

FOTOGESCHICHTE

Anton Holzer, Ulrich Keller (Hg.)
Fotobücher im 20. Jahrhundert



Ulrich Keller Die posttraumatische Kamera.
Amerikanische Kriegsfotobücher von Gettysburg
bis Vietnam [7]

Sandra Oster Das Gesicht des Krieges.
Der Erste Weltkrieg im Foto-Text-Buch der
Weimarer Republik [23]

Eric Lutz Auf der Suche nach Amerika.
Ein Fotobuch-Projekt von Rudolf Schindler [33]

Franziska Schmidt »Das deutsche Volksgesicht«.
Die Fotobücher von Erna Lendvai-Dircksen
zwischen 1931 und 1944 [45]

Hanna Koch »Sprechende Bücher«. Paul Wolff,
Walker Evans: Fotobildbände der 1930er Jahre [59]

Hans Dickel Fotografie im Künstlerbuch.
Beobachtungen zur Intermedialität seit 1960 [69]

Forschung [77]

Death in the Making

ROBERT CAPA



Robert Capa: *Death in the Making*, New York 1938

RUNDBRIEF FOTOGRAFIE

Analoge und digitale Bildmedien in Archiven und Sammlungen

Die ZEITSCHRIFT mit aktuellen Informationen



- **VIERTELJÄHRLICH:** Informationen und Diskussionen zum objektgerechten Umgang mit analogen und digitalen Fotografien und zum Fotografieren und Reproduzieren in Archiven und Sammlungen. Rubriken: Konservierung & Restaurierung, Dokumentation & Reproduktion, Erschließung, Fotorecht, Archive & Sammlungen, Ausstellungen, Mediengeschichte, Hard- & Software, Literatur, Fortbildung und Termine.

Hrsg. von Wolfgang Hesse und Klaus Pollmeier in Zusammenarbeit mit dem Museumsverband Baden-Württemberg, der Sektion Geschichte und Archive der Deutschen Gesellschaft für Photographie (DGPH) und dem Sächsischen Museumsbund. ISSN 0945-0237. Vierteljährlich, DIN A4, 48 S. mit Abbildungen. Jahrgangssabo: EUR 50,00/52,50 (Inland/Ausland; inkl. Versand).

Die SONDERHEFTE mit Basiswissen



- **FOTOARCHIVIERUNG:** Faustregeln für den sachgerechten Umgang mit Fotografien und Digitaldrucken (Grundsätzliches, Klima & Licht, Wasserschaden, Raum, Schrank, Schachtel, Hülle, Hantieren, Duplizieren, Ausstellen, Publizieren), Normen, Literatur, Internet-Links, Gruppen & Verbände, Fotorestaurator/innen, Lieferanten & Dienstleister.
Faustregeln für die Fotoarchivierung. Ein Leitfaden. 5., aktual. und um die Erhaltung und Konservierung von digitalen Datenträgern wesentlich erweiterte Aufl. Spiralbindung. Voraussichtlicher Erscheinungstermin Herbst 2009.
- **FOTOGRAFIE GEDRUCKT:** Historische Reproduktionsverfahren (Autotypie, Heliogravüre, Lichtdruck, Bromsilberpostkarten, Cyanotypie); Fotografie in Presse und Buch.
Fotografie gedruckt. Beiträge einer Tagung im Deutschen Literaturarchiv Marbach, 1998. DIN A4, 104 S., 54 sw-Abb., Broschur, mit einem Original-Lichtdruck. EUR 15,25/17,75 (Inland/Ausland; inkl. Versand).
- **FARBFOTOGRAFIE:** Historische und moderne Farbverfahren, Konservierung, analog/digital, Glossar.
Farbfehler! Gegen das Verschwinden der Farbfotografien. Beiträge einer Tagung an der TU Dresden, 1998. DIN A5, 224 S., 45 sw- und 61 Farbabbb., Broschur. EUR 15,25/17,75 (Inland/Ausland; inkl. Versand).
- **VERWANDLUNGEN:** Dokumentationsfotografie (theoretisch, praktisch, historisch, exemplarisch, analog, digital), Bilddatenbanken, chemische Fotorestaurierung.
Verwandlungen durch Licht. Fotografieren in Museen & Archiven & Bibliotheken. Beiträge einer Tagung in Dresden, 2000. DIN A5, 288 S., zahlr. sw-Abb. EUR 15,25/17,75 (Inland/Ausland; inkl. Versand).

