

UTE ESKILDSEN

FOTOGRAFIEN IM BUCH

„...a book is not a simple object; within it's particular identity it harbors the path of its assimilation into society. The book is distributed.“

Roni Horn, 1994

Die Ausstellung über das fotografische Buch konzentriert sich vornehmlich auf Publikationen aus der Zeit nach Erfindung der Autotypie, dem ersten Verfahren, durch das Halbtöne durch Aufrasterung fotomechanisch gedruckt werden konnten. Die Geschichte der Fotografie und fotografischer Darstellungsweisen ist eng verknüpft mit der Entwicklung von Druckverfahren. Die abbildhafte Qualität einer Fotografie hat den Druckmedien entscheidende Impulse zur Beschleunigung und weltweiten Verfügbarkeit von Bildinformationen gegeben. Und gemessen an der derzeitigen Fotobuchproduktion ist die "gedruckte Arbeit" weiterhin ein zentrales Ziel von Fotografen und Künstlern. Das Album, das Portfolio, das Buch sind die traditionellen Präsentationsformen von Fotografien seit der Erfindung der Fotografie. Die ersten Bilder des fotografischen Verfahrens, die Daguerreotypien, waren Objekte, sie wurden selten wie Gemälde oder Zeichnungen gerahmt und an die Wand gehängt werden, sondern in kleinen, bestenfalls mit Samt ausgeschlagenen Kästchen verwahrt und ab und an geöffnet.

Gut in der Hand zu halten, war ihre Betrachtung ein intimer Vorgang, dies erhielt sich auch nach Erfindung der Papierbilder. Die privaten Bilder wurden in Alben gesammelt; solche, die für ein noch zu findendes Publikum gedacht waren, wurden in der Tradition der illustrierten Druckwerke schon bald in Buchform gebracht.

Der Engländer Fox Talbot erstellte bereits in den Jahren 1844–1846 das weltweit erste fotografisch illustrierte Buch: *The Pencil of Nature*. Da es trotz der 24 enthaltenen Kalotypien (Fotografien von Papiernegativen) in der Form den damals gängigen Kunstpublikationen sehr ähnlich war, entschieden sich die Herausgeber dazu, „der ersten Lieferung einen Zettel beizufügen (...) mit der Versicherung, daß die Tafeln alle durch Einwirkungen des Lichts hervorgerufen worden (sind), ohne irgendeine Mithilfe von Künstlerhand“.¹ Die "Künstlerhand" wird hier nicht als Legitimation für ein künstlerisches Bildverfahren verwandt, sondern im Gegenteil zur Betonung des wahrheitsgetreuen Charakters eines neuen Bildverfahrens.

Interessant an dieser Erwähnung ist für unseren Zusammenhang das Bemühen, das fotografische Verfahren von den gängigen Illustrationsdruckverfahren zu unterscheiden und gleichwohl festzustellen, daß die frühen Fotografen ihr Präsentationsforum als Fortsetzung der reichen Tradition des illustrierten Buches erkannten.

Talbots Unterfangen, Buchauflagen mit Originalfotografien zu bestücken, folgten ab Mitte des 19. Jahrhunderts zahlreiche Bemühungen, die Vervielfältigung drucktechnisch zu lösen. Es entstanden u.a. das Gelatine-Relief-Druckverfahren (1864), das Pigment-Verfahren (1864) und etwas früher der Lichtdruck (1860) – edle, aber aufwendige Prozesse zur Fotobuch-Herstellung. Die weitere drucktechnische Entwicklung hin zur aufgerasterten Lithografie, der Autotypie und deren Verfeinerungen vollzog sich im Rahmen des aufblühenden Zeitungs- und Zeitschriftengewerbes², das nach dem Ersten Weltkrieg auch dem Fotobuch einen erstaunlichen Auftrieb gab.

Auf dem Weg zu hohen Auflagen

Im Zusammenhang dieser Ausstellung, die nur einige Beispiele des 19. Jahrhunderts einbezieht, möchte ich auf zwei Bücher verweisen, die sowohl inhaltlich als auch drucktechnisch einen Übergang ins 20. Jahrhundert markieren.

In den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts, als in England die wachsenden sozialen Probleme u.a. von dem Schriftsteller Charles Dickens, dem frühen Reporter Henry Mayhew und dem fotografierenden Arzt eines Waisenhauses, Dr. Barnado, thematisiert wurden, begannen auch Fotografen, sich in kritischer Absicht des fotografischen Dokuments zu bedienen. John Thomson, der sich bereits mit den Lebensbedingungen der Menschen in Asien beschäftigt hatte, begann im Februar 1877 zusammen mit dem Journalisten Adolphe Smith Headingly, die Armen auf den Londoner Straßen zu dokumentieren. *Street Life in London* erschien zunächst 1877 in zwölf "episodes" (Auslieferungen), wobei jede der drei Geschichten je eine Fotografie enthielt. Der überwiegende Textbeitrag stammte von Smith, der auch als Aktivist der "International Trade Union" tätig war. Die Fotos zeigen isolierte Personen und Gruppen auf den Straßen der Großstadt London. Der Blick gilt den Ärmsten der Gesellschaft, den aussterbenden Berufen, den Nichtseßhaften und Arbeitern. Diese 36 Bilder in Verbindung mit den begleitenden Texten sind trotz des Arrangements ein wesentlicher früher Beitrag der sozial engagierten Dokumentarfotografie. Im Bezug dieser wenigen Fotografien zu ausführlichen Beschreibungen der Lebensbedingungen der Dargestellten deutet sich in diesen "episodes" bereits der Umgang von Bild und Text der späteren

bildjournalistischen Praxis an. Die zwölf Teile wurden 1878 als Buch zusammengefaßt und erschienen als verkürzte Fassung unter dem Titel *Street Incidents* ein Jahr später.

Alle Fotografien waren als Woodburytypen hergestellt, ein Reliefdruckverfahren, das sich Walter Bentley Woodbury 1864 in London patentieren ließ. Es ermöglichte das Vervielfältigen von Fotografien bei Erhaltung der Grauwerte und wurde in dem Zeitraum 1865–1900 häufig als eingeklebte Buchillustration benutzt. "Ausgangsmaterial für den Woodbury-Druckstock war ein Gelatinerelief, das ähnlich dem Pigmentdruck aus einer chromsalzhaltigen und belichteten Gelatineschicht ausgewaschen wurde."³

Eine ganz andere, aber ebenfalls sozial engagierte Arbeit publizierte Edward Curtis 1907. Insgesamt entstanden 20 Ausgaben seiner fotografischen Dokumentation über die nordamerikanischen Indianer zwischen 1907 und 1930, die insgesamt 1500 Fotogravüren seiner Bilder enthalten.

Die Fotogravüre bzw. Heliogravüre wurde bereits 1858 von Fox Talbot vorgestellt. Ihre kommerzielle Nutzung erfolgte aber erst nach 1886 nach Verbesserungen des Verfahrens durch Karel Klick, Wien. Dieses edle Druckverfahren auf unbeschichtetem Papier hat in seiner Anwendung der von Alfred Stieglitz herausgegebenen Zeitschrift *Camera Work* eine beeindruckende Druckkultur hinterlassen.

Curtis' Bücher wurden von Portfolien begleitet, und die insgesamt 2200 veröffentlichten Fotografien wurden aus einer 40000 Stücke umfassenden Bildproduktion ausgewählt. Dieses ehrgeizige Serien-Buchprojekt ist wegen seiner äußerst sorgfältigen Produktion, des verlegerischen Risikos, aber vor allem wegen der von Curtis langfristig angesetzten Arbeitsperspektive besonders erwähnenswert. Ein vergleichbarer inhaltlicher Anspruch an das dokumentarische Potential der Fotografie belegt August Sanders geplantes Mappenwerk *Menschen des 20. Jahrhunderts*. Heute, in einer Zeit extrem beschleunigter Produktion, haben langfristig angelegte Projekte wenig Chancen, und schon nur ein Buch realisieren zu können, bedeutet für die zeitgenössische Fotografie eher die Ausnahme.

Edward Curtis' Arbeit über das Leben der Indianer in den Vereinigten Staaten und Alaska steht in diesem Kontext in doppelter Bedeutung für nicht mehr funktionierende Langzeitprojekte. Autoren, Institutionen und Sponsoren sind in eine neue Abhängigkeit getreten. Die Verbindung von Bildproduzent und "Arbeitgeber" hatte nach dem Ersten Weltkrieg neue Abhängigkeiten und Chancen geschaffen. Bernd Weise betont in seinen grundlegenden Recherchen zur frühen Pressefotografie: "Viel früher als in einer Zeitschrift konnte das Lesepublikum bereits in Büchern gedruckte Fotografien betrachten. Doch alle

verwendeten Druckverfahren (...) waren für Zeitungssillustrationen zu kompliziert, zu aufwendig, zu teuer oder mit der Zeitungsherstellungstechnik überhaupt nicht kombinierbar."⁴

Im weiteren Verlauf der technischen Druckentwicklung nach Erfindung der Autotypie verschiebt sich die Relation von Buch- und Zeitschriftenproduktion. Mit der Erfindung der Autotypie, patentiert 1882 durch Georg Meisenbach, einem Verfahren, mit dem Halbtöne durch Aufrastern fotomechanisch gedruckt werden können, erhielt die Pressefotografie den eigentlichen Aufschwung, der in Europa aber erst nach dem Ersten Weltkrieg im Rahmen zahlreicher Zeitschriftengründungen dem fotografischen Bild zu besonderer Beachtung verhalf.

