

Vorbemerkungen

„Kritik heißt von altersher die scheidende
oder unterscheidende Tätigkeit des menschlichen Verstands;
das aufmerksame Beobachten zweier ähnlichen Tatsachen
muß notwendig zur Beachtung ihrer unterscheidenden Merkmale führen [...];
denn es gibt keine identischen Tatsachen.“
(Fritz Mauthner, 1906)¹

„Indem wir aus der ungestörten Lagerung der natürlichen Dinge
zwei herausgreifen, um sie als ‘getrennt’ zu bezeichnen,
haben wir sie schon in unserem Bewußtsein aufeinander bezogen,
haben diese beiden gemeinsam gegen das Dazwischenliegende abgehoben.
Und umgekehrt: als verbunden empfinden wir nur,
was wir erst irgendwie gegeneinander isoliert haben,
die Dinge müssen erst außeinander sein,
um miteinander zu sein.“
(Georg Simmel, 1909)²

„Der Anspruch liegt fern, das Rätsel zu lösen.
Zur Aufgabe steht, das Rätsel zu sehen.“
(Martin Heidegger, 1950)³

Kritik, zunächst ein Ausdruck der Medizin, später ein Wort der Aufklärung, bedeutete im engeren Sinn „jede prüfende und beurteilende Untersuchung eines Gegenstandes“, wie es ein Lexikon von 1865 definiert.⁴ Doch schon das 18. Jahrhundert kannte einen erweiterten Gebrauch, beispielsweise – worauf die Brüder Grimm hingewiesen haben –, „dass man unter kritik vielfach vorzugsweise tadel versteht“.⁵ Diese Offenheit macht sich auch bemerkbar, wenn der Begriff Zusammensetzungen erfährt: Zwar wird der Gegenstand der Kritik nominiert, nicht aber das Terrain deutlich abgesteckt. So kennt Fotokritik – nach dem Zweiten Weltkrieg gelegentlich angewendet und mit dem Fotoboom der 1970er Jahre im deutschen Sprachraum zur gängigen Vokabel avanciert – ganz unterschiedliche Interpretationen und Anwendungen.

Der Kunsthistoriker Franz Roh etwa plädiert 1951 für eine Annäherung von „Photokritik“ und „Kunstkritik“, um in den Experimenten der 1920er Jahre bis zu den neuen Ausdrucksweisen das „künstlerische Spiel“ ihrer Autoren erkennen zu können, statt ständig nach dem „Unterschied zwischen ‘Photo und Kunst’“ zu fahnden.⁶

Joachim Schmid gründet in Berlin die Zeitschrift *Fotokritik*, deren erste Nummer im Oktober 1982 und die letzte im Juli 1987 erscheinen. Neben kritischen Kommentaren und Analysen zu den zeitgenössischen Tendenzen enthalten die 24 Nummern hin und wieder theoretische Beiträge. In Nr. 19 präsentiert der Herausgeber unkommentiert 16 beschriftete Rückseiten

¹ Fritz Mauthner, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, Bd. 1: *Zur Sprache und zur Psychologie* [21906], Frankfurt/M., Berlin, Wien: Ullstein, 1982 (Ullstein Buch Nr. 35145), S. 3.

² Georg Simmel, „Brücke und Tür“ [1909], in: ders. *Aufsätze und Abhandlungen 1909 – 1918*, Bd. 1, hrsg. von Rüdiger Kramme und Angela Rammstedt, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001 (Gesamtausgabe, Bd. 12), S. 55-61, hier S. 55.

³ Martin Heidegger, *Holzwege*, Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, [1950], ⁶1980, S. 65.

⁴ *Neues Konversations-Lexikon, ein Wörterbuch des allgemeinen Wissens*, hrsg. von Hermann J. Meyer, Bd. 10, Hildburghausen: Bibliographisches Institut, ²1865, S. 364-365.

⁵ Jacob Grimm, Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 5, Leipzig: S. Hirzel, 1873, Sp. 2335.