BESTELLEN: Fototext Verlag Wolfgang Jaworek, Liststr. 7 /B, 70180 Stuttgart, Germany, Tel. +49-711-609021, Fax +49-711-609024, w.jaworek@fototext.s.shuttle.de

ONLINE: www.rundbrief-fotografie.de

FOTOBÜCHER IM 20. JAHRHUNDERT EDITORIAL

Als im Jahr 2004 der erste Band des zweibändigen Werks von Martin Parr und Gerry Badger *The Photobook: A History* erschien, geschah etwas Eigenartiges. Zahlreiche der vorgestellten Fotobücher, die bisher kaum oder wenig beachtet wurden, wurden – geradezu über Nacht – zu gefragten Sammlerstücken. Ihre Preise stiegen teilweise innerhalb kürzester Zeit auf das fünf- bis zehnfache. Einige der jüngeren Bücher, die noch über den gewöhnlichen Buchhandel lieferbar waren, waren innerhalb kürzester Zeit ausverkauft, die Verlage druckten nach. 2006 ist der zweite Band von *The Photobook: A History* erschienen. Und wieder trat der gleiche Effekt ein: die präsentierte Auswahl wurde verstärkt nachgefragt, die Preise stiegen, noch lieferbare Bände waren im Handumdrehen ausverkauft. In jüngster Zeit hat sich der Status von Fotobüchern grundlegend verändert. Noch vor wenigen Jahren rümpften die meisten Fotosammler bei gedruckten Fotografien die Nase. Sie kauften Fotobücher höchstens als bibliothekarische Belegstücke zu einzelnen Abzügen. Das Interesse an antiquarischen (das heißt nicht mehr im regulären Handel erhältlichen, also vergriffenen) Fotobüchern ist dabei zur weithin anerkannten Sammlerleidenschaft zu werden.

Die wissenschaftliche und publizistische Auseinandersetzung mit dem Thema Fotobuch setzte etwa zur selben Zeit ein, als das Fotobuch zum gefragten Sammlerstück und zur gefragten Ware am Kunstmarkt wurde. Diese Tendenz haben nicht erst die Bände von Parr und Badger eingeleitet. Bereits 2001 war in Zusammenarbeit von Andrew Roth und dem Antiquar Roth Horowitz *The Book of 101 Books* erschienen, eine Art Hitlist der angeblich wichtigsten (v. a. amerikanischen) Fo-

tobücher. Ein Jahr zuvor war in Spanien der Band *Fotografia publica. Photography in Print 1919–1939* erschienen. Und 2004 brachte Andrew Roth gemeinsam mit dem schwedischen Hasselblad Center den Katalog *The open book. A History of the Photographic Book from 1878 to the Present* heraus. Auffallend ist, dass all diese Publikationen zu einem Zeitpunkt auftauchten, als das Internet dabei war, den antiquarischen Buchhandel zu revolutionieren. Plötzlich wurde ein schwer überschaubarer Markt (einigermaßen) transparent. Die Wege der Bücher globalisierten sich via Internet. Es war nun möglich, diese auf der ganzen Welt zu kaufen und mühelos Preise zu vergleichen. Ein großer Teil des antiquarischen Angebots, die Massenware, wurde infolge dieser plötzlichen Vernetzung billiger. Seltene und stark nachgefragte Titel hingegen stiegen im Preis deutlich an. Noch aber stocherten die ersten Sammler von Fotobüchern zwar im globalen Überfluss, ihnen fehlte eines: nämlich Expertise. Bis vor wenigen Jahren gab es noch kaum Standards über »wichtige« und »unwichtige« Bücher, es gab kein Überblickswerk, das versprach, im Dschungel der Fotobücher für Ordnung zu schaffen. Das Projekt *The Photobook: A History* tat genau dies. Es wurde zu einer Art Bibel für angehende Sammler, und ihr Mitherausgeber, Martin Parr, zog daraus noch prächtigen Gewinn. Sämtliche der vorgestellten Bücher stammen nämlich aus seiner Privatsammlung. Sie haben inzwischen eine gewaltige Wertsteigerung erfahren. Spitzenpreise von mehreren hundert bis mehreren tausend Euro erzielen Klassiker aus der Zwischenkriegszeit, etwa Renger-Patzschs *Die Welt ist schön* (1928) (Abb. 1), Gräffs *Es kommt der neue fotograf!* (1929), Rohs *Foto-Auge*



