

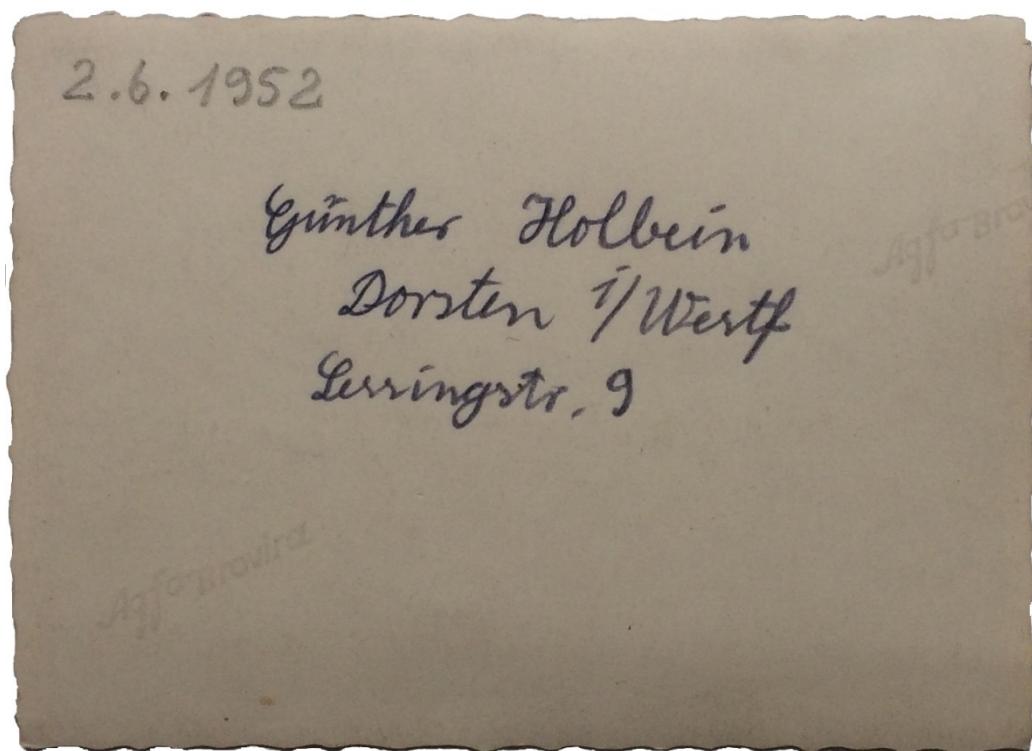
Dissertationsschrift zur Erlangung des Doktorgrades
am Institut für Kunstwissenschaft
der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig

Lena Holbein

Evidenz- und Bedeutungs(de)konstruktion in der archivalischen Praxis

Zu einer künstlerischen Strategie im
Umgang mit angeeigneten Fotografien





Die hier abgebildete Fotografie habe ich im Frühjahr 2020 in einem Fotoalbum meines Großvaters entdeckt. In diesem sammelte er sowohl Aufnahmen von Familienangehörigen als auch von seinen Reisen. Mag man der rückseitigen Beschriftung des Abzugs trauen, wurde das Foto von seinem Bruder im Juni 1952 aufgenommen. Ob hier tatsächlich ein unbekanntes Flugobjekt am Himmel zu sehen ist, bleibt unklar.

Lena Holbein

Evidenz- und Bedeutungs(de)konstruktion in der archivalischen Praxis

Zu einer künstlerischen Strategie im
Umgang mit angeeigneten Fotografien

Diese Arbeit wurde unter demselben Titel im Oktober 2020 als Dissertation an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig eingereicht und angenommen.

Inhaltsverzeichnis

1	EINLEITUNG	4
	Gegenstand und Fragestellung	4
	Begriffsdefinitionen	7
	Forschungsstand	11
	Methodik und Aufbau	17
2	ARCHIV UND FOTOGRAFIE – ENTWICKLUNG EINES WECHSELVOLLEN VERHÄLTNISSSES ...	20
2.1	Von der wissenschaftlichen Bilddokumentation zum digitalen Hyperarchiv	21
	2.1.1 Fotografisches Archivieren im 19. Jahrhundert	23
	2.1.2 Das Fotoarchiv im 20. Jahrhundert	31
	2.1.3 (Post-)Fotografisches Archivieren im 21. Jahrhundert	40
2.2	Foto-archivarische Praktiken in Kunst und Kunstwissenschaft	48
	2.2.1 Fotografisches Archivieren in der konzeptuellen Fotografie	59
	2.2.2 Archivalische Verfahren im Umgang mit angeeigneten Fotografien	62
3	FOTOGRAFISCHES ZEIGEN – DE- UND REKONTEXTUALISIEREN VON FOTOGRAFIEEN	71
3.1	Praktiken, Medien und Dispositive des Zeigens	81
	3.1.1 Die Ausstellung als Zeigedispositiv	83
	3.1.2 Das Fotobuch als Zeigeinstrument	88
3.2	Zeigen und/oder bezeugen: Mike Mandels und Larry Sultans <i>Evidence</i> (1977)	96
	3.2.1 Fotografien aus Bildarchiven zeigen	100
	3.2.1.1 Recherchieren und Selektieren	104
	3.2.1.2 Kontextualisieren und Gestalten	108
	3.2.1.3 Anordnen und Arrangieren	111
	3.2.2 <i>Evidence</i> – Zur fotografischen Installation im Ausstellungsraum	115
	3.2.2.1 Erste Wanderausstellung ab 1977	117
	3.2.2.2 Zweite Wanderausstellung ab 2004	120
3.3	Fotografisches Rekontextualisieren – Zwischen Zeigen und NichtZeigen	124
4	FOTOGRAFISCHES ORDNEN – VON (UN)SICHTBARKEITEN UND (UN)ORDNUNGEN	127
4.1	Praktiken des Ordners	128
	4.1.1 Anordnen	130
	4.1.2 Umordnen I Neuordnen	134
	4.1.3 Unordnen	147

4.2	Einladung ins Archiv: <i>Archiv Peter Piller / nimmt Schaden</i> (2007)	152
4.2.1	Prozesse des Ordners im <i>Archiv Peter Piller</i>	157
4.2.1.1	Ordnen im Netz	162
4.2.1.2	Räumliches Anordnen	165
4.2.1.3	Anordnungen in Publikationen	168
4.2.2	(Un)Ordnungen an den Rändern des Archivs	170
4.2.2.1	<i>ungeklärte Fälle</i>	171
4.2.2.2	<i>Materialien (H), Irrläufer</i>	173
4.3.	(Un)Ordnen – Zum prozessualen Bilderspiel im <i>Archiv Peter Piller</i>	176
5	FOTOGRAFISCHES KLASSIFIZIEREN – ZWISCHEN BEDEUTUNGSREDUKTION UND - MULTIPLIKATION	179
5.1	Praktiken des Klassifizierens	187
5.1.1	Klassifizieren im Bildarchiv	187
5.1.2	Klassifizieren als künstlerische Praxis	191
5.1.3	Klassifizieren im digitalen Zeitalter	196
5.2	Joachim Schmid und die Bilder der anderen	204
5.2.1	Bildersammeln im digitalen Zeitalter	209
5.2.2	Flickr-Bilder typologisieren: <i>Other People's Photographs</i> (2008-11)	214
5.2.2.1	Klassifizieren des Selbst	219
5.2.2.2	Flickr – ein disziplinierter Bilderfundus	222
5.2.2.3	Autor*innenschaft im digitalen Zeitalter	224
5.2.2.4	Anders typologisieren	228
5.3	Zwischen Systematik und Zufall – Klassifizieren bei Joachim Schmid	232
6	EVIDENZ- UND BEDEUTUNGS(DE)KONSTRUKTION IN DER ARCHIVALISCHEN PRAXIS	236
7	ANHANG	246
7.1	Fotobücher	246
7.2	Archivalien	247
7.3	Gespräche der Verfasserin	247
7.4	Literaturverzeichnis	247
7.3	Abbildungen	268
	Dank	308

1 Einleitung

Gegenstand und Fragestellung

Die Faszination für das Archiv hält an. Auch 20 Jahre, nachdem Simon Cheryl den ‚archival turn‘¹ ausrief und Hal Foster mit Blick auf die internationale Gegenwartskunst einen ‚archival impulse‘² proklamierte, ist das Archiv in der bildenden Kunst präsent. Insbesondere für Künstler*innen, die mit fotografischem, angeeignetem Bildmaterial arbeiten, ist das Archiv zu einem frequentierten Bezugspunkt geworden. Ob als Bilderfundus³, als ästhetische Folie, vor der Werke mitunter selbst als Archive erscheinen und teils als solche bezeichnet werden⁴, als Ort künstlerischer Produktion⁵ oder als Methode, mit der Fotografien gezeigt, geordnet oder klassifiziert werden – das Archiv ist im Spiel.⁶ Gerade die Transformation archivarischer Praktiken, wie sie zahlreiche Künstler*innen sowie Fotograf*innen⁷ seit den 1970er Jahren im Umgang mit fotografischem Bildmaterial vollzogen haben, verspricht ein reflexives Potential. In dieser im Rahmen der Arbeit als *archivalisch* bezeichneten Praxis wird die Frage der Evidenz diskursiv verhandelt. Handelt es sich bei den angeeigneten Bildern um Fotografien aus Archiven bzw. archivischen Strukturen, stellt sich die Frage der Evidenz sodann mit Blick auf die fotografische als auch archivische Evidenz- und Bedeutungsproduktion.

¹ Als Beleg für den *archival turn* nannte Simon Cheryl die steigende Präsenz von historischen und archivalischen Fotografien und Objekten, sowie die Aneignung archivarischer Formen in den künstlerischen und fotografischen Praktiken der 1990er Jahre. (vgl. Simon, Cheryl: „Introduction. Following the Archival Turn“, in: *Visual Resources*, Bd. 18, Heft 2, 2002, S. 101)

² Foster, Hal: „An Archival Impulse“, in: *October*, Vol. 110, Fall 2004, S. 3-22.

³ Archive werden von zahlreichen Künstler*innen als Bilderfundus genutzt, darunter Erik Kessels, Fiona Tan, Adam Broomberg und Oliver Chanarin, Ronit Porat, Arwed Messmer, Philipp Goldbach u.a.

