

Das Fotobuch – eine Positionsbestimmung. Eine Durchsicht neuerer und älterer Buchpublikationen

Jens Ruchatz

[erheblich erweiterte Fassung von Jens Ruchatz, „Bereichsrezension im erweiterten Forschungskontext: Fotobuch“, in: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Nr. 3, 2015, S. 408-416. <http://dx.doi.org/10.17192/ep2015.3.3704>.]

Manfred Heiting/Roland Jaeger (Hg.): Autopsie 1 & 2. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945. 2 Bände im Schuber

Göttingen: Steidl 2012/2014, 516 S./656 S., ISBN 978-3-86930-774-9, € 138 €, einzeln je 95,- €

Peter Pfrunder, unter Mitarbeit von Martin Gasser und Sabine Münzenmaier (Hrsg.): Schweizer Fotobücher. 1927 bis heute. Eine andere Geschichte der Fotografie

Winterthur/Baden: Fotostiftung Schweiz/Lars Müller: Publishers 2012, 640 S., ISBN 978-3-03778-260-6, € 75,-.

Thomas Wiegand: Deutschland im Fotobuch. 287 Fotobücher zum Thema Deutschland aus der Zeit von 1915 bis 2009. Hrsg. von Manfred Heiting

Göttingen: Steidl 2011, 492 S., ISBN 978-3-86930-249-2, € 98,-.

Martin Parr/Gerry Badger (Hg.): The Photobook: A History. 3. Band

London / New York: Phaidon 2014, 320 S., ISBN 978-0-7148-6677-2, € 79,95.

In den letzten Jahren ist die gedruckte Fotografie stärker in den Mittelpunkt der fotogeschichtlichen Forschung gerückt. Das ist sicherlich überfällig, denn die Ubiquität der Fotografie, ihre immense und kulturprägende Verbreitung im 20. Jahrhundert, ist weniger den fotochemisch erzeugten Abzügen zuzurechnen als den photomechanisch vervielfältigten Bildern, die auf Plakaten oder Prospekten, in Büchern oder in Zeitschriften, selbst auf Bechern oder T-Shirts erscheinen. Dass man sich der in Druckform verbreiteten Fotografie widmet, bedeutet also eine Zuwendung zu den populären und massenmedialen Gebrauchsweisen des Mediums. Was das Erscheinen von Fotografien in Zeitschrift und der Zeitung betrifft, sind hier für die letzten Jahre die Forschungen von Tom Gretton (2007, 2010) zur Gestaltung von britischen und französischen Illustrierten zu nennen, Thierry Gervais' Publikationen (z.B. 2005, 2007, 2009, 2014) zur Geschichte zum journalistischen Gebrauch der Fotografie und für Österreich die Arbeiten von Anton Holzer (2014), zur fotojournalistischen Verarbeitung des I. Weltkriegs der umfangreiche Aufsatz von Ullrich Keller (2014). Die genannten Untersuchungen zeichnen sich dadurch aus, dass sie nicht das Genie berühmter Fotoreporter in den Mittelpunkt stellen, sondern die Ästhetik der Fotografie so herausarbeiten, wie sie sich in Text-Bild- und Bild-Bild-Verhältnissen im Layout der Zeitschriften- und Zeitungsseite zeigt. Diese Herangehensweise schlägt sich in einer Bebilderung nieder, die anstelle der einzelnen Fotografie meist die publizierten Doppelseiten reproduziert, wofür die beiden historisch angelegten Kompendien *Kiosk* (Dewitz 2001) und *Things As They Are* (Panzer 2005) vorbildlich waren. Die über das einzelne Bild hinausreichende sozial-, kultur- und mediengeschichtliche Kontextualisierung fotografischer Praxis ist dieser Forschungsrichtung ein wesentliches Anliegen.

Man könnte meinen, dass das Interesse am Fotobuch sich innerhalb eben dieses Kontextes bewegt, handelt es sich hier doch gleichermaßen um mehr oder minder massenweise fotomechanisch vervielfältigte Fotografien. Pionierarbeit auf diesem Forschungsgebiet leistete der Berliner Bibliothekswissenschaftler Franz Heidtmann, als er schon 1984 eine möglichst komplette Übersicht

jener deutschsprachigen Buchpublikationen des 19. Jahrhunderts anlegte, die Fotografien enthalten. Von der heutigen Forschung unterscheidet sich Heidtmanns bibliographische Fleißarbeit zum einen dadurch, dass sie sich ausschließlich als Kompendium für die Forschung versteht, Buchtitel nennt und in ihren Grundzügen beschreibt, aber nur spärlich illustriert ist und auf optische Einblicke in die Bücher selbst weitestgehend verzichtet. Zum anderen richtet sich das Projekt an der Frage aus, *wie das Photo ins Buch kam*, und führt Buchpublikationen, Alben und Mappenwerke der fotografischen Frühzeit auf, beginnend mit eingeklebten Papierabzügen, um erst ganz am Ende zu den autotypischen Druckverfahren zu gelangen, die am Ende des Jahrhunderts die kombinierte Reproduktion von Fotografie und Text ermöglichten und so der fotomechanischen Verbreitung der Fotografie den Weg ebneten.

Während Heidtmann sein Interesse buch- sowie technikgeschichtlich begründet und seine Funde mit archivarischem Gestus vorstellt, beanspruchen die jüngeren Publikationen mehr. Es interessiert nicht schlicht das fotografisch illustrierte Buch, sondern das „photo book“ oder eben das „Fotobuch“, womit ein künstlerischer Anspruch verbunden wird. Zwar zeigt eine begriffsgeschichtliche Skizze, die Roland Jaeger angefertigt hat (Heiting/Jaeger 2012, S. 24-29), dass der Begriff des Fotobuchs schon in den 1920er Jahren gelegentlich Verwendung fand, wobei „sich der Begriff ‚Fotobuch‘ im Buchhandel damals nicht behaupten“ (ebd., S. 29) konnte. Daher steht zu vermuten, dass die heutige Konjunktur des Begriffs dem Re-Import aus dem Englischen geschuldet ist. Zunächst erschien 1989 *The Dutch photo book after 1945* (Boom 1989), am prägendsten für das Feld waren jedoch die ersten beiden von dem britischen Dokumentarfotografen Martin Parr und dem Kurator Gerry Badger herausgegebenen Bände *The Photo Book* (2004, 2007). Seitdem hat sich der Begriff des Fotobuchs international als Etikett für das neue Forschungsfeld eingebürgert.