Abb. 1 Albert Renger-Patzsch: *Die Welt ist schön. 100 Fotos*, München 1928.

(1929), aber auch bekannte Fotobuchklassiker aus der Nachkriegszeit wie Henri Cartier-Bressons *The Europeans* (1955) oder Robert Franks *The Americans* (1959). Mittlerweile gelten auch frühe Kataloge der heutigen Stars am Kunstmarkt Fotografie wie Ruff, Gursky und Struth zu begehrten Sammlerstücken. So kostet der Band *Montparnasse* von Andreas Gursky, der Anfang 1993 erschienen ist, und der lange Zeit um 90 bis 140 Euro gehandelt wurde, heute bis zu 1.200 Euro.

Mit der Adellung des Fotobuchs als Kunstwerk schlägt das Pendel des Kunstmarkts, das lange Zeit nur den Originalabzug als wertvolles Sammlerstück gelten lassen wollte, zurück. Es stellt dem *Vintageprint* das Fotobuch als kleinen künstlerischen Bruder gegenüber. Und es rehabilitiert das Buch als fotografische Erzähl- und Publikationsform. Immerhin stand die im Buch gedruckte Fotografie für viele heute berühmte Fotografen im Mittelpunkt (und nicht am Rande) ihrer Auseinandersetzung mit Fotografie. Die wieder entdeckten Stars der historischen Pressefotografie, wie Martin Munkácsi oder Erich Salomon etwa, sahen nicht den Einzelabzug als Endpunkt ihrer fotografischen Arbeit, sondern das in Zeitungen oder Zeitschriften publizierte Foto. Für manche von ihnen gehörte auch das Fotobuch zu den vielversprechenden Publikationsplattformen. »Es gibt«, schreibt Henri Cartier-Bresson 1952 in seinem berühmt gewordenen Band *The Decisive Moment* programmatisch, »andere Wege, unsere Fotos zu vermitteln als die Publikation in Zeitschriften, Ausstellungen, zum Beispiel; oder die Form des Buches, das ein wenig den Charakter einer ständigen Ausstellung hat«.

Die wieder entdeckte Geschichte des Fotobuchs wirft auch ein neues Licht auf jene Protagonisten der Fotografie, die bisher zu unrecht im Schatten standen: die großen Fotoverleger, die zu ihrer Zeit Neues, Unerhörtes ausprobierten – in Buchform. Der französische Verleger Robert Delpire etwa verfolgte, als er in den 1950er Jahren damit begann, Fotobücher von damals noch wenig bekannten Fotografen (etwa Robert Frank, René Burri, George Rodger u. a.) zu machen, nicht primär ein geschäftliches Kalkül, sondern er tat es aus Leidenschaft und aus Mut zum Experiment. Wirklich honoriert wurde diese Aufbruchstimmung oft erst Jahrzehnte später.