⁴ Die Bezeichnung *Archiv* hat in der künstlerischen Praxis Konjunktur und wird, wenn nicht im Werktitel, dann häufig in begleitenden Paratexten von den Künstler*innen aufgeworfen, so zum Beispiel von Christian Boltanski oder von Jeremy Deller und Alan Kane mit dem *Folk Archive* (2005).

⁵ Beispielhaft hierfür steht die Ausstellung *Blick. Künstler/innen arbeiten mit dem Ringier Bildarchiv*, die im Frühjahr 2012 im Aargauer Kunsthaus stattfand und zu der Künstler*innen eingeladen waren, mit dem Bildarchiv des Schweizer Medienunternehmens Ringier – seit 2009 im Besitz des Kantons Aargau – zu arbeiten.

⁶ Darüber hinaus sind seit den 1990er Jahren auf Initiativen von Künstler*innen und Fotograf*innen Bildarchive entstanden, die sich insbesondere der Archivierung von Materialien der Diaspora widmen, die in konventionellen Archiven keinen Platz finden. Exemplarisch zu nennen sind das von Susan Meiselas eingerichtete Webarchiv *akakurdistan.com*, das sich der Geschichte der Kurd*innen widmet, sowie die 1997 u.a. von Akram Zaatari sowie Walid Raad gegründete *Arab Image Foundation* in Beirut. Letztere ist sogleich seit Beginn Materialfundus für eine Reihe an Künstler*innen gewesen.

⁷ Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wird weitestgehend von Künstler*innen gesprochen. In den Fallbeispielen wird jedoch im Einzelnen entsprechend der Ausbildung bzw. des eigenen Selbstverständnisses zwischen Fotograf*innen und Künstler*innen unterschieden.

Behauptet sich bis heute der Glaube an eine genuin fotografische Evidenz, ergo einer ihr immanenten Beweiskraft, ist sie doch primär als Effekt medialer und semantisierender Verfahren zu begreifen.⁸ Damit eine Fotografie als *evident* respektive wahr und eindeutig erfahren wird, müssen die Mittel der Evidenzerzeugung verschleiert sein, so Ludwig Jäger.⁹ Auch im Archiv ist eine Vielzahl an Handlungen an der fotografischen Evidenz- und Bedeutungsproduktion beteiligt, darunter Verfahren des Semantisierens, Ordners und Klassifizierens. Fotografie und Archiv bilden dabei einen „*truth apparatus*“¹⁰, wie Allan Sekula konstatierte, in dem die fotografischen und archivarischen Praktiken eng miteinander verknüpft sind und ihren jeweiligen Wahrheitsanspruch gegenseitig konsolidieren.¹¹

Diese Wechselwirkung zwischen fotografischer und archivarischer Praxis ist der Ausgangspunkt für die *archivalische* Praxis, die im Fokus des Dissertationsprojekts steht.¹² Die vorliegende Arbeit fragt nach den Motiven und Potentialen der Verschränkung einer fotografischen Aneignungspraxis mit archivarischen Praktiken. Ziel ist es, dieser als einem strategischen Verfahren innerhalb einer zeitgenössischen künstlerischen Praxis nachzugehen. Dabei wird zu zeigen sein, dass in dieser Verknüpfung die fotografische sowie archivarische Evidenz- und Bedeutungsproduktion von Künstler*innen gleichermaßen befragt sowie deren Wahrheitsgehalt beansprucht wird. In diesem Wechselspiel zwi-

⁸ Der vorliegenden Arbeit liegt damit ein Evidenzbegriff zugrunde, der Evidenz nicht als ontologische Kategorie versteht sondern als konstruiert. Evidenz ist demnach keine fotografische Eigenschaft, wenngleich davon ausgegangen wird, dass der fotografische Evidenzeffekt durch bildinhärente Merkmale begünstigt wird. Eine solche verknüpfende Perspektive verfolgte auch das Projekt der DFG-geförderten Kolleg-Forschergruppe *BildEvidenz* (bis Mai 2020), indem Evidenz einerseits als Effekt und andererseits als bildnerisches Potential begriffen und untersucht wurde.

⁹ Vgl. Jäger, Ludwig: „Semantische Evidenz. Evidenzverfahren in der kulturellen Semantik“, in: Ders., Lethen, Helmut; Koschorke, Albrecht (Hrsg.): *Auf die Wirklichkeit zeigen, Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften, Ein Reader*, Frankfurt/New York: Campus Verlag, 2015, S. 50-52.

¹⁰ Sekula, Allan: „The Body and the Archive“ (1986), in: Bolton, Richard (Hrsg.): *The Contest of Meaning, Critical Histories of Photography*, Cambridge/London: The MIT Press, 1989, S. 351.

¹¹ Die Verschränkung von Fotografie und Archiv war auch der Ausgangspunkt der Tagung „Archiv – Macht – Gesellschaft“ des DFG-Graduiertenkollegs *Das fotografische Dispositiv* im Februar 2015 an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Siehe den hierzu erschienenen Tagungsband: Flemming, Viktoria von; Berndt, Daniel; Bialek, Yvonne (Hrsg.): *(Post)fotografisches Archivieren, Wandel, Macht, Geschichte, Das fotografische Dispositiv*, Band 2, Kromsdorf: Jonas Verlag, 2016.

¹² Die vorliegende Arbeit entstand im Rahmen des DFG-Graduiertenkollegs *Das fotografische Dispositiv*, das von 2013 bis 2018 an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig angesiedelt war und das Fotografische als ein komplexes Handlungsgefüge erforschte, dem spezifische technisch-mediale, soziale, kulturelle sowie ästhetische Bedingungen zugrunde liegen.

schen Konstruktion und Dekonstruktion werden Evidenz und Bedeutung jeweils als Effekte von komplexen Handlungs- und Machtgefügen erfahrbar.

Während die Frage der Evidenz hinsichtlich des künstlerischen Gebrauchs von Dokumenten bereits vereinzelt diskutiert worden ist, ist sie mit Blick auf die fotografische Aneignungspraxis bisher ausgeblieben. Diese ist hingegen vornehmlich vor der Folie der *Appropriation Art* oder des *Bildersammelns* hinsichtlich Fragen der Originalität des Werks und künstlerischer Autor*innenschaft beleuchtet worden, die für die Künstler*innen der 1970er und 80er Jahre von zentraler Bedeutung waren. Auch die Verknüpfung zweier für die Gegenwartskunst zentraler Praktiken, die fotografische Aneignung einerseits und die archivarische Praxis andererseits, ist bis dato nicht als strategisch künstlerisches Verfahren in den Blick geraten. Innerhalb der Forschung ist das Archiv überdies zumeist als Metapher bemüht worden und es kam nur vereinzelt zu einer Engführung auf die Archivpraktiken, wie sie die vorliegende Arbeit vornimmt. Dabei verspricht eine solche praxeologische Perspektive Aufschluss über die fotografisch-archivarische Evidenz- und Bedeutungsproduktion zu geben, wie im Rahmen der Untersuchung anhand der drei folgenden Fallbeispiele gezeigt werden soll.

Bereits 1977 zeigten Larry Sultan und Mike Mandel unter dem Titel „Evidence“ eine Auswahl an Fotografien, die sie im Zuge einer zweijährigen Recherche in Bildarchiven US-amerikanischer Institutionen angeeignet hatten, in Gestalt eines Fotobuchs sowie einer Ausstellung. *Evidence* markiert damit den Beginn einer fotografischen Aneignung in Bildarchiven und steht paradigmatisch für eine Präsentation angeeigneter Fotografien, die lediglich die Bildquellen nennt und darüber hinaus auf Resemantisierungen verzichtet. Während die Forschung bis dato vornehmlich einzelne Fotografien aus dem Werk in den Blick genommen und hinsichtlich einer Evidenzkritik beleuchtet hat, soll hier der Frage nachgegangen werden, inwiefern – insbesondere im spezifischen Format des Fotobuchs – nicht nur eine fotografische, sondern auch eine archivarische Evidenz- und Bedeutungskonstruktion von den Fotografen in den Blick gerückt und befragt werden.¹³

¹³ Eine solche auf Einzelbilder fokussierte Analyse nahm beispielsweise Peter Geimer vor. Siehe Geimer, Peter: „Vom Schein, der übrig bleibt. Bild-Evidenz und ihre Kritik“, in: Lethen, Helmut; Jäger, Ludwig; Koschorke, Albrecht (Hrsg.): *Auf die Wirklichkeit zeigen, Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften, Ein Reader*, Frankfurt/New York: Campus Verlag, 2015, S. 181-218.

Anders als Larry Sultan und Mike Mandel ist der Künstler Peter Piller für seine kontinuierliche Arbeit mit angeeignetem Bildmaterial bekannt, die im *Archiv Peter Piller* seinen Ausdruck gefunden hat. Mit seinem Werk rückt die Frage der Evidenz hinsichtlich der archivierenden Instanzen und Autoritäten in den Blick, deren Glaubwürdigkeit die Evidenzerfahrung maßgeblich bedingt. Dies soll exemplarisch anhand einer Arbeit mit Fotografien aus dem Bildarchiv eines Schweizer Versicherungsunternehmens untersucht werden, die in der Publikation *Archiv Peter Piller / nimmt Schaden* (2007) kommentarlos Seite für Seite angeordnet sind. Unter dem gleichen Titel konzipierte der Künstler eine Serie aus großformatigen fotografischen Drucken der Schadensbilder, die im Ausstellungsraum zu variierenden Arrangements angeordnet werden. Diese Dynamisierung der künstlerischen Anordnung, so die Vermutung, führt die fotografische Evidenz- und Bedeutungskonstruktion als ein kontinuierliches Spiel vor und scheint damit auf die fluiden Bildersammlungen, die uns im virtuellen Raum begegnen, zu reagieren.