Die neue Begrifflichkeit dient dazu, das künstlerisch nobilitierte Fotobuch gegen das ubiquitäre Phänomen fotografischer Illustration abzusetzen. Das intentional gestaltete Bildensemble des Fotobuchs wird dann geradezu zu *der* für die Fotografie kongenialen Kunstform. Scheint die einzelne Fotografie – aufgrund ihres technischen Abbildungsverfahrens – als prekäre, da fragmentarische, aus der Wirklichkeit selbst herausgerissene Einheit, so soll die Synthese in einen gestalteten Text-Bild-Zusammenhang in der Lage sein, dieses Defizit zu kompensieren. Gerne wird hierfür als Gewährsmann der niederländische Fotografiekritiker Ralph Prins zitiert, der schon 1969 artikuliert: „A photobook is an autonomous art form, comparable with a piece of sculpture, a play or a film. The photographs lose their own photographic character as things ‚in themselves‘ and become parts, translated into printing, ink, of a dramatic event, called a book.“ (zit. nach Parr/Badger 2004, S. 7; auch Koetzle 2010, S. 13) Daran anschließend beschreibt der Fotopublizist Hans-Michael Koetzle das Fotobuch, analog zum Autorenfilm, als „Gesamtkunstwerk mit – im Idealfall – einem Künstler oder Regisseur, der für alle Aspekte und Etappen steht: Autorenkino sozusagen, mit dem Unterschied zum Film, dass das Fotobuch keine gerichtete Lektüre vorschreibt“ (Koetzle 2010, S. 13). Die dem Buch zugrundeliegende Idee durchzieht demnach nicht nur die Fotografien, sondern ebenso ihre Anordnung, die Wahl des Papiers, Layouts und Designs. Weniger emphatisch im Gestus der Nobilitierung aber letztlich nicht weniger entschieden hebt der Kunsthistoriker Thomas Wiegand den „Charakter eines inhaltlich und gestalterisch geschlossenen Werkes“ (2011, S.7) als maßgeblich hervor. Das Fotobuch verleiht den Fotografien als abschließbarer und semantisch gesättigter Kontext jene werkbildende Geschlossenheit, die einzelnen Fotografien nicht im selben Umfang zugestanden wird: Diese Einheit durchzieht nicht nur die Bilder, sondern ebenso ihre Anordnung, die Wahl des Papiers, der Typographie, des Layouts und des Designs insgesamt. Die Erforschung der

journalistischen Publikationspraxis hebt die Funktionalisierung des Bildes für seinen Kontext hervor, um eine ästhetisierende Sichtweise zu relativieren, während der Fotobuch-Diskurs die Bühne für deren Apotheose schafft. Das Fotobuch wird in der Lage gesehen, jene Einheit auszubilden, die das fragmentarische Einzelbild in einem fotografisch dominierten Gesamtwerk aufhebt. Das Verhältnis von Bild und Gesamtheit wird von Gerry Badger durch eine Sprachmetapher veranschaulicht: „In the true photobook each picture may be considered a sentence, or a paragraph, the whole sequence the complete text.“ (Parr/Badger 2004, S. 7) Um den Bezug zum Medium Fotografie zu wahren, wird darauf bestanden, dass, im Gegensatz zum fotografisch lediglich illustrierten Buch, „the book’s primary message is carried by photographs“ (ebd., S. 6). Die Aufwertung des Fotobuchs reiht sich mithin in die lange – und allzu oft reichlich fruchtlose – Debatte um die Fotografie als Kunst ein.

Das Interesse am Fotobuch ist nicht aus der Wissenschaft erwachsen. Der Dokumentarfotograf Martin Parr verankert es offensiv in der künstlerischen Fotografiepraxis. Die von ihm mitverantwortete Buchreihe *The Photo Book* (Parr/Badger 2004, 2007, 2014) versteht er als eine „unofficial revisionist history“ (Parr/Badger 2014, S. 5), die auf Urteilen der Praktiker und Praktikerinnen basiert: „every photographer I have asked can point their finger at a hidden gem of a book. So the cumulative effect of this process is to give the photographers of this world an opportunity to have their say, rather than be told by academics and theoreticians what their history was.“ (ebd.) Den Ausgangspunkt für einen großen Teil der Publikationen zum Fotobuch bildeten jedoch private Sammlungen.¹ Die von Parr und Badger herausgegebenen Bände gehen auf Parrs eigene, international ausgerichtete und primär auf fotodokumentarische Formen ausgerichtete Sammlung zurück, die auf Deutschland zentrierten Bände (Jaeger/Heiting 2012/2014; Wiegand 2011) auf Manfred Heitings Sammlung, deren 25.000 Bände er 2013 in die USA, an das Museum of Fine Arts in Houston, verkaufte (Koldehoff 2013). Selbst wenn es nicht die erste Motivation sein mag: Der Wert der eigenen Sammlung wird durch die systematisierende Erschließung in Buchpublikationen selbststrebend vermehrt.

Dass man, wie Holzer (2006, S. 74; 2009, S. 64) begrüßt, mit der fotomechanisch reproduzierten Fotografie dem Kult um das fotografische ‚Original‘ – den vom Fotografen selbst kontrollierten *vintage print*, der die vielfältigen medialen Kontextualisierungen einer fotografischen Aufnahme ausblendet – zu entkommen, stimmt nur bedingt, wenn es nun die Erstausgabe des Fotobuchs mit dem Original-Schutzumschlag ist, die von den Sammlern und Sammlerinnen zu Höchstpreisen gehandelt wird. Dass die publizierten Überblicksbände nicht unschuldig daran sind, wenn die Nachfrage nach den von ihnen erwähnten Büchern die Preise treibt, streiten Parr und Badger nicht einmal ab, sondern sehen es vielmehr als einen Erfolg ihrer Initiative (2006, S. 5; 2014, S. 4): Der Markt wird zum objektiven Maßstab für den Kunstwert. Aus dieser Warte erscheint das Interesse am Fotobuch als wenig revolutionär, denn es bedient trotz des neuen Gegenstandszuschnitts die überkommenen Ziele der Eingemeindung von Fotografie in den Bereich der Kunst, die mit den Interessen des Kunstmarktes konform geht. Geändert hat sich ‚nur‘, dass man in den 1980er Jahren die Fotografien aus den Büchern herauslöste, um sie in Kunst zu transformieren (Crimp 1996), während es heute lukrativer scheint sie in ihrem ursprünglichen Publikationskontext zu belassen.

¹ Im Übrigen geht auch der mit der Fotoreportage befasste Ausstellungskatalog *Kiosk* (von Dewitz 2001) auf die Sammlung eines Praktikers, nämlich diejenige des Fotoreporters Robert Lebeck, zurück.

Die im letzten Jahrzehnt vollzogene ‚Entdeckung‘ der – im Buch wie in der Zeitschrift – abgedruckten Fotografie hat jedenfalls gefördert, dass sich die Architektonik der Fotografieforschung verändert. Gut sichtbar wird das neue Primat an Koetzles Lexikon *Fotografen A-Z* (2011), das die Oeuvres durchweg anhand von Doppelseiten aus Fotobüchern oder Fotoreportagen repräsentiert. Die fällige Debatte, wie produktiv es für künftige fotohistorische Forschungen sein kann, so entschieden vom gedruckt veröffentlichten Bild auszugehen, steckt noch in den Ansätzen. Der österreichische Fotohistoriker Timm Starl hat argumentiert, dass man die Fotografiegeschichte verfehle, wenn man sich ausschließlich den gedruckten Erscheinungsformen des Mediums verschreibe: „Nicht mehr die Kunst der Fotografie steht im Focus, sondern dieser richtet sich auf den Geschmack von Herausgebern, die Kreativität der Layouter und die Möglichkeiten der Reproduktionstechniken.“ (Starl 2012) Gerade für den Kunstdiskurs bleibt die Umstellung aufs Fotobuch eine zweischneidige Angelegenheit. Was im Buch zur geschlossenen Sinneinheit wird, ist nicht unbedingt das, was die fotografischen Operateure im Sinn hatten, sondern das, was davon nach der Bearbeitung – Beschneidung, Retusche, Mise-en-page ... – übrig bleibt. Dieser Verteilung künstlerischer Verantwortung auf viele abzuweichen, dient die bereits oben mit Koetzle anzitierte Verschiebung von traditionellen Künstlerkonzepten hin zu einer Orientierung am filmischen *auteur*, der die Teamarbeit in Hinblick auf seine kommunikativen und ästhetischen Ziele steuert.