Der zunehmend wichtiger werdende Stellenwert des fotografischen Bildes in den internationalen Presseorganen und damit verbunden der sich entwickelnde Konkurrenzkampf um Bildberichte hat das verlegerische Interesse an Fotobüchern befördert.

In Deutschland entschied sich der Verlag Kurt Wolff, bekannt durch seine Förderung expressionistischer Literatur, für ein Fotobuch mit Werken von Albert Renger-Patzsch, *Die Welt ist schön*. Es erschien 1928 und gibt einen Überblick über das Spektrum der Arbeit des Fotografen, das mit den unterschiedlichen Themen bereits auf die sich in der Folgezeit differenzierende deutsche Buchproduktion hinweist.

In den folgenden Jahren entstanden weniger Neuproduktionen denn Bücher, in denen vorhandenes Bildmaterial in Buchform gebracht wurde. So gründete der Klinkhardt & Biermann Verlag 1930 die Sektion Fotothek. Neben dem Hinweis auf die Monographien von László Moholy-Nagy und Aenne Biermann werden gleichzeitig zukünftige Vorhaben angekündigt: *Das Polizeifoto*, *Das Sportfoto*, *Fotomontage* und *100 Jahre Aktfoto*. Die unterschiedlichen Anwendungsbereiche der Fotografie fanden also Verlegerinteresse, auch wenn diese Bücher den Markt nicht erreichten.

In Fortsetzung der zwei erwähnten Bücher des 19. Jahrhunderts bzw. der Jahrhundertwende soll die Darstellung des Menschen anhand dreier Bücher aus der Zeit der Weimarer Republik verfolgt werden. Ich konzentriere mich dabei auf die Phase der zahlreichen Buchpublikationen am Ende der zwanziger Jahre und auf drei Bildautor/innen, die sich in ihrem Arbeitsansatz sowohl weltanschaulich als auch methodisch unterscheiden.

1929 erscheint *Antlitz der Zeit*, eine Auswahl von 60 Fotografien des von August Sander geplanten Mappenwerks über die deutsche Gesellschaftsordnung im Transmare/Kurt Wolff Verlag, München. Sein Anliegen, die Stellung des Individuums im Kontext einer gesellschaftlichen Hierarchie zu dokumentieren, entstand im Umkreis der Kölner "Gruppe progressiver Künstler". Sein Anspruch an die Menschendarstellung folgte der Idee eines

Gesellschaftsporträts. Sander fotografiert keine Köpfe, sondern bevorzugt die ganze Figur, denn so lassen sich Körpersprache, Kleidung und Verweise auf das Umfeld seiner Gegenüber erfassen. Im Unterschied zu den ‚neuen Fotografen‘, die fasziniert sind vom zeitlichen und fragmentarischen Moment der Fotografie, folgt Sander der genauen Beobachtung mit einer langsamen, traditionellen Aufnahmetechnik. Dem vergleichenden Ansatz seiner Arbeit folgt er in *Anlitz der Zeit* nicht etwa mit Bildgegenüberstellungen, sondern jedes Bild erhält eine weiße Gegenseite, auf der sich Angaben zur Person, Beruf, Ort und das Jahr der Aufnahme befinden. Mit dieser Hervorhebung einzelner Figuren als gesellschaftlichen Repräsentanten aus seinem Werkzusammenhang verbindet sich Sanders bildnerischer Anspruch mit dem Exemplarischen seiner Arbeitsmethode.

„Die Wahrheit über die soziale Ungleichheit, die zu erkennen *Anlitz der Zeit* ermöglichte, machte das Buch den Nazis suspekt. 1934 veranlaßte die 'Reichskammer für bildende Künste' die Beschlagnahmung der Restauflage und die Zerstörung der Druckstöcke des Buches.“⁵

Im Unterschied zu August Sander fotografierte Helmar Lerski seine Darsteller in engen, extremen Ausschnitten des Gesichts. Lerski, geschult als Filmer, ging in seinem Projekt *Köpfe des Alltags*, das 1931 im Verlag Hermann Reckendorf, Berlin, erschien, nicht mehr von der Fotografie als einem dokumentierenden Bildmittel aus. Geboren als Israel Schmucklerski 1871 in Straßburg, wanderte er 1893 in die USA aus und arbeitete dort als Schauspieler. Sein theatralischer Umgang mit dem Licht läßt Rückschlüsse auf seine Tätigkeit im Umfeld des Theaters und Films zu. Als er 1915 nach Europa zurückkehrte, arbeitete er an zahlreichen Produktionen der deutschen Studios als Kameramann u.a. bei Berthold Viertel und Arnold Franck und begleitete als technischer Leiter Fritz Langs Film *Metropolis*.

Mit dem Niedergang des Stummfilms wandte er sich 1928 wieder der Porträtfotografie zu.⁶ Er porträtierte Intellektuelle, Künstler, Schauspieler und Politiker; gleichzeitig entstand das Projekt *Köpfe des Alltags*. Dieses Buch enthält 80 Fotografien von namenlosen Personen, denen lediglich Berufsbezeichnungen zugeordnet sind. Im Unterschied zu August Sander steht Lerskis Arbeitsweise in der Tradition der Expressionisten.

„Die neusachliche Porträtfotografie und deren 'rein oberflächliche nichtssagende Wiedergabe des Antlitzes' war Lerski verhaßt, da sie 'eine Verschandelung und Unterschlagung der wirklich lebendigen Merkmale eines Individuums' darstelle. Auch das Porträt, das im Dialog die Erfahrbarkeit des Gegenüber sucht, kam für Lerski nicht in Frage, da das Modell ohnehin nur 'Theater spiele“.⁷ Lerski interessierte nicht die Repräsentation der Dargestellten, sondern eine zu findende, von ihm zu formulierende Interpretation seines zu fotografierenden Gegenübers.

Anfang der dreißiger Jahre erschien im Drei-Masken-Verlag, Berlin, ein weiteres deutsches Porträtbuch: *Das deutsche Volksgesicht* von Erna Lendvai-Dircksen. Die Fotografin, die seit 1916 in Berlin ein Porträtatelier führte, begann in den frühen zwanziger Jahren mit der Erstellung eines umfassenden Porträtwerks. Das Buch, eine Zusammenstellung von 140 Bildern, konzentriert sich auf Bauern und Handwerker. Wie bei August Sander sind auch hier den Bildern nur berufliche und regionale Informationen zugeordnet. Im Unterschied zu *Anlitz der Zeit* und zu Lerskis *Köpfe des Alltags* stehen in ihrem Buch die Bilder aber nicht einer Leerseite gegenüber, womit das singuläre Bild betont wird; die Fotografien sind entweder einem zweiten Bild gegenübergestellt oder einem Text, der durchgehend auf eine deutsche Region Bezug nimmt. Während Sanders Porträtsammlung die Vielschichtigkeit einer Gesellschaftsform erkennbar werden läßt, werden Lendvai-Dircksens Dargestellte als natürliche Volksgemeinschaft dargestellt, in der, bedingt durch die Konzentration auf die Landbevölkerung, gesellschaftliche Unterschiede ausgespart sind. Diese volkstümelnde Fotografie, die den Menschen in regionaler Tracht ins Blickfeld stellt und mit Texten begleitet wie: „Unberührt vom Heutigen ist es, als ob hier das Mittelalter eines seiner Gesichter hätte als Denkmal stehen lassen. Es ruht in sich, still und verdichtet“⁸, war prädestiniert für die Indienstnahme durch die rassistische Politik der Nationalsozialisten. Erna Lendvai-Dircksen entwickelte sich zur meistbeschäftigten Fotografin des Dritten Reichs und zur überzeugten Nationalsozialistin. Ihre zahlreichen Bücher über deutsche und annektierte Regionen erschienen in hohen Auflagen im Gauverlag, Bayreuth.

Die Darstellung des Menschen war in einer Zeit gesellschaftlicher Umbrüche ein zentrales Thema der fotografischen Praxis, wie die erwähnten Bücher exemplarisch belegen. Sie unterschieden sich in ihrer weltanschaulichen und methodischen Arbeitsweise, was gerade in der Buchform gut nachvollziehbar ist. Zu der eingangs formulierten These, die neue bildbetonte Praxis der Zeitschriftenverlage hätte das Fotobuch lanciert, steht das 1931 erschienene Buch *Berühmte Zeitgenossen in unbewachten Augenblicken* in direkter Beziehung. Diese erste Monographie feiert nicht nur einen großartigen Fotografen, sondern auch den Erfolg des Bildjournalismus. Erich Salomon, berühmtester Vertreter und Pionier dieses Arbeitsfeldes, war Jude und emigrierte zwei Jahre nach Erscheinen seines Buchs nach Holland. Von dort wurde er 1943 von den Nationalsozialisten nach Auschwitz deportiert und 1944 umgebracht.