Die rasante Aufwertung des Fotobuchs ist zunächst ohne großen Widerhall im musealen Ausstellungsbetrieb geblieben. In Museen werden Fotobücher nach wie vor kaum gezeigt, vielmehr wird (historische) Fotografie weiterhin wie eh und je ausgestellt: als Originalabzug, gerahmt, an der weißen Wand. Das Fotobuch versperrt sich dieser gemäldeähnlichen Präsentation. Es bringt Fotografie in anderer Weise zur Anschauung: in reproduzierter, gedruckter Form, gebunden im Buchformat, oft durchsetzt mit Texten. Wer diese Bilder sehen will, muss das Buch zur Hand nehmen, er muss blättern. Aber vielleicht steht dem Fotobuch der Einzug ins Kunstmuseum unmittelbar bevor. Die Anzeichen dafür mehren sich. Da ist etwa die beispiellose Fetischisierung des originalen Schutzumschlags, die im Zuge des neuen Sammlerbooms von Fotobüchern einsetzte. Fotobücher ohne Umschlag (oder solche mit beschädigtem Einband) erzielten keine Spitzenwerte am Sammlermarkt. Die Forderung nach einem, wie ihn Sammler nennen, möglichst »jungfräulichen« Einband rückt die vervielfältigte Fotografie, wie sie uns im Fotobuch begegnet, wieder in die Nähe des raren fotografischen Einzelstücks. Sie kultiviert damit den Mythos der Unberührtheit des Objekts Fotografie, wie er uns im teuren *Vintageprint* begegnet. Wenn die Spuren des händischen Gebrauchs, die die gedruckte Fotografie (in Zeitungen, Zeitschriften, aber auch in Büchern) von Anfang an kennzeichneten, auf ein Minimum reduziert sind, wird aus dem vervielfältigten Fotobuch wieder das rare Einzelstück. Und dieses wird wohl früher oder später auch zum bewunderten Ausstellungsstück im Kunstmuseum werden, weggesperrt hinter Glas, gesichert hinter aufwändigen Alarmanlagen. Ans Blättern ist dann nicht mehr zu denken.

Man könnte, wenn man einen Blick in manche Foto- und Kunstmuseen wirft, den Eindruck gewinnen, dass Fotografie eine Abfolge von singulären Meisterwerken ist. Und dennoch: In jüngster Zeit beginnt sich diese Einschätzung zaghafte zu ändern. Es zeichnet sich ein neues Interesse an der Fotografie als seriellem Kommunikationsmedium im billigen Buch- und Zeitungsdruck ab. Diese Sensibilität für Bildkonfiguration auf der gedruckten Seite und für die quasisprachliche