⁶ Franz Roh, „Photographie und Kunstkritik“, in: *Europa-Camera*, hrsg. von Kurt Zentner und Bernd Lohse, Frankfurt am Main: Verlagshaus Frankfurter Societäts-Druckerei, 1951, S. 199-202, hier S. 201 f.

von privaten Bildern und betitelt das Heft mit „Zur Theorie der Fotografie“.⁷ Ich denke, dass solcherart Äußerungen oft außergewöhnliche Ansatzpunkte zur Theoriebildung enthalten und gelegentlich mehr zum Verständnis des Fotografischen beitragen als manche diskursanalytische Abhandlungen.

Jean-Claude Lemagny begrenzt die „Fotografie-Kritik“ auf die Auseinandersetzung mit den gegenwärtigen künstlerischen Hervorbringungen und hebt als wesentliche Fähigkeit des Kritikers hervor, „die Werke von innen her zu analysieren“ und „[f]alls es unbedingt notwendig ist, sie wieder geschichtlich einzuordnen.“ Darüber hinaus müsse die Präsentation der Bilder, beispielsweise in Ausstellungen, mit „kritisiert“ werden.⁸ Vilém Flusser sieht zur gleichen Zeit die wesentliche Aufgabe einer „Fotokritik“ darin, die medientechnischen Vorgaben der Apparatur als entscheidendes Kennzeichen zur Wertung fotografischer Produkte heranzuziehen.⁹ Herta Wolf beziehungsweise Susanne Holschbach in der Einleitung des zweiten Bandes zur *Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters* verstehen diese als die Bestimmung der Fotografie vor ihrer Geschichte, den Gebrauchsweisen sowie den stattgefundenen und aktuellen Diskursen.¹⁰

Die Frage „Was ist Fotografie?“ wird auch am Ende meiner Ausführungen aktuell bleiben. Zumal die Suche nach dem Wesen der Fotografie davon abhängt, welcher Ausgangspunkt gewählt wird und welche Richtungen eingeschlagen werden, inwieweit ausgetretene Pfade bevorzugt oder neue Wege gegangen werden. Zudem verlangt jede Epoche nach eigenen Antworten, nachdem sich der Gebrauch eines Verfahrens ändert, technische Neuerungen und konkurrierende Bildmedien andersartige Anwendungen provozieren.

Als Anfang der 1980er Jahre Hans Georg Puttnies und Wilfried Wiegand die Frage aufgeworfen haben,¹¹ ging es ihnen noch um den Ausweis des Kunstcharakters der Fotografie. Auch in der dreibändigen *Theorie der Fotografie* von Wolfgang Kemp mit ihrer kunstwissenschaftlichen Ausrichtung steht die Situierung der Fotografie in den kunstgeschichtlichen Kanon im Vordergrund. Doch kaum zwei Dezennien später hat Hubertus von Amelunxen in einem ergänzenden Band andere Akzente gesetzt und die medienspezifischen Aspekte hervorgeho-

⁷ Joachim Schmid, „Zur Theorie der Fotografie“, in: *Fotokritik* 19, August 1986, Bl. 3-15.

⁸ Jean-Claude Lemagny, „Wir brauchen Kritiker“ [1984], in: Hubertus v. Amelunxen, *Theorie der Fotografie IV. 1980 – 1995*, München: Schirmer/Mosel, 2000, S. 200-202, hier S. 201 f.

⁹ Vilém Flusser, „Fotokritik / Photo Criticism“, dt./engl., in: *European Photography*, Nr. 17, 5. Jg., 1984, S. 22-24.

¹⁰ *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Band I, hrsg. von Herta Wolf, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002 (stw 1598); *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Band II, hrsg. von Herta Wolf, Unter Mitarbeit von Susanne Holschbach, Jens Schröter, Claire Zimmer und Thomas Falk, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003 (stw 1599).

