

Das Fotobuch denken
Eine Handreichung
Bettina Lockemann

Das Fotobuch denken

Das Fotobuch denken

Eine Handreichung

Inhalt

- 6 Einleitung: Das Fotobuch als Forschungsgegenstand

- 16 Das Fotobuch: Eine Annäherung
- 17 Wann ist ein Buch ein Fotobuch?
- 21 Das Fotobuch als Handlungsraum
- 23 Das Fotobuch – ein Roman in Bildform?
- 25 Faktizität versus Fiktionalität
- 25 Erzählung
- 27 Narrativität: Susan Lippers *Trip*
- 32 Performativität: Susan Lippers *Domesticated Land*

- 40 Phänomen Fotobuch: Eine bildwissenschaftliche Betrachtung
- 43 Das Fotobuch
- 43 Serien und Sequenzen
- 45 Die Serie: Bernd und Hilla Bechers *Wassertürme*
- 49 Phänomenologie und Unbestimmtheitsstellen
- 52 Die Sequenz: Ad van Denderens *Go No Go*
- 55 Paul Graham: *Troubled Land*
- 59 Keiko Sasaoka: *Park City*
- 63 Elisabeth Neudörfl: *E.D.S.A.*

- 70 Zeit und Montage: Jenseits des entscheidenden Augenblicks
- 71 Das Einzelbild versus das Bild im Plural
- 72 Chronofotografie
- 73 Fotografische Sequenzen und Film
- 74 Film und Fotobuch
- 76 Stillstellung und Bewegung
- 77 Zeit und Bewegung im Fotobuch
- 79 Paul Graham: *A Shimmer of Possibility*
»Louisiana« und »California«

92	Blättern: Performativität und Zeitlichkeit
95	Blättern
98	Zeitlichkeit
100	Gruppe, Serie, Sequenz – Organisation von Bewegung
103	Pacing – Tempo der Durchführung
104	Michael Schmidt: <i>Lebensmittel</i>
110	Narration: Wann ist ein Fotobuch erzählerisch?
112	Grundlagen: Erzähltheorie
115	Transmediale Erzähltheorie
116	Kognitiver Ansatz
119	Perspektive / Erzählende Instanz
124	Showing versus Telling
126	Story und Discourse
127	Medienwechsel
130	John Gossage: <i>The Pond</i>
138	Ausblick: Desiderate einer zukünftigen Fotobuchforschung
150	Bibliografie
151	Erstveröffentlichungen
151	Foto- und Künstlerbücher
152	Forschungsliteratur

Einleitung
Das Fotobuch als
Forschungsgegenstand

Das Fotobuch wird seit der Jahrtausendwende aus zunehmend unterschiedlichen Perspektiven betrachtet. Zahlreiche Anthologien sind mit dem Ziel erschienen, erstmalig einen Kanon der wichtigsten Fotobücher des 19. und 20. Jahrhunderts zu schaffen, weitere beschreiben und untersuchen nationale Ausprägungen des Fotobuches, beispielsweise der Schweiz, Spaniens oder Japans.¹ Wieder andere Anthologien beschäftigen sich mit spezifischen Themen, etwa Wien, Paris oder Deutschland im Fotobuch.² Zahlreiche Fotobuchfestivals haben sich rund um den Globus etabliert. Das in Köln beheimatete Projekt *PhotoBook-Museum* reist mit Ausstellungen im Container-Format durch die Welt und veranstaltet Workshops für Fotobuch-Begeisterte.³

Eine kurze Internet-Recherche zum deutschen Begriff »Fotobuch« ergibt Angebote von zahlreichen Druckereien, bei denen man sein selbst gestaltetes Fotobuch – das Fotoalbum des digitalen Zeitalters – drucken lassen kann. Diese von der Fotoindustrie gewissermaßen gekaperte Definition findet sich sogar als Hauptdefinition im deutschen Wikipedia-Artikel, während der englischsprachige immerhin einen – wenn auch sparsamen – Versuch darstellt, das Medium auch in seiner Historie zu fassen. Scheinbar finden sich nicht die Autorinnen,⁴ die einen allgemeingültigen, differenzierten und umfassenden lexikalischen Eintrag vornehmen könnten, wie es für zahlreiche Begriffe anderer Disziplinen bei Wikipedia der Fall ist. Dies könnte ein Indiz dafür sein, dass die Forschung zum Thema Fotobuch bislang nach wie vor fragmentiert und in unterschiedlichen Disziplinen betrieben wird, allein entlang der individuellen und persönlichen Interessen der jeweiligen Forscherinnen. Was fehlt ist die institutionelle Verankerung.⁵

