
MERKUR

Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken

Heft 10 68. Jahrgang Oktober 2014
Klett-Cotta Stuttgart

- HERFRIED MÜNKLER **Politische Urteilskraft**
T. J. CLARK **Veroneses Allegorien der Liebe**
ILJA BRAUN **Investitionsschutz und Menschenrechte**
BERND HÜPPAUF **Die Kontroverse über den Ersten Weltkrieg**
RUDOLF STICHWEH **Zeitgenössische Kunst. Soziologiekolumne**
HARALD BODENSCHATZ **Die Berliner Mitte. Urbanismuskolumne**
GERWIN ZOHLEN **Kulturforum, neu verortet**
JULIA ENCKE **Helmut Lethens »Der Schatten des Fotografen«**
JAN VON BREVERN **Ganz große Kunst.**
Michael Frieds Lob der Fotografie
HOLGER SCHULZE **Das afrikanische Europa**
ANTON TANTNER **Nummerierung als Kulturtechnik**
GÜNTER HACK **Spatz und Klassenbewusstsein**
STEPHAN HERCZEG **Journal (XIX)**



785

Ganz große Kunst

Michael Frieds Lob der Fotografie

VON JAN VON BREVERN

Als der Fotograf Gustave Le Gray 1850 dem traditionsreichen Pariser Salon einige seiner Bilder einreichte, war die Auswahljury überfordert. Man nahm die Fotografien zunächst an und ordnete sie den »Lithografien« zu, und unter dieser Rubrik erschienen sie auch im gedruckten Katalogheft, das die Besucher erwerben konnten. Doch noch kurz vor Eröffnung entschied eine Unterkommission, die Bilder wieder aus der Ausstellung zu entfernen. »Die einen Juroren hatten sie als Kunstwerke betrachtet, die anderen als Produkte der Wissenschaft. Wir wären sehr verlegen«, hieß es in der neugegründeten Fotografiezeitschrift *La Lumière*, »wenn wir einer der beiden Parteien recht geben sollten.«¹

Wie sich Fotografie und Kunst zueinander verhalten – diese Frage hat das

Medium von Anbeginn begleitet. Fotografen stellten früh den Anspruch, Kunstwerke zu schaffen, und viele von ihnen, unter ihnen auch Le Gray, waren ausgebildete Maler, die den Pinsel gerade erst gegen die Kamera getauscht hatten. Doch Mitte des 19. Jahrhunderts war Kunst noch an bestimmte Medien gebunden, und die Fotografie ließ sich nur schwer in eine der klassischen Kategorien – Malerei, Skulptur, Grafik – einordnen.

Dabei spielte es keine große Rolle, was die einzelnen Fotografien darstellten, ob sie nach Kunst aussahen oder nicht – bereits die mechanischen Voraussetzungen, unter denen sie entstanden waren, galten als suspekt. Da konnten sich die Fotografen noch so anstrengen und mit Unschärfe oder *chiaroscuro* male-

¹ Francis Wey, *De l'influence de l'héliographie sur les Beaux-Arts*. In: *La Lumière*, Nr. 1/2, 1851. Zit. n. Wolfgang Kemp (Hrsg.), *Theorie der Fotografie I. 1839-1912*. München: Schirmer / Mosel 1980.

rische Effekte produzieren; der kalten Technik mangle es schlicht an der Fähigkeit, die Wirklichkeit zu transformieren, so wurde gesagt. Eine einfache Kopie der Wirklichkeit aber könne kaum als Kunst gelten. Die Fotografie, schrieb Hippolyte Taine 1865 in seiner Kunstphilosophie, würde es sich daher »nicht im Traum einfallen lassen, sich mit der Malerei zu vergleichen«. ² Fotografien von Gustave Le Gray waren, mit anderen Worten, keine ästhetischen Gegenstände wie, sagen wir, Gemälde von Eugène Delacroix.

Heute, rund hundertfünfzig Jahre später, sieht die Situation natürlich ganz anders aus. Wer auch immer noch der Meinung sein sollte, die Fotografie könne keine Kunst sein, sieht sich vom Faktischen längst widerlegt: In fast allen Kunstmuseen der Welt hängen großformatige Bilder von Jeff Wall, Andreas Gursky oder Thomas Demand, ihnen werden große Retrospektiven gewidmet, auf dem Kunstmarkt haben sie preislich mit den teuersten zeitgenössischen Malern gleichgezogen. Und Besucher, Kunstkritiker und Kunsthistoriker verrichten an diesen Bildern – und inzwischen übrigens auch an denjenigen von Gustave Le Gray – die gleiche ästhetische Deutungsarbeit, die sie einem Gemälde von Neo Rauch oder Luc Tuymans widmen.