Wenn man die Hinwendung der Fotografieforschung zu den verschiedenen materialisierten und kontextualisierten Erscheinungsformen des Mediums bewerten möchte, so gilt es den Zusammenhang zu berücksichtigen, in dem diese Entwicklung stattfindet. Zu kritisieren ist selbstverständlich nicht, dass die Frage nach dem künstlerischen Stellenwert des Fotobuchs gestellt wird. Problematisch bleibt dabei aber zum einen, dass der hierbei unterstellte Kontextbegriff reduziert wird auf inhaltliche und formale *Schließung*. Um einzusehen, wie problematisch diese Reduktion ist, muss man den Kontextbegriff nicht einmal theoretisch dekonstruieren (Ruchatz 2012). Es reicht zu sehen, dass die Schließung nicht nachvollziehbar an die Materialität des Buches gekoppelt wird, die man als für die Sinnbildung entscheidende Einheit abgrenzen könnte, sondern davon gerade wieder abgelöst wird, indem anhand völlig diffuser Kriterien Fotobücher von lediglich fotografisch illustrierten Büchern abgegrenzt werden, die den Werkstatuts verfehlen. Statt eines systematischen Aufschließens der Fotografie durch den Kontext handelt es sich um eine Verschiebung, die das technische Medium weiter durch das Nadelöhr des Künstlerischen zwingt, um die eingehende Beschäftigung zu legitimieren. Die Breite dessen, was man an reich mit Fotografien bebilderten Büchern vorfindet, wenn man eine Buchhandlung betritt, bildet sich in der Fotobuchforschung daher nicht ab: In den Aufrissen des Gegenstandsbereichs fehlen bislang auf ganzer Linie fotografisch dominierte Sparten wie Bestimmungsbücher, Kochbücher, Kinderbücher, Souvenirbände an Fußballweltmeisterschaften und dergleichen mehr, selbst wenn sie im Kern aus fotografischen Bildern bestehen. Enthalten ist vornehmlich das, was sich leicht dem Kunstdiskurs einzuverleiben ist. Die „Waren, die sich am Markt bewegen“ (Holzer 2009, S. 74), tauchen somit nach wie vor nur in einem kleinen, privilegierten Ausschnitt auf. Die grundsätzliche Frage, die sich hier wieder aufdrängt ist: Wie lange noch will die Fotografieforschung ihren Gegenstand als Sparte der Kunstgeschichte legitimieren?

Vor dem Hintergrund dieser Frage sollen im Folgenden einige der in den letzten Jahren erschienenen Fotobuch-Anthologien besprochen werden, um herauszuarbeiten wie sie das junge Forschungsfeld ordnen. Die bisher erschienenen Fotobuch-Anthologien orientieren sich mehrheitlich entweder an der nationalen Herkunft der Fotografen und Verleger (Boom 1989; Pfrunder 2011; Heiting/Jaeger

2012/2014; Fernández 2011; Gierstberg/Suermondt 2012), was eine erstaunliche Rückkehr der Nationalgeschichte anzeigt, oder beziehen sich thematisch auf geographische Räume wie *Deutschland im Fotobuch* (Wiegand 2011), *Books on Japan* (Morioka 2012), *Eyes on Paris* (Koetzle 2010) oder *Wien im Bild* (Ponstingl 2008). Seltener wird nach Genres oder Sparten von Bildern sortiert, wenn man sich mit von bildenden Künstlern gestalteten Büchern (Dickel 2008), Aktfotografien (Bertolotti 2007) oder Firmenpublikationen (Thijssen 2002) befasst. Eine Ausnahme stellt bislang der monographische Band *Il libro dei libri* dar, der das von touristisch orientierten *coffee table-books* über Industriefotografie bis hin zu Sozialdokumentarismus reichende Fotobuch-Schaffen des Italieners Gianni Berengo Gardin (2014) über 50 Jahre hinweg zusammenfasst. Zu einem Klassiker wie Robert Franks *The Americans* liegen mittlerweile auch Monographien vor, die sich unter anderem mit der Editions-geschichte beschäftigen (Greenough 2009; Day 2011). In diesem Zusammenhang gilt es nun die hier zu rezensierenden Anthologien zu verorten. Was gilt ihnen überhaupt als Fotobuch? Wie wird das Feld sortiert? Welche Forschungsfragen werden aufgeworfen? Mit welchen Mitteln wird schließlich das Medium Fotobuch im Buch wiedergegeben?

Parr/Badger: The Photobook

Die zwei Mitte der 2000er Jahre erschienenen Bände von *The Photobook* waren maßgeblich dafür verantwortlich, dass das Gebiet während der letzten Dekade von Sammlern und Forschern gleichermaßen entdeckt wurde und sich der Begriff ‚Fotobuch‘ für eine werkförmige Einheit etabliert hat, die Fotografie, Text und Design integriert. Nicht das fotografisch bebilderte Buch schlechthin, das in einer unüberschaubaren Masse vorliegt, sondern das exquisite Fotobuch von ‚quality‘ ist es, das in diesen Bänden gefeiert wird. Insofern geht es bei den Klassikern und ‚Entdeckungen‘, die Parr und Badger präsentieren, zweifellos um das, was immer wieder als „quality“ beschworen wird, mithin um Kanonisierung des Beachtenswerten. Durch die ausgewählten Beispiele soll nachgewiesen werden, welcher Kunstwert dem Fotobuch als Medium zukommt. Erkennbar gibt es dabei eine Tendenz zu dokumentar-fotografischen Bänden: „Our particular bias is towards celebrating the ability of photography to record and interpret the world in which we live, surely the most notable function that the medium can achieve.“ (2006, S. 5) Das nimmt angesichts von Parrs eigener fotografischer Praxis nicht Wunder, ist er doch Mitglied der in Fotografenhand befindlichen Agentur Magnum, die Fotojournalismus von jeher als künstlerisches Vorhaben propagierte. Das – im Gegensatz zur Zeitschrift – auf Dauerhaftigkeit setzende Fotobuch scheint ideal, um jene „alternative history of photography [...] from the viewpoint of the photographer“ (2006, S. 4) voranzubringen, die sich Parr erträumt, eine Geschichte, die zwischen den Extremen der „mass-circulation magazines“ und der „gallery wall“ (2004, S. 11) hindurchsteuert.