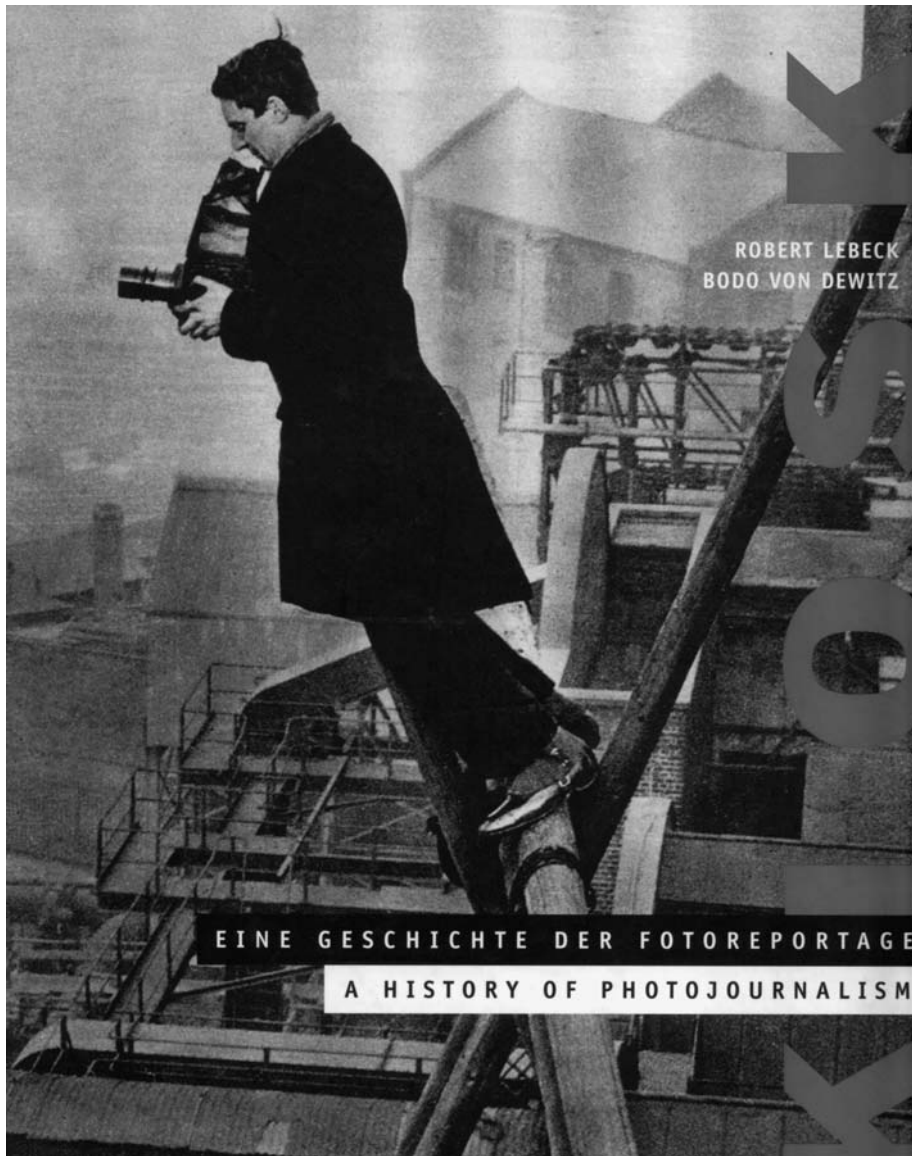


Abb. 2 Bodo von Dewitz, Robert Lebeck (Hg.): *KIOSK. Eine Geschichte der Fotoreportage 1839–1973*, Göttingen 2001.

Bildsyntax vielseitiger Foto-Essays und ganzer Bildbände versucht, Bedeutungs- und Wirkungsdimensionen der Fotografie ins Blickfeld zu bekommen, von denen die traditionelle Meisterwerkästhetik nichts weiß. Allmählich wird deutlich, dass die historisch belegbare Bedeutung der Fotografie in sehr vielen Fällen ganz eindeutig *nicht* auf der Ebene der Hochkunst, sondern jener der Massenmedien lokalisiert ist. Sie ist überhaupt erst durch Layout, Bildlegenden und anderes redaktionelles Teamwork artikuliert worden. Fotografie ist eben nicht genau dasselbe wie das, was Manet und Picasso gemacht haben. Sie war und ist Kommunikationsmedium, Bedeutungspaket, und das heißt journalistisches Kollektivprodukt, zu dem der Fotograf

nur das Rohmaterial liefert. Wenn man Layout, Begleittexte und narrativ-serielle Konfiguration wegamputiert, wie dies bisher in den Museen sehr oft der Fall war, destilliert man aus dem historischen Bedeutungspaket eben nur dieses nackte Rohmaterial heraus. Man folgt damit den Zwängen der Integration von Fotografie in den Kunstmarkt und in die Sphäre der Hochkultur, aber um den Preis der Reduktion und des Missverstehens der medialen Dimension von Fotografie.

Man sollte allerdings nicht zu pauschal urteilen, denn die neue Sensibilität scheint nicht mehr nur auf Forschung und Sammler beschränkt zu sein, sondern macht sich hier und da auch schon im Museumsbereich bemerkbar. Während Kuratoren früher stets die

hundert »besten« Cartier-Bresson-, Capa- oder Salomon-Fotos an die Wand hängen, spielt nun die Originalkonfiguration auf der gedruckten Seite auch in Ausstellungen eine Rolle, man denke etwa an die 2001 von Bodo von Dewitz und Robert Lebeck zusammengestellte Kölner Ausstellung »KIOSK. Eine Geschichte der Fotoreportage 1839–1973« (Abb. 2) oder an die New Yorker Ausstellung »This is war! Robert Capa at work« (2007) von Richard Whelan (Abb. 3). Vielleicht hat dieses neue Interesse an den massenmedialen Präsentationen von Fotografie nicht nur Preissteigerungen und Gewinne im Kunsthandel zur Folge, sondern bringt auch Impulse für die Forschung und bessere museale Präsentationen. Es wäre zu wünschen, dass sich die Sensibilität im Umgang mit Fotobüchern erhöht und Fotobücher auch abseits von Sammlerkreisen, in öffentlichen Bibliotheken und Sammlungen etwa, nicht nur sorgfältiger aufbewahrt, sondern auch vermehrt untersucht und ausgestellt werden.