Tatsächlich aber ist die Fotografie nicht kunstfähig geworden, weil sie ein so großartiges künstlerisches Medium wäre, sondern weil sich Kunst im Laufe des 20. Jahrhunderts von der Bindung an einzelne Medien und Materialien gelöst hat. Künstlerische Mittel sind frei verfügbar geworden, und Kunstwerke können genauso gut aus Filz, Tierpräparaten oder Schokolade sein wie aus Ölfarbe oder Bronze; sie können gemalt, gegossen, gefunden, geworfen, geschossen oder fotografiert werden. Das heißt

nicht, dass es für ein konkretes Kunstwerk egal wäre, mit welchem Material auf welche Weise gearbeitet wird – im Gegenteil ist gerade das Material seit der Moderne wichtig für die Bedeutung von Kunstwerken. ³ Aber für den Kunststatus eines Artefakts spielen Medium und Material eben erstmal keine Rolle mehr.

Die Fotografie hatte an dieser Entwicklung entscheidenden Anteil, weil sie im 19. Jahrhundert das alte Gefüge aus etablierten Kunstmedien ins Wanken gebracht hat. Daher wirken Fotokunstmuseen oder Fotokunstmessen heute auch so anachronistisch – sie versuchen immer noch, der Fotografie einen angemessenen Platz unter den Künsten zuzuweisen, obwohl das ganze Vorhaben sich historisch längst erfüllt (und in gewisser Weise zugleich erledigt) hat.

Auch die Praxis der Künstler sieht heute ganz anders aus: Sie benutzen die Fotografie als künstlerisches Mittel, manchmal als eines unter vielen, aber sie sind selten »Fotografen«. Wall, Gursky oder Demand als Fotografen zu bezeichnen, wäre genauso unangemessen, wie Andy Warhol einen Siebdrucker oder Tacia Dean eine Kreidekünstlerin zu nennen, nur, weil viele ihrer Kunstwerke Kreidezeichnungen sind.

Das Verhältnis von Fotografie und Kunst ist also viel interessanter und komplizierter als die Frage, ob die Fotografie Kunst sein könne, die Mitte des 19. Jahrhunderts die Juroren des Pariser Salons beschäftigte. Längst hat die Fotografie die Kunst tiefgreifend verändert, als Hilfsmittel für Maler und Bildhauer, als Reproduktionsmittel für Kunstwerke und auch als künstlerisches Medium. In der Kunstgeschichtsschreibung hat es allerdings etwas länger gedauert, bis dies Anerkennung gefunden hat, und auch wenn es inzwischen eine ausufernde historische und theoretische Literatur zu allen Aspek-

² Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art*. Paris 1865.

³ Vgl. Monika Wagner, *Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne*. München: Beck 2001; Sebastian Hackenschmidt u. a. (Hrsg.), *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*. München: Beck 2002.

ten des Verhältnisses von Fotografie und Kunst gibt, war es 2008 eine kleine Sensation, als der bekannte amerikanische Kunsthistoriker Michael Fried ein Buch mit dem Titel *Why Photography Matters as Art as Never Before* veröffentlichte.

Fried, der sich zuvor mit klassischen Künstlern wie Chardin, Courbet oder Menzel beschäftigt hatte, wandte sich darin zum ersten Mal ausführlich und in einem reich illustrierten Band der *recent art photography* – der »Neueren Künstlerischen Photographie« – zu. Auch ein bisschen erstaunt war man: Stand denn die Bedeutung der Fotografie als Kunst wirklich noch in Frage? Jetzt ist die deutsche Übersetzung des Buches erschienen, über vierhundert Seiten stark und mit fast dreihundert Farbbildungen.⁴

Michael Frieds Buch ist das Produkt einer Freundschaft. Mitte der neunziger Jahre lernte der berühmte Kunsthistoriker den damals auch schon sehr berühmten Künstler Jeff Wall kennen, und aus dieser Freundschaft entwickelte sich, so berichtet Fried, sein verstärktes Interesse an künstlerischer Fotografie. Das Thema, das er in seinem Buch verfolgt, reagiert auf ein aktuelles Phänomen: Wie kommt es, dass Künstler seit einigen Jahrzehnten vermehrt großformatige Fotografien produzieren, die wie Gemälde gerahmt, gehängt und betrachtet werden? Warum sind fotografische Arbeiten etwa von Candida Höfer, Andreas Gursky oder Thomas Struth so erfolgreich?