Eine große Stärke der Bände besteht allerdings darin, dass die Kriterien für die Aufnahme dennoch so unspezifisch gehalten sind, dass der Subjektivität der Auswahl viel Spielraum bleibt: „We have always stated clearly the subjective nature of our photobook history.“ (2014, S. 5) So kann man auch jenseits von Künstlerbüchern und fotojournalistischen Reportagen Überraschendes entdecken. Als Trouvaillen finden sich etwa ein für die Öffentlichkeit bearbeitetes Verbrecheralbum (2006, S. 212), zwei amerikanische High School-Jahrbücher (2006, S. 192-195) oder auch *Point it* (2006, S. 233), eine Sammlung von fotografischen ‚Stilleben‘, die Reisenden die Möglichkeit geben, auf die abgebildeten Gegenstände zu zeigen, um Sprachbarrieren zu überwinden. Weiterhin sind die Herausgeber bemüht ihren Blick jenseits des Kernraums Europa und USA schweifen zu lassen, indem sie Fotobücher aus

Asien (hier schwerpunktmäßig Japan und Taiwan), Südamerika und sogar Afrika aufnehmen. Diese Vielfalt räumt *The Photobook* eine Sonderstellung unter den Fotobuch-Anthologien ein, die ansonsten meist einen nationalen, wenn nicht gar regionalen Fokus aufweisen.

Ursprünglich war das Projekt nur auf zwei Bände angelegt. Der erste Band widmet sich der älteren Geschichte des Fotobuchs. Er setzt mit Anna Atkins' *Photographs of British Algae* und Henry William Fox Talbots *The Pencil of Nature* schon in den 1840er Jahren ein, als noch echte fotografische Abzüge in die Bücher und Alben eingeklebt wurden. In seiner relativ breiten Berücksichtigung von Fotobüchern vor dem Zeitalter der Autotypie steht *The Photobook* ziemlich alleine da. In der fotogeschichtlichen Chronologie folgen die künstlerischen Projekte des Piktorialismus, die etwas willkürlich von 1860 bis 1930 reichen, sowie des Modernismus der 1920er und 1930er Jahre. Daran schließen, gewissermaßen als zwei Spielarten der politischen Indienstnahme der Fotografie, sozialdokumentarische und propagandistische Ausprägungen des Fotobuchs an. Die letzten drei Sektionen behandeln alle die Zeit nach dem II. Weltkrieg, dies aber äußerst heterogen in puncto Gegenstand und Zeitraum: „Memory and Reconstruction. The Postwar European Photobook“, „The Indecisive Moment: The ‚Stream-of-Consciousness‘ Photobook“, sowie „Provocative Materials for Thought. The Postwar Japanese Photobook“. Geht die erste Hälfte des ersten Bandes noch nach einer historischen Logik vor, so ist die zweite Hälfte weder historisch noch in der Themenauswahl zwingend. Innerhalb der Sektionen mögen sich die ausgewählten Bände noch ergänzen, doch die Kapitel ergeben keinen systematischen Zusammenhang mehr, sind sie doch nach disparaten Kriterien gebildet, um die heterogene Fülle des Feldes abzubilden.

Das Prinzip des spannungsreichen Nebeneinander wird in den folgenden Bänden weitergeführt. Die ersten drei Kapitel des zweiten Bandes (2006) decken die USA, Europa und „other territories“ ab. Es folgen Kapitel zum Künstlerbuch, zur Firmenpublikation, zu von Herausgebern zusammengestellten Bänden, dann wieder thematisch oder stilistisch sortiert zum politisch engagierten Fotobuch, zum von der Düsseldorfer Schule geprägten Formalismus sowie zu „Modern Life“. Die meisten ausgewählten Bände sind seit 1950 erschienen, die einzelnen Sektionen sind in sich chronologisch gegliedert, doch insgesamt ergeben sich viele parallel verlaufende Stränge, die dann teils bis ins 19. Jahrhundert zurückverfolgt werden. Dass das Vorhaben mit dem zweiten Band eigentlich abgerundet ist, verdeutlicht der Epilog, der Alexander Honorys *The Lost Pictures* gewidmet ist, einem ‚Fotobuch‘, das keine Fotografien mehr enthält.

Das Aufgeben einer durchgehenden Systematik ermöglicht 2014 dennoch einen dritten Band hinzuzufügen. Historisch behandelt er das „contemporary photobook“ (S. 7) und beschränkt sich fast ausschließlich auf seit 1945 herausgekommene Publikationen. Das Versprechen ist, dass man anhand der Auswahl nicht nur die thematischen Anliegen des Fotobuchs, sondern der zeitgenössischen fotografischen Kultur insgesamt zu greifen bekomme, die sich in der Kapitelgliederung „propaganda, protest, desire, society, place, conflict, identity, memory and the medium itself“ (2014, S. 7) spiegeln soll. Die Auswahlprinzipien bleiben Kapitel für Kapitel dieselben – eher dokumentarfotografisch orientiert, im Sinne der Spiegelung der Wirklichkeit statt der Bespiegelung der Subjektivität, international gestreut, mit Schwerpunkten auf Europa, USA und Japan, mit einem Auge für idiosynkratische Entdeckungen. Neu ist, dass mit den von Heinrich Hoffmann als NS-Propaganda herausgegebenen *Winterhilfswerk-Heftchen* auch mal eine *Buchreihe* aufgenommen wird, eine für die Verlage wichtige Publikationsform, die an der Grenze von Periodika und Buch angesiedelt ist. In der Gegenwart kommt der Band an, indem er in Miniaufgaben im Selbstverlag und in *print-on-demand* publizierte Bücher anführt, die gegenwärtig das Feld des Fotobuchs neu definieren (siehe

z.B. 2014, S. 103, 261, 290f.). Dass in Zukunft noch ein vierter Band zu erwarten steht, scheint eher fraglich, da Parr zu erkennen glaubt, „the process of new discovery is probably finally starting to plateau out“ (2014, S. 5). In dieser Formulierung wird erneut greifbar, dass es Parr und Badger nie darum ging, das Feld des Fotobuchs repräsentativ abzubilden, sondern darum ihre eigene Faszination für ihre ‚Entdeckungen‘ und für die individuell wahrgenommene „quality“ spezifischer Publikationen zu teilen. Kumulativ soll daraus erwachsen, dass das Fotobuch insgesamt zu einer ästhetisch würdigen Form aufgewertet wird.