In der Folge existiert heute weder eine allgemeingültige Definition des Mediums Fotobuch, noch liegt eine grundlegende Methodik vor, die

1 Vgl. z. B.: Andrew Roth (Hrsg.), *The Book of 101 Books. Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*, New York 2001; Martin Parr und Gerry Badger (Hrsg.), *The Photobook. A History*, Bd. 1, London und New York 2004; Bd. 2, 2006; Bd. 3, 2014; Manfred Heiting u. a. (Hrsg.), *Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945*, Bd. 1, Göttingen 2012; Bd. 2, 2014; Peter Pfrundner (Hrsg.), *Schweizer Fotobücher 1927 bis heute. Eine andere Geschichte der Fotografie*, Baden 2012; Horacio Fernández (Hrsg.), *Photobooks. Spain 1905–1977*, Ausst.-Kat. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2014; Ryuichi Kaneko (Hrsg.), *The Japanese Photobook. 1912–1990*, Göttingen 2017.

2 Vgl. Michael Ponsingl, *Wien im Bild. Fotobildbände des 20. Jahrhunderts* (Beiträge zur Geschichte der Fotografie in Österreich, 5), Wien 2008; Hans-Michael Koetzle (Hrsg.), *Eyes on Paris. Paris im Fotobuch 1890 bis heute*, München 2011; Thomas Wiegand, *Deutschland im Fotobuch. 287 Fotobücher zum Thema Deutschland aus der Zeit von 1915 bis 2009*, hrsg. von Manfred Heiting, Göttingen 2011.

3 Vgl. Montag Stiftung für Kunst und Gesellschaft (Hrsg.), *Das Fotobuch in Kunst und Gesellschaft. Partizipative Potenziale*

in der wissenschaftlichen Analyse von Fotobüchern generell zur Anwendung kommt.

Dabei lassen sich schnell charakteristische Merkmale für das Fotobuch finden. So ist das Fotobuch ein ortsungebundenes und für ein größeres Publikum in der Regel erschwingliches Medium. Unabhängig von Orten, Ausstellungen oder Öffnungszeiten transportiert es zwischen Buchdeckeln abgeschlossene Projekte, die überall betrachtet werden können. Zudem ist das Fotobuch ein intimes Medium. Es wird häufig individuell angeschaut, so dass die Betrachterinnen mit ihm in einen persönlichen Dialog treten können. Das Fotobuch lässt sich durch die Tätigkeiten des Blätterns und des Wahrnehmens erfahren. Es präsentiert seine Inhalte auf Doppelseiten, die nacheinander angeschaut werden, wobei die Betrachterin selbst entscheidet, in welcher Geschwindigkeit und in welche Richtung geblättert wird. Das Fotobuch kann Kunst sein, aber auch Reportagen, Informationen über ferne Länder, Propaganda oder wissenschaftliche Erkenntnisse präsentieren. Den Genres und Themen sind keine Grenzen gesetzt. Das Fotobuch kann ausschließlich mit Fotografien operieren oder aber »umfangreiche Textmengen«⁶ mit einbeziehen, selbst wenn der Begriff »Fotobuch« ein Primat des Bildlichen impliziert.⁷

In der Geschichte der Fotografie wurden über lange Zeit lediglich Einzelbilder betrachtet. Das Fotobuch aber eröffnet die Möglichkeit, nicht allein die besten Einzelbilder einer Autorin zu präsentieren, sondern fotografische Bildfolgen in einem festen Zusammenhang vorzustellen und damit auch inhaltliche, ästhetische und formale Beziehungen zwischen den Bildern herzustellen und zu unterstreichen. Es ist dieser letzte Aspekt, der auch demonstriert, dass die Kunstwissenschaft das Fotobuch noch nicht ausreichend als eigenständigen Gegenstand entdeckt hat. Zwar hat die zunehmende Produktion von Foto-

eines Mediums, Berlin 2019.