Noch ihre Lehrer an der Kunstakademie Düsseldorf, Bernd und Hilla Becher, wurden lange Zeit in erster Linie als Dokumentarfotografen wahrgenommen. Innerhalb einer Generation hat sich die Stellung, die Präsentation und auch die Wahrnehmung von künstlerischer Fotografie also stark gewandelt – sie ist in diesem Sinne zweifelsohne »bedeuten-der« geworden.

Wer allerdings erwartet, dass Michael Fried ihm die Frage beantwortet, warum dies so ist, wird enttäuscht. Leicht überliest man, dass der Buchtitel zwar mit dem Fragewort »warum« einsetzt, am Ende aber ein Fragezeichen fehlt. *Dass* diese Art von künstlerischer Fotografie bedeutend ist – und es ist wichtig zu erwähnen, dass Fried nur einen verschwindend kleinen Teil der aktuellen künstlerischen Fotografie behandelt –, wird hier also vorausgesetzt, und Fried sucht die Beweise dafür in den Kunstwerken selbst.

Nun kann man, wenn man der Überzeugung ist, etwas sei bedeutend, ja mühelos Gründe dafür finden, warum das so ist, zumal wenn es sich dabei um allseits anerkannte Kunstwerke handelt. Auch Fried gelingt dies spielend, und er scheut sich nicht, Wittgenstein und Heidegger heranzuziehen, um zu beweisen, dass Jeff Walls Bilder »ungemein anspruchsvoll« sind. Hier liegt, um es schon vorwegzunehmen, das große argumentative Manko des Buches: Es setzt als Prämisse, was es eigentlich erst herausfinden möchte. In der Logik ist das ein klassischer Fall von Zirkularität. In der Kunstgeschichte ist es ein klassischer Fall von Institutionen-gläubigkeit. Ein Kunstwerk ist teuer, hängt in berühmten Museen und wird in Kunstzeitschriften ausführlich gewürdigt? Dann muss es sich wohl um große Kunst handeln!

Nun ist das zunächst noch nichts Außergewöhnliches. Ein nicht geringer Teil der Kunstkritik und der Kunstgeschichte – Fried versteht sich sowohl als Kunsthistoriker als auch als Kunstkritiker – besteht ja darin, solchen Werken und Künstlern, von denen niemand bezweifelt, dass sie bedeutend sind, noch einmal nachzuweisen, dass sie es auch wirklich sind. Zahllose Bücher, Aufsätze und Katalogbeiträge machen unmissverständlich und oft mit hohem rhetorischem Aufwand deutlich, dass Michelan-

⁴ Michael Fried, *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven: Yale University Press 2008; *Warum Photographie als Kunst so bedeutend ist wie nie zuvor*. München: Schirmer/Mosel 2014.

gelo, Rembrandt oder Duchamp, Cindy Sherman, Olafur Eliasson oder Gerhard Richter ganz hervorragende Künstler waren oder sind. Solches Kunstlob liest sich angenehm und ist intellektuell mit wenig Risiko behaftet. Als Kunsthistoriker kann man darauf zudem eine akademische Karriere aufbauen, weil sich die Bedeutung des Untersuchungsgegenstands in einem mysteriösen Transferprozess oft genug auf den Untersuchenden überträgt.

Michael Frieds Buch reiht sich, bei aller Subtilität seiner Argumente und trotz des philosophischen Einsatzes, leider genau in diese Gattung ein. Das ist besonders bedauerlich bei einem Autor, der so Entscheidendes in seinem Fach geleistet hat.⁵ Nur die aktuell bekanntesten, teuersten und arriviertesten Fotokünstler sind Fried der Analyse wert. So erfahren wir bei der Lektüre, dass Thomas Ruffs Arbeiten »bahnbrechend« sind, dass Bernd und Hilla Bechers künstlerische Leistung »einzigartig« ist und dass es sich bei seinem Freund Jeff Wall um einen »perfekten Photographen« handelt.