So bleibt zu fragen, was der Ertrag der drei Bände für die Fotografieforschung insgesamt ist. Jeder Band stellt gut 200 Fotobücher vor, indem er jeweils Schutzumschlag oder Einband und dazu mindestens eine Doppelseite aus dem Innenleben wiedergibt. Ergänzt wird dies um eine kleine Erläuterung und die wichtigsten Daten zu Format, Umfang, Verlag und Bilderanzahl. Eine basale Kontextualisierung, die kulturelle und fotografische Zusammenhänge anskizziert, gewähren die Sektionseinleitungen, in denen die ausgewählten Publikationen in einen Zusammenhang untereinander und zu weiteren, nicht aufgenommenen Bänden gestellt werden. Dies ist durchaus informativ, hat aber eher den Charakter von Ausstellungskatalog-Prosa als von wissenschaftlicher Durchdringung. Fachbegriffe des Layouts oder Hinweise auf fotografische Verfahren sucht man vergebens, in der Regel konzentriert sich der Text auf die Bildthematiken. Die ‚Geschichte‘, die der Titel eigentlich verspricht, liefern die Bände keineswegs, nicht nur weil chronologische Ordnung nur *innerhalb* der Kapitel regiert. Bei der Lektüre drängen sich eher die einzelnen Fotobücher als Werke in den Vordergrund und betonen so Seite für Seite ausgerechnet die Heterogenität, die das Vorhaben einer übergreifenden Geschichtsschreibung des Fotobuchs in Frage stellt. Historiographische Stringenz zu erzielen würde eine von Grund auf andere Vorgehensweise erfordern als diejenige des Sammlers, der Glanzstücke aus seiner Sammlung wählt, um dann zu begründen, warum diese so wichtig sind. So bietet *The Photobook* statt einer Geschichte eine Art Weltkarte, die aufzeigt, was es wo so alles an ‚guten‘ Fotobüchern gegeben hat und gibt, dabei aber zwischen den ausgemalten Punkten viele weiße Flecken belässt.

Wiegand: Deutschland im Fotobuch

Unter den behandelten Anthologien ist die vom Kunsthistoriker Wiegand verfasste, die erste Publikation aus der Fotobuch-Sammlung Heiting, die am schlichtesten konzipierte. Auswahlkriterien für die Bände waren zum einen „die Qualität von Fotos und Layout oder die Schlüssigkeit des gesamten Objektes“ (2011, S. 9), also die ausgiebig dargelegten Anforderungen an ein künstlerisches Werk. Dass die inhaltlichen und formalen Kriterien noch eingehender benannt und erläutert werden: z.B. „innovativer Charakter“, „Zusammenspiel von Bildern und Texten“, „[n]arrative Struktur“, „Bilder als solche“, „[h]istorische Bedeutung“, „Stellenwert im Oeuvre“ (2011, S. 9-12), ändert daran nichts Grundsätzliches. Signifikant im Vergleich zu *The Photobook* ist, dass der Publikationscharakter enger gefasst wird, insofern eine Auflage von mindestens hundert Exemplaren gefordert ist, die einige Künstlerpublikationen nicht erreichen würden. Jedoch unterläuft die Auswahl die eigenen Kriterien, die ins Buch nur eingeklebte Bilder ausschließen, lässt aber dennoch das ungebundene Mappenwerk *Das Erlebnis der Reichsautobahn* passieren (2011, S. 58), weil es drucktechnisch innovativ sei. Aus den Auswahlkriterien ergibt sich auch nicht zwingend, warum das Corpus gerade im Jahr 1915 mit dem ersten Band der *Blauen Bücher* – mit dem Titel *Die schöne Heimat. Bilder aus Deutschland* –

beginnt. Dass diese Buchreihe „ein wichtiger Markstein für die Bildbandproduktion“ (2011, S. 9) gewesen sei, reicht da nicht hin.

Das zweite, im Titel formulierte Kriterium ist der Bezug auf Deutschland, „rein räumlich definiert in den zu der Erscheinungszeit des jeweiligen Buches gültigen Grenzen“ (2011, S. 15). Das klingt zwar transparent, wirft aber die Frage auf, welches Erkenntnisinteresse denn eigentlich mit dem gewählten thematischen Zuschnitt verbunden wird. Immerhin erlaubt die Formulierung, „Deutschland im Fotobuch“ die Frage danach, ob es „DAS deutsche Fotobuch“ (2011, S. 15) gebe, „vorsichtig“ zu verneinen. Doch, was soll man dann an der Zusammenstellung der Bücher ablesen? Die Gliederung in „Anthologien“, „Landschaften“, „Architekturen“, „Menschen“, „Arbeit“, „Zeitgeschehen“, „Grenzen“ und nach Regionen (Berlin, Städte, Ruhrgebiet) ergibt keine Einsicht. Einzig aussagekräftig erscheint das letzte Kapitel „Typisch“, das mehr als die rein räumliche Einheit im Sinn hat. Man könnte dann aber einwenden, ob nicht alle thematisierten Bände sich auf ihre Art mit dem typisch Deutschen beschäftigen oder inwiefern der Verfasser nur durch seine eigenen Klischees überhaupt zu seiner Auswahl kommen konnte. Umgekehrt ließe sich fragen, inwieweit etwa Bände über Berlin wirklich „Deutschland im Fotobuch darstellen“. Auch das schöne von Piotr Unklanski 1999 in der Schweiz publizierte *The Nazis*, das aus Kinofilmen Frames zusammenstellt, in denen Schauspieler Nazis darstellen, schert sich nicht um Deutschland im geographischen Sinn. Wie man es auch dreht und wendet: eine formale, rein topographisch eingegrenzte Definition ist insofern irreführend, weil der geographische Raum sich nie von seinen kulturellen Konstruktionen freimachen kann. Inhaltlich hätte man unter Anderem mehr gewinnen können, wenn man den Titel mehr mit Gehalt gefüllt und häufiger im Ausland erschienene Bildbände mit in Deutschland publizierten konfrontiert hätte. In Koetzles Anthologie von Paris-Büchern (2010) etwa wurden ausländische Publikationen gleichberechtigt eingeschlossen, während sie im hier besprochenen Band marginal bleiben.

Die inhaltlichen Schwächen könnten damit zusammenhängen dass sich das Buch eher als „Ausstellung zwischen zwei Buchdeckeln“ (2011, S. 7) versteht. In diesem Sinne werden die einzelnen Themenblöcke sehr knapp inhaltlich konturiert; die einzelnen Bände werden nur rudimentär in einem kurzen Absatz erörtert und ihre verlegerischen Parameter in einem Textblock zusammengefasst. Doch auch im Positiven wird der Band dem Anspruch einer Ausstellung gerecht, denn er besticht durch die hervorragende Qualität seiner Abbildungen. Die 273 ausgewählten Werke werden in nahezu 1000 Abbildungen wiedergegeben, sodass nicht nur der Umschlag, sondern fast immer mehrere Doppelseiten abgebildet sind. Die Optik der Druckverfahren wird gut eingefangen, der Objektcharakter des Buches durch Einbeziehung des Buchschnitts gewahrt. Die Abbildungen sind im Schnitt deutlich größer als in den anderen Bänden, wozu auch das geschickt gewählte Querformat beiträgt, dass für die Anordnung der Doppelseiten geschickt ist. Als Highlights werden in einzelnen Fällen Doppelseiten aus einer Publikation auch als Doppelseite reproduziert (z.B. S. 34f., 292f., 314f., S. 374f.), sodass die Größe der Wiedergabe zur Vorlage aufschließt. Gerade die Wahl des Formats spricht eine deutliche Sprache, dass es sich um ein ‚Bilderbuch‘ handelt, in dem die optische Erfahrung das zentrale Anliegen darstellt. Fragwürdig wird dies spätestens dann, wenn der Band in den ästhetischen Qualitäten von NS-Propaganda schwelgt (z.B. S. 228-231). Auch das Kriterium der „Qualität“ wird in diesem Rahmen zweischneidig. Natürlich ist es heute nicht erforderlich diese Bilder zu dämonisieren oder gar vor ihrer Wirkmacht zu warnen, aber es fällt negativ auf, wie dünn doch die Texte ausfallen, ließe sich doch angesichts der vortrefflichen Abbildungsqualität die Verbindung von Ästhetik und Politik ideal thematisieren. Und dies gilt selbst, wenn der Band den Anspruch abwehrt,

eine „Geschichte“ zu liefern und sich damit begnügt als „Materialsammlung“ oder als „Baustein“ (2011, S. 9) eine solche erst anzuregen. Solche Zurückhaltung führt an der Sache vorbei, insofern die erfolgte Auswahl der thematisierten Bände bereits ein gewisses Gesamtbild impliziert, das zu explizieren jedoch versäumt wird.