4 Ich verwende in diesem Buch stets das generische Femininum. Die Form schließt alle Geschlechter ein.

5 Dies gilt in Deutschland ganz grundsätzlich für die Forschung auf dem Gebiet der Theorie und Geschichte der Fotografie. Es existiert an deutschen Universitäten und Hochschulen nur eine Vollprofessur mit der Denomination *Theorie und Geschichte der Fotografie*, sie ist an einer Kunsthochschule angesiedelt. Es steht außer Frage, dass in Deutschland, trotz vielfältiger Forschung zu fotografischen Themen, das Medium Fotografie nicht die wissenschaftliche Beachtung findet, die notwendig wäre, um es in seiner Komplexität und Vielfalt zu erfassen.

6 Jörg Colberg, *Understanding Photobooks. The Form and Content of the Photographic Book*, New York 2017, S. 1.

7 In die Kategorie »Fotobuch« fallen nach meinem Verständnis keine literarischen Werke, die auch auf Fotografien setzen oder für die extra Fotografien angefertigt werden, sei es für das Buchcover oder aber auch zur Stützung und Ergänzung der literarischen Inhalte. Ich erachte die Erforschung der Zusammenhänge zwischen Text und Fotografie in solchen Büchern durchaus als

büchern letztlich auch dazu geführt, dass sich die Kunstwissenschaft stärker mit der Form des Fotobuches beschäftigt. Dennoch liegt der Schwerpunkt der kunstwissenschaftlichen Betrachtung in der Regel auf der Interpretation einzelner Bilder und der Analyse thematischer Kriterien, während die dem Medium eigenen Aspekte meist kaum Erwähnung finden. Wenn aus einem Fotobuch nur Einzelbilder oder maximal einzelne Doppelseiten herausgegriffen und analysiert, dabei aber sämtliche formalen und gestalterischen Aspekte – beispielsweise der Anordnung der Bilder im Layout – vernachlässigt werden, lässt sich nach wie vor nicht davon sprechen, dass das Fotobuch als eigenständige und zu erforschende Kunstform in der Kunstwissenschaft angekommen ist. Die Betrachtung des Mediums bleibt allzu oft rein auf die Inhalte oder die Bildlichkeit der gedruckten Fotografien fokussiert. Doch die Art und Weise wie Fotografien in eine Reihenfolge gebracht, wie sie angeordnet und im Layout positioniert werden, wirkt sich maßgeblich auf das Werk aus. Dies zu verstehen und eine Methodik zu entwickeln, wie die Parameter des Buches in die Analyse von Fotobüchern eingebracht werden können, ist eines der Ziele dieser Publikation.

Die Vernachlässigung der Parameter des Mediums Buch führt auch dazu, dass es kein einheitliches und zureichendes Verfahren gibt, über Fotobücher zu sprechen. Es fehlt das Vokabular. In der Analyse von Fotobüchern werden oftmals Begriffe in einer Weise verwendet, die ich als vage und mitunter unzutreffend bezeichnen möchte. Dass beispielsweise Fotobücher wie Robert Franks *The Americans*⁸ »filmisch« genannt werden, weil die Bilder alle rechtsseitig angeordnet sind, weshalb sie nur nacheinander angeschaut werden können wie Filmsequenzen, halte ich für problematisch. Solche und vergleichbare Begründungen für eine Beschreibung mittels ausgeliehener Begrifflichkeiten verkennt nicht nur hier die besondere Qualität von Arbeiten, die wesentlich mit der Bildanordnung nach fotografischen Kriterien zusammenhängt. *The Americans* verdeutlicht beispielhaft, dass es sich empfiehlt, den Begriff des Filmischen nur dann auf das Fotobuch anzuwenden, wenn ein Projekt dezidiert mit filmischen Mitteln arbeitet, also etwa filmischer Sequenzierung oder mit Anordnungen, die mit Filmschnitten vergleichbar sind.⁹

erstrebenswert, sehe aber dazu keinen Bedarf unter der Rubrik des Fotobuches, auch wenn Jan Wenzel konstatiert: »Eine Geschichte des Fotobuchs wird ohne diesen Korpus an Bildern, die für konkrete [literarische, B.L.] Bücher entstanden sind, kaum auskommen.« Jan Wenzel, »The Revolving Bookshelf. Heartfields Schule«, in: *Camera Austria International*, 134, 2016, S. 91.
 8 Robert Frank, *Die Amerikaner*. Mit einer Einleitung von Jack Kerouac, München 1986 (1959).