Man könnte das lustig finden, weil es so wohlfeil ist. Eigentlich aber ist es skandalös, weil die Kunstgeschichte hier auf schamlose Weise den Kunstmarkt bedient. Dabei spielt es natürlich eine Rolle, dass Fried nicht irgendein Kunsthistoriker, sondern einer der einflussreichsten und mächtigsten auf dem amerikanischen Kontinent ist. Sein Kunstlob hat unmittelbare Auswirkungen auf den Marktwert des Künstlers. Es wäre eine eigene Untersuchung wert, den rasanten Aufstieg von Jeff Wall in den letzten beiden Jahrzehnten im Lichte seiner Freundschaft zu Michael Fried zu betrachten.

Natürlich hat Fried eine Antwort darauf, warum die Fotografie seiner Ansicht

nach so bedeutend ist. Sie hängt damit zusammen, dass sie ihm seine eigenen Thesen über Medienspezifität und Betrachteradressierung, die er seit vielen Jahrzehnten vertritt, zu bestätigen scheint.⁶ In *Absorption and Theatricality* (1980), das heute als Klassiker der Kunstgeschichtsschreibung gelten darf, hatte er eine paradoxe Konstellation von Selbstvergessenheit und Angeschautwerden beschrieben und als Grundelement der Malerei des 18. Jahrhunderts ausgemacht.⁷ Als gelungen, so konnte Fried überzeugend argumentieren, galten der Ästhetik der Aufklärung Bilder, deren Figuren in ihre Handlungen so versunken waren, dass sie den Anschein vermittelten, als wüssten sie nicht um den Betrachter – was insofern bemerkenswert ist, als Gemälde ja Objekte sind, deren Sinn vor allem darin besteht, betrachtet zu werden. »Theatrale« Bilder hingegen, also solche, die sich explizit an den Betrachter wandten, fielen bei der damaligen Kunstkritik durch.

Fried konnte seine These historisch gut begründen, sie stimmt auch mit Umbrüchen in der Theaterästhetik überein, die sich in der selben Epoche ereigneten, und sie hat einer ganzen Generation von Kunsthistorikern einen neuen Blick auf die Kunst der Aufklärungszeit eröffnet. Die Lust am Paradox, die Fried bei Denkern wie Denis Diderot ausmachte, wirkte ansteckend und regte dazu an, das bis dahin erstaunlicherweise vernachlässigte Verhältnis von Bild und Betrachter genauer zu untersuchen.

Seitdem hat Fried dieses Verhältnis von Selbstvergessenheit und Theatralität immer weiter in die Moderne verfolgt – bis zu Künstlern wie Courbet und Manet – und schließlich zur Grundkonstellation moderner Kunst erklärt. Aus der

⁵ Vgl. Michael Rutschky, *Selbstvergessenheit, Theatralik. Der Kunstwissenschaftler Michael Fried*. In: *Merkur*, Nr. 738, November 2010.

⁶ Vgl. Diarmuid Costello, *On the Very Idea of a »Specific« Medium. Michael Fried and Stanley Cavell on Painting and Photography as Arts*. In: *Critical Inquiry*, Nr. 2, Winter 2008.

⁷ Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. University of Chicago Press 1980.

historischen Beschreibung wurde dabei ein Qualitätskriterium, für das er die Prämissen der Aufklärer übernommen hat. Gut sind, kurz gesagt, Kunstwerke, die dem Grundsatz der Versunkenheit folgen und so tun, als gäbe es den Betrachter nicht; schlecht sind solche, die sich explizit an einen Betrachter wenden (und somit »theatralisch« angelegt sind).⁸

Das ist natürlich, trotz historischer Fundierung, nicht viel mehr als ein zur Norm erhobenes Geschmacksurteil. Wenn es allerdings um zeitgenössische Kunst geht, darf man nicht unterschätzen, wie sehr sich Künstler, Publikum und Markt in einer Zeit, die so arm ist an verbindlichen Qualitätskriterien für Kunst, nach solchen Normen sehnen.

