

Anja Schürmann, Kathrin Yacavone (Hg.)

Die Fotografie und ihre Institutionen

Von der Lehrsammlung zum Bundesinstitut

Reimer

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Alfried Krupp von Bohlen und Halbach-Stiftung, der Irene und Sigurd Greven Stiftung und des Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen (KWI).

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Umschlaggestaltung: Alexander Burgold, Berlin & die Herausgeberinnen

Layout: Alexander Burgold, Berlin

Umschlagabbildung: Armin Linke, Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut, Photothek, Florence, Italy, 2018. © Armin Linke

Schriften: Acumin Pro, Plantin MT Pro

Papier: 115 g/m² Magno Satin

Druck: Beltz Grafische Betriebe GmbH · Bad Langensalza

© 2024 by Dietrich Reimer Verlag GmbH · Berlin

www.reimer-verlag.de

Der Verlag behält sich die Verwertung des urheberrechtlich geschützten Inhalts dieses Werkes für Zwecke des Text- und Data-Minings nach § 44 b UrhG ausdrücklich vor. Jegliche unbefugte Nutzung ist hiermit ausgeschlossen.

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier

ISBN 978-3-496-01708-0 (Print)

ISBN 978-3-496-03098-0 (E-PDF)

Inhalt

Anja Schürmann und Kathrin Yacavone	
Einleitung: Die Fotografie und ihre Institutionen – zwischen Dokument und Monument.....	8
Kathrin Yacavone	
Für eine Institutionsgeschichte der Fotografie.....	26
1 Pioniere und Ausbildungskontexte.....	37
Steffen Siegel	
Otto Steinerts doppelte Pädagogik.	
Die Entstehung der Fotografischen Sammlung im Museum Folkwang in Essen.....	38
Im Gespräch mit... Ute Eskildsen.....	58
Daria Bona	
Zwischen Etablierungs- und Abgrenzungsversuchen:	
Zur Institutionalisierung fotografischer Lehre in Köln	64
2 Wissenschaftliche Institutionalisierung.....	78
Herbert Molderings	
Außer- und inneruniversitäre Impulse zur Fotogeschichte in den 1970er Jahren. Verstreute Gedanken aus biografischer Retrospektive...	79
Im Gespräch mit... Peter Geimer und Bernd Stiegler.....	90
Philipp Goldbach, <i>Lossless Compression</i> (seit 2013).....	96
Hubert Locher	
Fotografie und kunsthistorische Forschung.	
Das Deutsche Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg.....	102
3 Vorinstitutionelle Ordnungslogiken	115
Nadine Kulbe	
Was kommt vor der Institutionalisierung?	
Wie Amateurfotograf:innen mit ihren privaten Fotoarchiven umgehen....	116
Sandra Neugärtner	
HGB Leipzig, Schiffbauerdamm, Ostkreuz:	
Die Wende der ‚freien‘ Fotografie	131
Im Gespräch mit... Laura Bielau und Thomas Weski	148

4 Industrie, Ausstellung, Kunst	154
Clara Bolin	
Internationale/Photo- und Kino-/Ausstellung.	
Institutionalisierungstaktiken der <i>photokina</i>	155
Dennis Jelonnek	
Ein ‚Schnittpunkt von Kunst und Wissenschaft‘?	
Die Polaroid Collection, ihre Institutionalisierung und ihre Auflösung....	169
5 Galerien und Kunstmarkt	183
Stefan Gronert	
Wandel durch Handel? Galerien als Akteure einer Institutionalisierung	
der Fotografie als Kunst in den frühen 1970er Jahren.....	184
Simone Klein	
Fotografien in der Box.	
Das Portfolio im Kontext des Fotografie-Kunstmarktes.....	192
6 Fotografie in Kunstmuseen	202
Bertram Kaschek	
Paradigma Kunst.	
Der Einzug der Fotografie in die Staatsgalerie Stuttgart.....	203
Kristina Lemke	
Gesammelt, vergessen, wiederentdeckt.	
Die Sammlung Fotografie im Städel Museum.....	220
Im Gespräch mit... Maren Lübbke-Tidow und Rebecca Wilton.....	230
Zeitleiste: Fotografische Institutionalisierung in Deutschland	240
7 Bibliotheken und Fototheken; kommunale Archive und Historische Museen	258
Im Gespräch mit... Jens Bove, Simone Fleischer und Agnes Matthias.....	259
Christoph Eggersgluß	
Akten, Anlagen, Ausbauzustände in Kreis- und Stadtarchiv	274
Dorothee Linnemann	
Von der dokumentarischen Tatsache zum visuellen Dialog:	
Professionalisierung und Diversifizierung der Fotosammlung des	
Historischen Museums Frankfurt	290
Im Gespräch mit... Ulrich Pohlmann.....	302
8 Industrielle Archive	307
Michael Farrenkopf und Stefan Przigoda	
Von der industriellen Gebrauchsfotografie zum historischen Kulturgut.	
Institutionelle Kontexte der fotografischen Überlieferungen im	
Montanhistorischen Dokumentationszentrum beim Deutschen	
Bergbau-Museum Bochum	308