„That is quite impossible, that that has never been done before!“, mit diesem Zitat beginnt er den Text seines Buchs. Dieser Reaktionen auf seine Fotografien, auf die Herstellung von situativen Politikerbildern ohne Einsatz des Blitzlichts war er immer wieder begegnet. Das

Buch, das 112 Fotografien seiner erst Mitte der zwanziger Jahre begonnenen Tätigkeit als Fotograf zusammenfaßt, enthält keine Bild-Doppelseiten. Die immer rechts stehende Bildseite enthält maximal zwei Fotografien, aber bevorzugt wird das Einzelbild. Die gegenüberliegende Textseite enthält viersprachig eine sachliche Beschreibung der Dargestellten und des Ereignisses. Die Intimität des Authentischen, die Salomon für ein bis dato nicht situativ erfaßtes Terrain erreichte, gab in dieser Auswahl auch den Zeitschriftenlesern nochmals eine vehemente Demonstration des Potentials einer bildnerischen Berichterstattung. Darüberhinaus machten die Beschreibungen des Autors das Buch zu einem besonderen Ereignis. In seinen anekdotischen, doch informativen Texten werden die Produktionsumstände nachgezeichnet: "Der Kampf um die Aufnahmemöglichkeit", "Der Kampf um die Aufnahme selbst", "Der Kampf nach der Aufnahme", in dem seine Abhängigkeit von Redaktionen nicht ausgespart ist.⁹

Das Buch als experimentelle Präsentationsform

Die erwähnten Bücher, die sich bei unterschiedlichen Arbeitsweisen der Menschendarstellung widmen, wurden mit Ausnahme von Erich Salomon nicht von Pressefotografen erarbeitet. Der Mensch in einer sich verändernden Gesellschaft fand nicht nur die Neugierde des schnellen Zeitschriftenlesers, sondern gab zahlreichen Fotografen und Fotografinnen Anlaß, sich mit der Rolle des Individuums in einer modernen, industriell orientierten Gesellschaft zu beschäftigen. In diesem Kontext der Porträtfotografie wurde das Buch aber vornehmlich als Objekt der Zusammenfassung in konventioneller Weise genutzt.

Den Umgang mit dem Buch als einer spezifischen, offenen Präsentationsform hatten Künstler früh reflektiert. Das „mechanische Darstellungsverfahren mit seinen heute noch unübersehbaren Erweiterungsmöglichkeiten“¹⁰ problematisierte László Moholy-Nagy in seinem 1925 als Nr. 8 der "Bauhausbücher" im Verlag Langen erschienenen Buch *Malerei, Photographie, Film*. Der experimentelle Charakter dieser Publikation ist grundsätzlich in der Zusammenführung von fotografischen Bildern aus ganz unterschiedlichen Kontexten begründet. Die sachliche Typographie mit ihren Balkenelementen und der Hervorhebung von Texten durch Versalien und Fettdruck entspricht dem damaligen internationalen Grafikdesign. Die inhaltliche Struktur, die die Fotografie in den Zusammenhang der Malerei, der Architektur, der kinetischen, optischen Gestaltung, des Typofotos und des Films stellt, um das fotografische Verfahren als ein noch zu entdeckendes visuelles Potential zu kennzeichnen, stand 1925 für eine progressive Position. In Kenntnis der heutigen digitalen

Möglichkeiten schrieb Moholy-Nagy zukunftsweisend: „Wenn die Photographie zur vollen Erkenntnis ihrer wirklichen *eigenen* Gesetze kommt, wird die Gestaltung der *Darstellung* auf eine durch handwerkliche (manuelle) Mittel nie erreichbare Höhe und Vervollkommenheit gebracht werden.“¹¹

Nicht nur am Bauhaus wurde mit den fotografischen Mitteln experimentiert und über die Gestaltungsmöglichkeiten des technischen Bildverfahrens reflektiert. Dieses Interesse teilte die internationale Avantgarde, die rückblickend eine vielschichtige und innovative, nicht wieder erreichte fotografische Produktion hinterließ.

1926 erschien in Prag das Buch *ABECEDA*, ein außergewöhnlicher Versuch, Fotografie, Typographie, Tanz und Poesie aufeinander zu beziehen. Von Karel Paspý fotografiert, stellt eine junge Frau körpersprachlich Buchstaben des Alphabets nach. Diesen Tanzformen hat Karel Teige gestaltete Buchstaben zugefügt, und auf der jeweils gegenüberliegenden Seite stehen vierzeilige Reime von Vitezslav Nezval. Aus dieser Verbindung von Sprache, Grafik und fotografischen Bildern ist mit dieser Publikation ein Höhepunkt der visuellen Poesie entstanden, die uns eine Zeit präsent macht, in der Künstler an den Korrespondenzen ihrer Interessen arbeiteten.

Wie Matthew S. Witkovsky in seiner kürzlich erfolgten Recherche nachweist, ist der entscheidende Impuls dieser Zusammenarbeit von Mitgliedern der Künstlergruppe Devetsil von der Tänzerin ausgegangen. Milca Mayerova, auch als Choreographin bekannt, sah „in dem Alphabet das ideale Emblem für Lehre und Vorführung einer neuen Tanzsprache“.¹²

Mit ganz anderer Zielrichtung folgten der Schriftsteller Kurt Tucholsky und der Künstler John Heartfield (bürgerlicher Name Helmut Herzfeld) der Verbindung von Text und fotografischem Bild. Ihr Buch *Deutschland Deutschland über alles* erschien 1929 im Neuen Deutschen Verlag in Berlin. Der Untertitel „Ein Bilderbuch von Kurt Tucholsky und vielen Fotografen, montiert von John Heartfield“ macht deutlich, daß die verwendeten Fotografien aus unterschiedlichen Quellen stammen. Heartfield, immer auf der Suche nach geeignetem Bildmaterial, war ein guter Beobachter der Pressefotografie. Und auch die Bildauswahl dieses Buchs entstammt hauptsächlich Illustrierten. Sie wird durch Texte, aber auch durch Bildkorrespondenzen zu gesellschaftskritischen Aussagen montiert, wobei Reflexionen über den manipulativen Gebrauch von Fotografien das Buch einleiten. „Die Unmöglichkeit, eine Photographie zu textieren“, wird angesprochen, aber auch das Typische und zugleich Private einer Fotografie und ihre Vieldeutigkeit als Einzelaussage. Ohne Text bzw. Bildkontext bezweifelt man ihren Erkenntniswert. In diesem Sinn sind Tucholskys und Heartfields Textzuordnungen aber nicht als erweiterter Realitätsgehalt, sondern als provokante,

ironisierende Interpretation eingesetzt. Im Unterschied der eher didaktischen und medienspezifischen Verweise zur angewandten Fotografie bei Moholy-Nagy gestalten Tucholsky und Heartfield einen ihrer politischen Überzeugung entsprechenden Kontext für Fotografien, d.h. sie bedienen sich der ideologischen Praxis der Informationsmedien. Im Kontext einer eher "redaktionellen" Praxis des Büchermachens ist das 1929 von Werner Graeff herausgegebene Buch *Es kommt der neue Fotograf* (es erschien zur Werkbundaussstellung "Film und Foto" in Stuttgart) zu sehen. Graeff kam 1921 an das Bauhaus in Weimar, wurde 1922 Mitglied der Gruppe "De Stijl" und entwickelte neben seinen konstruktivistischen Arbeiten Partituren für abstrakte Filme. 1925 wurde er Mitglied des Deutschen Werkbundes, der ihn 1926/27 mit der Pressearbeit zur Ausstellung "Am Weißenhof" in Stuttgart betraute. Aus dieser Arbeit ergab sich die Chance zu einer Buchveröffentlichung im Hermann Reckendorf Verlag (Verlag der Werkbundbücher), zur neuen Fotografie anlässlich der Ausstellung "Film und Foto" 1929. Sicher nicht unbeeinflusst von László Moholys Bauhaus-Publikation, fügt auch Graeff in seinem Buch Fotografien aus unterschiedlichen Kontexten zusammen. Aber seine die sechs Kapitel einführenden und bildbegleitenden Texte sind explizit auf technisch bedingte, bildgebende Faktoren als Infragestellung fotografischer Konventionen gerichtet.

Es kommt der neue Fotograf, dieser Buchtitel ist ein Versuch, die neuen Gestaltungsweisen zu legitimieren. „Ohne Frage wird in sehr vielen Fällen eine gute Aufnahme der üblichen Art den Zweck am besten entsprechen. Wogegen wir uns wenden ist, daß (man) sie in jedem Fall für die einzig möglichen und richtigen hält. Denn ebenso fraglos ist es, daß in anderen Fällen mit Aufnahmen, die völlig gegen 'die Regeln der Kunst' verstoßen und daher von den Zukünftigen als falsch bezeichnet werden, der stärkste Ausdruck zu erzielen ist.“¹³

Werner Graeff, der das gestalterische Potential der Fotografie propagierte, strukturierte sein Buch allein nach fotografischen Methoden, z.B. Schärfe/Unschärfe, Großaufnahmen, Licht-Schatten-Kontraste, Schatten etc. – nach beschränkten und besonderen Darstellungsmöglichkeiten fotografischer Verfahren. Es widmet sich interessanterweise im letzten Kapitel der angewandten Fotografie, begleitet von einem eher technisch orientierten Text. „Die Entwicklung wird ohne Frage in der Richtung der Spreizenkameras und der Kleinbildkameras vom Typ der 'Leica' liegen (...), ein wirkliches Komponieren des Bildes [ist] überhaupt nur möglich, wenn die Kamera frei beweglich ist und augenblicklich festgestellt werden kann.“¹⁴ Diese Zukunft einer mobilen Kameraführung richtete der Autor wohl eher an ein breites Publikum und an den traditionellen Berufszweig denn an die "Neuen Fotografen".