Pfrunder, Schweizer Fotobücher

Für den Fotohistoriker Peter Pfrunder ist die Zuordnung des Fotobuchs zur Schweiz keine Beiläufigkeit. Vielmehr geht es um das Fotobuch, das in der Schweiz seinen Ursprung hat, und damit den Weg ebnen soll, die nationale Fotografie neu zu historisieren. Der Untertitel eine „andere Geschichte der Fotografie“ scheint Parr und Badger zu paraphrasieren und akzentuiert den Neuansatz: „Einige unbekannte Namen treten ins Rampenlicht, einige bekannte Fotografen wird man vermissen.“ (2012, S. 15). Um das Bild um Aspekte zu komplettieren, die sich nicht im Fotobuch niedergeschlagen haben, werden die fünf Epochen, die die Geschichte gliedern, durch längere Aufsätze eingeleitet. Wichtiger als eine Umschichtung im Kanon ist Pfrunder eine gewandelte Perspektive, die weniger vom fotografierenden Individuum ausgeht und die Fotografie dafür in einem breiteren kulturellen, medialen und wirtschaftlichen Umfeld situiert: „Eine den Fotobüchern folgende Geschichte präsentiert sich nicht so sehr als eine Geschichte einzelner herausragender Individuen, sondern als eine des Zusammenspiels zwischen Fotoschaffenden, Verlegern, Gestaltern und Druckern, und sie spielt sich vor dem Hintergrund eines Buchmarkts ab, der immer auch ökonomischen Gesetzen gehorcht.“ (ebd.) Unter diesen Prämissen legt Pfrunder anhand des Fotobuchs eine Gesamtschau der Schweizer Fotografiegeschichte vor, um den bisherigen von der Photostiftung Schweiz 1974 und 1992 herausgegebenen Bänden eine aktuellere von eben dieser Institution geförderten zur Seite zu stellen. Auch hier stellt das Fotobuch geradezu naturwüchsig einen Konnex zur Nationalgeschichte her. Im Buch flottieren die Fotografien weniger frei, weil sie durch den schriftsprachlichen Kontext und die eher national ausgerichtete Infrastruktur des Verlagswesens dauerhafter mit dem Raum ihres Erscheinens verbunden bleiben. Bücher geben, so Pfrunder, „den einzelnen Fotografien einen ästhetischen, historischen oder politischen Resonanzkörper und eine Kohärenz, in denen sich ihre Bedeutung erst richtig entfalten kann“ (2012, S. 12). Der Rückgriff auf das tradierte Modell der Nationalgeschichte mag auch damit zu tun haben, dass man unübersichtliches, da neues Forschungsterrain zuerst mit traditionellen Methoden beackert.

Die Geschichte der Schweizer Fotografie wird anhand von 70 Büchern dargestellt, die nur zu einem Teil aufgrund ihrer „Qualität“ ausgewählt, außerdem auf ihre „gesellschaftliche oder politische Bedeutung“ befragt wurden, auf „Rezeption und Verbreitungsgrad“, ihren „Einfluss auf die Entwicklung des Mediums“, „gestalterische Innovation in Bezug auf das Buch, die inhaltliche Relevanz für ein wichtiges Thema oder die Beispielhaftigkeit für eine bestimmte Gattung von Fotobüchern“ (2012, S. 13). Wenn diese Kriterien auch vielschichtiger als bei Wiegand ausfallen, so fahren sie gleichermaßen den für die Fotobuch-Forschung typischen Schlingerkurs, einerseits das Fotobuch als Kunstwerk zu würdigen, sich andererseits von der massenmedial durchwirkten Publikationsform zu erhoffen, dass ihre Analysen mehr ‚Gesellschaftsbezug‘ und Relevanz haben mögen. Das zweite Auswahlkriterium für die Auswahl ist notwendigerweise der nationale Bezug, der allerdings nur in einer Fußnote durch die Schweizer Nationalbibliothek präzisiert wird, die als ‚Helvetica‘ „Bestände“ fasst, „die einen Bezug zur Schweiz haben, in der Schweiz erscheinen oder

erschienen sind, sich auf die Schweiz oder auf Personen mit schweizerischem Bürgerrecht oder Wohnsitz beziehen oder mit der Schweiz verbundenen Autoren oder Autorinnen geschaffen oder mitgestaltet wurden.“ (zit. nach 2012, S. 14) Diese sehr offene Fassung des Schweizerischen macht einen sympathischen Eindruck und taugt als Sammelauftrag an eine Nationalbibliothek, doch fragt sich, inwiefern sie geeignet ist, als Rückgrat eine Geschichte der Schweizer Fotografie zu tragen.

Dass dies zunächst nicht zum Problem wird, liegt daran, dass es sich um einen Sammelband handelt, der keine kohärente Geschichte entfaltet, sondern jedes der ausgewählten Exemplare in einem kurzen, ca. vier Textseiten umfassenden Aufsatz vorstellt. Diese Beiträge von insgesamt 22 Forschern und Forscherinnen, meist mit biographischem Bezug zur Schweiz, deuten und kontextualisieren das jeweilige Buch, wobei die Schweiz häufig erwähnt, aber nur selten zentral verhandelt wird. Vertreten wird jeder Band durch Einband oder Schutzumschlag, während anschließend zwischen fünf und zehn reproduzierte Doppelseiten Einblick in die visuelle Gestaltung gewähren, sodass Text und Bild gleich gewichtet sind. Die Reproduktionen wahren den Objektcharakter des Buchs, indem der Seitenschnitt abgebildet wird, aber auch durch einem dem Buch jeweils digital unterlegten Schattenwurf.