Manuela Fellner-Feldhaus	
Logiken des Archivierens. Veränderungen im Umgang mit Fotografie im Historischen Archiv Krupp	321
9 Pressearchive und -nachlässe	337
Sebastian Riemer, <i>Press Paintings</i> (seit 2013)	338
Miriam Zlobinski	
Das ‚Must-have‘ des visuellen Gedächtnisses – das analoge <i>Stern</i> -Fotoarchiv	343
Anna Gripp	
Wohin mit den Bildern? Übernahmen fotografischer Archive und viele offene Fragen	358
10 Mediale Dissonanzen	365
Johanna Bose	
Fotoalbum als Sammelgut	366
Anke Heelemann, <i>neuordnung</i> (2012)	377
Im Gespräch mit... Markus Schaden	383
11 Dekolonialisierung und Neuklassifizierung	389
Jamie Dau, Jeanette Kokott und Catharina Winzer	
Auf den Spuren von Ada und Emil Nolde: Neue Herausforderungen in der Sammlung kolonialer Expeditionsfotografie aus Ozeanien im MARKK	390
Im Gespräch mit... Lucia Halder	407
Sara-Lena Maierhofer, <i>Kabinette</i> (2017–2022)	414
12 Digitale Infrastrukturen	419
Im Gespräch mit... Andrew Eskind	420
Christian Schulz	
Vom foto-sozialen Graphen zum Story-Format. Über die Institutionalisierung sozialmedialer Infrastruktur aus dem Geiste der Fotografie	430
Lilly Lulay, <i>Ghosts@Work</i> (2023)	444
Mirco Melone	
Die Überlieferung digitaler Bildwelten	450
Beitragende	464

Einleitung

Die Fotografie und ihre Institutionen – zwischen Dokument und Monument

Anja Schürmann und Kathrin Yacavone

Die Idee zu einer zentralen Fotoinstitution ist zwar fast so alt, wie das Medium selbst,¹ dennoch hat die seit 2019 geführte Debatte das Thema prominent – und in Deutschland erstmalig – auf die kulturpolitische Bundesbühne gerückt. Die Diskussion hat nicht nur Städte gegeneinander antreten lassen, sondern auch dafür sensibilisiert, welche Fragen in Bezug auf eine bündelnde Institutionalisierung der Fotografie weiterhin offen sind. Wenige sind es nicht: Soll das Fotoinstitut ausschließlich fotografische Kunst in Form von Vor- und Nachlässen repräsentieren? Und einzig von deutschen Fotograf:innen? (Und was bedeutet ‚deutsch‘ hier überhaupt?) Soll es die Arbeiten von Bildjournalist:innen, Kriegsphotograf:innen, Werbefotograf:innen und weiteren Auftragsfotograf:innen, Amateurfotograf:innen, anonyme Bilder etc. würdigen? Und wollen – oder müssen – wir diese Bereiche notwendigerweise getrennt voneinander betrachten? Sind nicht gerade auch die ‚Grenzgänge‘ signifikant für das Medium Fotografie? Und wie verhält sich ein bundesdeutsches Fotoinstitut zu den vielen bereits existierenden und stark ausdifferenzierten Institutionen (von denen auch dieser Band handelt)? Letztlich offenbart die Rezeption von Fotografien, dass wir ihnen immer wieder neu begegnen und Zeit andere Kontexte in die Begegnung streuen wird. Kann ein Bundesinstitut sich zu dieser Unvorhersehbarkeit verhalten?² Grundsätzlicher waren auch Fragen zu zentralen versus dezentralen Institutionen der Fotografie hörbar, die nicht nur dem dezentralisierten Föderalstaat entsprechen, sondern in ihrer Ausdifferenzierung auch der Vielfalt des Mediums Rechnung tragen würden.³