Ergänzt wird der Untersuchungskorpus um ein Werk, das die Frage der Evidenz in die verteilten Handlungsräume des Digitalen überführt und an die digitalen Hyperarchive knüpft. Die Publikation *Other People's Photographs* (2008-11) präsentiert eine Auswahl an Bildern, die der Künstler Joachim Schmid auf der Photosharing-Plattform *Flickr* über einen Zeitraum von mehreren Jahren sammelte. In dieser hat der Künstler die Bilder nach eigenen Kategorien zusammengestellt, darunter auch das Schlagwort ‚*Evidence*‘. Verlangen die digitalen Bilder stärker als zuvor Praktiken der Evidenzgenerierung, weil der Glaube an ihr Wahrheitsversprechen ob der digitalen Bildwerdung eingeschränkt scheint, ist auf dem Photosharing-Portal eine Vielzahl an unterschiedlichen Akteur*innen daran beteiligt, den Bildern Evidenz zu verleihen und Bedeutung einzugeben. Mit Blick auf Joachim Schmid's Werk gilt es daher, die Evidenz- und Bedeutungsproduktion als Ausdruck einer verteilten Handlungsmacht zu untersuchen und nach den veränderten Bedingungen einer archivalischen Praxis im digitalen Zeitalter zu fragen.

Begriffsdefinitionen

Ob Archivieren, Sammeln oder Speichern, in der Umgangssprache werden die Praktiken häufig synonym verwendet. Auch wenn die künstlerische Praxis seit den 1960er Jahren vor der Folie des Archivs in den Blick genommen wird, findet oftmals keine trennscharfe

Grenzziehung zu den Praktiken des Sammelns sowie Speicherns statt.¹⁴ Andererseits werden Werke allzu schnell als *Archive* bezeichnet, wobei das künstlerische Narrativ teils unhinterfragt übernommen wird.¹⁵

Eine gewisse Unschärfe, die sich im metaphorischen Gebrauch des Archivbegriffs abzeichnet und den am Archiv-Diskurs partizipierenden Geisteswissenschaften bisweilen Kritik von Seiten der Archivwissenschaften eingebracht hat, setzt sich auch hinsichtlich der *archivarischen*¹⁶ Praxis – im Rahmen der Arbeit auch als *Archivpraxis* bezeichnet – fort.¹⁷ Diese umfasst ein ganzes Bündel an unterschiedlichen Praktiken, die vornehmlich aber nicht ausschließlich in der Institution Archiv Anwendung finden.¹⁸ Archivarische Praktiken sind beispielsweise auch auf Photosharing-Plattformen wirksam, deren Archivstatus umstritten ist, weil deren unbeständiger Bildspeicher der Permanenz des konventionellen Archivs zu widersprechen scheint.¹⁹ Ausgehend von diesen konkreten archivarischen Praktiken, die an dieser Stelle nur kurz umrissen werden sollen, wird in einem nächsten Schritt der Begriff der *archivalischen* Praxis näher erörtert, der die künstlerische Transformation der Verfahren kenntlich macht.

¹⁴ Legt zwar der Untertitel der Ausstellung *Deep Storage, Arsenal der Erinnerung*, die 1994 erstmals einen Überblick über das „Sammeln, Speichern und Archivieren in der Kunst“ gab, dar, dass es sich um jeweils eigene Praktiken handelt, findet in der Publikation keine genaue Ausdifferenzierung statt. (siehe Schaffner, Ingrid; Winzen, Matthias (Hrsg.): *Deep Storage, Arsenal der Erinnerung, Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Haus der Kunst München vom 3.08. bis 12.10.1997 und in der Henry Art Gallery, Seattle, im Herbst 1998], München: Prestel-Verlag, 1997)

¹⁵ Sven Spieker bezeichnet beispielsweise Werke von Gerhard Richter, Hans-Peter Feldmann, Susan Hiller, Walid Raad und Boris Mikhailov als ‚*photo archives*‘. (vgl. Spieker, Sven: *The Big Archive, Art from Bureaucracy*, Cambridge/London: The MIT Press, 2008, S. 136) Auch Ariella Azoulay spricht mit Blick auf die 1997 von Künstlern mitinitiierte *Arab Image Foundation* sowie dem Projekt *The Atlas Group Archive* von Walid Raad von einem Archiv. (vgl. Azoulay, Ariella: „Archive“, in: Downey, Anthony (Hrsg.): *Dissonant Archives, Contemporary Visual Narratives in the Middle East*, London/New York: I.B. Tauris, 2015, S. 199)

¹⁶ Während sich das Adjektiv *archivisch* auf das Archivwesen im Allgemeinen bzw. die Institution bezieht, beschreibt das ebenfalls vom Substantiv Archiv abgeleitete *archivarisch* die Tätigkeiten bzw. Praktiken in Archiven. (vgl. Reimann, Norbert: „Grundfragen und Organisation des Archivwesens“, in: Ders. (Hrsg.): *Praktische Archivkunde, Ein Leitfaden für Fachangestellte für Medien- und Informationsdienste*, Münster: Ardey-Verlag, 2004, S. 20)

¹⁷ Zum metaphorischen Gebrauch des Archivbegriffs und dessen archivwissenschaftlicher Rezeption siehe Schenk, Dietmar: „Archivmacht“ und geschichtliche Wahrheit“, in: Ders.; Hering, Reiner (Hrsg.): *Wie mächtig sind Archive? Perspektiven der Archivwissenschaft*, Hamburg: University Press, 2013, S. 21-43.

¹⁸ Einzelne Praktiken sind beispielsweise auch in musealen Sammlungen wirksam, unterliegen dort jedoch teils anderen Prinzipien und Logiken, wie noch auszuführen sein wird.

¹⁹ Solche sich ausschließlich im digitalen konstituierende Archive unterscheiden sich sogleich von den klassischen Archiven darin, dass sie Material scheinbar grenzenlos ansammeln und auf ein Selektieren verzichten. Dabei fehlt es den digitalen Archiven an einem ‚*Außen*‘, weil tendenziell alles archiviert werde. (vgl. Spieker, Sven: „Einleitung: Die Ver-Ortung des Archivs“, in: Ders. (Hrsg.): *Bürokratische Leidenschaften, Kultur- und Mediengeschichte im Archiv*, Berlin: Kadmos, 2004, S. 7f.)

Archivarische Praktiken

Neben dem Sammeln respektive *Selektieren*, *Zusammentragen* und *Aufbewahren*, das eine zentrale archivarische Praktik darstellt, wie Monika Rieger festgestellt hat, bedeutet Archivieren das Verzeichnen, systematische Ordnen und Organisieren von Objekten.²⁰ Wenngleich Überschneidungen mit Verfahren wie sie in musealen Sammlungen beispielsweise Anwendung finden bestehen, lassen sich gerade in Abgrenzung zu diesen die Merkmale einer archivarischen Praxis bestimmen. Denn während das Sammeln grundsätzlich unterschiedlichste Anordnungen – von bloßen *Ansammlungen* bis hin zu geordneten Sammlungen – annehmen kann, erfolgt das Archivieren systematischer und auf der Grundlage vorab definierter Prinzipien wie im Rahmen der Bewertung, Klassifikation, Verschlagwortung u.a.²¹ Diese Praktiken ergeben sich daraus, dass das Archivieren neben dem Bewahren der Materialien auch deren Gebrauch und Adressierbarkeit sicherstellt. Hierzu zählt neben der Organisation und Verschlagwortung auch die Einrichtung eines konsistenten Verweissystems, das die Archivalien auffindbar macht. Auf diese Weise gewährleisten archivarische Praktiken eine Sichtbarkeit der Archivalien, die potentieller Art ist, weil diese erst bei Bedarf hervorgeholt werden. In dieser Latenz des Archivs besteht sogleich ein zentraler Unterschied zur Sammlung, die aufgrund ihrer repräsentativen Funktion in besonderer Weise Sichtbarkeit beansprucht und im Gegensatz zur Zukunftsgerichtetheit des Archivs gegenwartsbezogen ist.²² Archivische Bestände, so beschreibt es Knut Ebeling, sind hingegen „*gar nicht unbedingt dazu da, um gesehen zu werden*“²³; im Archiv gehe es allein um die Präsenz des Materials.²⁴

²⁰ Vgl. Rieger, Monika: „Anarchie im Archiv. Vom Künstler als Sammler“, in: Ebeling, Knut; Günzel, Stephan (Hrsg.): *Archivologie, Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*, Berlin: Kadmos, 2009, S. 254.

²¹ Zu den unterschiedlichen Ausformungen von Sammlungen siehe Sommer, Manfred: *Sammeln, Ein philosophischer Versuch*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002.

²² Diese zeitliche Latenz differenziert die archivarische Praxis auch von dokumentarischen Praktiken, die den unmittelbaren Gebrauch des Dokumentierten anstreben.

²³ Ebeling, Knut: „Archiv oder Sammlung? Kleine Epistemologie archivarischer Praktiken des fotografischen Bildes“, in: Hasenpflug, Kristina; Seeger, Elke (Hrsg.): *Atelier der Erinnerung, Aspekte des Archivarischen als Ausgangspunkt künstlerischer Fotografie*, Ludwigsburg: Wüstenrot Stiftung, 2016, S. 32.

²⁴ Des Weiteren differenziert Knut Ebeling das Archiv von der Sammlung hinsichtlich der Materialität des Gesammelten, das er als *roh, unbehandelt* und ursprünglich auf der einen Seite und vermittelt bzw. prozessiert auf der anderen Seite beschreibt. Dies bedeutet jedoch keineswegs, dass der Autor die Archivalien als unmittelbare Spuren des Realen begreift; diese sind ebenso codiert wie in der Sammlung, wenn auch auf andere Weise. (vgl. Ebeling 2016, S. 32)

Mit Blick auf die Archivpraxis zeigt sich jedoch, dass diese inzwischen ebenso Praktiken des Zeigens sowie des Ausstellens einschließt. Einerseits konstituieren die archivarischen Praktiken maßgeblich die Sichtbarkeit der Archivalien, indem sie diese bewahren, organisieren und ordnen. Andererseits ist das Ausstellen mittlerweile zu einem zentralen Bestandteil der Archivpraxis geworden, wie die an Bedeutung gewinnenden und in ihrer Frequenz steigenden Ausstellungstätigkeiten von Archiven nahelegen.²⁵ Zudem schließt das Archivieren seit dem Eintritt ins digitale Zeitalter auch das Prozessieren respektive Übertragen von Daten auf immer neue Speichermedien mit ein. Gesichert werden soll dadurch, dass die gespeicherten Informationen auch in der Zukunft lesbar sind.²⁶ Die archivarische Praxis, so soll hier nur angedeutet werden, ist also als ein komplexes Handlungsgefüge aus unterschiedlichen, teils ambivalenten Praktiken zu begreifen, das insbesondere im Zuge des Digitalen einem Wandel unterliegt und teils durch neue Verfahren ergänzt worden ist.