Germaine Krull etwa hatte ein Jahr vor Erscheinen von *Es kommt der neue Fotograf* ihre vielbeachtete Publikation *Métal* herausgegeben, in der Graeffs Prognose bereits formuliert war. Das aus 64 losen, im Lichtdruckverfahren erstellten Bilder bestehende Mappenwerk erschien 1928 in der Librairie des Arts Décoratifs in Paris. „Germaine Krull isolierte die Formen bis zur Unkenntlichkeit, fetischisiert(e) ihre Schönheit und konzentriert(e) sich auf Details statt auf Funktionszusammenhänge. Damit entmenschlicht sie die industriellen Formen auf eine radikalere Weise, als es für ihre früheren Portfolios von weiblichen Akten in München und Berlin in Betracht gekommen wäre.“¹⁵

Krulls euphorischer Blick auf die industrielle Fertigung als zukunftsweisend für eine im Umbruch stehende Gesellschaft findet in der Form des ungebundenen Mappenwerks eine bewegliche Präsentationsform, in der das einzelne Bild isoliert oder vom Betrachter in unterschiedliche Abfolgen gestellt werden kann.

In diesem Sinn statischer, weil in gebundener Form, aber bezogen auf die Buchseite, den „Spielraum“ für das Bild, gleichwohl progressiv war Moses Vorobeichics kleinformatiges Buch *Ein Ghetto im Osten, Wilna*. Sein Zugriff auf das Medium Buch als einem Seiten-Layout und einer zu blätternden Fortsetzung von Bildern ist sehr ungewöhnlich im Hinblick auf die sich gerade durchsetzende Form der Reportage, weil er die berichtende Fotografie weniger als authentischen Moment denn als Element einer Montage einsetzt. „Wie ein Collagist hatte der Autor die menschlichen Figuren aus den Fotografien herausgeschnitten, das rechteckige Format in Kreisflächen und unregelmäßige Vierecke verwandelt und diese Formen zu kubistisch anmutenden Tableaus zusammengesetzt.“¹⁶

Moses Raviv-Vorobeichic, 1904 in Lebedovo nahe Vilnius geboren, studierte dort Malerei. 1927 ging er ans Bauhaus nach Dessau, wo er zu fotografieren begann. 1928 übersiedelte er nach Paris und besuchte dort die "École de Photo Ciné". 1921 reiste er zu seiner Familie nach Vilnius und fotografierte dort das Leben der Jüdischen Gemeinde. Das Resultat *Ein Ghetto im Osten, Wilna* erschien 1931 im Orell Füssli Verlag in der Schweiz, es wurden 12500 Exemplare gedruckt, die bald nach Erscheinen vergriffen waren.

Noch während diese Produktion erschien, entstand das Buch *Paris* mit 80 Fotografien und einem Vorwort von Fernand Léger in der Edition Jeanne Walter. Moses Raviv-Vorobeichic nannte sich nun für die französische Leserschaft Moï Ver; nach seiner 1934 erfolgten Übersiedlung nach Palästina veröffentlichte er nur noch unter dem Namen Moshé Raviv. Im Unterschied zu den Bildkombinationen des vorangegangenen Buchs, in dem die Fotografien einer Seite vornehmlich auf Stoß zusammengesetzt sind, sich aber selten überschneiden, bewegten sich hier Diagonalen, entstehen graphische Strukturen und

Transparenzen durch Überlagerungen von Bildern. Während das Wilna-Buch in konstruktivistischer Weise vorwiegend an der Klebemontage, an geschnittenen Formen im Layout der Seiten orientiert ist, wählt er für seine Paris-Bilder extreme Verdichtungen. Durch mehrfache Überlagerung von Fotografien wird hier eher der Einfluß des Avantgardefilms präsent, das handwerkliche Montieren seines ersten Buchs. *Paris* ist vielleicht die erste Publikation, in der die medial-transparenten Möglichkeiten des fotografischen Materials Form gefunden haben. Ein weiteres von Moï Ver Anfang der dreißiger Jahre konzipiertes Buch, *Ci-contre*, konnte vor seiner Übersiedelung nach Palästina 1934 nicht mehr realisiert werden. Das Buch als Objekt, als experimenteller Raum für fotografische Bilder im Sinne komplexer Wahrnehmungsstrukturen hatte mit den zwei erwähnten Büchern einen Höhepunkt erreicht. Aber in zeitlicher Parallele wird, ebenfalls in Paris, das Buch als fotografische Erzählform subjektiver Beobachtungen kultiviert.

1932 erscheint *Paris de Nuit* mit 60 Schwarzweiß-Fotografien von Brassai mit einem Text von Paul Morand. Die äußere Form dieser Publikation folgt den vorangegangenen Bänden der Édition Arts et Métiers Graphiques als Spiralbindung. Jede Fotografie ist vollformatig auf die Seite gesetzt, der Spirale ist kein Rand gegeben, die Perforation geht ins Bild. Diese Verarbeitungsmethode gibt den Fotografien einen Objektcharakter, mit der Illusion, diese Bilder der vermeintlich losen "Verpackung" entnehmen zu können.

Gyula Halász, geboren 1899 in Brasso/Ungarn, studierte Anfang der zwanziger Jahre Malerei in Berlin, bevor er sich 1924 an der Kunstgewerbeschule und Kunstakademie endgültig in Frankreich ansiedelte. Dort arbeitete er vorerst als Journalist für ungarische und deutsche Magazine. 1929 beginnen seine fotografischen Erkundungen auf den Straßen von Paris, nachdem er André Kertész seit 1926 häufiger bei Reportagen begleitet hatte. Das aus seiner Geburtsstadt abgeleitete Pseudonym Brassai benutzte er seit 1932. Er befreundet sich mit französischen und mit in Paris lebenden amerikanischen Künstlern, lebt im Hotel und sucht das nächtliche Leben der Stadt. Er fotografiert die beleuchtete Stadt, die Kneipenszene und den Alltag der "Nachtarbeiterinnen". „Während Atget uns eine Erinnerung an das pittoreske Paris im Morgengrauen der industriellen Metropole hinterlassen hat, verbindet sich für uns die Nachtseite der französischen Metropole untrennbar mit Brassais Bildband *Paris de Nuit*“. Der Kunsthistoriker Herbert Molderings schätzt die „in tiefem samtartigen Schwarz gedruckte Bildanthologie“ als das „schönste Fotobuch des zwanzigsten Jahrhunderts“. ¹⁷ Dieses Urteil über das Zusammenwirken von außergewöhnlichen Bildern, aufgenommen unter extremen Lichtverhältnissen, ihrer vollformatigen Sequenzierungen, einer spielerischen und doch klaren Typographie und einer exzellenten Druckqualität ist unbedingt nachzuvollziehen.

Nachfolgende Bildbände über Großstädte oder gar Länder haben diese schwarzweiße Schönheit, ein Höhepunkt des Kupfertiefdrucks, nicht wieder erreicht. Dennoch fanden einige ein großes Publikum und haben bis heute einflußnehmende Wirkung.

Urbane Erkundungen

1938 erhielt der amerikanische Fotograf Walker Evans als erster Fotograf eine Einzelausstellung in dem 1929 gegründeten New Yorker Museum of Modern Art. Lincoln Kirstein, einer der einflußreichsten Kritiker seiner Zeit, schrieb den einleitenden Text zu der begleitenden Publikation *American Photographs*. Er sieht in dem dokumentarischen Stil von Evans einen poetischen Zugang zu den komplexen Veränderungen in der amerikanischen Gesellschaft. Die Bilder, auf die er sich bezog, entstanden in den Jahren 1929–1936 zum Teil als Auftrag für die Farm Security Administration in verschiedenen Regionen der USA zum Zeitpunkt der "Depression". Evans' Bezug zur jeweils aufgenommenen Situation ist distanziert, er verweigert sich sowohl einer ideologischen Appellation als auch einer präzisen politischen Position. Im Unterschied zu der in den USA seit Gründung der Zeitschrift *Life* ab 1936 avancierenden Reportagefotografie werden Evans' Bilder der realen Gegenwart in diesem Buch als Einzelbilddarstellungen betont, als Tableaus, denen immer eine Leerseite im Buch gegenübergestellt ist. Darüberhinaus wird den Fotografien eine erläuternde Beschriftung zugeordnet, die der Betrachter aber nicht bei den Bildern, sondern erst am Ende des Buchs findet.

Diesem Konzept der Nobilitierung des berichtenden Einzelbildes im Unterschied zur Zeitschriftenfotografie folgt auch das gut zwanzig Jahre später erschienene Buch des gebürtigen Schweizer Robert Frank *The Americans*, das sich ebenfalls der Darstellung des US-amerikanischen Alltags widmet. Der kritische Blick eines "Neuamerikaners" fand 1958 zunächst einen europäischen Verleger, Robert Delpire in Paris. Der Umschlag von *Les Americains* zeigt nicht etwa eine Fotografie, sondern eine Zeichnung von Saul Steinberg, und die von Alain Bosquet ausgewählten Texte sind einzelnen Bildern gegenübergestellt. Auf jeder Doppelseite befindet sich eine Fotografie, deren Lesbarkeit durch die amerikakritischen Texte geleitet wird. Die ein Jahr später publizierte amerikanische Ausgabe stellte den Bildern nur noch ein Vorwort von Jack Kerouac voran. Diese zwei Ausgaben des bis heute sehr erfolgreichen Robert Frank-Projekts verweisen in ihrer unterschiedlichen Form auf das Buch als ein sich generierendes Forum für Fotografie außerhalb der alltäglichen Anwendung des Bildmittels.