Im Debattenkontext zur möglichen Gründung und Funktion eines ‚Bundesinstituts‘ – so die Bezeichnung im Kontext der vorgelegten Konzepte und Machbarkeitsstudien aus Berlin, die wir auch für diese Publikation beibehalten, denn das Deutsche Fotoinstitut (DFI), wie es in Düsseldorf entstehen soll, gibt es zur Zeit noch nicht – wurden auch Forschungslücken sichtbar: Institutionsgeschichtliche

und -theoretische Forschung zur Fotografie in Deutschland existiert nur vereinzelt und meist in Bezug auf (analoge) Fotoarchive und individuelle Sammlungsgeschichten.⁴ Diesem Desiderat nimmt sich dieser Band an, um die historischen, politischen, soziologischen, ästhetischen und fototheoretischen Diskurse zur Institutionalisierung der Fotografie als Medium, kulturelle und soziale Praxis sowie als Kunstform, Dokument und Technik zu hinterfragen. Die Institutionalisierung bezeichnet dabei einen Prozess, in dessen Verlauf Handlungen sowie die Handelnden selbst in ihrem Verhalten typisiert, normiert und damit auf längere Zeit festgeschrieben werden. Gleichzeitig werden die Sammlungsobjekte – in unserem Fall Fotografien – in ihrer Erscheinung, Rezeption und Deutung durch diesen Prozess mitgeprägt. Dieses Wechselverhältnis genauer zu analysieren ist eines der Ziele des vorliegenden Bandes.

Aus verschiedenen kulturkritischen und praxeologischen Perspektiven sowie unter Berücksichtigung diverser Methodenansätze und Praxisbezüge werden hier die Logiken und Traditionen der Klassifizierung, Sammlung, Ausstellung, Archivierung, Vermarktung, Vermittlung und der Zirkulation fotografischer Bilder beleuchtet. Auch technische, industrielle, ökonomische und vorinstitutionelle Aspekte spielen eine Rolle, wie auch solche, die in Ausbildungsstätten zu Tage treten oder erst in aktuellen, digitalen Kontexten virulent werden und die verstärkt das Prozesshafte der institutionellen Differenzierung betonen. Die genannten Praktiken deuten an, welche Art Institution hier primär in den Blick genommen werden soll: nämlich diejenige der kulturellen Wertung, Bewahrung und Verbreitung der Fotografie als eigenwertiges Medium, basierend auf eigenen Beständen und Sammlungen.⁵ Da fotografischen Verfahren, Praktiken, Ästhetiken und Bildern in nahezu allen gesellschaftlichen Bereichen eine spezifische, jeweils an den Kontext angepasste Funktion zukommt, muss diese Einschränkung am Anfang jeder systematischen Auseinandersetzung mit Institutionalisierungsformen und -formaten der Fotografie stehen, wie Kathrin Yacavone in ihrem Beitrag zu diesem Band argumentiert, der Institutionsgeschichte als inhärenten Teil der Fotogeschichte denkt.

Der zumindest grobe geografische und zeitliche Rahmen für die vorliegenden Beiträge ist Deutschland ab 1945. Wenn die Fotografie auch keine (nationalen) Grenzen kennt, so ist es dennoch sinnvoll, ihre Institutionalisierung in einem ersten Schritt in einem solchen enggesteckten Kontext zu untersuchen, denn sie hängt fest mit politischen und gesellschaftlichen Willensbildungen zusammen, die sich nicht *nolens volens* auf andere Länder übertragen lassen.⁶ In der Nachkriegszeit erfolgte in Deutschland eine grundlegende Neuausrichtung der Kultur im Allgemeinen und der Fotografie im Besonderen. Seit den 1950er Jahren wurden vielerorts (und später sowohl in der BRD als auch in der DDR) diejenigen Keimzellen gebildet, die in den 1970er und 1980er Jahren zu der „blühenden [Foto-]Landschaft“ führten, wie Reinhard Matz das letztgenannte Jahrzehnt beschreibt.⁷ Sicherlich gab es institutionelle Bestrebungen bereits im 19. Jahrhundert, und auch Fotosammlungen etablierten sich vor der Zäsur des Zweiten Weltkrieges – man denke nur an die Lehrsammlungen des Städel Museums oder des Deutschen Dokumentationszentrums