Die kommerzielle Aufwertung von Fotobüchern und ihre Verwandlung in Kunstwerke haben dazu geführt, dass sich bisher ein Gutteil der Publizistik zum Thema Fotobücher der Logik des Kunstmarktes und der geschäftlichen Verwertung angeschlossen hat. Auffallend ist, dass enzyklopädische Annäherungen dominieren. Es werden Listen und Ranglisten erstellt, angebliche Highlights herausgefiltert und diese mit anderen Highlights verglichen. Auf diese Weise wird die Geschichte des Fotobuchs als Wettkampf um möglichst innovative, originelle Gestaltung inszeniert. Die gesellschaftspolitische Dimension des Fotobuchs, seine zeitgenössi-

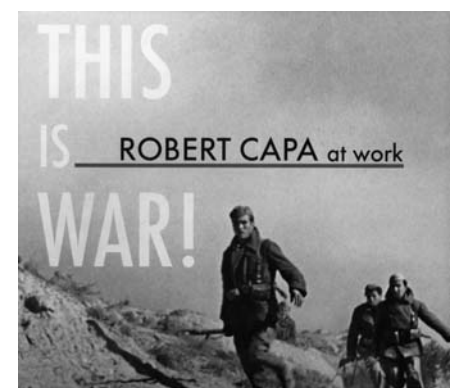


Abb. 3 Richard Whelan: *This is war! Robert Capa at work*, New York, Göttingen 2007.

sche publizistische Wirkung, seine Rezeption, aber auch seine komplexen Text-Bildbezüge bleiben weitgehend unerforscht.

Das vorliegende Themenheft schlägt einen anderen Weg als den der meisten bisherigen Publikationen ein. Die Auswahl der untersuchten Fotobücher ist relativ schmal. Sie beansprucht nicht, die Geschichte des Fotobuchs in seiner Gesamtheit dazu zu stellen. Im Mittelpunkt der Analysen stehen einzelne Fotobücher oder Gruppen von Fotobüchern, die umfassender analysiert werden und vor allem auf ihre gesellschaftspolitischen Bedeutung hin gelesen werden. Einige der untersuchten Bücher hatten zu ihrer Zeit eine enorme Wirkung, manche auch sehr hohe Auflagen. Andere haben, obwohl sie zu ihrer Zeit wenig beachtet wurden, Vorbildwirkung für spätere Publikationen erlangt. Wieder andere Fotobücher wurden schlicht vergessen und sind erst durch jüngste Forschungen wieder »ausgegraben« worden. Der zeitliche Schwerpunkt der Texte liegt im 20. Jahrhundert, gelegentlich aber wird der Blickwinkel in Richtung 19. Jahrhundert erweitert.

Eröffnet wird das Heft mit einem umfassenden Beitrag von Ulrich Keller zur Geschichte des amerikanischen Kriegsphotobuchs. Die Geschichte des Krieges in gedruckten Bildern kann, so der Autor, nur wenig beitragen, wenn es darum geht, neue Details über das Kriegsgeschehen zu vermitteln. Die Bedeutung der Bilder ist eine ganz andere: Sie thematisieren den Tod, der aus dem Alltag unserer westlichen Gesellschaften längst verdrängt ist. Sie sind Hohlformen, die die emotionale Seite der historischen Erinnerung thematisieren: Ängste, Wünsche, Erinnerungen. Robert Capas erstes Fotobuch *Death in the making* (1938) widmet Keller eine ausführliche und verglichen mit herkömmlichen Einschätzungen gegenläufige Analyse. Dieses Buch ist ein herausragendes Beispiel für die posttraumatische Bedeutung der Fotografie. Auch wenn das Umschlagbild, das den berühmten fallenden Sol-

daten zeigt, gestellt ist (wovon der Autor ausgeht), ist seine Wirkung ungebrochen. Capas Bild erfüllt weiterhin das unausrottbare Bedürfnis, uns zu erinnern – an Freiheit, Opfertod und andere Kulturmythen.