Archivalische Praxis

Werden archivarische Praktiken von Künstler*innen aufgerufen, werde das Archiv imitiert, wie Knut Ebeling aufgezeigt hat.²⁷ Wie das künstlerische Sammeln, das grundsätzlich anders erfolgt als ein konventionelles Sammeln, so unterliegen auch die archivarischen Praktiken, wenn sie von Künstler*innen herangezogen werden, einer Transformation.²⁸ Denn den Künstler*innen geht es nicht um eine bloße Übernahme dieser Verfahren, vielmehr werden deren Mechanismen und Prinzipien strategisch unterlaufen oder

²⁵ Exemplarisch lassen sich die Ausstellungen nennen, die die Photothek Florenz seit einigen Jahren sowohl online als auch für den realen Raum konzipiert und auf die an anderer Stelle noch näher einzugehen ist. Aber auch die Beteiligung von Bildarchiven an Ausstellungsformaten wie zum Beispiel dem Photoszene-Festival Köln zeigt das gesteigerte Interesse der Archive, ihre Materialien in eine Sichtbarkeit zu überführen. Im Rahmen des Programms *Artist meets Archive* wurden 2018 erstmals Künstler*innen eingeladen, mit dem Bestand eines Archivs der teilnehmenden Institutionen zu arbeiten.

²⁶ Aleida Assmann hat diesbezüglich von einem „*Paradigmenwechsel der Archivierung*“ gesprochen, weil die permanente Speicherung auf einem Träger dem kontinuierlichen Umschreiben der Informationen gewichen ist. (Assmann, Aleida: „Das Archiv und die neuen Medien des kulturellen Gedächtnisses“, in: Stanzek, Georg; Voßkamp, Wilhelm (Hrsg.): *Schnittstelle, Medien und kulturelle Kommunikation*, Köln: DuMont, 2001, S. 276)

²⁷ Vgl. Ebeling 2016, S. 28.

²⁸ Zur Praxis des künstlerischen Sammelns siehe Winzen, Matthias: „Sammeln – so selbstverständlich, so paradox“, in: Schaffner, Ingrid; Winzen, Matthias (Hrsg.): *Deep Storage, Arsenal der Erinnerung, Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Haus der Kunst München vom 3.08. bis 12.10.1997 und in der Henry Art Gallery, Seattle im Herbst 1998], München: Prestel-Verlag, 1997, S. 10-19.

hinterfragt. Um dem aus der Verschiebung resultierenden kritischen Potential einerseits begrifflich Vorschub zu leisten und die künstlerische Praxis andererseits von konkreten archivarischen Praktiken abzugrenzen, wird der Begriff des *Archivalischen* bemüht.²⁹ Dieser markiert eine produktive Lücke, wie sie das künstlerische Vorgehen suggeriert, das im Folgenden als *archivalische* Praxis ins Spiel gebracht wird. Der Terminus des Archivalischen ermöglicht darüber hinaus eine Lesart der künstlerischen Praktiken mit Blick auf archivarische Verfahren, ohne deren konkrete Anbindung an die den Bildaneignungen zugrunde liegenden Archive. Zugleich aber scheint eine Rückbindung an die jeweils spezifischen Praxen der Archive möglich, die der Offenheit und Wechselwirkung der Agencies Rechnung trägt.³⁰

Forschungsstand

Der Frage nach der Evidenz- und Bedeutungsproduktion in einer archivalischen Praxis ist bisher keine Untersuchung nachgekommen. Mit Blick auf den Untersuchungsgegenstand ist jedoch ein Aufsatz von Peter Geimer von Relevanz, in dem er fotografische sowie filmische künstlerische Arbeiten, darunter auch *Evidence* von Mike Mandel und Larry Sultan, hinsichtlich einer Evidenzkritik untersucht. Die von Mandel und Sultan angeeigneten Fotografien, so Geimer, führen den Evidenz- und Bedeutungsmangel der Fotografie vor und verweisen auf die Bedeutung semantisierender Praktiken in der fotografischen Signifikanzbildung.³¹ Der Frage nach dem spezifischen Evidenzgehalt der Fotografie geht der 2009 erschienene Sammelband *L'évidence photographique, La conception positiviste de la photographie en question* nach. Alexandre Quoi weist in einem der darin versammelten Beiträge darauf hin, dass innerhalb der Konzeptkunst der Evidenzmangel fotografischer Bilder auf unterschiedliche Weise in den Blick gerückt wurde. Anhand

²⁹ Jene Konzeptualisierung, die das *Archivalische* als theoretisches Dispositiv begreift, knüpft an begriffliche Ausweitungen an, wie sie mit Blick auf die Fotografie und dem Terminus des ‚Fotografischen‘ erfolgten und im Rahmen des Graduiertenkollegs *Das fotografische Dispositiv* erforscht und mit Blick auf unterschiedliche Handlungsfelder reflektiert worden sind. (siehe hierzu u.a. Flemming et al. 2016; Sykora, Katharina; Schrader, Kristin; Kohler, Dietmar; Pohlmann, Natascha; Bühler, Daniel (Hrsg.): *Valenzen fotografischen Zeigens, Das fotografische Dispositiv*, Band 3, Kromsdorf: Jonas Verlag, 2016; Becker, Ilka; Lockemann, Bettina; Köhler, Astrid; Krahn, Ann Kristin; Sandrock, Linda (Hrsg.): *Fotografisches Handeln, Das fotografische Dispositiv*, Band 1, Kromsdorf: Jonas Verlag, 2016; sowie Dobbe, Martina: *Fotografie als theoretisches Objekt, Bildwissenschaft, Medienästhetik, Kunstgeschichte*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2007)

³⁰ Siehe hierzu Becker et al. 2016, darin insbesondere die Einleitung „Akte, Agencies und Un/Gefügigkeiten in fotografischen Dispositiven“ von Ilka Becker, S. 9-37.

³¹ Vgl. Geimer 2015, S. 201.

konzeptueller Arbeiten, vornehmlich fotografischen Serien sowie Foto-Text-Arbeiten, legt Quoi dar, dass seit den 1980er Jahren das Wesen des fotografischen Mediums von einer Reihe von Künstler*innen reflexiv verhandelt worden ist. Die Befragung des Mediums löste damit die bis dato dominierende Frage nach dem Kunststatus der Fotografie ab.³² Vor einem breiteren Spektrum beleuchtet die Publikation *The Shape of Evidence* (2014) von Sophie Berrebi den Gebrauch von Dokumenten in der zeitgenössischen Kunst, mit dem Künstler*innen die historische Wissensproduktion befragten.³³

Vor allem innerhalb der Medien- und Kulturwissenschaften sind bis dato zahlreiche Publikationen erschienen, die die visuelle Evidenz fotografischer Bilder befragen und Gesten der Wahrheitsstiftung *am* und *mit* dem Bild fokussieren. Ausgangspunkt ist dabei das Spannungsverhältnis zwischen dem Wissen um eine mögliche Manipulation der Bilder einerseits und dem unerschütterlichen Glauben an die Beweiskraft fotografischer Bilder andererseits. Im Zentrum des 2004 erschienenen Sammelbands *Evidenz ... das sieht man doch!* steht die Frage, „wie das Sichtbare am Bild archäologisch und genealogisch zum Evidenten überformt wird, wie es Sprache und Diskurs bedient und sich ihrer bedient und zur Handlung wird“.³⁴ Wie Tom Holert an anderer Stelle angemerkt hat, eigneten sich gerade ‚blinde‘ Bilder, sprich Bilder, die sich der Lesbarkeit in gewisser Weise entziehen, besonders gut für die Evidenzerzeugung, weil das Abgebildete für die Betrachter*innen nicht auf den ersten Blick zu entschlüsseln ist.³⁵ Fotografien, so der Kulturwissenschaftler Helmut Lethen, könnten so zu ‚Evidenzmaschinen‘ werden, wenn diese beispielsweise wie Fundstücke ohne Angaben zu ihrem Entstehungskontext

³² Vgl. Quoi, Alexandre: „Qu'est-ce que la photographie? Photoconceptualisme et investigation d'un médium dans les années 1970“, in: Molderings, Herbert; Wedekind, Gregor (Hrsg.): *L'évidence photographique, La conception positiviste de la photographie en question*, Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009, S. 247-300.

³³ Siehe Berrebi, Sophie: *The Shape of Evidence, Contemporary Art and the Document*, Amsterdam: Valiz, 2014. Hingewiesen sei an dieser Stelle auch auf die Publikation *Beyond Evidence*, herausgegeben von Daniela Hahn, die im einleitenden Vorwort mit Blick auf dokumentarische Praktiken in den Künsten festhält, dass diese nach der Wahrheitskonstruktion und den Bedingungen des Dokumentwerdens fragen. (vgl. Hahn, Daniela: *Das Dokument in den Künsten*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2016, S. 13f.)

³⁴ Nohr, Rolf: „Das Augenscheinliche des Augenscheinlichen“, in: Ders. (Hrsg.): *Evidenz Das sieht man doch!*, Münster: Lit Verlag, 2004, S. 17.