für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg. Diese auf die Kunstvermittlung ausgerichteten Fotosammlungen unterscheiden sich jedoch grundlegend von denjenigen, die ab der Mitte des 20. Jahrhunderts an Standorten wie Essen und München entstanden. Dort waren es nicht zufällig Fotografen (Otto Steinert und Josef Breitenbach), die mit ihren selbst zusammengetragenen Lehrsammlungen zum Grundstock für bedeutende Fotosammlungen am Folkwang Museum und Münchner Stadtmuseum beitrugen, in denen die Fotografie weniger reproduzierendes Hilfsmittel als eigenständiges Medium war. Wenn im Untertitel dieser Publikation von ‚Lehrsammlung‘ die Rede ist, so ist damit diese Art Sammlung gemeint, die am Anfang derjenigen Entwicklungen steht, die hier historisch (keinesfalls teleologisch) bis hin zum aktuell diskutierten Bundesinstitut betrachtet werden.

Institutionelle Logiken der Fotografie

Ziel dieser Anthologie zu fotografischen Institutionen und Institutionalisierungsprozessen der Fotografie ist es, die genannten Aspekte sowohl wissenschaftlich als auch durch Interviews mit Akteur:innen, durch künstlerische Beiträge mit kurzen Vermittlungstexten und eine chronologische Zeitleiste zur fotografischen Institutionalisierung in Deutschland zu untersuchen und aufzubereiten. Sie kann weniger Vollständigkeit behaupten als einen ersten Überblick bieten und ein neues Forschungsfeld eröffnen, indem sie unter anderem zahlreiche interdisziplinäre Anknüpfungspunkte beispielsweise in die Fotogeschichte, Kunst- und Kulturwissenschaft, Museumskunde, Geschichte und Medienwissenschaft flicht. Anknüpfungspunkte, von deren thesenhafter Verdichtung in dieser Einleitung zu lesen sein wird.

Die Herausforderung einer Aufarbeitung der Fotografie und ihrer Institutionen liegt sicher auch in der Tatsache begründet, dass Fotografie sich institutionellen Zugriffen leicht entziehen kann und somit eine einheitliche Institutionalisierung unmöglich macht. Das beginnt bei grundlegenden Problematiken, die den Gegenstand des sammelnden oder archivierenden Interesses betreffen, oder mit der basalen Frage: Was ist das Objekt?⁸ Die Datei, der Print, das Dia oder das Negativ? Die Beantwortung dieser Fragen ist jedoch notwendig, um Fotografie in die Ordnungs- und Verwendungszusammenhänge des Archivs oder der Sammlung zu überführen; mehr noch: um Wissensbestände abzurufen, um zu bestimmen, was wir von der Fotografie in Erfahrung bringen wollen. Wollen wir sie als Dokument oder als Monument nutzen? Oder geht beides? Fotografie ist ein Medium, das nicht nur die unterschiedlichsten Funktionen, sondern auch unterschiedlichste Epistemologien auf sich vereinigen kann und damit institutionelle Mechanismen – so eine weitere These – entweder transzendiert oder stört, in jedem Fall aber ambivalent zu ihnen steht; anders formuliert: Fotografie fordert Institutionslogiken heraus.⁹

Wenn vorauszusetzen ist, dass Institutionen einen Sachverhalt nicht nur ordnen und normieren, sondern ihn als Sachverhalt überhaupt erst markieren, ist