Die Verwendung von Termini aus anderen Medienzusammenhängen im Bereich der Fotografie setzt sich mit dem Begriff »erzählerisch« fort. Fotografien und Fotobücher werden häufig narrativ genannt, ohne dass dieser Begriff aus der Sprach- und Literaturwissenschaft spezifisch für den Gebrauch in der Analyse des visuellen Mediums der Fotografie definiert würde. Generell gelten Handlungsdarstellungen schnell als erzählerisch, ebenso wie fotojournalistische Bildreportagen, die per se gewissermaßen als Geschichten formieren und ohne genauere Erläuterung als Inbegriff des Erzählerischen verstanden werden.¹⁰ Fotobücher werden oft als erzählerisch bezeichnet, weil sie Bildfolgen enthalten, die in einer zeitlichen Abfolge betrachtet werden. Ob und mit welchen Mitteln ein Fotobuch aber tatsächlich eine Geschichte erzählt, bleibt oftmals unbeachtet.

Diese Beispiele der Anwendung von Begriffen aus anderen Gattungen auf die Fotografie oder das Fotobuch führt zu einem Kernproblem: Denn während der Begriff des Fotografischen in Zusammenhang mit anderen Medien oder lebensweltlichen Elementen (zum Beispiel Malerei, Gedächtnis) mit der Bedeutung eines sehr präzisen, detailliert gerahmten und stillgestellten Abbildes kulturell fest verankert ist, fehlt eine Definition dessen, was denn einerseits dieses Fotografische in der Fotografie ist, und was andererseits, mit Blick auf das Fotobuch, das Fotografische an der Reihung von Fotografien ist. Das Fotografische in der Anordnung von Bildfolgen im Fotobuch als solches benennen zu können und damit den Zusammenhalt von Bildern und dessen Wirken im Werk zu verstehen – statt pauschal auf Vokabeln aus anderen medialen Zusammenhängen zurückzugreifen – halte ich für wünschenswert. Zwar steht es außer Frage, dass auch Begriffe wie »filmisch« oder »erzählerisch« in der Analyse von Fotobüchern ihren Platz haben. Doch geht es auch darum, deren Verwendung zu präzisieren, so dass nicht jede Autorin etwas anderes darunter versteht, wenn sie auf diese Termini zurückgreift. Insofern ist ein weiteres Ziel dieses Buches, an Begriffen zu arbeiten. Es geht mir darum, Begrifflichkeiten zu finden, die Unterscheidungen zulassen und damit eine präzisere Analyse von Fotobüchern erlauben.

Das Fotobuch eröffnet auch Möglichkeiten, Fotografie und Typografie in plurimedialer Form im Buch zusammenzubringen.¹¹ Es

⁹ Vgl. Elisabeth Neudörfl, »Wiederholen als Wiederholung. Wiederholungsstrategien in einem fotografischen Künstlerbuch: ›E.D.S.A.‹«, in: *Wiederholen – Wiederholung*, hrsg. von Rolf Parr u. a., Heidelberg 2015, S. 111 ff.

¹⁰ Vgl. Agnes Bührig, »Mehr als die reine Abbildung«, in: *Deutschlandfunk*, 26. Juni 2018, https://www.deutschlandfunk.de/fotojournalismus-mehr-als-die-reine-abbildung.2907.de.html?dram:article_id=421240 (abgerufen

schaft damit einen Unterschied zur Präsentation von Fotografie an der Wand oder in anderen Medien. Dementsprechend müsste untersucht werden, wie Fotografien im Zusammenspiel mit den Parametern des Buches und unter Berücksichtigung derselben zu dem Ergebnis kommen, das uns schließlich vorliegt. Wir müssen also darüber nachdenken, wie der Zusammenhalt der Bildfolge erzeugt wird, wie die Gesamtheit der Parameter etwa in Form des Layouts, des Buchformats, des gewählten Papiers, der Texte und Paratexte¹² daran mitwirken.

Dieser Band stellt eine Handreichung dar, die Wege aufzeigt, das Fotobuch als eine spezifische Form zu begreifen, die mehr ist als ein Container für eine Ansammlung fotografischer Bilder. Es gilt, das Fotobuch als Werk zu analysieren, das fotografische Projekte kontextualisiert und in eine abgeschlossene und nicht mehr veränderbare Form bringt. Die Plurimedialität des Fotobuches ist beteiligt an der Wirkung der präsentierten Bilder und prägt insofern maßgeblich die Rezeption der gedruckten Fotografien. Im Zentrum steht die Frage nach dem Zusammenhalt der Bilder im Buch: Jenseits von Thema und Ästhetik wirken sich etwa Parameter der materiellen Qualitäten des Buches, der Reihenfolge sowie der Anordnung der Bilder auf den Doppelseiten oder der Einsatz von Typografie auf das Blättern und Schauen und damit einhergehend die Rezeption des Fotobuches aus.