¹¹ Hans Georg Puttnies, „Was ist Fotografie?“, in: *Album der Photographie I*, [Aus dem Französischen von Helmut Schneider], München: Prestel, 1980, S. 7-9; Wilfried Wiegand, „Was ist Fotografie?“, in: *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, hrsg. von Wilfried Wiegand, Frankfurt am Main: S. Fischer, 1981, S. 7-14.

ben.¹² Zugleich hat er davon Abstand genommen, fotografiegeschichtliche Artikel einzubeziehen, obgleich jeder Entwurf von Geschichte eine theoretische Setzung bedeutet.

Stellt man die Texte der vergangenen Jahrzehnte, die – wenn auch nicht *expressis verbis* – die Frage „Was ist Fotografie?“ angeschnitten haben, gegeneinander, so weisen die unterschiedlichen Ansätze kaum Berührungspunkte auf. Vielmehr deuten sie die Vielzahl der Felder an, auf denen eine Bestimmung des Fotografischen in Angriff genommen werden kann. Meine Kritik der Fotografie zielt primär auf die Ermittlung der konstitutiven Merkmale des Fotografischen, also jener Kennzeichen, die anderen kulturellen Äußerungsformen nicht eigen sind. Im Folgenden sollen die wesentlichen Parameter skizziert werden, die meinen Überlegungen vorangegangen sind und zu dem eingeschlagenen Weg geführt beziehungsweise sich auf diesem als essentiell herausgestellt haben.

- Die Fotografie darf nicht alleiniger Ausgangspunkt für ihre Bestimmung sein. Fungiert sie nämlich als Zentrum, von der aus sämtliche Erkundungen angestellt werden, würden sich alle Fragen lediglich aus ihrer jeweiligen Konstitution ableiten und auf selbstbezügliche Erklärungsmuster angewiesen sein. Es blieben dann jene unausgesprochen, die sich aus den gesellschaftlichen und kulturellen Zuständen und Veränderungen ergeben und so den Standort der Fotografie in deren Gefüge erkennbar machen. Indem die Fotografie sich nach ihrer Bekanntmachung bald in zahlreiche Wissensgebiete verbreitet hat, müssen ihre Geschichte und Theorie auch von dort aus verfolgt werden. Erst die Sicht von außerhalb verleiht einem Gegenstand jene Konturen, die sein Bild abgeben und seine Konstruktion erkennbar machen. Wird jedoch allein von der Fotografie ausgegangen und werden alle möglichen Erscheinungen ins Visier genommen, um von diesen anschließend zurückzublicken, so bewegt man sich ohne neue Erkenntnisse in denselben Bahnen und wird beispielsweise niemals zu der Frage gelangen, was Fotografie *nicht* ist.

Auch wären die Differenzen zu anderen Künsten und Medien, zu anderen Verfahren der Inszenierung, Aufzeichnung und Archivierung, nicht zu treffen, wenn diese ausschließlich aus dem Blickwinkel der Fotografie gesehen werden. Weil in diesem Fall nur jene Stellen Beachtung fänden, in denen sie sich berühren oder aufeinander Bezug nehmen. Kritik bedarf der Isolierung von Sachverhalten, um im Gegeneinander der Unterschiede deren Eigenheiten feststellen zu können. Nicht zuletzt treten immer wieder Phänomene auf, die wesentlich neu sind und noch keine Geschichte haben und deshalb in erster Linie im Verhältnis zu den gleichzeitigen kulturellen Erscheinungen und deren Vergangenheit zu sehen sind.

