

Mit seinen Ausstellungen und Publikationen hatte das Museum of Modern Art seit Mitte der dreißiger Jahre entscheidenden Anteil daran, dass die Fotografie Teil des allgemeinen Kunstdiskurses wurde. Auch wenn das MoMA in Berlin sich ausschließlich der Malerei und Skulptur verschrieben hat, gibt es in Berlin die Möglichkeit, die Geschichte der bedeutendsten Fotosammlung der Welt zu entdecken. **Brigitte Werneburg** hat Seen at MoMA in der Fotogalerie Kicken besucht und Stationen der spektakulären Museumsammlung nachgezeichnet.



Man Ray: Noire et Blanche, 1926
©The Man Ray Trust / VG Bild-Kunst, Bonn 2004,
Courtesy: Galerie Kicken Berlin

Genau betrachtet ist [Das MoMA in Berlin](#) nur mit einem Teil seines Gepäcks angereist. Mit seiner Auswahl von 200 zweifelsohne hervorragenden Gemälden und Skulpturen in der [Neuen Nationalgalerie](#) ist das MoMA noch lange nicht in Berlin angekommen. Liegt seine einzigartige Stellung doch gerade darin begründet, dass es von Anfang an neben Malerei, Skulptur und Grafik auch das moderne Industriedesign, die zeitgenössische Architektur, den Film und die Fotografie als integrale Bestandteile seiner Sammlung betrachtete. Glücklicherweise muss Berlin auf einen Einblick in die weiteren Sammlungsbestände des Museums nicht verzichten. Im Rahmen der ["American Season"](#) starteten im Mai die [Freunde der Deutschen Kinemathek](#) im Arsenal am Potsdamer Platz das Programm [Fast Side - West Side. Schätze aus dem Filmarchiv des MoMA](#). Und am 29. Mai eröffnet die Fotogalerie [Kicken](#) in der Linienstrasse den zweiten Teil ihrer herausragenden Ausstellung [Seen at MoMA](#), die eine kleine, aber erlesene Auswahl aus der fotografischen Sammlung des Museums präsentiert.



Die Mischung aus Ikonen der Fotografiegeschichte wie [Man Rays Noire et Blanche](#) von 1926 und weniger bekannten Aufnahmen von berühmten Fotografen wie beispielsweise Erwin Blumenfelds [Legs à Seurat](#) (Maria Motherwell), New York von 1942, machte schon den ersten Teil der Schau zu einem



Erwin Blumenfeld: Legs à la Seurat (Maria Motherwell), New York, 1942, © Estate of the artist, Courtesy: Galerie Kicken Berlin

unerwarteten Erlebnis. Die teils chronologisch, teils thematisch-assoziativ gehängten Bilder wurden sowohl klassisch auf Augenhöhe nebeneinander gereiht als auch in wandfüllenden Gruppen zusammengeführt. Die Aufnahmen von [August](#)

[Sander](#), [Weegee](#), [Henri Cartier-Bresson](#) und [Helen Levitt](#) zeigen in dieser Form einen Querschnitt durch die in den dreißiger Jahren beginnende Straßenfotografie. Gleichzeitig inszenierte die Ausstellung aber auch harte Schnitte, wie mit [Edward Steichens](#) weich gezeichnetem [Self Portrait, Milwaukee](#) (1898), das unmittelbar Paul Outerbridges neusachlichem [Piano](#) von 1926 folgte. Ehrfürchtig stand man vor Kostbarkeiten wie [William Henry Fox Talbots The Ancien Vestry. Reverend Calvert Jones in the Cloisters at Lacock Abbey](#), 9. September 1845, einem ersten Papierabzug, oder Charles Nègres [Untitled \(Asile Impérial de Vincennes\)](#) von 1858: Von Anfang an, so ließ sich nun in dieser Auswahl besonders deutlich erkennen, war die neue Technik der Fotografie mit einer eigenständigen Ästhetik verbunden. Sie lässt sich nicht auf die großen Namen der Fotogeschichte reduzieren. Der Anlass der Aufnahmen und die Erprobung und Entwicklung neuer Verfahren definieren die Bildsprache, wie sich an der anonymen Fotografie aus dem Ersten Weltkrieg, der [Radiographie médicale, Hôpital militaire Denon](#) von 1918 und dem 15-teiligen Album von [Dr. Joseph Maria Eder & Eduard Valenta](#) unter dem Titel [Versuche über Photographie mittelst der Röntgen'schen Strahlen](#) von 1896 zeigt.



