und ihrer Wahrnehmung. Es geht um deren gesellschaftliche, kulturelle und soziale Rolle in sich wandelnden zeitlich-räumlichen Konstellationen. Ein Bild besitzt niemals nur eine einzige Bedeutung. Entscheidend für die Forschungspraxis werden immer die Fragestellung und das Erkenntnisinteresse der Historikerinnen und Historiker sein.

Insgesamt zeigen sich in der Historischen Bildforschung Mischformen methodischer Ansätze (vgl. Kap. 4). In vielen Arbeiten werden Bilderserien oder Bildgruppen analysiert, sei es zu einem bestimmten Zeitpunkt, sei es über einen längeren Zeitraum hinweg. Diese Vorgehensweise lässt sich als »seriell-ikonographisch« (vgl. Kap. 4.2) bezeichnen. Gefragt wird nach den Gemeinsamkeiten, etwa in Motivwahl, Blickwinkel, Arrangement und Fotografieranlass, sowie nach den Verwendungszusammenhängen. Damit überschneidet sich der Ansatz mit rezeptionsgeschichtlichen Vor-

gehensweisen (vgl. Kap. 4.3). Diskursanalytische Zugänge finden sich in neueren Arbeiten zur Bild- und Fotografieforschung, ebenso wie kulturwissenschaftlich orientierte Arbeiten auf der Grundlage von Michel Foucaults Machtanalysen und seinen Überlegungen zu Gouvernementalität.⁵ Wichtige Impulse kommen von den Postkolonialen Studien, die eine Neuorientierung der gesamten kolonialhistorischen Forschung auslösten und die stets versuchen, globalhistorische Zusammenhänge zu berücksichtigen. Zum Teil werden semiotische oder ikonologische Überlegungen einbezogen (vgl. Kap. 4.3). Beschriftungen oder beigefügte Texte verweisen auf zeitgenössische Lektüren und Bedeutungszusammenhänge, die bei der Analyse stets zu beachten sind.

Publika-
tionen zu
Fotografie
als Quelle

Inzwischen ist die Historiographie, die sich der Fotografie als Quelle bedient und sie als Forschungsgegenstand entdeckt hat, kaum noch überschaubar, zumal sich in zahllosen kulturgeschichtlich ausgerichteten Arbeiten auch Analysen fotografischer Quellen finden. Der Schwerpunkt der vorliegenden Darstellung liegt daher auf der deutschsprachigen Forschung. Dennoch gilt weiterhin, was der amerikanische Historiker Louis P. Masur 1998 feststellte, nämlich eine Indifferenz seiner Kollegen gegenüber Bildern als Quelle (Masur 1998: 1410), ungeachtet der relativ großen Zahl an Arbeiten aus dem Umfeld der »American«, »Visual« und »Cultural Studies« (vgl. Peters/Mergen 1977, Wells 2004), die Fotografie berücksichtigen. Dieser Befund lässt sich auf andere Forschungszusammenhänge übertragen.

Hinzuweisen ist auf die große Menge an fotografiespezifischen Publikationen, die im Folgenden nur am Rande berücksichtigt werden kann. Seit nämlich 1839 das fotografische Verfahren Louis Jacques Mandé Daguerres (1787–1851) in Frankreich veröffentlicht wurde, ist Fotografie immer wieder auf Ausstellungen gezeigt worden. Allein an Ausstellungskatalogen mangelt es daher nicht. Was in den Bibliotheken weltweit unter »Fotografie« verschlagwortet wird, umfasst oft auch jedes fotografisch illustrierte Buch. Eine weitere große Gruppe von Publikationen zur

5 Zur Diskursanalyse vgl. Achim Landwehr (2008), *Historische Diskursanalyse*, 3. überarb. Aufl. Frankfurt/M.

Fotografie bilden die Kataloge zu Sammlungen von Museen und Galerien. Sie bilden eine reichhaltige Fundgrube und es sind die Quelleneditionen, die Aufschluss über Autor, Auftraggeber, Entstehungszeit, Kontext, Format, Technik, eventuell Rezeption liefern. Ein auch nur annähernd vollständiges Verzeichnis dieser Publikationen kann hier nicht vorgelegt werden. Sie lassen sich über die herausgebenden Museen sowie bibliographische Hilfsmittel leicht erschließen.

In dieser Einführung wird besonderer Wert auf Publikationen gelegt, die methodische Wege zur Integration von Fotografien in die historische Forschungspraxis aufzeigen oder grundsätzliche theoretische Betrachtungen über Fotografie als Quelle anstellen. Besonders wichtig sind hier die Arbeiten, in denen die Analyse von Fotografie(n) im Zentrum der historischen Untersuchung steht. Die im engeren Sinne kunsthistorische Forschung zur Fotografie, namentlich zu einzelnen künstlerisch tätigen Fotografen, bleibt hier weitgehend ausgeklammert, da das fotografische Bild dort in erster Linie als Kunstwerk oder ästhetisches Objekt betrachtet wird. Bei solchen Fragen helfen die einschlägigen Kunstlexika, die einen schnellen Einblick in die entsprechende Forschung ermöglichen.⁶

In den folgenden Kapiteln wird die historische Forschung zur Fotografie vorgestellt. Ein Schwerpunkt der Darstellung liegt zwar auf der Fotografiegeschichte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, da dieser Zeitraum gegenwärtig noch besser erforscht ist als die Zeit danach. Bis 1914 sind die Anwendungsgebiete und Formen der Fotografie, wie sie im 20. Jahrhundert üblich geworden sind, bereits ausgeprägt oder im Entstehen begriffen. Die erhebliche quantitative Ausweitung der Fotografie sowie der intensivere Dialog von Fotografie mit anderen (Bild-)Medien im 20. Jahrhundert werden aber angedeutet. Auch die Veränderungen durch Digitalisierung finden Erwähnung. Das hat seinen Grund in der bislang kaum geänderten Art und

Schwerpunkte der Darstellung

⁶ Vgl. die umfangreichen Artikel zum Stichwort Photography, in: *The Dictionary of Art*, hrsg. v. Jane Turner, Bd. 24, London/New York 1996. Zur Ästhetik vgl. Busch 2001.

Weise, wie fotografische Bilder aufgenommen, betrachtet und benutzt werden, obwohl sich die Zugänglichkeit und Verwendbarkeit beträchtlich verändert hat.