der Beginn einer Institutionalisierung eng mit ihren Akteur:innen verbunden: im Bereich der Fotografie häufig jenen Akteur:innen, die beispielsweise durch ihre Sammeltätigkeit überhaupt erst ein Bewusstsein für die unterschiedlichen Formen der Fotografie schufen. Oder, um eine der Bedingungen für Institutionalisierung von John R. Searle zu paraphrasieren: Erst eine individuelle Intentionalität schafft die Voraussetzungen für eine „[k]ollektive Intentionalität“, die das zu institutionalisierende Objekt nicht nur mit „kollektive[n] Absichten, sondern auch“ mit anderen „Formen der Intentionalität wie kollektive[n] Überzeugungen und kollektive[n] Wünsche[n]“ anreichert.¹⁰ Mit einer Sammlung wird sowohl eine materielle als auch eine ideelle Basis für Institutionalisierungsprozesse geschaffen. Denn das zu Sammelnde – egal ob Fotoalben, Cartes de Visite oder Fotobücher – verspricht nicht nur eine innere Kohärenz und damit eine Vergleichbarkeit, die Normierungsprozesse sukzessive einpreist, sondern auch eine nach außen gerichtete Fehlbarkeit, die wiederum Fragen des Erwerbs oder generell des materiellen Werts des Gesammelten initiiert. Thetisch ausgedrückt: Die Institutionalisierung der Fotografie geht von Privatpersonen aus, und Institutionen der Fotografie verknüpfen sich häufig mit Sammlungen – wobei hier ein weiter Sammlungsbegriff angewendet wird, der das Archiv, das ja auch auf Sammlungen beruhen kann, ebenso impliziert wie Fotografien, die in Lehr- oder Qualifikationskontexten angefertigt und diskutiert werden.¹¹

Dokumente und Monumente

Wissenschaftler:innen sollten Dokumente in Monumente und Monumente in Dokumente verwandeln. Das sagt der Literaturwissenschaftler John Guillory mit Verweis auf den Kunsthistoriker Erwin Panofsky, von dem diese Unterscheidung von kulturellen Objekten stammt.¹² Mit dem Dokument meint Guillory das Archiv, das unverbundene Element Schrift- oder Bildgut, das opak vor einem liegt und nur gesammelt, aber nicht beforscht wurde. Beforscht wird das Dokument zum Monument. Ein Denkmal, das jetzt verbunden und angereichert mit anderen Dokumenten und Forschungen einen Pflock in der Zeit markiert und sie damit anhält und gleichzeitig über sie hinausweist. Ein Monument ist für Guillory keine Information mehr, sondern Rhetorik. Eine Rhetorik, die es gegen die Information zu verteidigen gilt. Denn Information, so Guillory, ist alles, was ein Computer wissen oder ein Online-Kurs übertragen kann. Informationen gehören Expert:innen, die „weniger gut als je zuvor den Lernprozess, die Beziehung zwischen Kunst und Information“ verstehen.¹³ Rhetoriker:innen – Wissenschaftler:innen – hingegen sind ihm zufolge Verwalter:innen und Kurator:innen von Texten und Kontexten. Sie haben 3.000 Jahre Material, mit dem sie arbeiten können, und jedes Jahr wird es mehr. Guillory argumentiert, dass die Gesellschaft erst begreifen kann, was vier Jahrhunderte rassistische Apartheid bedeutet, wenn sie in der Lage ist zu verstehen,

was vier Jahrhunderte bedeutet. Und das kann man erst, wenn man den Ruin der Zeit – ihr Vergessen – auf die entgegengesetzte Weise beantwortet: indem man präsentiert, was überlebt hat. Überlebt haben – als Medium erstaunlich haltbar sowie immer günstiger und schneller produzier- und distribuierbar – oft Fotografien. Aber nicht nur im Objekt selbst, sondern im Zugriff auf das Objekt liegt die institutionelle Handlung und somit der Unterschied zwischen Dokument und Monument.

Zwischen Archiv und Sammlung

Als ein sammelbares Objekt mit eigener Erkenntnistheorie und Ästhetik wurde Fotografie oft nicht anerkannt, weil sie in archivierenden und dokumentierenden Kontexten häufig Werkzeug blieb.¹⁴ Sie gehört somit als unsichtbare Dokumentationspraxis zu der „non-collection“ des archivarischen Ökosystems, wie Elizabeth Edwards es nennt.¹⁵ So könnte man die fotografischen Bilder in den Kreis- und Stadtarchiven beschreiben, mit denen sich Christoph Eggersgluß beschäftigt, die überlebten, weil sie leichter ‚wegzulegen‘ waren. Als aus dem Schriftgut hervorstechendes Element sind Fotografien hier widerständige Materialien, die sich der Vernichtung widersetzen konnten – auch weil ihr epistemischer Zustand ein ungeklärtes „Schwanken zwischen Archiv und Sammlung“ kennzeichnet, so Eggersgluß. Der Status dieses ‚bürokratischen Limbus‘ ist ebenfalls ungeklärt und changiert zwischen Dokumentation und Evidenz, Nachlass und Dokument von zeitgeschichtlicher Alltäglichkeit – bevor er bei Eggersgluß dann Material für seine medienwissenschaftliche Forschung wird.