- Eine Bestimmung des Fotografischen, also eine Theorie der Fotografie, kommt nicht ohne den Rekurs auf ihre historischen Dimensionen aus. Denn wie ein Bild ohne Kenntnis von Autor, Datum und den Umständen seiner Entstehung nichts zu sagen hat, also beliebiger Interpretation

¹² Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie I. 1839 – 1912* (1980), *Theorie der Fotografie II. 1912 – 1945* (1979), *Theorie der Fotografie III. 1945 – 1980* (1983), München: Schirmer-Mosel; Hubertus v. Amelunxen, *Theorie der Fotografie IV. 1980 – 1995*, München: Schirmer/Mosel, 2000.

anheim gegeben ist, bleibt – wie es John Tagg 1988 ausdrückt –, „das Wesen der Photographie außerhalb des Kontextes der Geschichte unbestimmt.“¹³ Schließlich resultiert das Denken über Fotografie niemals nur aus der jeweiligen Inanspruchnahme fotografischer Mittel, sondern stützt sich ebenso auf frühere Diskurse, wie der Wandel der Bildbedürfnisse, die fotografisch erfüllt oder anderweitig befriedigt worden sind, auf Ideen zurückgeht, die davor realisiert wurden, und zugleich auf solche, die zu früh kamen und dem Vergessen oder ihrer Unterdrückung anheim gefallen sind.

Allerdings „kommt es darauf an, für ein gegenwärtiges Problem das historische Terrain zu finden, wo es sich überhaupt ‘stellen’ und bearbeiten läßt.“¹⁴ Ich habe mich für das Anfangsstadium entschieden, als – im Wechsel von den 1830er zu den 40er Jahren – die Fotografie noch nicht ganz sie selbst gewesen ist. Noch war beispielsweise nicht entschieden, ob das Unikat oder das Negativ/Positivverfahren in Zukunft den Vorzug erhalten würde. Indem sich eine Neuheit zu konstituieren beginnt, differiert die Praxis noch von den Vorstellungen und Erwartungen ihrer Nutzer, werden die Potentiale vielfach überschätzt, oftmals aber auch nicht wahrgenommen. Und es gilt noch ein Staunen, das sich in manchen bildlichen Produkten niederschlägt, eine Naivität, die spätere Gebrauchsweisen nicht mehr hervorrufen beziehungsweise zum Ausdruck kommen lassen.

Entsprechend stütze ich mich vornehmlich auf zeitgenössische Äußerungen, um An- wie Einsichten als Hervorbringungen einer bestimmten Gegenwart und nicht nur durch die Brille späterer Auslegungen in Augenschein zu nehmen. Nur so verstellt sich nicht der Blick auf Gegebenheiten und Erscheinungen, die sich im Moment des fotografischen Aktes neben dem Ausschnitt, vor dem Fotografen und in seinem Rücken abspielen beziehungsweise darbieten. Auch vermeide ich Hierarchisierungen von fotografischen Techniken, Produktionsweisen, Präsentationsformen usw., suche nicht die Differenzen zwischen öffentlichen Aufträgen und freien Arbeiten, von Entwürfen mit Kunstanspruch und Wiedergaben für wissenschaftliche Auswertungen, von prominent gewordenen und misslungenen Aufnahmen u.ä. Bei Gelegenheit verfolge ich Entwicklungen bis zur Gegenwart, beachte auch diese mit Vorliebe von den Rändern her, weil dort der Blick weniger verstellt ist von den vermeintlichen Gewissheiten der gängigen Historiografie.

¹³ John Tagg, 1988, zit. nach: Bernd Stiegler, *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006 (es 2461), S. 127.

¹⁴ Ulrich Raulff, „Wörterbuch der Unterschiede: Über das Geschichtemachen. Ein Gespräch mit Paul Veyne“, in: *Vom Umschreiben der Geschichte. Neue historische Perspektiven*, hrsg. von Ulrich Raulff, Berlin: Klaus Wagenbach, 1986 (Wagenbachs Taschenbücher 131), S. 132-146, hier S. 136.