©Estate of the artist,
Courtesy: Galerie Kicken Berlin

Mit nur 51 Exponaten gelang es der Galerie Kicken, wesentliche Ausstellungen und Publikationen des MoMA, und damit wesentliche Stationen des Diskurses um die Fotografie zu markieren. Denn mit seinen Ausstellungen und Publikationen hatte das [Museum of Modern Art](#) seit Mitte der dreißiger Jahre entscheidenden Anteil daran, dass die Fotografie Teil des allgemeinen Kunstdiskurses wurde. Dennoch war das MoMA keineswegs das erste Museum, das Fotografie sammelte. Es war noch nicht einmal das erste Museum, das Fotografie als Kunst sammelte. [Alfred Lichtwark](#) etwa hatte schon in der ersten Dekade des 20. Jahrhundert als Direktor der Hamburger Kunsthalle eine Fotosammlung eingerichtet, die maßgebliche Beispiele der piktoralistischen Fotografie, etwa Arbeiten von [Alfred Stieglitz](#), enthielt. Eine ganze Reihe großer Fotoausstellungen in Deutschland zwischen 1925 und den frühen dreißiger Jahren, etwa [film und foto](#) in Stuttgart 1927, hatten den Aufstieg der Fotografie zur museumswürdigen Kunst lange vorbereitet, bevor [Beaumont Newhall](#) 1940 am MoMa den erstmals geschaffenen Museumsposten eines Fotokurators antrat.



William Henry Fox Talbot: The Ancien Vestry. Reverend Calvert Jones in the Cloisters at Lacock Abbey, 9 September, 1845, © Estate of the artist, Courtesy: Galerie Kicken Berlin

In der vom Gründungsdirektor des MoMA, [Alfred H. Barr](#), initiierten Ausstellungsreihe [Cubism and Abstract Art](#) von 1936, [Bauhaus](#). 1919-1928 von 1938 und [Fantastic Art, Dada, and Surrealism](#) 1939, war 1937 erstmals auch ganz selbstverständlich die Fotografie integriert. [Photography](#). 1839-1937, die Ausstellung mit der Beaumont Newhall - damals noch am [Metropolitan Museum of Art](#) beschäftigt - seinen Wechsel zum MoMA vorbereitete, gilt gemeinhin als Meilenstein für die Anerkennung der Fotografie als Kunst. Doch gerade diese Ausstellung, so schreibt der Kunsthistoriker Christopher Phillips in seinem Essay [Der Richterstuhl der Fotografie](#) (in: Herta Wolf, [Paradigma Fotografie](#), Frankfurt am Main 2002) zeigt, dass Newhall an der Frage nach dem Stellenwert der Fotografie innerhalb der bildenden Künste gar nicht interessiert war. Seine Auswahl war als eine Lektion über die Entwicklung und Spezialisierung fotografischer Techniken konzipiert. Die Kritik regierte mit Verwirrung. [Lewis Mumford](#) etwa schrieb im [New Yorker](#) er finde es "unfair", dass die Bewertung der Exponate "nach ihren ästhetischen Verdiensten" vom Publikum selbst geleistet werden müsse.