³⁵ Vgl. Holert, Tom: „Evidenz-Effekte, Überzeugungsarbeit in der visuellen Kultur der Gegenwart“, in: Bickenbach, Matthias (Hrsg.): *Korrespondenzen, Visuelle Kulturen zwischen früher Neuzeit und Gegenwart*, Köln: Dumont, 2002, S. 198-225.

präsentiert werden und auf diese Weise der technische Vorgang des Fotografierens ausgeblendet werde.³⁶

Wird Evidenz weitestgehend als Effekt beschrieben, ergo als Ergebnis zeigender und semantisierender Praktiken, bleibt die Frage nach einer genuin fotografischen Evidenz, die in der Fototheorie vor allem an die technische Bildgenese gekoppelt wurde, weiterhin von Bedeutung.³⁷ So fragt Ludger Schwarte in der Abhandlung *Pikturale Evidenz, Zur Wahrheitsfähigkeit der Bilder* aus bildwissenschaftlicher Perspektive nach der Eigenvidenz von Bildern, ergo danach, „ob Bilder etwas können, was andere Dinge nicht können“³⁸. Fotografische Bilder, so Schwarte, seien jedoch weniger solche, die Wahrheit abbilden, sondern Welt erzeugen und damit im Sinne Vilém Flussers immer schon ‚Teil der Verwirklichung von Welt‘ sind.³⁹

Auch die Rolle des Archivs innerhalb der Gegenwartskunst haben bereits zahlreiche Publikationen und Ausstellungen beleuchtet. Während seit Mitte der 1990er Jahre mehrere Ausstellungen – darunter *Deep Storage*⁴⁰, *Archiv X*⁴¹ u.a. – der Relevanz des Archivs in der Bildenden Kunst medienübergreifend nachgingen, stellte die Ausstellung *Archive Fever, Uses of the Document in Contemporary Art* (2008) erstmals die zentrale Rolle der Fotografie für eine zeitgenössische Kunst heraus, in der das Archiv als ein aktives und diskursives System aufscheint, wie der Kurator Okwui Enwezor im einleitenden Vorwort des begleitenden Ausstellungskatalogs festhält. Die Künstler*innen, so Enwezor, befragten den Wahrheitsanspruch des Archivs, indem sie die Funktions- und Gebrauchsweisen

³⁶ Dies werde beispielsweise dadurch unterstützt, dass die Fotograf*innen der ausgestellten Fotografien keine Erwähnung finden. (vgl. Lethen, Helmut: *Der Schatten des Fotografen, Bilder und ihre Wirklichkeit*, Berlin: Rowohlt, 2014, S. 164f.)

³⁷ Dass Evidenz nicht länger nur als Effekt diskutiert, sondern auch nach dem Realitätsgehalt unterschiedlicher Medien gefragt wird, zeigt auch ein 2015 erschienener Sammelband. Siehe Lethen, Helmut; Jäger, Ludwig; Koschorke, Albrecht (Hrsg.): *Auf die Wirklichkeit zeigen, Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader*. Frankfurt a.M.: Campus Verlag, 2015.

³⁸ Schwarte, Ludger: *Pikturale Evidenz, Zur Wahrheitsfähigkeit der Bilder*, Paderborn: Wilhelm Fink, 2015, S. 15.

³⁹ Vgl. Ders. S. 15. Vilém Flusser beschreibt das Fotografieren als ideologische Geste, weil mit dieser immer auch eine Weltanschauung transportiert werde. (Vgl. Flusser, Vilém: „Für eine Theorie der Techno-Imagination“ (1980), in: Müller-Pohle, Andreas (Hrsg.): *Vilém Flusser, Standpunkte, Texte zur Fotografie*, Göttingen: European Photography, 1998, S. 11)

⁴⁰ Die Ausstellung *Deep Storage, Arsenal der Erinnerung, Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst* fand 1997 im Haus der Kunst München statt und machte im darauffolgenden Jahr in der Henry Art Gallery in Seattle Station. (siehe Fußnote 14)

⁴¹ Unter dem Titel „Archiv X. Ermittlungen der Gegenwartskunst“ präsentierte das Centrum für Gegenwartskunst 1998 in Linz eine Ausstellung, die der Bedeutung des Archivs für zeitgenössische Künstler*innen nachging.

von Archivadokumenten kritisch in den Blick rücken oder selbst archivische Strukturen generieren und auf diese Weise die Bedeutungsproduktion im Archiv aufzeigen.⁴²

Ausgewählten Positionen einer zeitgenössischen fotografischen Praxis, die das Archiv mitunter zu ihrem kritischen Bezugspunkt machen, widmet sich auch Sven Spieker in seiner Publikation *The Big Archive*. In dieser legt Spieker die Genese des Archivs dar, vor dessen Folie er nach dem Archivalischen in der Kunst fragt. In den Werken von Künstler*innen wie Walid Raad, Hans-Peter Feldmann oder Susan Hiller erkennt der Autor eine Kritik am konventionellen Archiv. Der linearen Konstruktion des Archivs im 19. Jahrhundert streben diese Werke mit ihren datenbankähnlichen, durch Anachronismus und Modularität gekennzeichneten Darstellungsweisen entgegen.⁴³ Und Ernst van Alphen sieht in den Listen und Inventaren, die Künstler*innen seit der Moderne bis heute generieren, einen fundamentalen Bruch zum Ausdruck kommen: Das Archiv in seiner modularen, offenen Form habe die lineare, kausale Narration abgelöst. In der 2016 erschienenen Publikation *Staging the Archive*⁴⁴ legt van Alphen dar, inwiefern die sogenannten ‚archival works‘ zeitgenössischer Künstler*innen das Archiv mobilisieren und insbesondere dessen Logiken, Prinzipien, Potentiale und Effekte befragen.⁴⁵

Einen Überblick über zeitgenössische künstlerische Praktiken im Umgang mit fotografischem Bildmaterial gab die Ausstellung und gleichnamige Publikation *Lieber Aby Warburg, was tun mit Bildern?* (Museum für Gegenwartskunst Siegen, 2012/13). Nicht mit Blick auf das Archiv, sondern hinsichtlich des *Atlas* beschreibt Ludwig Seyfarth darin die Sammlungen angeeigneter Fotografien, die er unter dem Genre der ‚Fotosammlung‘ fasst, wie sie seit den 1970er Jahren entstanden sind. Damit reagiert Seyfarth auf die verbreitete Anbindung künstlerischer Werke an das Archiv, wie sie vor ihm bereits Georges Didi-Huberman angemerkt hat. Didi-Huberman stellt fest, dass zahlreiche Werke weniger vor der Folie des Archivs als vielmehr vor derjenigen des *Atlas* zu betrachten seien. In der Publikation zur Ausstellung *Atlas. How to Carry the World on One's Back?* (u.a. ZKM Karlsruhe, 2010) widerlegt der Autor die postmoderne konzeptuelle Anbindung

⁴² Vgl. Enwezor, Okwui (Hrsg.): *Archive Fever, Uses of the Document in Contemporary Art*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im International Center of Photography, New York, vom 18.01. bis 4.05.2008], Göttingen: Steidl, 2008, S. 11, 18.

⁴³ Vgl. Spieker 2008, S. 136.

⁴⁴ van Alphen, Ernst: *Staging the Archive: Art and Photography in the Age of New Media*, London: Reaktion Books, 2015.

⁴⁵ Unter den von van Alphen herangezogenen Künstler*innen sind solche wie Christian Boltanski und Sophie Calle, genauso wie weniger bekannte wie Santu Mofokeng, Ydessa Hendele und Vanden Meersch.

von Fotobüchern an das Archiv wie beispielweise dem von Larry Sultan und Mike Mandel gestalteten Buch *Evidence* sowie Publikationen von Hans-Peter Feldmann oder Tacita Dean. Nicht das Archiv, sondern der *Atlas* sei deren zentrale Referenz.⁴⁶

Eine differenzierte Betrachtung des Archivbegriffs, die dem häufig zu beobachtenden metaphorischen Gebrauch in Ausstellungen aber auch Publikationen entgegenwirkt, haben zudem einzelne Aufsätze vorgenommen. In diesen rücken jeweils ausgewählte künstlerische Positionen hinsichtlich archivarischer Praktiken in den Blick. Wegweisend hierfür ist ein Aufsatz von Beatrice von Bismarck, in dem die Autorin ausgewählte Positionen der Gegenwartskunst unter dem Gesichtspunkt der archivarischen Verfahren untersucht und zwei Linien feststellt: Einerseits hielten Künstler*innen mit der Anwendung archivarischer Praktiken an deren Wahrheitsversprechen fest und beanspruchten die archivische Autorität für sich, während die archivische Deutungsmacht andererseits hinterfragt und die Machtverhältnisse verschoben würden.⁴⁷

Auch Monika Rieger hat zu einer differenzierten Betrachtung der Archivpraktiken beigetragen. Ihr Aufsatz „Anarchie im Archiv. Vom Künstler als Sammler“ erschien 2009 in dem Sammelband *Archivologie*, der einen wichtigen Beitrag für die Untersuchung der Rolle des Archivs aus kulturwissenschaftlicher Perspektive leistete und mit dem die beiden Herausgeber Knut Ebeling und Stephan Günzel dem Vorschlag des französischen Philosophen Jacques Derrida nach einer eigenen Wissenschaft, sprich einer *Archivologie*, nachgekommen sind. In ihrem Beitrag nimmt Rieger das Œuvre des Künstlers Christian Boltanski hinsichtlich archivarischer Praktiken in den Blick und grenzt diese zunächst vom Sammeln ab. Zudem nimmt die Autorin sogleich eine wichtige Unterscheidung vor und differenziert zwischen „Künstlern, die archivische Prinzipien und Verfahren als Formprinzip verwenden, und Künstlern, die sich mit dem Archiv als Thema im Zusammenhang mit Aspekten wie Gedächtnis und Erinnerung, Kanonbildung oder Geschichtskonstruktion beschäftigen“⁴⁸. Für eine differenzierte Anwendung des Archivbegriffs und eine Untersuchung der spezifischen Praktiken plädiert auch Knut Ebeling in seinem Aufsatz „Archiv

⁴⁶ Vgl. Didi-Huberman, Georges: *Atlas, How to carry the world on one's back?*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, ZKM, Zentrum für Neue Kunst, Karlsruhe sowie der Sammlung Falckenberg, Hamburg], Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010, S. 186.

⁴⁷ Vgl. Bismarck, Beatrice von: „Mit offenem Aus- (und Ein)gang: Perspektiven archivierender Praktiken im Kunstfeld“, in: *kritische Berichte, Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, Bd. 26, Nr. 2, 1998, S. 47ff.