Denis Roche: „1^{er} juin 1979. Le Skeul, Belle-Île, Hommage à Wittgenstein 1“ (aus: Gilles Mora, *Denis Roche. Les preuves du temps*, Paris: Éditions du Seuil, Maison Européenne de la Photographie, 2001, S. 53)

• Desgleichen benötigt eine Kritik der Fotografie bildliche Legitimationen. (Es ist schon erstaunlich, wie die meisten theoretischen Anmutungen der letzten Jahrzehnte bilderlos aufgetreten sind und auch auf entsprechende Hinweise verzichtet haben.) Es geht nicht um die Illustration von getroffenen Feststellungen, auch nur gelegentlich um Erkenntnisse infolge der Analyse einzelner Fotografien, insbesondere wenn sie einen Bedeutungsüberschuss enthalten, der über die Intentionen der Autoren und ihren Gebrauch hinausweist. Sondern ich meine, dass fotografische Bilder eigenständige Formulierungen darstellen, wohl anders abgefasst sind als Texte, aber häufig über diese hinausgehen und auf Gesichtspunkte verweisen, die sprachlich nicht ähnlich deutlich vorzutragen oder gar nicht zu artikulieren sind. Den Vorzug haben jene Fotografien, die selten veröffentlicht worden sind und noch einen unbedarften Blick zulassen, der nicht von zahllosen Zuweisungen und Interpretationen, die den prominenten Beispielen anhängen, abgelenkt wird. So eigentlich wäre ohnehin das Bild der beste Interpret eines anderen Bildes, denn – ich folge Günter Wohlfart – „mag es auch Antworten in anderen Sprachen geben, die Antwort, nach dem ein Bild drängt, ist ein Bild, es ist die Antwort in seiner eigenen Sprache.“¹⁵

• In der Art der Annäherung, der Wahl der Kriterien, der Anwendung der Methoden lasse ich mich von der Überlegung leiten, dass Mittel und Wege strukturell oder in der Handhabung zu ihrem Gegenstand Analogien aufweisen sollten. Um beispielsweise dem Zufälligen in der Fotografie Rechnung tragen zu können, genügen nicht allein Analysen mit ihren Vergleichen, Ableitungen, Verkettungen und Relativierungen. Sondern es bedarf einer aleatorischen Vorgehensweise wie der Assoziation mit ihren unvermittelten Sprüngen zwischen nicht zusammen hängenden oder nicht vergleichbaren Phänomenen. Und auch das chaotische Nebeneinander von Details in einem fotografischen Bild provoziert geradezu eine unsystematische Anschauung. Nicht zuletzt ist die Metapher mit ihrer Mehrdeutigkeit der Fotografie als Gegenbild durchaus ange-

messen, bedenkt man, dass deren Produkte das Kontinuum des Realen durchbrechen, wodurch Zusammenhänge nicht mehr erkennbar sind und damit der Reflexion jede Richtung offen steht.

Wie für das fotografische Bild das Detail ein bestimmendes Moment darstellt und Aufmerksamkeit beansprucht, muss es gleichermaßen 'übersehen' werden, damit das Bild als Ganzes wahrgenommen werden kann. Beide verbindet der Zufall, der sich im Detail entäußert und jedes Bild kennzeichnet. Das Bild der Fotografie – ihre Geschichte, ihre Theorie – bedarf derselben Aufmerksamkeit, indem zwischen der Kleinigkeit und dem, was sie umgibt, changierende Blicke geworfen werden müssen.



Félix Teynard: Assuan, arabischer Friedhof, Grabinschriften, 1850/52, 25 x 30 cm (aus: *Album der Photographie I*, München: Prestel, 1980, S. 34)