Das Schwanken der Fotografie zwischen Archiv und Sammlung hat auch mediale Gründe: Fotografie als referenzielle Praxis schöpfte früh ihren Wert aus dem Wert des Dargestellten: Initiiert von Johann David Passavant stellte Reproduktionsfotografie am Frankfurter Städel den ersten fotografischen Bestand des Museums dar. Ziel war die allgemeine Geschmacksbildung anhand jener als vorbildlich geltenden Kunstwerke, wie Kristina Lemke den Akten entlocken konnte. Hundert Jahre später etablierte Ute Eskildsen am Museum Folkwang die *Study Rooms*, die sie während ihrer Zeit in den 1970er Jahren am George Eastman Museum in Rochester kennenlernte und mit denen sie in Essen die Öffnung der Sammlungen für Besucher:innen etablierte. Der entscheidende Unterschied war: Studierte man bei Passavant noch das Kunstwerk durch die Fotografie, befragte man in Essen die Fotografie als Kunstwerk – ein, wenn nicht *der* entscheidende semantische Shift in der Institutionalisierung des Mediums, wie wir bereits in Bezug auf den Titel dieses Bandes argumentiert haben. Aus dem Dokument Fotografie, das Auskunft gab über das Aussehen eines anderen, wurde das Monument Fotografie mit eigener Selbstbezüglich- und Wertigkeit.

Ein weiterer medialer Grund wird durch den vergleichsweise prekären Status des fotografischen Originals markiert. Analog gesprochen ist in fotografischen Beständen sowohl ein Print als auch ein Negativ ‚das Original‘ – je nach Perspektive und Sammlung. Kunstmuseen sammeln Positive, während Institutionen außerhalb des Kunstkontextes häufig auch Negative sammeln. Organisatorische Gründe – Fotografie als ‚Kunst auf Papier‘ wird als lichtgrafisches Verfahren in älteren grafischen Sammlungen häufig ‚mitgemeint‘ – spielen dabei ebenso eine Rolle wie Logiken des Handels.¹⁶ Denn wenn ein fotografischer Print das Original darstellt, geht das oft mit den singularisierenden Weihen des Kunstmarkts einher – dieser Print ist dann nur insoweit reproduzierbar, wie die Editionsnummer es zulässt oder man sich auf einen – oft danach der Zerstörung anheim gegebenen – Exhibition Print einigt. Der überlebende Print wird passepartoutisiert in säurefreiem Papier gelagert und ausgestellt mit maximal 50 Lux. Mit ihm sind Inventarnummer und Versicherungssumme verknüpft, und er reist nur mit Registrar. Diese Dynamiken greifen auch, und vielleicht gerade dort, wo das Objekt selber aus Reproduktion und Vervielfältigung hervorgeht, wie Simone Klein am Beispiel des Portfolios aufzeigt. Während Sammelwerke im 19. Jahrhundert die technischen Reproduktionsmöglichkeiten von neuen Bildwelten ausstellten und verbreiteten, wurde umgekehrt durch die Limitierung von Portfolios im Kunstkontext und auf dem Foto-Kunstmarkt ihr Wert erst erzeugt.

Der Status dieser Prints – der sich nirgendwo häufiger als in Museen und auf dem Kunstmarkt realisieren lässt – ist pragmatisch und semantisch angereicherter als die Prints, von denen Miriam Zlobinski und Anna Gripp sprechen. Fotojournalistische Werke im redaktionellen Alltag haben als Abzüge häufig allenfalls einen Gebrauchswert – wie bei ‚Aufräumaktionen‘ in der *Stern*-Redaktion oder beim institutionellen Ringelreihen der Fotos aus dem Handelsblattverlag deutlich wird. Während die Hefte des *Stern*-Magazins bis heute nicht digitalisiert wurden, hat das Bildarchiv dank des Engagements der Bayerischen Staatsbibliothek in München seit einiger Zeit einen digitalen Zwilling.¹⁷ Gleichzeitig bedingt die rechtliche Reproduzierbarkeit auch die institutionelle Aufnahmefähigkeit: Egal, ob es sich um einen Ankauf oder eine Schenkung handelt: Fotobestände werden heute vor allem dann übernommen, wenn Nutzungsrechte mit erworben werden können. Besonders für Fotografie im Auftrag, wo Rechte zwischen den Fotograf:innen und den Auftraggeber:innen häufig geteilt wurden, stellt diese Voraussetzung ein weiteres institutionelles Hindernis dar.