Alfred Stieglitz: The Steerage, 1907
©Georgia O'Keeffe Foundation,
Courtesy: Galerie Kicken Berlin

Newhall selbst hatte darüber sehr wohl seine eigenen Vorstellungen. Es ging ihm zunächst um eine eigenständige, nicht an die Maßstäbe der Malerei angelehnte Ästhetik des noch neuen Mediums. Hinreichende Kriterien dafür schienen ihm die optische und chemische Perfektion zu sein, messbar in der Fülle präzise erkennbarer Details und der möglichst treuen Wiedergabe der Tonwertwerte. Daher rühmte er die Fotografien von [Charles Marville](#), der um 1860 die mit [Hausmanns](#) Sanierungen zum Untergang verurteilten Stadtbezirke von Paris fotografiert hatte, wegen ihrer "subtilen Lichtführung und sorgfältigen Detailwiedergabe". Weit wichtiger als der tatsächliche sozialkritische Gehalt dieser Dokumentation schien Newhall "die melancholische Schönheit der zum Untergang verdammt und verschwunden Vergangenheit", wie er in seinem Katalogessay schrieb.

Diesen Weg hin zu einer konnoisseurhaften Betrachtung ging Newhall auch als Fotokurator des Museums unbeirrt weiter. Er führte ihn am Ende zu einer Restauration des traditionellen Vokabulars der bildenden Kunst, das nun auch für die Fotografie verbindlich wurde, wobei Vorstellung von Kennerschaft wie sie anhand der Druckgrafik ausgebildet worden waren eine wichtige Rolle spielten. Die etwa 30 Ausstellungen der Fotoabteilung des MoMa, bei denen der Sammler David Hunter McAlpin und der Fotograf [Ansel Adams](#) Newhall beratend zur Seite standen, konzentrierten sich auf historische Bestandsaufnahmen, wie *French Photographs - Daguerre to Atget*, 1945, auf die Kanonisierung von Meistern wie [Paul Strand](#), 1945 oder [Edward Weston](#), 1946 und schließlich auf die Förderung junger Fotografen wie [Helen Levitt](#), 1943 oder [Henri Cartier-Bresson](#), 1947. Stets wurden die Fotografien wie Druckgrafiken oder Zeichnungen präsentiert, sorgfältig mit Passepartouts versehen, hinter Glas und in Augenhöhe hängend: Beaumont Newhalls kuratorische Praxis ist bis heute die gängige Norm geblieben.



Laszlo Moholy-Nagy: Portrait (Repose), 1920/1926-29
Courtesy: Galerie Kicken Berlin

1947 aber entzog ihm das MoMA-Kuratorium ganz plötzlich seine Unterstützung und ernannte den 68-jährigen [Edward Steichen](#) zum Leiter der Fotografieabteilung. Newhall hatte es nicht geschafft, der Fotografie ein breiteres Publikum zu erschließen und sie damit aus ihrer marginalen Rolle innerhalb der bildenden Künste heraus zu holen. Steichen, als Modelfotograf und Kriegsreporter gleichermaßen bekannt, interessierte sich nach eigenem Bekunden "nicht die Bohne dafür", ob die Fotografie als autonome Kunst gelten durfte. Er prägte nun die

nächsten 15 Jahre Fotografieggeschichte am MoMa. Mit ihm hielt die deutsche Praxis im Umgang mit dem Medium wie sie in der [Weimarer Republik](#) gepflegt worden war, und die auch Newhall zunächst beeinflusst hatte, wieder Einzug in das Museum of Modern Art. Schon 1942 hatte Steichen im MoMa die Schau *Road to Victory* organisiert. Ihre Einrichtung besorgte [Herbert Bayer](#), Mitte der zwanziger Jahre Meister der Grafikklasse am Bauhaus in Weimar, danach Leiter der Berliner Niederlassung der amerikanischen [Verbeagentur Dordand](#). Noch 1936,

zwei Jahre vor seiner Emigration nach Amerika, hatte er den Katalog zur *Deutschland Ausstellung* für das Rahmenprogramm der Olympiade von Berlin entworfen. Für Newhalls Geschmack unvorstellbar ließ Bayer die Fotos für *Road to Victory* stark vergrößern und ohne Rahmen auf freistehende Displays aufziehen. Eine moderne, aggressive Typografie und Fotomontagen sorgten für zusätzliche Dynamik. So glich ein Gang durch die Ausstellung, die Amerika patriotisch aufrüsten sollte, dem Blättern durch die Seiten der Illustrierten [Life](#).