Die chronologische Ordnung von Einzelanalysen überspielt den fehlenden Zusammenhang. Gerade deswegen steht zu fragen, welcher Eindruck der Schweizer Fotografie vermittelt wird. Da ist Goftare Nik, eine im Iran geborene Migrantin, die mit zwölf Jahren nach Deutschland auswanderte und 1997 zum Fotografiestudium nach Zürich zog. Über die Schule für Gestaltung und den Verlag ist sie an die Schweiz gebunden, während ihre Fotografien eher auf ihr Geburtsland referieren. Macht es *The Americans* zu einem Schweizer Fotobuch, dass Robert Frank die ersten zwanzig Lebensjahre in der Schweiz verbrachte, wenn er schon vor dessen Publikation in die USA übersiedelte und mittlerweile längst die amerikanische Staatsbürgerschaft angenommen hat? Der Aufsatz erwähnt in diesem Fall die Schweiz mit keinem Wort. Überhaupt fasziniert an der von Pfrunder getroffenen Auswahl, welcher großer Teil der Bücher das Ausland zum Thema macht, unter anderem Russland, Spanien, Deutschland, den Niger und China. Dieser Blick nach außen setzt den vorliegenden Band erfrischend von Wiegands Deutschlandbuch ab. Leider verschenkt er jedoch die Möglichkeit zu erforschen, was diese Blicke in die Welt über die Schweiz aussagen, wenn sie mit dem Blick auf das eigene Land: mit Spiegelungen von Fabrikarbeit und bäuerlichem Leben, der *Schweiz in Waffen* und der vergleichenden Zusammenstellung von getarnter Schweizer Bunkerarchitektur, konfrontiert werden. So stellen die isolierten Kommentare die jeweiligen Fotobücher gefällig dar, ohne inhaltliche Synergien zu erzeugen, die sich auch den historisierenden Einführungen allenfalls andeuten. *Schweizer Fotobücher* reiht Publikationen aneinander, die sich irgendwie zum Schweizer Kulturerbe zählen dürfen, ohne aus dem Bezug Schweiz inhaltlich Kapital zu schlagen. Das zusammengetragene Corpus hätte die Gelegenheit geboten, die Selbstevidenz von Nationalgeschichte, auch was das Fotobuch angeht, zu hinterfragen.

Heiting/Jaeger, Autopsie

Auch wenn der Titel *Autopsie* eine andere Erwartung nähren könnte, so verändern die aus der Sammlung Heiting hervorgegangenen Bände die Balance in Richtung Wort. Das nahezu quadratische Format ist immer noch gut geeignet, um Buch-Doppelseiten zu reproduzieren, doch wird hier schon optisch deutlich, dass der Text die Führung hat. *Autopsie* stellt eine gewinnbringend illustrierte Sammlung von insgesamt 70 Beiträgen dar, die den Anspruch einlöst, das im Titel skizzierte Feld:

„deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945“ erschöpfend und systematisch abzuhandeln. Neben den Herausgebern zeichnen 17 weitere Spezialisten und Spezialistinnen wie Dorothea Peters, Patrick Rössler, Rolf Sachsse, Janos Frecot, Rainer Stamm und Virginia Heckert für die Aufsätze verantwortlich. Mehr als die Hälfte der Beiträge sind aber von Mitherausgeber Roland Jaeger verantwortet.

Das Feld der Fotobücher wird in verschiedenen Richtungen sondiert: Von der einen Seite geht es um bestimmte Verlage (z.B. den für die Nationalsozialisten tätigen Volk und Reich Verlag) sowie um Fotobuchreihen (wie die *Schaubücher* von Orell Füssli oder *Die blauen Bücher* im Verlag Karl Robert Langewiesche). Von der anderen Seite wird die Fotobucharbeit bestimmter Fotografen und Fotografinnen wie Paul Wolff, Albert Renger-Patzsch oder Erna Lendvai-Dircksen vorgestellt. Weitere Beiträge widmen sich einzelnen Büchern wie *foto-auge* von Franz Roh oder *Antlitz der Zeit* von August Sander. So wird die Gestaltung von Fotobüchern unter verschiedenen Faktoren betrachtet, sowohl vom Buch und vom Verlag als auch vom fotografischen Bild ausgehend. Quer dazu liegen Abhandlungen zu fotografisch illustrierten Firmenschriften, zu Büchern zum Film oder zu fotografischer Propaganda, also gewissermaßen zu bestimmten Genres des Fotobuchs. Schließlich treten einzelne Beiträge hinzu, die sich etwa mit den drucktechnischen Voraussetzungen des Fotobuchs beschäftigen, mit der zeitgenössischen Benennung dieser Publikationsform, mit Verlagswerbung für diese Erzeugnisse und auch mit Randgebieten, die wie Mappenwerke oder Sondernummern von Illustrierten zwischen Buch und Periodikum stehen. Das Ziel besteht also darin, für einen präzisierten Zeitraum das Phänomen des Fotobuchs möglichst multiperspektivisch und systematisch durchzuarbeiten, ohne dabei auf eine lineare Geschichte abzielen. Die wilde Durchmischung der Gesichtspunkte in der Anordnung der Beiträge legt hiervon Zeugnis ab. Die Fülle der Beiträge erzeugt den Eindruck umfassender Bearbeitung, während der Anspruch auf eine historiographische Ordnung gar nicht mehr erhoben wird.

Gegenüber dem Band *Deutschland im Fotobuch* stellt sich die Illustrationsstrategie gänzlich anders dar. Seitengroße Abbildungen bilden die Ausnahme, stattdessen finden sich auf den Seiten vielfach Unmengen kleinformatiger Bilder, die verschiedene Werbeanzeigen, Umschlagvarianten oder einzelne Bände einer Buchreihe mosaikhaft zusammenführen. Dass hier Bücher oft auf ihren Schutzumschlag reduziert werden, hat Timm Starl zu der Assoziation eines Antiquariatsfensters inspiriert (Starl 2012). Das gilt freilich nur bedingt, insofern insbesondere die auf einzelne Bücher konzentrierten Beiträge oft eine Vielzahl von Doppelseiten reproduzieren, allerdings relativ klein, was aber hilfreich ist, um einen Gesamteindruck vom Layout zu gewinnen. So verschiebt sich das Augenmerk sichtlich von der Fotografie zum Buch. Das bringt mit sich, dass sich *Autopsie* weniger für die Frage nach Werk und Kunst interessiert und die Quantität mindestens ebenso schätzt wie die – künstlerische – Qualität. Hier wird das Fotobuch – zumindest für den aktuellen Forschungskontext innovativ – als in hoher Auflage vertriebene verlegerische Massenware und populäre Publikationsform greifbar. Insbesondere die Thematisierung von Buchreihen, die durch bibliographische Auswertung von Verlagsprogrammen komplettiert wird, steht hierfür ein. Und schließlich äußert sich die Betonung des biblionomischen Aspekts in der Betitelung: Die Beschränkung auf „deutschsprachige Fotobücher“ macht klar, dass die Einheit über die Sprache und die Buchkultur läuft, die sich auf eine „weltweit einzigartige Infrastruktur an Druckereien, Verlagen und Buchhandlungen“ (Heiting/Jaeger 2012, S. 8) stützt. Schließlich bildet diese Infrastruktur auch die Begründung für die zeitliche Eingrenzung der Darstellung (ebd., S. 7) Insofern das Fotobuch hier dezidiert von dieser Seite in den Blick genommen wird, nehmen die *Autopsie*-Bände eine singuläre Position in der aktuellen Forschungslandschaft ein.