Dass der Kunstmarkt plötzlich Werte in Presseabzügen aus der deutschen Nachkriegszeit entdeckt, spricht für die Beweglichkeit der Kategorien, die nicht zufällig im beweglichen Medium Fotografie zum Tragen kommen. Eine Beweglichkeit, die digital zunimmt und die Christian Schulz in seinem Beitrag in den Blick nimmt, wenn er die durch fotografische Praktiken affektiv aufgeladenen Bewertungslogiken in unterschiedlichen Sozial genannten Medien untersucht. Seine These, dass sich diese Medienplattformen in ihren zentralen Funktionen immer weiter angleichen, sieht er durch die Errungenschaften des Selfies bestätigt, das Nähe und Bestätigung

kongential in eine plattformökonomische Struktur gießt, die Interaktion und Partizipation kommerziell auswertet. Auf diese Weise beleuchtet Schulz die plattformübergreifenden Institutionalisierungsprozesse sozialmedialer Infrastrukturen, die sich wesentlich nach den Logiken fotografischer Praktiken vollziehen.

Galt die Digitalisierung fotografischer Positiv- wie Negativbestände in den letzten Jahren vielerorts als zukunftsicherste und demokratischste Form der Sicherung und Vermittlung fotografischer Bestände, so legt Mirco Melones Beitrag den Finger in die durch technische Obsoleszenz und Künstliche Intelligenz immer größer werdende Wunde und zeigt in Fallbeispielen neue Ränder des Fotografischen auf, wenn er beispielsweise darauf hinweist, dass fotografische Erschließungsarbeit und Digitalisierung keine Synonyme sind, und virtuelle künstlerische Arbeiten aus der Perspektive ihrer Archivierung befragt.

Archival Turn und Materialität

Dass Archive nicht nur Fotografien untersuchen, sondern sich auch selbst befragen und von der Wissenschaft kaum mehr als transparente Materialbehälter angesehen werden, ist nicht zuletzt Michel Foucaults Reflexionen zu verdanken,¹⁸ der dem positivistischen Denken über Archive (à la Leopold von Ranke) ein Ende gesetzt und Auseinandersetzungen mit Archiven als institutionelle Orte der Macht und als Metapher für Wissensorganisationen allgemein angeregt hat.¹⁹ Im Zuge der Digitalisierung und ihrer vermeintlichen Immaterialität machte sich seit den 1990er Jahren im Bereich der Kunst ebenfalls eine stärkere ästhetische Hinwendung zu fotografischer Materialität bemerkbar.²⁰ Dieser selbstreflexive Umgang mit fotografischen Bildern in ihren institutionellen Kontexten und Verflechtungen kommt in den Beiträgen von Clara Bolin und Lucia Halder zur Sprache und prägt auch die künstlerischen Arbeiten in diesem Band. Die von Anja Schürmann vorgestellte Werkreihe *Lossless Compression* von Philipp Goldbach verdeutlicht den Funktionswandel von Diapositiven in unterschiedlichen institutionellen Kontexten. Aus dem ursprünglichen Gebrauchszusammenhang als kunsthistorisches Lehrmittel herausgelöst, erfahren die eng übereinander gestapelten und bildlich unlesbar gewordenen Dias nunmehr als Teil einer Kunstsammlung eine Umwertung. Ähnlich verfährt Anke Heelemann in ihrer Arbeit *neuordnung*. Wie Yacavone argumentiert, widmet sich die Künstlerin denjenigen Materialien (Album und Privatfotografie), die in etablierten Kunstmuseen bestenfalls als Hilfsmittel und zeithistorische Dokumente gelten, und unterzieht sie in einem partizipativ-interventionistischen Gestus einer Kunstwerdung im Museumsraum. In Sara-Lena Maierhofers *Kabinette* werden institutionelle Deutungsräume im Titel aufgegriffen und in den Bildern hinterfragt. Im Spurenmedium Fotografie werden die Spuren von Objekten in ethnologischen Museen aufgezeichnet, jedoch nicht im Modus der reinen Realitätsabbildung, sondern in einem Verfahren der nachgestellten Realität, einer Realität zweiter