Um das Verständnis des Zusammenspiels der Parameter Buch und Fotografie zu vertiefen, führt dieser Band Methoden und Begriffe ein, die anhand von beispielhaften Analysen angewendet und erläutert werden. Mein Schwerpunkt liegt in der Wahrnehmung, der genauen Betrachtung sowie der Analyse des jeweiligen Fotobuches. Trotz des Fokus auf künstlerischen Fotobüchern lassen sich die aufgezeigten Methoden und Begriffe auch auf Produktionen aus anderen Kontexten übertragen.

am 07.02.2022).

¹¹ Ich verwende hier den Begriff der »Plurimedialität« aus der Dramentheorie, in der er dazu gebraucht wird, die verschiedenen (sinnlichen) Ebenen des Textes in der Aufführung zu reflektieren. In der Theateraufführung werden alle Sinne angesprochen. In Bezug auf das Fotobuch berücksichtigt dieser Begriff, dass das gesamte Objekt mehr als nur den Sehsinn anspricht, sondern vielmehr durch Haptik, Geruch und Geräusche (beim Blättern) vielfältig wahrgenommen werden kann. Auch scheint mir dieser Begriff geeignet, um zu erfassen, dass Fotografien im Buch-Layout und im Kontext von Typografie anders wirken als Fotografien an der Wand einer Ausstellung. Vgl. Stefan Scherer, *Einführung in die Dramen-Analyse*, Darmstadt 2013, S. 17 f.

¹² Vgl. Gérard Genette, *Paratexte*, Frankfurt / M. und

Drei der fünf Essays sind seit 2013 in unterschiedlichen Zusammenhängen und in englischer Sprache publiziert worden, von einem vierten ist eine stark gekürzte Version auf Deutsch erschienen. Die englischen Texte liegen hier nun erstmals auf Deutsch vor. Sie wurden für diesen Band modifiziert und ergänzt.

Die einzelnen Kapitel

Der Text »Das Fotobuch. Eine Annäherung« wurde für eine Anthologie zum Künstlerbuch verfasst. Er bietet eine Einführung in das Forschungsfeld. Ausgehend von der historischen Genese und den vielfältigen Definitionsversuchen des Mediums Fotobuch nimmt dieses Kapitel Parameter der Materialität und Gestaltung in den Blick. Der Text erörtert verschiedene Möglichkeiten, innerhalb des Fotobuches einen Zusammenhalt zwischen den Fotografien zu stiften. Dabei bezieht er auch Aspekte der Erzählung in Fotobüchern und des performativen Umgangs im Zuge des Blätterns mit ein. Beispielhaft werden Konzepte des Narrativen und Performativen in der kurzen Analyse zweier Fotobücher der amerikanischen Fotokünstlerin Susan Lipper exemplifiziert. Zentral sind Fragen nach der Präsentation kohärenter Zusammenhänge im Fotobuch, je nachdem, ob sie eher narrativ oder performativ strukturiert sind. Das Fotobuch wird als Handlungsraum entworfen, in dem das Umblättern und die Zeitlichkeit der Wahrnehmung konstitutive Elemente darstellen.

Fotografien, insbesondere dokumentarisch anmutende, werden oftmals semiotisch gelesen. Sie werden als Zeichen verstanden, die auf die auf ihnen abgebildeten Ereignisse oder Orte verweisen. Dem gegenüber steht die Phänomenologie, die sich ihrem Gegenstand zunächst über die ihm eigene Sichtbarkeit annähert. In dem bildwissenschaftlich fundierten Essay »Phänomen Fotobuch: Eine bildwissenschaftliche Betrachtung« wird diskutiert, ob die fotografische Konzeption und Herangehensweise an die Produktion eines Fotobuches – wissentlich oder unwissentlich – eine spezifische bildwissenschaftliche Betrachtungsweise und Interpretation hervorbringt. Anhand von zahlreichen Beispielen von Arbeiten von Bernd und Hilla Becher, Ad Van Denderen, Paul Graham, Keiko Sasaoka und Elisabeth Neudörfl werden phänomenologische und semiotische Ansätze in Fotobüchern diskutiert. Das Kapitel beruht auf einem Vortrag im Rahmen eines von der Hasselblad Foundation und der Valand Academy ausgerichteten Symposions in Göteborg im Jahr 2012.