The Americans, ein Fotografiebuch, das weder nach einer kausalen noch nach einer linearen Ordnung aufgebaut ist, sondern einem visuellen Rhythmus folgt, der der Betrachtung des einzelnen Bildes Raum und Zeit gibt, widersetzt sich sowohl dem illustrativen als auch dem berichtenden Gebrauch der Fotografie. Zu einer Zeit, als sich die bildjournalistische Nachkriegsfotografie auf ihrem Höhepunkt befindet, hat Robert Frank mit diesem Buchprojekt einen Paradigmenwechsel in der zeitgenössischen Fotografie eingeleitet. *The Americans* hat zumindest in Europa auf die sich herausbildende Autorenfotografie bis in die achtziger Jahre hinein prägend gewirkt.

Während in New York seit Ende der dreißiger Jahre erste monographische Fotoausstellungen organisiert wurden, etablierten sich in Frankreich risikobereite Verleger. 1947, als Henri Cartier-Bresson eine Auswahl seiner Bilder im Museum of Modern Art präsentieren konnte, gründete sich in New York die Fotografen-Agentur Magnum. Die Neugründungen und Re-Etablierungen europäischer Zeitschriften gaben der berichtenden Fotografie neuen Auftrieb – der Bildjournalismus dominierte das fotografische Interesse. Dies hatte der Grieche Tériade (Efstratios Eleftheriades, ehemals Mitarbeiter bei *Minotaure*, bevor er die Editions Verve gründete) 1952 erkannt, als er *Image à la sauvette* publizierte, das gleichzeitig als *The Decisive Moment* (ein nicht vom Autor gewählter Titel) bei Simon & Schuster in New York erschien. Dieses Buch enthält 126 Fotografien von Cartier-Bresson aus den Jahren 1932–1950 – Bilder eines Fotografen, der Maler werden wollte, aber als humanistischer Fotograf berühmt wurde.

Das ungewöhnlich große Format, das eher einem Zeitschriftenformat entspricht, garantierte den einzelnen Bildern eine besondere Präsenz, die durch den Verzicht auf Bildunterschriften noch betont ist. Dieses Buch, dessen Umschlag der Künstler Henri Matisse entwarf, ist rückblickend eine Manifestation der Fotografie als Bild. „If a photograph is to communicate its subject in all its intensity, the relationship of form must be rigorously established. Photography implies the recognition of a rhythm in the world of real things.“¹⁸

Cartier-Bressons sehr einfühlsamen Beobachtungen, seine kompositorisch exzellent erfaßten Verdichtungen existierender Konstellationen, erfuhren in der großformatigen Betonung der unterschiedlichen Sujets und der einzelnen Beobachtung und im Rhythmus der Bildabfolge eine grundsätzliche Ästhetisierung. Der Verweis auf das Bildhafte der berichtenden Fotografie einerseits und auf das Buch als unvergleichbar zur Zeitschriftenpraxis, als Chance für selbstbestimmte, umfangreiche Bildstrecken, setzte Maßstäbe. Dieses Buch war wegweisend für die sich entwickelnde Beachtung der Fotografie als bildnerischem Darstellungsmittel.

In Europa war Paris nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs die Stadt, in die zahlreiche europäische Fotografen reisten. Die französische Metropole war nicht zerstört, hatte für die Kunstinteressierten nicht an Anziehungskraft verloren und verfügte sehr schnell wieder über eine lebendige Kunstszene. Fotografen aus Schweden, Holland, Deutschland und Belgien reisten fanden dort ihre Arbeitsthemen. Zwei Holländer, Ed van der Elsen und Johan van der Keuken, fotografierten dort Ende der fünfziger Jahre, was zu zwei sehr unterschiedlichen Büchern führte.

Ed van der Elsens Buch *Liebe in Saint Germain des Prés* ist an einem Tagebuch orientiert, das das studentische und bohemistische Leben im Blickfeld hat und Porträts, situative Fragmente, auch Kunstreproduktionen aufnimmt und in Buchform miteinander verbindet. Die einzelnen Kapitel werden mit kurzen Texten, die sich auf authentische Erfahrungen beziehen, eingeleitet. Das Layout des Buchs betont die unterschiedlichen fotografischen Methoden; zeitliche Beobachtungen werden auch als Sequenzen reproduziert, während Porträts und Details ganzseitig wiedergegeben sind. Ed van der Elsen spricht einleitend von einer Bildgeschichte. Eine Bildgeschichte, auf 116 Seiten erzählt, konnte man in den klassischen Illustrierten zu der Zeit in Europa nicht erreichen, gleichwohl hatte die Reportagefotografie der Zeitschriften das Interesse für derartige Bücher geweckt. So erschien van der Elsens Buch gleichzeitig in Holland, Frankreich und Deutschland.

Paris Mortel von Johan van der Keuken, 1963 erschienen, ist im Vergleich dazu ein dezidiert fotografisches Buch, das auf einen begleitenden Text verzichtet. Das Layout der sechs Kapitel folgt eher einem filmischen Konzept, das sich vom Detail in die Totale oder umgekehrt bewegt, wobei eine Bildseite selten mehr als zwei Fotografien enthält. Inhaltlich folgen die Bilder einem vorgestellten Paris-Besuch, der Betrachtung der städtischen Architektur, den Cafés, Restaurants, der nächtlichen Stimmung, den unterschiedlichen Aktivitäten der Straße und den Bildern und Texten auf den Friedhöfen. Die Großstadt, bei van der Keuken noch Anfang der sechziger Jahre als Refugium für Flaneure dargestellt, hatte William Klein 1956 mit dem Buch *Life is good - good for you in New York* radikal in Frage gestellt. New York als ökonomisches Zentrum der westlichen Welt nach dem Zweiten Weltkrieg wird hier von einem Amerikaner, der sich in Europa niedergelassen hatte, in seinem Spannungsverhältnis von extremer Vitalität und Aggressivität erfaßt. Über radikale Ausschnitte, die Zusammenführung inhaltlich unzusammenhängender Bilder und über angeschnittene Bilder auf Doppelseiten gelingt es Klein, die Seiten des Buchs als Experiment der Wahrnehmung zu nutzen. An dessen Ende ist man animiert, es wieder anzuschauen, denn man ist sich sicher, die bildnerischen und inhaltlichen Sprünge noch nicht erfaßt zu haben. „Bis heute hat man

Mühe, die genaue Zahl der schätzungsweise zweihundertfünfundsiebzig Fotografien auf hundertneunundachtzig Buchseiten festzustellen. Denn nicht nur gleiten in dem unorthodoxen Arrangement die Aufnahmen ineinander, die oft auftauchenden Bilder in den Bildern vermehren das Chaos.“¹⁹ – Aber auch dieses Buch eines Amerikaners erschien nicht zuerst in den USA, sondern in Europa, in Paris, Mailand und London.

Für die jüngeren Fotografen, die es in den fünfziger Jahren schafften, ein oder mehrere Bücher zu publizieren, schien das thematische Wechselbad des weltweit operierenden Bildjournalismus nicht mehr die zentrale Arbeitsperspektive. Sie wählen ihre Themen, konzentrieren sich auf eine Stadt oder einen Stadtteil, begeben sich aus der distanzierten Beobachtung heraus und suchen nach Gestaltungsmöglichkeiten, die der persönlichen Erfahrung entsprechen.

Die Doppelseite als Bildraum und die Seitenfolgen eines Buchs kommen diesen Ambitionen entgegen. Sie ermöglichen Gegenüberstellungen, Kontraste, konstruierte Sequenzen, extreme Ausschnitte, Unschärfen etc. Nicht nur der Bildumfang des Buchs, sondern auch die damit verbundenen Konstruktionsmöglichkeiten entsprechen ihrem Interesse der "direkten Fotografie". Und erst ein Studium der Kontaktkopien würde offenbaren, inwieweit das Aufnahmematerial bearbeitet wurde.

Im Rahmen der Arbeit für Zeitschriften ist die Abhängigkeit der Fotografen von der Auswahl und dem Bildbeschnitt der Bildredakteure beklagt und kritisiert worden. Über ähnliche Praktiken von Verlegern oder über die Großzügigkeit der Bildautoren gegenüber den eigenen Aufnahmen gibt es bislang nur wenige Recherchen.

Diese Frage nach dem Vergleich des Originals mit der Reproduktion im Buch wurde eigentlich erst durch den Einzug der Fotografie in Galerie- und Museumsräume relevant, denn bis in die späten siebziger Jahre konnten Fotografien vornehmlich in Büchern und Zeitschriften betrachtet werden. Während die Exponatenlisten in Katalogen Aufschluß über Formate geben, ist man in Kenntnis eines Buchs nicht selten erstaunt von den Dimensionen eines Originals.