• Das Alphabet, dem ich die Kapitel ausliefere, hat mit Fotografie nichts zu tun, doch eignet sich „die Abfolge der Buchstaben“, so Roland Barthes, „um Fragmente aneinanderzufügen.“¹⁶ Das Fragment ist dem Ausschnitt, dessen sich die Fotografie gegenüber dem Realen bedient, verwandt. Wie dieses weist er über sich hinaus auf die Umgebung, deren Teil er darstellt. Auch findet der positivistische Gestus der fotografischen Aufzeichnung, die alle Einzelheiten vor dem Objektiv registriert, seine Entsprechung in der alphabetischen Gliederung von Enzyklopädiën. Denn die Ordnung ist da wie dort eine Schimäre: Das Nebeneinander in der fotografischen Wiedergabe bedeutet eine Abstraktion von Erscheinungen, die in unterschiedlichen Winkeln und Abständen zueinander stehen, wie auch in der alphabetischen Reihung die Begriffe samt ihren Erläuterungen zusammenhanglos aufeinander folgen. Noch einmal will ich Roland Barthes, der sich mit dem Alphabet mehrfach auseinandergesetzt hat, zu Wort kommen lassen: „Der Gedanke, daß die alphabetische Ordnung [...] eine intelligente Ordnung sei, das heißt eine Ordnung, die ihre Aufmerksamkeit auf ein ästhetisches Denken des Intelligiblen richtet, erscheint lächerlich (und provozierend). Und doch ist das Alphabet [...] ein Mittel, um den neutralen Zustand des Klassifizierens zu institutionalisieren.“¹⁷

¹⁵ Günter Wohlfart, „Das Schweigen des Bildes. Bemerkungen zum Verhältnis von philosophischer Ästhetik und bildender Kunst“, in: *Was ist ein Bild?*, hrsg. von Gottfried Boehm, München: Fink, [1994], ²1995 (Bild und Text), S. 163-183, hier S. 174.

¹⁶ Roland Barthes, *Über mich selbst* [Roland Barthes par Roland Barthes, 1975], Aus dem Französischen von Jürgen Hoch, München: Matthes & Seitz, 1978, S. 161.

¹⁷ Roland Barthes, „Literatur und Diskontinuität. Über 'Mobile' von Michel Butor“ [1962], in: ders., *Literatur oder Geschichte*, o.O. [Frankfurt am Main]: Suhrkamp, 1969 (es 303), S. 85-101, hier S. 91. „Ich möchte darauf

• Dass meine Kritik der Fotografie in Fortsetzungen erscheint, verdankt sich nicht einer Reminiszenz auf die 1830er Jahre und die beginnende Übung, Romane abschnittsweise in Zeitungen erscheinen zu lassen. Wobei ich diesen Anklang nicht ohne Sympathie sehe. Vor allem jedoch bietet eine sukzessive Veröffentlichung die Möglichkeit, die Ergebnisse der Nachforschungen nach und nach vorzulegen und letztlich doch zu einer Gesamtfassung zu gelangen. Zumal von Anfang an geplant war, die einzelnen Kapitel als eigenständige Beiträge zu entwerfen. Darüber hinaus können spätere Erkenntnisse zu Ergänzungen und Revisionen führen oder neue Kapitel hinzugefügt werden. Bei entsprechender Kennzeichnung stehen dann gegebenenfalls die aktuellen Ausführungen neben den ursprünglichen zur Verfügung.

Der Vorteil gegenüber einer Buchpublikation liegt darin, dass die Präsentation des Bildmaterials hinsichtlich Umfang wie Form (Format, Farbe) nicht von den ökonomischen Zwängen eines Verlages eingeschränkt werden. Der Leser kann unter anderem entscheiden, inwieweit über die im Text platzierten Abbildungen weitere Beispiele zur Ansicht gelangen sollen. Gleichmaßen sind erweiterte Bildlegenden und die Fußnoten an jenen Stellen zugänglich, wo sie benötigt werden, so dass sich der Sprung ans Ende eines Absatzes oder eines Kapitels erübrigt. Gleichwohl ist eine Buchveröffentlichung geplant und von der Edition Fotohof in Salzburg für Herbst 2009 vorgesehen. Bis dahin werden die noch ausstehenden Texte nach und nach bereit gestellt und – was ich nicht ausschließen möchte – möglicherweise neue hinzukommen.