»Zeit und Montage: Jenseits des entscheidenden Augenblicks« nimmt die Bildfolge in Bezug auf den Einsatz von filmischen Stilmitteln in Beziehung zur spezifischen Medialität des Fotobuches in den Blick. Der Artikel basiert auf einem Vortrag auf der Konferenz *Photofilmic Images* in Brüssel 2014. Der Text thematisiert die Verwendung von filmisch anmutenden fotografischen Sequenzen, die das fotografische Einzelbild und die Annahme der Darstellung eines »entscheidenden Augenblicks« herausfordern. Am Beispiel von Ausschnitten aus Paul Grahams zwölfbändigem Fotobuch *A Shimmer of Possibility* erörtert der Essay den Einsatz von Sequenzen und deren Anordnungen auf den Doppelseiten des Buches unter Berücksichtigung der Zusammenhänge mit der zeitlichen Dauer der Betrachtung und der Bewegung durch das Fotobuch. In einem weiteren Schritt wird die Diskussion auf die Anwendung des Stilmittels der Montage ausgeweitet.

Die Parameter des Blätterns, die bereits im Grundlagentext angerissen sind, werden im Artikel »Blättern: Performativität und Zeitlichkeit« weiter ausgebaut. Eine stark gekürzte Fassung dieses Kapitels wurde im Sonderheft zum Fotobuch der Zeitschrift *Fotogeschichte* im Frühjahr 2021 publiziert. Thematisiert werden vielfältige Aspekte des Blätterns, die die Erfahrung des Fotobuches bestimmen. Berücksichtigung finden sowohl die Materialität des Fotobuches – beispielsweise Format, Bindung, Papierqualität – als auch die Anordnung der Fotografien untereinander zu Gruppen, Serien und Sequenzen und deren Positionierung im Layout. Die Einbeziehung der Zeitlichkeit des Blätterns greift erneut Aspekte aus dem vorangegangenen Kapitel auf.

»Narration: Wann ist ein Fotobuch erzählerisch?« fragt dieser Text und thematisiert Aspekte der Erzählung. Unter Einbeziehung verschiedener Charakteristika aus der transmedialen Erzähltheorie werden Begriffe diskutiert, die dabei helfen können, Kriterien zu entwickeln, Narrativität in Fotobüchern zu erkennen, zu definieren und als Möglichkeit der Schaffung eines Zusammenhalts von Bildern im Buch zu verstehen. Die Voraussetzung dafür ist die Entwicklung eines nicht zu weit gefassten Narrationsbegriffes, der es ermöglicht, Narrativität in Fotobüchern zu erkennen. Der in diesem Essay entwickelte pragmatische Ansatz stellt eine Methode zur Erforschung von Elementen des Erzählens bereit. In einer beispielhaften Untersuchung des Fotobuches *The Pond* des amerikanischen Fotografen John Gossage werden die theoretischen Überlegungen angewendet und auf ihre Zweckmäßigkeit hin überprüft.

Der mit »Ausblick: Desiderate einer zukünftigen Fotobuchforschung« betitelte Text wirft noch einmal einen Blick auf hier weniger

beleuchtete Forschungsaspekte und setzt sie in Bezug zu den in diesem Band diskutierten Ansätzen und Methoden. Dazu gehören Themen der geteilten Autorschaft, ökonomischer Gegebenheiten oder der Digitalisierung. Es wird erneut die Frage aufgegriffen, was eigentlich unter der Rubrik »Fotobuch« eingeordnet werden kann und wie es möglich ist, die vielfältigen Erscheinungsweisen von Fotografie und Text im Buch begrifflich zu fassen. Ziel ist es, eine sinnvolle theoretische Präzisierung zu erreichen, die der vertiefenden Erforschung des Mediums Fotobuch dient.

New York 1989, S. 10.
13 Michael Schmidt,
Berlin-Kreuzberg. Stadt-

Hintergrund

Meine persönliche biografische Erfahrung im Umgang mit Fotobüchern hat mich zu den in diesem Band vorliegenden Gedankengängen sowie dem Anliegen motiviert, den Blick auf das Fotobuch als eigenständiges Medium mit seinen spezifischen Charakteristika zu etablieren.