Der Einfluß der Nichtfotografen

Der experimentelle Umgang mit Bildformaten im Fotobuch – hier ist insbesondere auf die japanischen Publikationen der sechziger und siebziger Jahre hinzuweisen – blieb mit Ausnahme des Kunstkontextes bis in die frühen achtziger Jahre ohne Folgen auf die standardisierten Formate der Fotografen. In der Gruppenausstellung "Reste des

Authentischen" von 1986, die 14 Beiträge deutscher Fotokünstler/innen vorstellte, reichten die Bildgrößen von 18 x 25 cm bis 249 x 359 cm. Mit der gewachsenen Beachtung des fotografischen Bildmittels und den daraus resultierenden Ausstellungsmöglichkeiten wurden zunehmend auch die Präsentationsformen reflektiert und modifiziert. In diesem Zusammenhang erhielt das Künstlerbuch in den neunziger Jahren besonderes Interesse. Statt die Exponate zu dokumentieren, erweiterten die Künstler die Ausstellung um ein Werk, um nämlich ein Buch als eigenständiges Medium, zum Beispiel Peter Fischli/David Weiss und Roni Horn. Während Roni Horns Island-Buchserie *To Place* einen eigenen Werkkomplex ausmacht, den sie kontinuierlich unter Einhaltung einer äußeren Form erweitert, entwickelt das Künstlerduo Fischli/Weiss entsprechend den jeweiligen Projekten sehr unterschiedliche Buchformen. Horns Bücher entstehen unabhängig von Ausstellungen, was diese mit den Konzeptkünstlern der sechziger Jahre verbindet. In einer Kunstpraxis, die sowohl den Einfluß der Massenmedien als auch die Orientierung an der Aura des Tableaus kritisierte, entwickelten sich Arbeitsweisen, die das gedruckte Bild, die fotografische Reproduktion problematisierten.

Parallel zu der besonderen Beachtung der Bildfolgen als Arbeitsprinzip wurde Anfang der siebziger Jahre das Buch als Objekt für verschiedenste Bildstrategien, aber auch als unabhängiges Präsentationsform sehr geschätzt. Auf zwei Künstler, die sehr früh schon in den sechziger Jahren die gedruckte Fotografie in sehr unterschiedlicher Weise als Teil ihres Werks anwendeten, möchte ich kurz hinweisen.

Der Amerikaner Edward Ruscha hatte bereits 1962 sein erstes, ausschließlich Fotografien einbeziehendes Buch *Twentysix Gasolin Stations* im Eigenverlag publiziert. Dieser Publikation folgten zahlreiche weitere, von ihm gestaltete Fotobücher. Jedes folgt einem anderen Sujet, unterschiedlich strukturierte Objekte. Für sein Unterfangen, jedes Gebäude des "Sunset Strip" in Los Angeles zu dokumentieren, findet er eine adäquate Form des Ausfaltens, die dem Betrachter die Möglichkeit gibt, sich den "Strip" als lineare Form auszubreiten. Die Seiten des Buchs sind flexibel, wobei die Straßenseiten sich kopfüber gegenüberstehen. Hier wird das Buch eines konzeptuell arbeitenden Künstlers in seiner Flexibilität als Objekt der Betrachtung begriffen. Kleinteilig, aber "vollständig" können wir die äußere Erscheinung einer kalifornischen Straße nachvollziehen.

Einen ganz anderen, auf den Abbildcharakter der Fotografie gerichteten Zugriff wählte der Europäer Hans-Peter Feldmann mit seinen zum Teil nur wenige Seiten umfassenden Fotoheften. Feldmanns Ausgangspunkt ist die bereits vermittelte Fotografie; sein künstlerisches Repertoire besteht aus bereits gedruckten Bildern. Die Aura des Unikats bzw.

den Anspruch auf den Originalcharakter einer Fotografie problematisiert er auch im Hinblick auf die historische Vermittlung von Kunst durch Reproduktionen. Und auch in seinen seit den späten siebziger Jahren selbst fotografierten Fotobüchern, z.B. in dem 1977 zur Ausstellung im Museum Folkwang erstellten Buch *Eine Stadt: Essen*, hat der Künstler „die trivialen Begebenheiten, die nicht-beachteten Momente, die den Tageslauf ausmachen, in etwas verwandelt, was es wert ist, fotografiert und erinnert zu werden. (...) Näher dem kontemplativen als dem aktiven Leben. Von dort beziehen diese so alltäglichen Bildserien ihren meditativen Charakter.“²⁰

Biographische Bezüge – der individuelle Kontext

Als bildende Künstler begannen, sich offenkundig dem fotografischen Bildmittel zuzuwenden, was im Rückblick einen nicht zu unterschätzenden Einfluß auf die generelle Beachtung der Fotografie im Kunstkontext hatte, als Künstler auch den Stellenwert der Fotografie in der Medienwirksamkeit reflektierten, verschoben sich die Arbeiten der "traditionellen" Fotografen ebenfalls. Im Unterschied zu den Künstlern, die nun das Medium Fotografie in ihre Arbeiten einbezogen, hatten sich Fotografen in einem Arbeitskontext entwickelt, der nicht zu trennen war von der traditionellen Anwendung des Mediums. Auf einige Projekte, die sich der florierenden Bildvermarktung mit autobiographischen Konzepten entzogen und eine Buch-Realisierung anstrebten, möchte ich hier eingehen. 1971 erschienen drei Bücher, in ihren autobiographischen Bezügen Beispiele für die Ungleichheit des Gleichzeitigen geben.

Nobuyoshi Araki veröffentlichte mit *Sentimental Journey* im Selbstverlag einen Einblick, vielleicht ein Tagebuch seiner Flitterwochen mit Yoko. Als textfreie Veröffentlichung geplant, folgte er den Erwartungen des Buchhandels an einen Text dann doch mit einem linkshändig geschriebenen Brief an den Leser. Dieser richtet sich nicht nur gegen die anonymen Gesichter der Modefotografie, sondern kritisiert auch „all those private lives and scenes that are essentially a pack of lies“.²¹

Diesem visuellen Tagebuch, in dessen Zentrum die Frau des Fotografen nicht gerade romantisierend dargestellt ist, setzt das Buch *Tulsa* des amerikanischen Fotografen Larry Clark ein ganz anderes Realitätsbild entgegen. Seiner von Ralph Gibson und Danny Seymour finanzierten Publikation stellt er folgenden Satz voran: „I was born in tulsa oklahoma I shot with my friends every day for three years and then left town but I've gone back through the years. Once the needle goes in it never comes out. L.C.“

Dieses Bekenntnis, ein aktives Mitglied eines drogenabhängigen Freundeskreises zu sein, stellt die distanziert beobachtende Dokumentarfotografie grundsätzlich in Frage. Sowohl der direkte Bezug zwischen Bildautor und dargestellter Wirklichkeit als auch das bis dato tabuisierte Thema hat dem Buch besondere Beachtung verschafft. 1971 publizierte Ralph Gibson in seinem Verlag Lustrum gleich zwei weitere Bücher mit biographischer Referenz. Daniel Seymours Buch *A Loud Song* entspricht in seiner Form der Bildseiten mit handschriftlichen Eintragungen der Tradition des Familienalbums. Aber unter die Familienbilder mischen sich Fremde und die Wahlverwandtschaften. Daniel Seymour ist unter mysteriösen Umständen verschollen. Sein Buch, eine aus heutiger Sicht eher bescheidene, geheftete Publikation ist auch ein Buch über Fotografie. Sein Vater war Fotograf, und auch dessen Bilder sind in *A Loud Song* einbezogen. Es ist ein sehr persönliches Album, in dem das Medium Fotografie als ein immer auch zeitbezogenes Darstellungsmittel einen individuellen Kontext erhalten hat. „This book is not an autobiography. (...) It is a story. It is, like film, a montage of images – the soundtrack is written in words...“ (David Seymour in seinem Vorwort.) Seymour verfolgt keine chronologische Rekonstruktion seiner persönlichen Geschichte, sondern gibt den selbst fotografierten und vorgefundenen Bildern Bezüge, über deren tatsächliche Beziehung der Betrachter im Unklaren gelassen wird. Im Gegensatz zu *A Loud Song* folgt das im gleichen Jahr bei Lustrum publizierte Buch *The Lines of my Hand* von Robert Frank nicht nur einer zeitlichen Ordnung der Fotografien, sondern bezieht die Bildauswahl auf sein eigenes Schaffen. Im Unterschied zu Nobuyoshi Araki und Larry Clark kann Robert Frank Anfang der siebziger Jahre schon auf eine erfolgreiche Karriere zurückblicken, und entsprechend ist sein autobiographischer Ansatz anders angelegt. Die von seiner Frau June Leaf gezeichnete Hand als Titelbild leitet metaphorisch einen Rückblick ein. „A book of photographs is looking at me. Twenty-Five years of looking for the right road. Post cards from everywhere“, Robert Frank schaut zurück in eine vergangene Zeit, „a world now gone forever“.²² Die Zeitachse seiner Bildfolge ist chronologisch, die Einzelbilder und Beispiele aus Serien haben Hinweise auf den Entstehungsort und das Aufnahmejahr. Das Frontispiz bildet eine Montage; in seiner Form Kontaktstreifen ähnlich, verbindet es die Bilder von Freunden, die nicht mehr da sind, „so that we remember (...) a little bit longer...“²³ Zwei Jahre vor dem Tod seiner Tochter ist *The Lines of my Hands* vor allem seinen Kindern Pablo und Andrea gewidmet, „who are trying to find a better way to live“.