Robert Frank: Charleston, South Carolina, 1955
©Robert Frank, Courtesy: Galerie Kicken Berlin

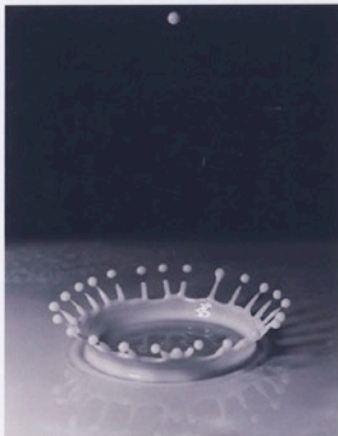
Auch nach dem Krieg blieb Steichen diesem Stil treu. Ihn interessierte die nachweislich zentrale Rolle, die der Fotografie als Massenmedium zukam, und daraus suchte er Kapital zu schlagen. Nachhaltig unterstützte ihn dabei [Nelson Rockefeller](#), der damalige Präsident des MoMA-Kuratoriums, der 1947 bekannt gab, dass die Fotografieabteilung ihre Interessen nicht mehr ausschließlich auf den ästhetischen Bereich beschränken werde: Es war die Zeit des kalten Krieges, der selbstverständlich die Kultur einschloss. Mit Rockefeller und [CIA](#)-Männern wie William Burden und Tom Braden im Museum wurde das MoMA zu einem Hauptakteur.

Kulminationspunkt dieser Entwicklung war die Ausstellung *The Family of Man* von 1955. Sie ist weit über die ideologischen Implikationen dieser Feier der patriarchalen Familie im globalen Maßstab hinaus relevant, weil sie die absolute Verfügbarkeit und Reproduzierbarkeit der Fotografie sinnfällig vor Augen führt. Das Prinzip hatte in den dreißiger Jahren noch als revolutionär gegolten. In dem erst in den sechziger Jahren entdeckten - und alsbald zum Programm erhobenen Aufsatz von 1936 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* suchte [Walter Benjamin](#) seine Folgen für die weitere Entwicklung der Künste wie der Gesellschaft herauszuarbeiten. Bei Steichen war es nun patriotischer Propaganda dienlich geworden. Er plante seine Ausstellungen stets in Form mehrerer, unterschiedlich dimensionierter Ausgaben, die wie Zeitschriften oder Filme in den vereinigten Staaten selbst beziehungsweise in der ganzen Welt in Umlauf gebracht werden sollten. [Dorothea Langes](#) Fotografie *Woman in Migration Labor Camp, California* von 1938, die Kicken in Berlin zeigte, war etwa in Steichens Ausstellung *The Bitter Years* zu sehen, die 1962 die Fotografien der Depressionszeit zum ersten Mal seit zwei Jahrzehnten wieder öffentlich machte. Nun wurden sie als inspirierendes Dokument eines unbeugsamen Stolzes und Mutes inszeniert, der Amerika auszeichne.



Ralph Gibson: Untitled, from the series
"The Somnambulist", 1968
©Ralph Gibson, Courtesy: Galerie Kicken Berlin

Als [John Szarkowski](#), den Steichen selbst als seinen Nachfolger vorgeschlagen hatte, 1962 Fotokurator des MoMA wurde, war er keineswegs gewillt dem Konzept seines Mentors zu folgen. Wie bei Newhall hingen nun die in Passepartouts eingelassenen und gerahmten Fotos wieder ruhig an der weißen Wand. Dennoch unterschied sich Szarkowskis Programm deutlich von Newhalls kulinarischer Einstellung. Es war wesentlich radikaler. In einer Vielzahl von Katalogessays und einflussreichen Büchern wie *The Photographer's Eye* (1965) versuchte er anhand formaler Eigenschaften des Kamerabildes eine grundlegende Ästhetik der Fotografie schlechthin herauszuarbeiten: "Was immer eine Fotografie sonst noch darstellen mag, es geht in ihr immer um Fotografie als den Behälter und Träger all ihrer Bedeutungen", befand Szarkowski ebenso tautologisch wie programmatisch in seinem *William Eggleston's Guide*, 1976. Mit diesem Programm ließ sich fortan jede Fotografie, unabhängig von ihrem Entstehungszusammenhang und Verwendungszweck, kunstkritisch betrachten. Auch alte Konvolute, die das MoMA beherbergte und die ursprünglich ganz profane Dokumentations- und Illustrationszwecke erfüllten, konnten mühelos in den Kunstkontext überführt werden."