Mit dem Traum des Krieges in Bildern beschäftigt sich auch Sandra Oster. Sie untersucht die Spuren des Ersten Weltkrieges in den deutschsprachigen Fotobüchern der Zwischenkriegszeit. Die Autorin zeigt, wie wichtig dieses auflagenstarke Bildmedium war, wenn es darum ging, die zentralen Themen der 1920er und 1930er Jahre öffentlich zu verhandeln: Kriegsschuld, Kampf um die Republik, Aufarbeitung der Kriegsgreuel, Definition von Staat und Nation etc. Gab es in den 1920er Jahren noch nennenswerte linke Beiträge im Diskurs des Fotobuchs, so änderte sich dies spätestens Anfang der 1930er Jahre. Die Fotobücher des Krieges wurden zur Domäne der Reaktionären und Revanchisten.

Eric Lutz stellt ein Fotobuchprojekt vor, das in der Architekturpublizistik einzigartig und wegweisend gewesen wäre, wenn es realisiert worden wäre. Wenige Monate, nachdem der Wiener Architekt Rudolf Schindler 1914 nach Chicago ging, fasste er den Plan für ein Fotobuch über die amerikanische Architektur. In einer mehrwöchigen Reise mit der »Union Pacific Railroad« besuchte er 1916 Kalifornien, Arizona und Neu Mexiko. Während dieser Zeit hat er viel fotografiert. Immer wieder zerschlugen sich die Pläne für die Publikation, nach 1920, als er nach Kalifornien zog und ein Atelier eröffnete und ein letztes Mal während des Zweiten Weltkrieges, als er für das Projekt vergeblich um ein Guggenheim-Stipendium ansuchte. Während Mendelsohns, Hoppés und Neutras Bildbände stilbildend für die Darstellung der amerikanischen Architektur im Bildband wurden, wurde Schindlers Beitrag vergessen. Lutz rekonstruiert die Vorarbeiten für diese geplante Publikation aus dem Nachlass Schindlers, der in der *Architectural Drawing Collection*, University of California, Santa Barbara, aufbewahrt wird.

Franziska Schmidt und Hanna Koch stellen zwei Fotografen ins Zentrum der Analyse, die in der gegenwärtigen Rezeption höchst ambivalent beurteilt werden, Erna Lendvai-Dircksen und Paul Wolff. Beide hatten ein Naheverhältnis zum Nationalsozialismus, beide profitierten davon, beide wurden über ihre auflagenstarken Fotobuchpublikationen bekannt. Um die Bedeutung ihrer Fotobücher einschätzen zu können, ist es nötig, so argumentieren die Autorinnen, nicht nur die Publikationen für sich genommen zu interpretieren, sondern sie in einen breiteren publizistischen und politischen Zusammenhang zu stellen. Beide Fotografen sind nach und nach in das nationalsozialistische System »hineingewachsen«. Nicht nur die Bilder, sondern mehr noch ihre Zusammenstellung, Kommentierung, Beschriftung und ihre Folge ändern sich nach 1933. Wenn man die Fotobücher dieser beiden Fotografen genau analysiert, wird deutlicher, dass es keine nationalsozialistische Fotografie per se gibt. Vielmehr gibt es eine nationalsozialistische Publizistik, in die Lendvai-Dircksen und Wolff sich passgenau eingefügt haben.

Im abschließenden Beitrag wirft Hans Dinkel einen Blick auf die Geschichte des künstlerischen Fotobuchs seit den 1960er Jahren. Er beginnt seine Analyse mit Ed Ruschas Publikation *Twentysix Gasoline Stations* (1963) und endet nach der Jahrtausendwende mit Thomas Hirschhorns *Bataille Machine* (2003). Anhand zahlreicher Beispiele diskutiert er die künstlerischen Konzepte und Strategien, die hinter den verschiedenen Fotobuchprojekten stehen. Der Autor sieht die Künstlerbücher als »Haltestellen inmitten des beschleunigten Kunstbetriebs und der Inflation der technischen Bilder. Sie drosseln das Tempo der Rezeption und wirken schon durch die Sukzessivität ihrer Seitenfolge der Zerstreuung von Aufmerksamkeit entgegen, die das mediale Spektakel allzu leicht verursacht.«