Dass das Fotobuch für und in der fotografischen Praxis mehr ist als eine Transportkiste für Einzelbilder, die, richtig gebraucht, nur isoliert wahrgenommen werden können, hat sich mir bereits in meinen Anfängen als Fotografin erschlossen. Wäre mir nicht 1989 im Fotokurs der Volkshochschule Berlin Neukölln Michael Schmidts Buch *Berlin-Kreuzberg. Stadtbilder*¹³ gezeigt worden, hätte ich überhaupt den Wunsch entwickelt, Fotografin zu werden? Dieses Buch war für mich gewissermaßen ein Schlüsselerlebnis. Es zeigte eindrucksvoll, dass Fotografie mehr zu bieten hat als schöne, ästhetisch erhabene und spektakuläre Bildwelten, wie sie in Coffee Table Books, Magazinen und auch vielen Ausstellungen zu finden waren. Die Möglichkeit, banalen Alltagssituationen – wie etwa der Erfahrung, auf Berliner Trottoirs in einen Hundehaufen zu treten – im Zusammenhang einer Bildfolge in einem Fotobuch Ausdruck zu verleihen und damit ein Lebensgefühl der Zeit zu vermitteln, nahm mich ganz für die Fotografie, aber insbesondere für deren Auftreten in Form des Fotobuches ein. Diese Entdeckung führte mich in der Folge in jeder freien Minute in den *Bücherbogen*, die Kunstbuchhandlung am Savignyplatz, in der ich wohl jedes einzelne dort vorhandene Fotobuch mindestens einmal aus dem Regal gezogen habe, um es mir anzuschauen. Mein erstes Fotobuch produzierte ich als Teilnehmerin des Kurses von Michael Schmidt in der Sommerakademie in Salzburg 1992 – ein analoges Uni-

kat. Viele Fotobücher folgten. Teilweise liegen sie lediglich als Unikate oder Entwürfe vor, andere wurden verlegt und gedruckt.¹⁴

Auch während meines Fotografie-Studiums in Leipzig spielte für uns Studierende das Fotobuch eine entscheidende Rolle. Nicht nur bot die Bibliothek reichhaltiges Material zum Studium ganz unterschiedlicher fotografischer Positionen, sondern uns eröffnete das Fotobuch die Möglichkeit, auch umfangreiche Bildfolgen zusammenzuführen, ohne lediglich auf die Ausstellungsmöglichkeiten des Rundgangs angewiesen zu sein. Mit dem Ausbau der digitalen Labore wurde es schließlich einfacher, Fotobücher als Einzelexemplare zu realisieren, denn die Arbeit mit analog belichtetem Dokumenten-Fotopapier, das auch schwierig zu binden war, schränkte die gestalterischen Möglichkeiten stark ein. Der Einsatz von Layout-Programmen eröffnete einen Einblick in die Welt der Typografie und die Notwendigkeit, sich eingehender mit diesem Aspekt zu beschäftigen. Als Praktikantin und gelegentliche Mitarbeiterin in der Agentur *Lambert und Lambert* in Düsseldorf lernte ich jenseits des Fotografischen weitere Aspekte des Fotobüchermachens kennen. Beispielsweise konnte ich an der typografischen Gestaltung von Michael Schmidts Buch *EIN-HEIT*¹⁵ mitwirken und dabei erfahren, wie die Zusammenarbeit zwischen Künstler und Gestalterinnen aussehen kann.

Schließlich begann ich im Rahmen meines Promotionsvorhabens *Das Fremde sehen. Der europäische Blick auf Japan in der künstlerischen Dokumentarfotografie* mit der wissenschaftlichen Erforschung von Fotobüchern.¹⁶ Die Untersuchung von Parametern wie der Anordnung der Bilder im Buch zu Gruppen, Serien und Sequenzen legte den Grundstein für weitere Forschungen in diesem Bereich.

bilder, Berlin 1984.

¹⁴ Eine Liste meiner publizierten Fotobücher findet sich in der Bibliografie unter der Rubrik »Fotobücher«. Für Informationen zu meiner künstlerischen Arbeit vgl. <http://archivalien.de/> (abgerufen am 18.03.2022).

¹⁵ Michael Schmidt, *EIN-HEIT*, Zürich u. a. 1996.

¹⁶ Bettina Lockemann, *Das Fremde sehen. Der europäische Blick auf Japan in der künstlerischen Dokumentarfotografie*, Bielefeld 2008.