In der Fotografie nun findet Fried die Konstellation von *Absorption and Theatricality* nicht nur wieder, sondern auf ein neues, bisher unerreichtes Reflexionsniveau gehoben. Die von ihm behandelte neuere künstlerische Fotografie stehe unmittelbar in der »antitheatralischen« Tradition; zugleich entziehe sie sich jedoch der Notwendigkeit, die Fiktion der Abwesenheit eines Betrachters ungebrochen aufrechtzuerhalten. Aufgrund ihres »inhärenten Verismus« führe sie die Gemachtheit der Versunkenheit nämlich zugleich immer vor. Weil die Fotografie nicht anders kann, als die »Wirklichkeit« zu zeigen, so könnte man dieses Argument zusammenfassen, kann sie die Tatsache, dass sie inszeniert ist, nicht verleugnen. Ihr gelinge es so, die Grundkonstellation von Versunkenheit und Theatralität, die laut Fried am Ende des 19. Jahrhunderts in eine Krise geraten ist, im hegelschen Sinne aufzuheben –

und so zum ersten Mal wieder wirklich große Kunst hervorzubringen.

Als Rezensent steht man allerdings vor dem Problem, ob es sich überhaupt lohnt, dieses Argument detailliert nachzuvollziehen. Es ist so elegant wie geschlossen, es funktioniert wunderbar im Michael-Fried-Universum, und es bricht sofort in sich zusammen, wenn man eines der zahlreichen Axiome, auf denen es gründet, nicht glaubt.⁹ Ihm zu folgen, fällt schon deshalb schwer, weil es auf einer Bestimmung des fotografischen Mediums aufbaut – auf seiner »Indexikalität« –, die in der Geschichte der Fototheorie zwar lange Zeit wichtig war, inzwischen aber sehr problematisch erscheint.¹⁰

Immerhin kann man, wie Bernd Stiegler das vorgeschlagen hat, das Buch als ein Indiz dafür verstehen, dass die Fotografie zu einem privilegierten Ort der Theoriebildung geworden und endgültig »in der Kunstgeschichte angekommen« ist.¹¹ Das ist positiv. Andererseits ist Fried selbst so tief in die Bedeutungsproduktion verstrickt, dass einen bei der Lektüre das unguete Gefühl beschleicht, es gehe ihm gar nicht um Aufklärung der Frage, warum Fotografie als Kunst so bedeutend ist – sondern um deren systematische Verdunklung. Mit hohem historischem und theoretischem Aufwand werden hier Qualitätskriterien entwickelt, die sich zufälligerweise exakt mit jenen decken, die der Markt ohnehin etabliert hat: nämlich, dass gute Kunst teure Kunst (und daher vorzugsweise auch großformatige Kunst) ist.

Der Kunstmarkt an sich ist dabei sicherlich nicht das Problem, er ist im Ge-

⁸ Vgl. Michael Fried's frühen Aufsatz *Art and Objecthood* in: *Artforum*, Nr. 5, Juni 1967.

⁹ Zusammenfassungen und Analysen dieses Arguments kann man leicht in den zahlreichen Rezensionen finden. Für eine positive Besprechung vgl. Matthew Biro auf CAA Reviews (www.caareviews.org/reviews/1274); für eine kritische Sicht vgl. Alex Vasudevan, *Photography and Mindedness*. In: *Oxford Art Journal*, Nr. 2, 2010.

¹⁰ Eine Zusammenfassung der Diskussion um die Indexikalität bietet Peter Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*. Hamburg: Junius 2009.

¹¹ Bernd Stiegler, *Vorbemerkung: Why Photography Matters as Never Before*. In: Ders. (Hrsg.), *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart: Reclam 2010.

genteil eines der konstitutiven Elemente von Kunst und war das, in unterschiedlichem Ausmaße, seit der frühen Neuzeit. Unser moderner Kunstbegriff ist ohne ihn gar nicht denkbar. Problematisch ist allerdings, wenn man seine konstitutive Rolle verschleiern. »Dass Kunstwerke Höchstpreise auf dem Markt erzielen«, hat Julia Voss in der *FAZ* (4. Juli 2014) geschrieben, »ist bekannt und wird gern gemeldet – aber über die Art und Weise, wie man die Werke in eine Position bekommt, dass sie diese enormen Werte erzielen, und welche Rolle öffentliche Institutionen und der private Markt dabei spielen und welche Folgen diese Feldzüge für unser Bild von Kunst haben, darüber wird eisern geschwiegen.«

Tatsächlich muss es, wenn man nach der »Bedeutung« von zeitgenössischer Kunst fragt, immer auch darum gehen, wie die Maschinerie funktioniert, die die Kunstwerke, die wir im Museum bewundern, in Position gebracht hat. Das ist weder eine neue noch eine besonders aufregende Frage. Dass Bedeutung in solchen Prozessen hergestellt wird und nicht etwa den Kunstwerken inhärent ist, ist ein solcher Gemeinplatz der Kulturwissenschaften, dass man sich fast nicht traut, ihn noch einmal zu wiederholen.