Aus diesen melancholischen Sätzen führt uns der Fotograf über sehr unterschiedliche Motivwelten in seine fotografischen Erkundungen. Weder vorgestellte Überlegungen noch

thematische Vorlieben erweisen sich in dieser Auswahl als leitend. Franks Bilder entstehen aus der Anschauung, aus dem gefühlten Erkennen des Situativen und der gefundenen Objektwelt heraus. Diese stringente, persönliche Auswahl aus seinem umfangreichen Fotoarchiv legt eine harte Selbstkritik nahe. Da es für Frank keine öffentlichen Bilder, keine verallgemeinerbaren Wahrheiten gibt, also jede seiner Fotografien eine subjektive Formulierung meint, sind Bilder aus dem Familien- und Freundeskreis selbstverständlich mit einbezogen. Dieses Buch, das in seiner reduzierten Form nur noch in der chronologischen Ordnung einer "Retrospektive" entspricht, war Franks Verabschiedung von der fotografierenden Arbeit.

Die Selbstbefragungen der siebziger Jahre fanden in der folgenden Dekade wenig Interesse. Aber Mitte der achtziger Jahre hatte wieder ein Fotobuch dieser Kategorie internationalen Erfolg: *The Ballad of Sexual Dependency* von Nan Goldin, 1986 bei Aperture in New York mit 126 Farbfotografien erschienen, erinnerte die Fotoszene vorerst an Larry Clark. So wie er als "Mitspieler" die Drogenszene in der amerikanischen Provinz schwarzweiß begleitet hatte, hatte nun Nan Goldin ein Fotobuch aus dem alltäglichen Kontext ihres Milieus entworfen ohne Rücksicht auf Intimität und Privatsphäre. Männer beim Pinkeln, verwundete Frauen, Szenen im Bad, im Bett – Lust, Freude, romantische Farbstimmungen, Hochzeiten, Tränen und Selbstdarstellungen. Dieses Album der amerikanischen Boheme der achtziger Jahre ist buchgestalterisch traditionell, mit wenigen Ausnahmen stehen sich immer zwei Querformate auf einer Doppelseite gegenüber.

Hat man die aus diesem Material zusammengestellte Bild-Tonschau von Nan Goldin erlebt, vermittelt das Buch nur einen blassen Eindruck dieses Werkkomplexes, denn gerade die Musik erhöht die Emotionalität dieser Farbfotografien. „Zu jedem ihrer Bilder kann Nan Goldin lange und aufregende Geschichten erzählen. Sie nennt die Namen und zählt die Orte auf. Immer sind es Geschichten, an denen sie selber beteiligt gewesen ist, Geschichten, die meist noch nicht aufgehört haben, auch wenn sie eine unschöne oder kränkende Wendung genommen haben. Geschichten, in die sie verstrickt ist, weil die Akteure dieser Geschichten sich ihr geöffnet haben.“²⁴

Das zehn Jahre später bei Scalo in Zürich publizierte Buch *Ray is'n Witz* des Künstlers Richard Billingham wurde mit vergleichbarem Erfolg und gleichfalls widersprüchlicher Kritik aufgenommen. Dieser Band mit seinen nur 55 Farbfotografien, vorwiegend als Doppelseiten präsentiert, ist unter dem Aspekt der Öffentlichmachung des Privaten sicherlich nicht unbeeinflusst von Goldins Arbeit. Sowohl der bewußte Snapshot-Charakter der Aufnahmen als auch deren "gestreckte" Präsentation auf den Buchdoppelseiten markiert eine

Radikalisierung des "Familienalbums". Robert Franks cooles Statement auf dem Buchrücken lautet: „Richard Billingham ist der Sohn, und er kennt – seine Familie“. Es gibt hier kein Vertun, keine Verweise auf Freunde und Wahlverwandschaften, das dargestellte Geschehen ist authentischer Verweis auf die Erfahrung und Prägung des Fotografen – dargestellt sind seine Eltern.

Aber innerhalb dieses Zeitsprungs von zehn Jahren zwischen *The Ballad of Sexual Dependency* und *Ray is'n Witz* entwickelten sich noch andere Projekte, deren autobiographische Bezüge sich indirekt mitteilen.

1984 fotografierte Boris Michailow bei düsterem Wetter den sowjetischen Alltag in der ukrainischen Stadt Charkow, seiner Geburtsstadt. Zu diesem Zeitpunkt hatte der westliche Kunstmarkt den Osten erreicht und die Künstlerszene nachhaltig beeinflusst. „Michailow klebte diese Bilder dann in beliebiger Reihenfolge auf billiges Schreibmaschinenpapier, auf dessen Vorderseite jemand eine Dissertation angefangen hatte. Michailow beendete sein eigenes 'Manuskript' einige Jahre, nachdem er die Fotos gemacht hatte. Er verbrachte diese Zeit vor allem damit, die Blätterränder (...) zu bekritzeln.“²⁵

Veröffentlicht wurde diese Arbeit erst 14 Jahre später im Scalo Verlag, Zürich, als Boris Michailow den Albert Renger-Patzsch-Preis (europäischer Fotobuchpreis der Dietrich Oppenberg-Stiftung) erhalten hatte.

Obschon das opulente Buch die Materialästhetik der dünnen Papiere mit aufgeklebten Fotografien und handgeschriebenen Kommentaren weit verlassen hat, vermitteln die faksimilierten Buchseiten sehr wohl das Konzept des Fotografen. Im Kontext autobiographischer Projekte der achtziger Jahre unterscheidet sich Michailows Arbeit in seiner bildnerischen Ästhetik, einer schlampigen Knipserfotografie, und auch in Inhalt und Form der Textzuordnungen von Publikationen westlicher Kollegen. „Die persönlichen und philosophischen Kommentare der 'Unvollendeten Dissertation' gehen sowohl über die trockene und utilitaristische Sprache früher Dokumentarbilder als auch über die bürokratischen Beschreibungen der späteren Zeit hinaus. (...) Ähnlich wie die russischen Avantgarde-Fotografen mißt Michailow der Fotografie als Objekt keine über ihren unmittelbaren Gebrauchswert hinausgehende Bedeutung zu.“²⁶

In einer totalitären Gesellschaft sozialisiert, entwickelt der Fotograf innerhalb der individuellen Schranken eine Bild-/Text-Sprache, in der er sich als Künstler im sowjetischen Alltag eher ironisch denn provokant definiert.

Diese eher biographische Verbindung zur eigenen Arbeit und weniger die autobiographische Reflexion bestimmt auch die Arbeit des Fotografen Michael Schmidt. 1945 in Berlin geboren,

begann er 1965 zu fotografieren und konzentrierte sich bis vor wenigen Jahren auf Themen dieser Stadt. Sein Lebensraum ist im weitesten Sinne identisch mit seinem Arbeitsfeld. Schon in diesem Kontext ist Schmidts Werk außergewöhnlich und ergibt inhaltliche Referenzen, zum Beispiel zu Eugène Atget und August Sander. In dem hier umschriebenen Kontext steht sein Buch *Waffenruhe* zur Diskussion, das mit einem Text des Schriftstellers und Dramaturgen Einar Schleef 1987 in Berlin erschien. Den Autoren ist eine außergewöhnliche Interpretation der Stadt gelungen, die sich nur zwei Jahre später gen Osten öffnen wird. Das Buch erfaßt 39 exzellent gedruckte Schwarzweiß-Fotografien, die alle großformatig, in wenigen Doppelseiten und einem "Ausklapper" reproduziert und in der Abfolge bildnerisch präzise positioniert sind.

Schmidts Anspruch auf eine subjektive Autorenschaft geht von der individuellen Wahrnehmung als Ausgangspunkt einer bildnerischen Arbeit aus. Diese enthält in seiner thematischen Auswahl immer auch biographische Referenzen, baut auf individuelle Erfahrung und Erkenntnis, und auch er hat, wie Robert Frank, wiederholt Bilder aus seinem Freundes- und Familienkreis in seine Arbeit einbezogen. Das eigene Umfeld, die persönliche Lebensweise werden bei Schmidt wie bei Boris Michailow als Basis der künstlerischen Arbeit betrachtet und nicht als ein zentrales Sujet wie bei Larry Clark oder Nan Goldin.

Kontexte – Fotografien im Buch

Mit den erweiterten Möglichkeiten für fotografische Ausstellungen samt begleitenden Katalogen hat das Interesse der Bildautoren am Medium Buch nicht etwa abgenommen, sondern, wie die Fülle des Marktes zeigt, sich eher potenziert. Waren die Zeitschrift und das Buch für die Fotografen der fünfziger, sechziger und auch siebziger Jahre noch die einzige Chance für die Veröffentlichung ihrer Arbeit, wird das Buch heute, sicherlich auch durch den bestimmenden Einfluß von Ausstellungskuratoren, als eigenständiges Präsentationsmedium geschätzt. Das Buch ist in diesem Sinn nicht mehr nur die Zusammenfassung eines Projekts oder gar eine Aneinanderreihung von Exponaten, sondern fügt sich bewußt in die Tradition der Fotografen und Künstler ein, die den speziellen Gestaltungsraum und Wahrnehmungscharakter erkannt und genutzt haben.