Noch eine Bemerkung zur Lektüre. Das Schreiben erfährt gelegentlich Unterbrechungen, wenn der skizzierte Weg der Notizen verlassen und einem plötzlichen Einfall gefolgt wird. Vielfach meint man, einen Umweg einzuschlagen, der nicht wesentlich mehr Zeit und Mühe erfordert und am Ende wieder an die Stelle zurückführt, wo die Strecke verlassen worden ist. Doch dann eröffnet sich ein ganz andersartiger Horizont, ohne dass ein Ziel oder eine Rückkehr abzusehen sind. Eine Fülle von Gedanken überfällt einen, abrupt, so dass ihnen die Niederschrift kaum zu folgen vermag. Das Denken hat sich gewissermaßen selbständig gemacht und dem Assoziieren überlassen, das manchmal rauschhafte Züge trägt.

So mag auch die Lektüre vonstatten gehen. Wie beim Lesen eines Textes während der Recherche, wenn gelegentlich ein Wort auf eine andere Quelle verweist, zu der man sofort aufbrechen zu müssen meint. Um wieder auf einen Hinweis zu stoßen und diesem zu anderen Veröffentlichungen zu folgen. Auch beim Betrachten von Fotos wird man hin und wieder zu spontanen Exkursionen in die Faltungen des Gedächtnisses verführt. Die Kapitel sind gegeneinander nicht so abgegrenzt und in sich nicht so komplex angelegt, dass sie dieserart 'Ausbrüche' nicht

hinweisen, daß meine wiederholten Versuche, eine aleatorische Darstellungsweise (die mit der Form einer 'Abhandlung' bricht) zu verwenden und zu rechtfertigen, niemals auf Resonanz gestoßen ist. Man ist bereit, die Idee des Fragments zu erwägen und zu diskutieren [...] – doch man macht sich nicht klar, welches Problem es bereitet, darüber zu entscheiden, in welche Ordnung sie zu bringen sind. Eben darin besteht das eigentliche Problem des Fragments [...]“ Roland Barthes, *Das Neutrum. Vorlesung am Collège de France 1977 – 1978*, hrsg. von Eric Marty, Übersetzt von Horst Brühmann, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005 (es 2377), S. 41 f.

zulassen würden. Um andererseits Zusammenhänge plausibel zu machen und die Unabhängigkeit der einzelnen Kapitel zu gewährleisten, waren einige Wiederholungen unumgänglich.

Auch wenn es Daguerreotypist, Fotograf, Lichtbildner und so weiter heißt, steht die Form immer auch für die weiblichen Vertreter.

Mein herzlicher Dank gilt allen, die mich auf Texte hingewiesen, Auskünfte erteilt und Bilder zur Verfügung gestellt oder in Gesprächen oder Korrespondenzen Anregungen beigetragen haben. Nachdem sich die vorliegende Arbeit nicht nur auf Aufzeichnungen und Recherchen der vergangenen acht Jahre stützt, haben Anregungen von vielen Seiten ihren Niederschlag gefunden, ohne dass ihr Ursprung in jedem Fall noch geläufig ist. Ich muss mich daher auf jene Personen beschränken, die mein Denken über Fotografie in besonderer Weise – auch schon während meiner Tätigkeit in Frankfurt am Main – beeinflusst haben: Hubertus von Amelunxen, Peter Assion, Hans Frank, Ludwig Hoerner, Diethart Kerbs, Andreas Krase, Peter Herzog, Detlef Hoffmann, Leo A. Lensing, Hanno Loewy, Ellen Maas, Herbert Molderings, Ulrich Pohlmann, Hans Georg Puttnies, Michael Rutschky, Joachim Schmid, Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Friedrich Tietjen, Michael Wiener, Herta Wolf. Nicht zuletzt danke ich meiner Tochter Kati Krusche, die meine Ausführungen in eine angemessene Form gebracht und ins Netz gestellt hat.

14.7.2008

Wolfgang Hesse und Reinhard Matz haben auf einige Unstimmigkeiten in den Texten hingewiesen, wofür ich ihnen Dank schulde. Die anstehenden Korrekturen wurden vorgenommen, die betroffenen Kapitel und Verzeichnisse durch Hinzufügung des aktuellen Datums am Ende gekennzeichnet.

11.9.2008