Auch von Künstlern selbst wird die Frage nach den Funktionsweisen dieser Maschinerie seit langem gestellt, vielleicht schon von Marcel Duchamp, spätestens aber, seit Marcel Broodthaers 1968 in Brüssel sein ironisches *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* eröffnete. Und mit dieser »Institutionskritik« (die es sich inzwischen auch schon wieder ganz bequem in der Institution eingerichtet hat) beschäftigt sich seit

den achtziger Jahren ein ganzer Zweig der Kunstgeschichte.

Das Märchen von der großen Kunst, die irgendwo im luftleeren Raum von großen Künstlern erdacht wird, um dann von großen Kunstkennern erkannt und gepriesen zu werden, hält sich dennoch hartnäckig. Es wird besonders gerne von den Profiteuren des Kunstbetriebs hochgehalten, und es macht auch den ideologischen Kern von Michael Frieds Buch aus. Nur wenn es einen Fälschungs- oder Betrugsskandal gibt, erhält es kleine Kratzer – wie jetzt im Fall um den Kunsthändler Helge Achenbach, bei dem das Netzwerk von Freundschaften, Gefälligkeiten und Profiten, in dem Bedeutung generiert wird, kurz sichtbar wird – einige Sammler werden sich wohl die Augen reiben und fragen, warum sie für ihren Gursky drei Millionen Euro bezahlt haben.

Warum Photographie als Kunst so bedeutend ist wie nie zuvor fällt Jahrzehnte hinter den Stand der Diskussion zurück. Schon der Titel wirkt ja merkwürdig angestaubt, und das liegt auch daran, dass heute in der Fototheorie längst ganz andere Themen verhandelt werden. Die Relevanz der Fotografie, ihre gesellschaftliche Funktion, ihr theoretischer Status und auch ihr Verhältnis zur Kunst sind seit den 1980er Jahren immer lebhafter diskutiert worden.¹²

Die Fotografie wurde als soziale Praxis untersucht, ihre Gebrauchsweisen wurden unter die Lupe genommen und ihre Rolle in politischen Prozessen beschrieben. Kunsthistoriker und Wissenschaftssoziologen haben unsere Vorstellung davon, wie Fotografien Referenz erzeugen, auf den Kopf gestellt. Von wissenschafts-

¹² Um in die amerikanische Diskussion einzusteigen, sind zwei Sammelbände sehr hilfreich: Richard Bolton (Hrsg.), *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*. Cambridge/Mass.: MIT Press 1989; Robin Kelsey/Blake Stimson (Hrsg.), *The Meaning of Photography*. Williamstown: Clark Art Institute 2008. Aktuelle deutschsprachige Beiträge zur künstlerischen Fotografie versammelt der Band Klaus Krüger u.a. (Hrsg.), *Re-Inszenierte Fotografie*. München: Fink 2011. Ebenfalls von einigen der auch bei Fried besprochenen Künstler handelt Steffen Siegel, *Belichtungen. Zur fotografischen Gegenwart*. München: Fink 2014.

historischer Seite wurde gezeigt, welchen Anteil die Fotografie an der Entstehung von Konzepten wie »Objektivität« hatte. Und nicht zuletzt wurde nach den Bedingungen gefragt, unter denen Fotografien ästhetische Bedeutung zugewiesen wird.¹³

Bei aller Vielfalt dieser Ansätze lassen sich in der Diskussion zumindest zwei größere Linien erkennen. Erstens wird in jüngster Zeit verstärkt versucht, zwischen dem widersprüchlichen Wissen zu vermitteln, dass es sich bei der Fotografie zwar um eine konventionelle Form (oder, wie gerne gesagt wird, um eine Konstruktion) handelt, die sich aber dennoch unzweifelhaft durch ein privilegiertes Verhältnis zur Wirklichkeit auszeichnet. Dafür wird auch die Geschichte der Fotografie selbst historisiert, und es ergeben sich so ganz neue Einsichten in das, was das Medium geleistet hat und noch leistet.¹⁴