Wie ich versucht habe darzustellen haben Fotografen und Fotografinnen bereits in den zwanziger und dreißiger Jahren diese Qualität erkannt und an Übertragungsformen gearbeitet. In diesem historischen Kontext des Experimentierens gaben Künstler bzw. Nichtfotografen entscheidende Impulse. Dieser Impuls von außen wiederholte sich in den sechziger Jahren im

Zusammenhang der konzeptuellen Kunst. "Die Fixierungen conceptueller Kunst sind nicht mehr als Spuren künstlerischer Denkanstrengungen, die erst im Kopf des Rezipienten realisiert werden, und können andererseits ihrer Struktur halber mit den Massenkommunikationsmitteln Buch, Zeitung, Film und Fernsehen veröffentlicht werden."²⁷ Konzeptkünstler haben Fotografie als ein grundsätzlich massenmediales Bildmittel definiert und in diesem Sinn das Künstlerbuch als eine angemessene Veröffentlichung ihrer Arbeiten erachtet. Sie haben Ende der sechziger Jahre begonnen, das Medium ungeachtet seiner bildnerischen Tradition zu benutzen, haben eigene Dokumentarfotografien, gefundene und gedruckte Fotobilder, überarbeitete und auch übermalte Originalfotografien bzw. Reproduktionen anderer Kunstformen in ihre Bücher übertragen. Sie haben den Umgang mit dem technischen Bildmittel fließend, ungeachtet des Originalcharakters eingesetzt und medienkritisch hinterfragt.

Der Einfluß ihrer Arbeiten und Publikationen auf das in den siebziger Jahren wachsende Autorenbewußtsein der Fotografen war bedeutsam, denn durch die fotografischen Arbeiten der Konzeptkünstler erhielt die Fotografie, jedenfalls in Europa, die lang erhoffte Beachtung im Kunstkontext. „Im Gegensatz zum Fotobuch ist das Künstlerbuch nicht Träger, sondern Medium der künstlerischen Aussage.“²⁸ Diese Einschätzung von Anne Thurmman-Jajes läßt sich aber so allgemein nicht als Gegensatz beschreiben.

Das künstlerische Konzept mag sehr wohl das Buch als Träger definieren, wesentlicher als die Unterscheidung zwischen Künstlerbuch und Fotobuch (ein ohnehin sehr weites Feld) erscheint mir in der Entwicklung von Büchern mit Fotografien die Frage nach dem Umgang mit dieser Präsentationsform zu sein. Obschon Roland Barthes sich mit Vorliebe auf das einzelne Bild konzentriert, führt uns seine Unterscheidung des Filmischen und des Fotografischen ein Stückweit zum Buch. "Wie die reale Welt wird auch die filmische Welt von der Annahme gestützt, daß die Erfahrung beständig im selben konstitutiven Stil fortlaufen wird; die PHOTOGRAPHIE hingegen sprengt den ‚konstitutiven Stil‘ (darin liegt ihre Erstaunlichkeit); sie besitzt nicht den geringsten Drang nach vorn."²⁹ Barthes spricht vom "BILDMAXIMUM" einer Fotografie, einem Bild, das in sich abgeschlossen "randvoll" ist. Aber dann erscheinen diese Einzelbilder in der Form eines Buches, gesammelte, zusammengefaßte Sujets oder unzusammenhängende Fragmente. Gestalterische und inhaltliche Zuordnungen der Bilder, Kontextualisierungen durch Bilder oder durch Texte werden konstruiert, das BILDMAXIMUM wird analog zum filmischen Schnitt in einen anderen Kontext überführt. Bilder, Bildfolgen können im Buch der Intention des Bildautors optimierend beeinflußt werden. Bild-Bild- und Bild-Text-Verbindungen können in der

Reproduktion ohne Ablenkung durch ihren unterschiedlichen Materialcharakter auf einer Präsentationsebene anschaulich gemacht werden.³⁰

Die Fotografie als ein Bildmittel der Vervielfältigung hat die Bildkultur des 20. Jahrhunderts entscheidend beeinflusst. Ihrem technischen Charakter entspricht die weitere Vervielfältigung durch ein Druckverfahren. Aber die These, daß die gedruckte Fotografie dem Bildmittel eher entspricht als das fotografische Original, folgt weiterhin einer Unkenntnis gegenüber der vielfältigen Materialqualität fotografischer Leistungen. Mit dem Übergang der analogen zur digitalen Fotografie wird sich dieser Materialcharakter ändern, werden sich aber auch die Fotobücher ändern. Aber wer wird aus der Vielzahl interessanter Projekte bei abnehmender Buchbegeisterung als Verleger noch Risiken eingehen, noch Bücher drucken können, die nicht etwa über Ausstellungen mitfinanziert oder subventioniert werden?

Werden die neuen Bildmedien das Buch, die intime, haptische Form der Betrachtung ersetzen? Ist die momentan so vielfältige und umfassende Produktion von Fotobüchern als Abgesang auf das Buch zu deuten? Ich meine, daß sich auch auf dem Buchmarkt die qualitative Diskrepanz zwischen individuell gestalteten, sorgfältig in kleinen Auflagen hergestellten Objekten und Billigprodukten für den globalen Markt noch weiter herausbilden wird. Der extremen Wertsteigerung der Fotografie auf dem Kunstmarkt folgt nun auch das Fotobuch als Sammelobjekt.

1. Hubertus von Amelunxen: Die aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot, Berlin 1988, S. 42.
2. Vgl. Bernd Weise: Fotografie in deutschen Zeitschriften 1883-1923, Katalog Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1991.
3. Ausführliche Beschreibung auch zu den weiteren erwähnten fotografischen Prozessen, siehe Robert Knodt u. Klaus Pollmeier, :Verfahren der Fotografie, Katalog Museum Folkwang, 1999.
4. Bernd Weise, S. 5.
5. Herbert Molderings: Fotografie in der Weimarer Republik, Stationen der Fotografie 2, Begleitheft zum Videofilm, Berlin 1988, S. 6.
6. Ausführliche Darstellung zum Verhältnis Fotografie und Film im Werk Lerskis vgl. Florian Ebner: Metamorphosen des Gesichts. Die "Verwandlungen durch Licht" von Helmar Lerski, Göttingen 2002.
7. Ebd., S. 86.

8. Erna Lendvai-Dircksen: Das Deutsche Volksgesicht, Berlin n.p., S. 238.
9. Erich Salomon fotografierte seit 1927 mit der Ermanox, einer kleinformatischen Plattenkamera (Glasplatten 4,5 x 6cm) mit einem sehr lichtempfindlichen Objektiv.
10. L. Moholy-Nagy: Malerei, Photographie, Film, Bauhausbuch 8, München 1925, S. 11.
11. Ebd., S. 27.
12. Vgl. Matthew S. Witkovsky: Staging Language: Milca Mayerová and the Czech Book Alphabet, in: The Art Bulletin, Vol. Lxxxvi, Nr. 1, März 2004, S. 114-132.
13. Werner Gräff: Es kommt der neue Fotograf, Berlin 1929, Vorwort, n.p.
14. Ebd., S. 123.
15. Kim Sichel: Avantgarde als Abenteuer. Leben und Werk der Photographin Germaine Krull, Cambridge/Mass., München 1999, S. 76.
16. Herbert Molderings: Wer ist Vorobeichic?, in: Fotogeschichte, Jg. 7, Heft 26, 1987, S. 51.
17. Herbert Molderings: Nächtliches Paris als Bühne, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 4.12.1999, S. VI.
18. Henri Cartier-Bresson im Vorwort des Buchs.
19. L. Fritz Gruber, William Klein: Nah am Objekt, in: FAZ Magazin, 19.8.19xx, S. 18.
20. Vgl. Helena Tatay: Wenn man sich in die Kunst begibt, taumelt man von einem Katalog zum anderen, in: 272 Pages, Hans Peter Feldmann, Katalog, Fundacio Antoni Tapies, Fotomuseum Winterthur, Museum Ludwig, 2001-2002, S. 280-282.
21. Zitiert nach Andrew Roths (Hg.): The Book of 101 Books. Seminal Photographic Books of the Twentieth Century, New York 2001, S. 206.
22. Robert Frank im Vorwort des Buchs.
23. Ebd. aus dem Text der ersten Bilddoppelseite.
24. Jürgen Werner: Nan Goldin, in: FAZ Magazin, 1.4.1999, S. 17.
25. Margarita Tupitsyn: Fotografie als Heilmittel gegen das Stottern, in Boris Michailow: Unvollendete Dissertation, Zürich 1998, n.p.
26. Ebd.
27. Klaus Honnef, Concept Art, Köln 1971, S. 54.
28. Vgl. Anne Thurmann-Jajes: ars photographica – Vervielfältigung als Prinzip. Die Reproduktion der Fotografie und das Künstlerbuch, in: ars photographica, Neues Museum Weserburg, Bremen 2002, n.p.
29. Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, München 1985, S. 100.

30. Ute Eskildsen: Das Buch als Vermittler von Fotofolgen, in: Absage an das Einzelbild, Katalog Museum Folkwang, 1980, S. 9.