Harald Edgerton: Milkdrop, 1976
©Harald Edgerton, Courtesy: Galerie Kicken Berlin

Die Mehrzahl der bei Kicken gezeigten Fotos stammen aus Ausstellungen unter der Regie John Szarkowskis, der bis 1991 Leiter der Fotosammlung des MoMA war. In dieser Zeit gelang es der Fotografie endlich, als fester Bestandteil der modernen bildenden Kunst in den Bereich der Kunstgeschichte Einzug zu halten. Eigene Lehrstühle für die Geschichte der Fotografie an den Hochschulen, neu gegründete Fotosammlungen in den Museen und das Aufkommen von Fotogalerien zeugen seit Mitte der siebziger Jahre ebenso von diesem unaufhaltsamen Siegeszug wie die Spitzenpreise von mehreren hunderttausend Dollar, die alte und zeitgenössische Abzüge seit den neunziger Jahren auf Auktionen erzielen.

Das MoMA selbst erzielte ein Ergebnis im zweistelligen Millionenbereich als es vor zwei Jahren rund tausend Duplikate verkaufte, die es von dem französischen Fotografen [Eugène Atget](#) besaß. Peter Galassi, seit 1992 Chefkurator der [Fotosammlung](#) des MoMA, brauchte das Geld dringend. Schon für den Erwerb der vollständigen Serie von [Cindy Sherman's Untitled Film Stills](#) 1995 dürfte eine derart hohe Summe bereit gestellt worden sein, dass das Museum sich bis heute mit Auskünften darüber gerne bedeckt hält. Die steigenden Preise treffen eben auch sein Museum. Es muss heute sehr viel mehr Geld aufwenden als jemals vorstellbar war, damit es seine Sammlung auf dem Niveau fortschreiben kann, das seit rund 65 Jahren die Arbeit des Museums auszeichnet.



Dieter Appelt: Der Fleck auf dem Spiegel, den der Atemhauch schafft (The Mark on the Mirror Breathing Makes), 1977
©Dieter Appelt, Courtesy: Galerie Kicken Berlin

Mit dem Siegeszug der Fotografie als Kunst erhielt auch die Frage nach ihren Gebrauchsweisen neue Relevanz. [Pierre Bourdieu's](#) wegweisende Untersuchungen in diesem Feld läuteten eine Renaissance der Kunstsoziologie ein. Auch das [Warburg Haus](#) in Hamburg, das unter Federführung des Kunsthistorikers [Martin Warnke](#) als Forschungsstelle für Politische Ikonographie etabliert wurde, fokussiert die Verwendungszusammenhänge. Inzwischen zieht der Einschluss der Fotografie in die Kunstgeschichte auch den von Film und Video nach sich, und damit medienwissenschaftliche Fragen. Der aktuelle Streit, ob die Kunstwissenschaft heute nicht besser Bildwissenschaft heißen sollte, belegt, dass selbst die Position von John Szarkowski heute zu kurz greift. Keine Interpretation eines Bildes kann auf den Kontext seiner Entstehung und Verwendung verzichten. Nur der vergleichsweise konservative Kunstmarkt baut noch immer auf der Position von Newhall und dem Fine Print auf. Und noch immer ist Edward Steichens Position die folgenreichere. Denn was die Fotografie als besonderes Medium leisten kann, zeigt sich heute in der Medienindustrie, wo sie vollständig in der Funktion der Propaganda aufgeht.

Brigitte Werneburg ist Kunstredakteurin der *taz*