⁴⁸ Rieger 2009, S. 257.

oder Sammlung? Kleine Epistemologie archivarischer Praktiken des fotografischen Bildes“. Der Autor schlägt darin die Untersuchung künstlerischer Arbeiten vor der Folie der realen Archivpraktiken vor und fragt ausgehend von Fotoarchiven nach dem tatsächlichen Archivcharakter künstlerischer Arbeiten.⁴⁹

Eine praktische Ausrichtung des Archivbegriffs liegt auch dem Sammelband *An den Grenzen der Archive* zugrunde, der anlässlich einer Tagung an der Kunsthochschule für Medien Köln im Februar 2015 erschien, und wie der Untertitel darlegt nach den ‚archivarischen Praktiken in Kunst und Wissenschaft‘ fragt. Das Archiv wird hier nicht als Ort der Verwahrung, sondern als Methode und Modell begriffen. Künstler*innen, so heißt es in dem einleitenden Kapitel, befragen die archivischen Grenzen, indem sie Praktiken des Archivarischen aufgreifen, „die abseits von Authentizität, Objektivität und Neutralität dem Subjektiven, Zufälligen, Unsystematischen und Vergessen den Vorzug geben.“⁵⁰

Eine innerarchivische Perspektive, die die realen foto-archivarischen Praktiken hinsichtlich der Bedeutungsproduktion in den Blick nimmt, liefern einige Publikationen, die im Umfeld der Photothek Florenz erschienen sind.⁵¹ Auf der Annahme eines breiten epistemologischen Potentials der Bestände werden die im Archiv wirksamen Praktiken in den Fokus gerückt und hinsichtlich ihrer bedeutungskonstituierenden Mechanismen befragt. Die in diesem Zusammenhang erschienenen Publikationen haben entscheidend zu einer Perspektiverweiterung beigetragen und nehmen weniger eine Einzelbetrachtung der im Archiv gelagerten Bilder vor, als dass die Fotografien als komplexe Handlungsobjekte in einem größeren Kontext erforscht werden.

Einen wichtigen Beitrag im Hinblick auf eine Erweiterung der archivarischen Praktiken im fotografischen Handlungsfeld im digitalen Zeitalter leistete der vom DFG-Graduiertenkolleg *Das fotografische Dispositiv* herausgegebene Sammelband *(Post)Fotografisches*

⁴⁹ Vgl. Ebeling 2016.

⁵⁰ Bühner, Valeska; Lauke, Stephanie Sarah: „Archivarische Praktiken in Kunst und Wissenschaft“, in: Dies.; Bexte, Peter; Lauke, Stephanie Sarah (Hrsg.): *An den Grenzen der Archive, Archivarische Praktiken in Kunst und Wissenschaft*, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2016, S. 13.

⁵¹ Siehe u.a. Bärnighausen, Julia; Caraffa, Costanza; Klamm, Stefanie; Schneider, Franka; Wodtke, Petra (Hrsg.): *Photo Objects, On the Materiality of Photographs and Photo Archives in the Humanities and Sciences*, Edition Open Access, 2019; Caraffa, Costanza; Serena, Tiziana (Hrsg.): *Photo Archives and the Idea of Nation*, Berlin u.a.: De Gruyter, 2015; Caraffa, Costanza (Hrsg.): *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag, 2011.

Archivieren, Wandel Macht Geschichte (2016). Die Frage nach dem fotografischen Archiv als Machtgefüge wird hier unter Bezug auf aktuelle Formen digitaler Bildersammlungen wie beispielsweise Google Street View, der Stockphotography oder Facebook verhandelt.⁵² Der archivarischen Praxis im Wandel des Digitalen widmet sich auch ein Kapitel in dem gemeinsam von Winfried Gerling, Susanne Holschbach und Petra Löffler herausgegebenen Band *Bilder verteilen, Fotografische Praktiken in der digitalen Kultur* (2018), in dem unter anderem die verteilte Handlungsmacht einer digitalen archivarischen Praxis in den Blick rückt.⁵³ Künstlerische Positionen finden dabei jedoch nur am Rande Berücksichtigung.

Abschließend sei noch auf die 2018 publizierte Dissertationsschrift von Bettina Dunker hingewiesen, die sich dem *Bilder-Plural* in der zeitgenössischen Kunst unter formal-ästhetischen Gesichtspunkten widmet. Den Bilder-Plural begreift Dunker als eigene fotografische Bildform, dessen Bedeutung sich nicht in der Betrachtung der Einzelbilder erschließen lässt, sondern erst in ihrem Zusammenspiel. Als eine „*Spielart des Plurals*“⁵⁴ bezeichnet die Autorin darin das Archiv, das in ihrer Untersuchung als reines Formprinzip Berücksichtigung findet. Die Konjunktur des Bilder-Plurals in der Kunst, wie sie Dunker konstatiert, sei an die digitale Bildkultur geknüpft, die nicht nur neue Bildermengen produziert, sondern auch die Verarbeitungsmöglichkeiten elementar vereinfacht hat. Vor der Folie ihrer Fragestellung nimmt sie vor allem künstlerische Positionen in den Blick, die mit digitalen Fotografien arbeiten, und untersucht neben weiteren auch die pluralen Bildformen im Werk von Joachim Schmid sowie Peter Piller.

Methodik und Aufbau

Gegenläufig zu einer bis vor einigen Jahren zu beobachtenden Ausweitung des Archivbegriffs nimmt die vorliegende Arbeit eine Engführung vor und fokussiert die Praktiken, die eine Rückbindung der künstlerischen, archivalischen Praxis an konkrete archivarische Handlungen ermöglicht. Sinnvoll erscheint dies nicht nur, um die künstlerischen Stra-

⁵² Flemming et al. 2016.

⁵³ Siehe Gerling, Winfried; Holschbach, Susanne; Löffler, Petra: *Bilder verteilen, Fotografische Praktiken in der digitalen Kultur*, Bielefeld: transcript Verlag, 2018, S. 234-245.

⁵⁴ Dunker, Bettina: *Bilder-Plural, Multiple Bildformen in der Fotografie der Gegenwart*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2018, S. 15.

tegien von den ‚realen‘ Praktiken abzugrenzen. Eine Untersuchung, die das Archiv von seinen Praktiken ausgehend erforscht, ermöglicht darüber hinaus, archivarische Handlungen zu berücksichtigen, wie sie außerhalb der klassischen Archivinstitution zur Anwendung kommen. Daher ist die Skizzierung der archivarischen Praktiken sowie deren Darlegung anhand kleiner Archivgeschichten ein zentraler Bestandteil der Untersuchung und geht jeweils der Analyse der ausgewählten künstlerischen Positionen voran. Von besonderer Relevanz sind dabei Agency-Theorien, die den Blick auf die unterschiedlichen Agenten und Agenzien scharf stellen und deren Zusammenwirken als ein Geflecht aus unterschiedlichen Handlungen und Interessen begriffen wird.

Die anschließende Untersuchung der Fallbeispiele erfolgt primär mit Blick auf die künstlerischen Verfahren, die ausgehend vom Werk erarbeitet werden. Erweitert wird die Perspektive durch eine Fokussierung auf die zahlreichen Akteur*innen, die direkt oder indirekt am Prozess der Werkkonstitution und schließlich der Präsentation beteiligt sind. Der Fokus der Einzeluntersuchungen liegt auf den Fotobüchern *Evidence* von Mike Mandel und Larry Sultan, *Archiv Peter Piller / nimmt Schaden* von Peter Piller sowie die von Joachim Schmid gestalteten Bände *Other People's Photographs*, die hermeneutisch sowie rezeptionsästhetisch erschlossen werden. Dabei werden Methoden der neueren Fotobuchforschung berücksichtigt, die unter anderem die produktionsästhetischen Bedingungen in den Blick nimmt. Zur Analyse des in den Fotobüchern angelegten Bild-Text-Verhältnisses dient das literaturwissenschaftliche Modell des Paratextes nach Gérard Genette.⁵⁵ Darüber hinaus werden Analysen von Einzelbildern sowie ausgewählten Doppelseiten vorgenommen, anhand derer die Frage der fotografischen Bedeutung diskutiert wird. Ergänzend fließen künstlerische Selbstaussagen in die Untersuchung ein, die als Teil der künstlerischen Narration die Werkrezeption beeinflussen. Der Aufbau der Arbeit im Einzelnen sieht wie folgt aus.

In Kapitel 2 wird zunächst die Verschränkung der fotografischen und archivarischen Praxis, die bis zu den Anfängen der Fotografie zurückreicht, in ihrer Entwicklung erörtert. Dabei wird dargelegt, wie und vor allem unter welchem Paradigma ein derart enges Verhältnis zwischen Fotografie und Archiv möglich wurde und sich auch unter einschnei-

⁵⁵ Siehe Genette, Gérard: *Paratexte, Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 2001. Das Modell des Paratextes wird in Kapitel 3 ausführlich erläutert.

denden Paradigmenwechseln im 20. Jahrhundert aufrechterhalten ließ. Berücksichtigung finden dabei in besonderer Weise die seit den 1990er Jahren verstärkt einsetzende Archivkritik sowie der digitale Wandel, der grundlegende Veränderungen sowohl für die fotografische als auch die archivarische Praxis mit sich gebracht hat. Im zweiten Teil des Kapitels gilt es dann die Relevanz archivarischer Praktiken innerhalb der Kunst des 20. Jahrhunderts herauszustellen und zentrale Vorläufer für eine archivalische Praxis seit den 1970er Jahren zu benennen. Anhand kunstwissenschaftlicher, fotografischer sowie künstlerischer Positionen wird die historische Dimension der archivalischen Praxis aufgezeigt, während aus der Analyse am Ende des Kapitels erste Beobachtungen mit Blick auf die folgenden Einzelanalysen festgehalten werden.

Die Untersuchung der archivalischen Praxis, die in Kapitel 3 bis 5 erfolgt, ist anhand der drei zentralen Praktiken organisiert: *Zeigen*, *Ordnen* und *Klassifizieren*. In jedes der drei Hauptkapitel führt zunächst eine ausführliche Erörterung der jeweiligen archivarischen Praktik ein, die mit Bezug auf die unterschiedlichen Kontexte (Archive, Museen), in denen sie zur Anwendung kommen, dargelegt wird. Um die Relevanz für die künstlerische Praxis aufzuzeigen, werden Werkbeispiele herangezogen, die hinsichtlich der künstlerischen Ausformung der jeweiligen Archivpraktik Betrachtung finden. In einem zweiten Schritt steht die detaillierte Analyse der Werke von Larry Sultan und Mike Mandel, sowie Peter Piller und Joachim Schmid im Mittelpunkt, die jeweils schwerpunktmäßig mit Blick auf die skizzierte archivarische Praktik erfolgt. Werden die Werke jeweils auf eine Praktik, die in diesen als zentral aufscheint, hin untersucht, überschneiden sich die Praktiken mitunter. Die zentralen Ergebnisse der Einzelanalysen werden am Ende des jeweiligen Kapitels kurz resümiert.