Autopsie begibt sich nicht in Definitionsschlachten darüber, was ein Fotobuch eigentlich ausmacht, unterscheidet nicht fotografisch illustrierte Massenware vom Fotobuch, bedient sich auch nicht diffuser Behauptungen von ‚Qualität‘. Den selbstverständlicheren Umgang mit dem Begriff des Fotobuchs können sich Heiting und Jaeger leisten, weil sie die Randphänomene nicht ausgrenzen, sondern in ihre Bände einfach integrieren. Zugleich verengen Sie den Gegenstandsbereich auf eine Epoche, die leichter zu systematisieren ist, als die „Fotobuchproduktion der letzten 20 Jahre“, die „nicht nur für Sammler eine große Unübersichtlichkeit“ aufweist (2014, S. 11), weil Kleinstauflagen in Selbstverlag durch digitalen Druck an Bedeutung gewannen. Der klar begrenzte Ausschnitt erleichtert die Gewinnung präziserer und für das Gesamt repräsentativerer Erkenntnisse. Der Preis dafür ist allerdings, dass die Erkenntnisse stark dem Faktographischen verhaftet bleiben: Zuweilen reduziert sich das Erarbeiten verlegerischer Strategien in eine leicht angereicherte Aufzählung von Veröffentlichungen und ihrer Publikationsdaten. Was Fotobücher im Einzelnen und insgesamt bedeuten, welcher mediale Status ihnen zukommt, wie sie die Bildkultur verändern – diese Fragen zu beantworten steht noch aus und bleibt künftigen Publikationen aufgegeben.

Literatur:

- Berengo Gardin, Gianni: *Il libro dei libri*. Hrsg. von Bruno Carbone, Roma: Contrasto 2014.
- Bertolotti, Alessandro: *Livres de nus*. Paris: Éditions de la Martinière 2007.
- Boom, Mattie: *Foto in omslag. Het Nederlandse fotoboek nar 1945/Photography between covers. The Dutch documentary photobook after 1945*. Amsterdam: Fragment Uitgeverij 1989.
- Crimp, Douglas: Das alte Subjekt des Museums, das neue der Bibliothek. In: ders.: *Über die Ruinen des Museums*. Amsterdam: Verlag der Kunst 1996.
- Day, Jonathan: *Robert Frank's The Americans. The Art of Documentary Photography*. Bristol/Chicago: intellect 2011.
- Dewitz, Bodo von (Hg.): *Kiosk. Eine Geschichte der Fotoreportage, 1839-1973*. Göttingen: Steidl 2001.
- Dickel, Hans: *Künstlerbücher mit Photographie seit 1960*: Stuttgart: Maximilian-Gesellschaft e.V. 2008.
- Fernández, Horacio: *The Latin American Photobook*. New York: Aperture 2011.
- Gervais, Thierry: „Photographies de presse? Le journal *L'illustration* à l'ère de la similigravure“, in: *études photographiques* 16, 2005, S. 166-181.
- Gervais, Thierry: *L'illustration photographique. Naissance du spectacle de l'information (1843-1914)*. Diss. EHESS Paris 2007. URL: <http://issuu.com/lhivic/docs/l-illustration-photographique>.
- Gervais, Thierry: De part et d'autre de la „garde-barrière“. Les errance techniques dans l'usage de la photographie au sein du journal *L'illustration* (1880-1900). In: *études photographiques* 23, 2009, S. 30-50.
- Gervais, Thierry (unter Mitarbeit von Gaëlle Morel): *La fabrique de l'information visuelle. Photographies et magazines d'actualité*. Paris: Editions textuel 2015.
- Gierstberg, Frits/Rik Suermondt (Hg.): *The Dutch Photobook. A Thematic Selection from 1945 Onwards*. Rotterdam: NAI Publishers 2012.
- Greenough, Sarah: *Looking In. Robert Frank's The Americans*. Göttingen: Steidl 2009.
- Gretton, Tom: Le statut subalterne de la photographie. Étude de la présentation des images dans les hebdomadaires illustrés (Londres, Paris, 1885-1910). In: *études photographiques* 20, 2007, S. 34-49.
- Gretton, Tom: The Pragmatics of Page Design in Nineteenth-Century General-Interest Weekly Illustrated News Magazines in London and Paris. In: *Art History* 33, 4, 2010, S. 680-709.

- Heidtmann, Frank: *Wie das Photo ins Buch kam: Der Weg zum photographisch illustrierten Buch anhand einer bibliographischen Skizze der frühen deutschen Publikationen mit Original-Photographien, Photolithographien, Lichtdrucken, Photogravuren, Autotypien und mit Illustrationen in weiteren photomechanischen Reproduktionsverfahren*. Berlin: Berlin Verlag Arno Spitz 1984 [= Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Photographie, Bd. 2].
- Holzer, Anton: *Rasende Reporter. Eine Kulturgeschichte des Fotojournalismus. Fotografie, Presse und Gesellschaft in Österreich 1890 bis 1945*. Darmstadt: Primus 2014.
- Holzer, Anton: Fotografie gedruckt und ausgestellt: Neue Perspektiven in der Fotogeschichte. In: *Fotogeschichte* 29, H. 113, 2009, S. 64-67.
- Holzer, Anton: Fotobücher – eine andere Geschichte der Fotografie. In: *Fotogeschichte* 26, H. 100, 2006, S. 74-76.
- Keller, Ullrich: Der Weltkrieg der Bilder. Organisation, Zensur und Ästhetik der Bildreportage 1914-1918. In: *Fotogeschichte* 33, H. 130, 2013, S. 5-50.
- Koetzle, Hans-Michael: *Fotografen A-Z*. Köln: Taschen 2011.
- Koetzle, Hans-Michael: *Eyes on Paris. Paris im Fotobuch. 1890 bis heute*. Ausstellungskatalog Haus der Photographie, Deichtorhallen, Hamburg. München: Hirmer 2010.
- Koldehoff, Stefan: Die Wahrheit steht auf dem Schutzumschlag. Manfred Heitings Fotosammlung. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30.07.2013, unter: <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunstmarkt/manfred-heitings-fotosammlung-die-wahrheit-steht-auf-dem-schutzumschlag-12306806.html>.
- Morioka, Yoshiyuki: *Books on Japan 1931-1972*. Tokio: BNN 2012.
- Panzer, Mary: *Things As They Are. Photojournalism in Context Since 1955*. New York: Aperture Foundation 2005.
- Parr, Martin / Gerry Badger (Hg.): *The Photobook: A History*. Bd. 1. London / New York: Phaidon 2004.
- Parr, Martin / Gerry Badger (Hg.): *The Photobook: A History*. Bd. 2. London / New York: Phaidon 2006.
- Ponstingl, Michael: *Wien im Bild – Fotobildbände des 20. Jahrhunderts*. Wien: Christian Brandstätter 2008.
- Ruchatz, Jens: Kontexte der Fotografie. Materialität und Medialität des fotografischen Bildes, in: *Fotogeschichte* 32, H. 124 [=Themenheft Einführung in die Fotogeschichte. Recherche, Methoden, Theorie], 2012, S. 19-28.
- Starl, Timm: Bücher über Bücher. 2012. URL: <http://www.timm-starl.at/fotokritik-text-77.htm>.
- Thijssen, Mirelle: *Het Bedrijfsfotoboek 1945-1965. Professionalisering van fotografen in Nederland*. Rotterdam: Uitgeverij 010 2002.