Zweitens lässt sich damit verbunden seit einiger Zeit eine Verschiebung des Interesses beobachten: Man fragt nicht mehr so sehr, was die Fotografie *ist*, sondern eher, wie sie benutzt wird und was sie *macht*. Man versucht also zu verstehen, wie die Fotografie in viele der Prozesse, die uns selbstverständlich erscheinen, eingegriffen hat und eingreift: in die Art und Weise, wie wir reisen; in das, was wir als wissenschaftliche Tatsache anerkennen; oder wie Politik gemacht wird. Dazu gehört auch, wie sie seit dem

19. Jahrhundert unser Verständnis von Kunst verändert hat. Walter Benjamins frühe Einsicht, dass die Fotografie nicht so sehr als künstlerisches Medium, sondern viel mehr als Reproduktionsmittel von entscheidender Bedeutung für die Kunst war, hat sich dabei vielfältig bestätigt.¹⁵

Es gibt also inzwischen ein ziemlich anspruchsvolles Wissen davon, wie die Fotografie mit unserer Wirklichkeit interagiert. Viele Künstler, die heute mit Fotografie arbeiten – darunter auch diejenigen, die Fried in seinem Buch behandelt –, reagieren mit ihren Arbeiten auf dieses Wissen und sind damit Teil des Dialogs über die Relevanz, die Macht und die Grenzen des Mediums. Frieds Buch steht seltsam abseits dieser Debatten, es wirkt damit wie aus der Zeit gefallen, und es scheint das, was die besprochenen Künstler interessant und wichtig macht, auf merkwürdige Weise zu verfehlen.

Als Symptom für eine Kunstgeschichtsschreibung, die sich darin gefällt, die Entscheidungen von Kunstmarkt und Kunstinstitutionen zu legitimieren, ist es hingegen höchst aufschlussreich. Die Frage, warum Fotografie als Kunst im friedrichschen Sinne so bedeutend ist wie nie zuvor, beantwortet das Buch dann auch auf unfreiwillige Weise eindeutig: Weil Kunsthistoriker und Kunstkritiker bereit sind, das zu behaupten, und sämtliche Beteiligten – Sammler, Kuratoren,

¹³ Vgl. Pierre Bourdieu / Luc Boltanski (Hrsg.), *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie* (1965). Frankfurt: Europäische Verlags-Anstalt 1991; Ariella Azoulay, *The Civil Contract of Photography*. New York: Zone Books 2008; Georges Didi-Huberman, *Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot* (1982). München: Fink 1997; Bruno Latour, *Arbeit mit Bildern oder: Die Umverteilung der wissenschaftlichen Intelligenz*. In: Ders. (Hrsg.), *Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*. Berlin: Akademie 1996; Lorraine Daston / Peter Galison, *Objektivität*. Frankfurt: Suhrkamp 2007; Allan Sekula, *On the Invention of Photographic Meaning* (1975). In: Victor Burgin (Hrsg.), *Thinking Photography*. London: Macmillan 1982.

¹⁴ Vgl. Peter Geimer, *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*. Hamburg: Philo Fine Arts 2010; Helmut Lethen, *Der Schatten des Fotografen. Bilder und ihre Wirklichkeit*. Berlin: Rowohlt 2014.

¹⁵ Vgl. Angela Matyssek, *Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg*. Berlin: Gebr. Mann 2009; Stephen Bann (Hrsg.), *Art and the Early Photographic Album*. Washington: National Gallery of Art 2011.

Händler und Künstler – es natürlich dankbar aufnehmen, weil sie alle davon profitieren.

Es gibt bei dieser Art von Kunstgeschichtsschreibung allerdings auch Verlierer: das Publikum, das zum Claqueur degradiert wird, das Fach Kunstgeschich-

te, das als williger Dienstleister dasteht, und – vielleicht am schlimmsten – die Kunstwerke selbst, die sich am Ende einzig durch ihre völlige Widerstandlosigkeit gegen jedwede Art von Bedeutungszuweisung auszuzeichnen scheinen.