Abschließend werden im sechsten Kapitel die Ergebnisse aus den drei Hauptkapiteln mit Blick auf die Fragestellung nach der Evidenz- und Bedeutungs(de)konstruktion in der archivalischen Praxis zusammengeführt. Dabei werden die zentralen Aspekte der Arbeit zusammengefasst und insbesondere das sich in den Werken abzeichnende Spiel zwischen Konstruktion und Dekonstruktion von Evidenz und Bedeutung dargelegt.

2 *Archiv und Fotografie – Entwicklung eines wechselvollen Verhältnisses*

Mit der Erfindung fotografischer Verfahren und deren Einsatz im Rahmen dokumentierender Bildpraktiken ging ab Mitte des 19. Jahrhunderts die Einrichtung der ersten fotografischen Sammlungen einher, die archivarisch organisiert, das heißt aufbereitet, geordnet und verschlagwortet wurden. Im Rahmen der Dokumentation von Denkmälern⁵⁶, der anthropologischen Taxonomie⁵⁷, astronomischen Himmelsstudien⁵⁸ oder zur Verbrecheridentifizierung innerhalb einer polizeilichen Praxis⁵⁹ entstanden so unzählige Fotografien, für die das Archiv als geeignete Organisationsform erschien. Andererseits kam der Fotografie von Beginn an selbst eine archivierende Funktion zu: Als Bildmedium, das einen Raum-Zeit-Moment einfriert und auf einem Träger fixiert, stellte sich die Fotografie als geeignetes Speichermedium dar und avancierte zu einem zentralen Archivierungsgegenstand.⁶⁰ Es ist vor allem diese bewahrende Eigenschaft, die das Fotografieren und Archivieren eint und die entscheidende Grundlage für ein bis heute wechselvolles Verhältnis ist. Die Verschränkung war jedoch kein Zufall und begründete eine gemeinsame, bis in die Gegenwart andauernde Entwicklung, in der die beiden Praxen unter wechselseitigem Einfluss gestanden und einander maßgeblich bedingt haben.⁶¹ Wie und unter welchen Voraussetzungen aber war es zu dieser Verknüpfung gekommen? Und in welchem Wechselverhältnis stehen die beiden Praktiken seit dem digitalen Zeitalter, mit dem sich nicht nur die fotografische Praxis maßgeblich verändert hat, sondern auch die Archivpraktiken einen eklatanten Wandel erfahren haben? Die wie

⁵⁶ Exemplarisch hierfür stehen das *Denkmälerarchiv*, ergo die Königliche Messbildanstalt (Preußen), die Mission héliographique in Frankreich sowie das Survey Movement in Großbritannien.

⁵⁷ Die Vermessung von menschlichen Körpern, im Speziellen von indigenen Völkern durch die Kolonialherren, erfolgte ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vermehrt mittels Fotografien.

⁵⁸ Ab den 1890er Jahren richtete beispielsweise der deutsche Astronom Max Wolf ein astronomisches Bildarchiv ein.

⁵⁹ Die Verbrecherkartei mit Fotografien von straffällig gewordenen Personen, die der Franzose Alphonse Bertillon entwickelte, wurde zum maßgeblichen Instrument in der kriminologischen sowie kriminalistischen Praxis. (siehe hierzu Kapitel 5)

⁶⁰ So konstatierte Wolfgang Ernst: „Originär archivisch aber ist die Photographie schon auf der Ebene ihrer Materialität, der Filmspule, die ein reines Speicher- und Übertragungsmedium darstellt.“ (Ernst, Wolfgang: *Das Gesetz des Gedächtnisses, Medien und Archive am Ende (des 20. Jahrhunderts)*, Berlin: Kadmos, 2007, S. 108)

⁶¹ Herta Wolf hat am Beispiel des Denkmälerarchivs die gegenseitige Einflussnahme und Bedingtheit von Fotografie und Archiv beschrieben (vgl. Wolf, Herta: „Das Denkmälerarchiv Fotografie“, in: Dies. (Hrsg.): *Paradigma der Fotografie, Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Band 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, S. 349)

nie zuvor produzierten Bildermengen häufen sich im Netz bis nahezu ins Unendliche an und scheinen archivierenden Praktiken geradezu zu befördern.

Während der erste Teil dieses Kapitels die Entwicklung des wechselvollen Verhältnisses von fotografischer und archivarischer Praxis nachzeichnet, werden im zweiten Abschnitt foto-archivarische Praktiken in Kunst sowie Kunstwissenschaft erörtert und zentrale künstlerische Positionen aufgezeigt, die als Vorläufer für eine archivalische Praxis in der Gegenwartskunst stehen.

2.1 *Von der wissenschaftlichen Bilddokumentation zum digitalen Hyperarchiv*

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gingen das Fotografieren sowie das Archivieren ein enges, auf gegenseitiger Bestätigung basierendes Verhältnis ein, das sich maßgeblich vor der Folie des seit dem 18. Jahrhundert in der Wissenschaftspraxis vorherrschenden Objektivitätsparadigmas abspielte. Die Fotografie, der innerhalb unterschiedlicher Gebrauchsweisen die Funktion zugeschrieben wurde, die Wirklichkeit *spiegelgleich* zu repräsentieren, fand in der Konzeption des Archivs, Wissen vermeintlich ungefiltert und neutral anzusammeln, ihr strategisches Äquivalent und vice versa.

Diente diese Verknüpfung bis in das 20. Jahrhundert hinein vornehmlich einer positivistischen Wissenschaftspraxis, zu deren Zweck sich beide Praktiken in ihrem Wahrheitsgehalt gegenseitig bestärkten, brach ein neues Wissenschaftsparadigma mit dem Positivismus und erschütterte das bis dato gültige Verhältnis von Fotografie und Archiv in seinen Grundfesten. Insbesondere im Zuge einer Theoriebildung, die ab den 1970er Jahren einsetzte und von einer konstruktivistischen Perspektive geprägt war, war die vermeintliche Objektivität als Effekt fotografischer Gebrauchsweisen aufgedeckt worden.⁶² Damit rückten jeweils die vielfältigen Codierungen in den Blick, die in der

⁶² Pierre Bourdieu stellte beispielsweise die vermeintliche Objektivität der Fotografie als Effekt einer gesellschaftlichen Zuschreibung heraus und hielt fest: „Wenn man die Photographie für die realistische und objektive Aufzeichnung der sichtbaren Welt hält, dann deshalb, weil man ihr (von Anfang an) gesellschaftliche Gebrauchsweisen eingeschrieben hat, die als »realistisch« und »objektiv« gelten.“ (Bourdieu, Pierre: „Die gesellschaftliche Definition der Photographie“, in: Schultheis, Franz; Egger, Stephan (Hrsg.): *Pierre Bourdieu, Kunst und Kultur, Kunst und kulturelle Praxis, Schriften zur Kulturosoziologie*, Berlin: Suhrkamp, 2015, S. 125f.)

fotografischen und archivarischen Praxis gleichermaßen am Werk waren, und die die Rezeption des Gegenstands beeinflussten und diesem Bedeutung eingaben.

Hat sich infolgedessen der Blick auf die Fotografie sowie das Archiv maßgeblich verändert, brachte schließlich die Digitalisierung im ausgehenden 20. Jahrhundert einschneidende Veränderungen für die fotografische wie archivarische Praxis mit sich und erneuerte die einstige Beglaubigungsfunktion. Die digitalen Bilder scheinen nun umso mehr einer Beglaubigung durch das Archiv zu bedürfen.⁶³ Das neue Jahrtausend bestimmt zudem eine andauernde und sogar gesteigerte Relevanz archivischer Ordnungen, mit denen es die unvergleichlichen Bildermengen, die nun vor allem digital vorliegen und im Netz zirkulieren, zu bändigen gilt. Nahezu alles scheint fotografiert und archiviert zu werden.

Vor der Folie der angedeuteten Paradigmenwechsel sowie insbesondere dem Eintritt in das digitale Zeitalter umreißt der folgende Abschnitt die Entwicklung der fotografischen wie archivarischen Praxis in ihren Grundzügen und geht ihrer engen Verzahnung nach, die exemplarisch anhand zweier kunsthistorischer Reproduktionssammlungen dargelegt werden soll: der Photothek des Kunsthistorischen Instituts Florenz sowie dem Bildarchiv der Kunstbibliothek Berlin. Es gilt nicht nur die vermeintlich strukturellen Merkmale aufzuzeigen, die dem fotografischen wie archivischen Konzept insbesondere im 19. Jahrhundert zugrunde lagen und die ihre strategische Verknüpfung begründeten; auch die Entwicklung einer foto-archivarischen Praxis als Wissenschaftspraxis sowie seit dem digitalen Zeitalter auch als kulturelle Praxis soll in den Blick genommen werden. Dabei, so wird exemplarisch auszuführen sein, zeichnet sich ein konstantes Spannungsverhältnis ab, das einerseits zwischen Theoriebildung und den praktischen Handlungsfeldern besteht, und andererseits zwischen den Archiv- und Kulturwissenschaften. Denn während Michel Foucault bereits Ende der 1960er Jahre in *L'archéologie du savoir*⁶⁴ eine Kritik an der Unvermitteltheit archivischer Aufgaben formulierte, setzte innerhalb der Archivwissenschaften erst zu Beginn des 21. Jahrhunderts eine umfassendere Auseinander-

⁶³ Vgl. Caraffa, Constanza: „From ‘photo libraries’ to ‘photo archives’. On the epistemological potential of art-historical photo collections“, in: Dies. (Hrsg.): *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag, 2011, S. 20.

⁶⁴ Foucault, Michel: *L'archéologie du savoir*, Paris: Gallimard, 1969.

setzung mit der von Foucault und weiteren Mitstreiter*innen formulierten Archivkritik ein.⁶⁵

2.1.1 Fotografisches Archivieren im 19. Jahrhundert

Als im Zuge der Entdeckung der Fotografie und ihrer fortschreitenden technischen Entwicklung der fotografische Apparat zu einem beliebten Instrument der Dokumentation avancierte und innerhalb unterschiedlichster Disziplinen Gebrauch fand, wurden erstmals Bilder in unüberschaubarer Menge (*re*)produziert. Die beispiellose Schnelligkeit und Exaktheit, mit der die Kamera ihren Gegenstand aufzeichnete, sowie die dauerhafte Speicherung des Abgebildeten auf dem fotografischen Trägermaterial erklärten die Fotografie zum primären Instrument wissenschaftlicher Bilddokumentation, die bis dato angewandte Verfahren wie das Zeichnen größtenteils ablöste. Das mechanisch generierte Bild suggerierte, frei von subjektiven Eingriffen zu sein, und kam damit den Forderungen einer neuen wissenschaftlichen Objektivität nach, die ihren Ursprung im Wissenschaftsdiskurs des 19. Jahrhunderts hatte und innerhalb dieses zum Leitideal geworden war. Demnach war *Objektivität*, wie Lorraine Daston und Peter Galison in ihrem gleichnamigen Band dargelegt haben, zuallererst Effekt einer automatischen genauer einer mechanischen Bildgenese, die eine vermeintlich interpretationsfreie Bildaufzeichnung gewährleistete.⁶⁶ Vor der Prämisse dieser *mechanischen Objektivität* konnte die Fotografie zum bevorzugten wissenschaftlichen Aufzeichnungsmedium werden und generierte Bilder, deren besondere Abbildungskraft sie zur Anwendung im Rahmen unterschiedlichster wissenschaftlicher Forschung befähigte. Fotografische Bilder wurden nicht nur als Beweis wissenschaftlicher Beobachtungen herangezogen, sondern waren ebenso Gegenstand der Wissenskonstruktion.⁶⁷

⁶⁵ Zur Rezeption der kulturwissenschaftlichen Perspektive in den Archivwissenschaften siehe Schenk 2013, S. 21-24.

⁶⁶ War die Fotografie Mittel jener mechanischen Objektivität, war sie nicht der Fotografie vorbehalten, sondern ließ sich auch mittels Zeichnung herstellen. Um objektiv zu erscheinen, mussten die Fotografien frei sein von möglichen Interpretationen der Fotograf*innen oder einem wissenschaftlichen Wunschenken. (vgl. Daston, Lorraine; Galison, Peter: *Objektivität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007, S. 126f., 141-143, 197)

⁶⁷ Vgl. Edwards, Elizabeth: „Andere ordnen. Fotografie, Anthropologien und Taxonomien“, in: Wolf, Herta (Hrsg.): *Diskurse der Fotografie, Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Band 2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003, S. 337.

Die Speicherung des Abgebildeten auf einem Trägermaterial ließ die Fotografie sogleich als geeignetes archivistisches Medium erscheinen, wie es bereits William Henry Fox Talbot in *The Pencil of Nature* (1844) prognostiziert hatte. Laut Talbot konnte die Fotografie die sich vor der Kamera befindenden Objekte vergleichsweise mühelos und schnell aufzeichnen und auf diese Weise inventarisieren.⁶⁸ Dass die Fotografie nicht nur zum Gegenstand der Archivierung wurde und selbst das Abgebildete gewissermaßen archivierte, sondern als Reproduktionstechnik auch zu einem praktischen Hilfsmittel in der Archivarbeit wurde, zeigt ihr Einsatz bei der Sicherung von vom Zerfall bedrohten Schriftstücken, deren Inhalte derart fotografisch bewahrt werden.⁶⁹ Aufgrund ihrer scheinbar automatischen Bildgenese erfüllte die Fotografie die Erwartungen, die Mitte des 19. Jahrhunderts an Archivdokumente gestellt wurden. Der unmittelbare Charakter, der schriftlichen Dokumenten als „*quasi-spontaneous transcripts of contingent time itself*“⁷⁰ attribuiert wurde, beruhte auf der routinierten Handlung, aus der diese hervorgingen, und erschien als Garant für dessen authentischen Status.⁷¹ Zeichnete sich das vor der Kameralinse befindende Objekt scheinbar wie von selbst auf dem Papier ab, wie es Talbot neben anderen beschrieben hatte, galt der fotografische Lichtabdruck als ebenso authentisch und originär; mit dem abgebildeten Gegenstand war er qua Licht physisch verbunden.⁷²

Die besondere, singuläre Beziehung der Fotografie zum aufgezeichneten Referenten führte bisweilen dazu, dass Fotografien gar als Surrogate der abgebildeten Objekte be-

⁶⁸ Talbot proklamierte mit Blick auf eine Fotografie (Bildtafel III), die chinesisches Porzellan in einem Regal zeigt, die Leistung der Fotografie, schneller als es die Schrift vermag, die einzelnen Stücke in kürzester Zeit zu inventarisieren. (vgl. Talbot, William Henry Fox: „The Pencil of Nature“ (1844-46), in: Kemp, Wolfgang: *Theorie der Fotografie 1, 1839-1912*, München: Schirmer/Mosel, 1980, S. 61)

⁶⁹ Vgl. Melone, Mirco: *Zwischen Bilderlast und Bilderschatz, Pressefotografie und Bildarchive im Zeitalter der Digitalisierung*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2017, S. 100.

⁷⁰ Spieker 2008, S. 24.

⁷¹ Gleichwohl gab es bereits kritische Stimmen, die den fragmentarischen Charakter der Archivalien erkannten und den spiegelgleichen Status der Dokumente anzweifelten. Wie der Historiker Johann Gustav Droysen anmerkte, stellten die Dokumente nur Momente aus einem Prozess dar und fielen nicht mit dem eigentlichen Ereignis in eins: „Finally there are the remnants of the written process of various public as well as private transactions as they present themselves in the files kept in archives, reports, evaluations, correspondences, bills, etc. What is characteristic of these materials is that they were moments of transactions in process, accidentally and partially preserved moments from the continuity of these transactions but not the transactions themselves.“ (Johann Gustav Droysen zitiert nach Spieker 2008, S. 25)

⁷² So stellte Talbot in „The Pencil of Nature“ den Bildtafeln die Information voran: „Notice to the Reader: The plates of the present work are impressed by the agency of Light alone, without any aid whatever from the artist’s pencil. They are sun-pictures themselves, and not, as some persons have imagined, engravings in imitation.“ (William Henry Fox Talbot zitiert nach Stiegler, Bernd: *Theoriegeschichte der Photographie*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2006, S. 37)

trachtet wurden und damit den Gegenstand selbst überflüssig erscheinen ließen, sobald dieser erst einmal fotografisch reproduziert war, wie Oliver Wendell Holmes in „*Das Stereoskop und der Stereograph*“ (1859) prognostiziert hatte.⁷³ So polemisch Holmes Absage an die gegenständliche Welt der Architektur und Denkmäler – für den Fall, dass sie erst einmal fotografisch erfasst worden waren – auch war, spiegelt sich in ihr doch eine wesentliche Funktion des fotografischen Archivierens wider, die bis weit in das 20. Jahrhundert die Praxis der Bildarchivierung dominierte und erst in Folge der Digitalisierung einen entscheidenden Wandel erfuhr: Der Fokus in der Archivpraxis lag von Anfang an auf den fotografisch fixierten Bildinformationen, die es primär zu bewahren galt. Ein solche, auf der Transparenz des fotografischen Bildträgers fußende Rezeption spiegelt sich auch in den archivischen Ordnungen sowie Verschlagwortungen wieder, die auf der Grundlage der abgebildeten Informationen erfolgten, während die spezifisch fotografischen Charakteristika wie zum Beispiel der Entstehungskontext oder auch die Materialität der Fotografien nicht von Belang waren und daher auch nicht verzeichnet wurden. Dass sich das Interesse allein auf den abgebildeten Gegenstand beschränkte, der sich scheinbar unvermittelt auf dem fotografischen Träger zu sehen gab, bezeugt auch die mangelnde Anerkennung der Bildproduzent*innen. Im Rahmen der Bildarchivierung wurde den Fotograf*innen als Bildautor*innen lange Zeit keine Bedeutung beigemessen.⁷⁴ Sie verschwanden gleichsam hinter der Fotografie und fanden bei der Erschließung weitestgehend keine Berücksichtigung. Wenn überhaupt, dann waren es die jeweiligen Sammler*innen, die gemäß des im Archiv währenden Provenienzprinzips an Stelle der Urheber*innen genannt wurden.

⁷³ „Die Form ist in Zukunft von der Materie getrennt. In der Tat ist die Materie in sichtbaren Gegenständen nicht mehr von großem Nutzen, ausgenommen sie dient der Vorlage, nach dem die Form gebildet wird. Man gebe uns ein paar Negative eines sehenswerten Gegenstandes, aus verschiedenen Perspektiven aufgenommen – mehr brauchen wir nicht. Man reiße dann das Objekt ab und zünde es an, wenn man will.“ (Holmes, Oliver Wendell: „*Das Stereoskop und der Stereograph*“ (1859), in: Kemp, Wolfgang (Hrsg.): *Theorie der Fotografie I, 1839-1912*, München: Schirmer/Mosel, 1980, S. 119.)

⁷⁴ Wenngleich sich der Umgang mit fotografischer Autorschaft als divers gestaltete und der Bildautor beispielsweise im Rahmen naturwissenschaftlicher Publikationen durchaus Anerkennung fand, so wurden die Fotograf*innen größtenteils nicht berücksichtigt – weder im Bildarchiv noch im Verlagswesen. Fotografische Autor*innenschaft zeichnete sich dabei nicht durch eine subjektive Handschrift aus, sondern durch eine möglichst starke Objektivierung, die als besondere Gabe erachtet wurde. (vgl. Daston/Galison 2007, S. 130)

Semantisieren und Ordnen

Die Fotografie war nicht nur ein geeignetes Speichermedium, sondern mit ihren schier unfassbaren Mengen an Bildern auch ein entscheidender „Katalysator eines im 19. Jahrhundert datierbaren Archivierungsschubs“⁷⁵, der die Ausbildung umfangreicher fotografischer Sammlungen unterschiedlichster Art mit sich brachte.⁷⁶ Um mit dem wachsenden fotografischen Bildspeicher umgehen und diesen wissenschaftlich nutzen zu können, bedurfte es „einer effizienten Speicherung und immer differenzierteren Systemen des Ordners und Kategorisierens“⁷⁷, die drohendem Chaos und Unordnung entgegenwirken sollten. Die Archivierung sah sich mit einer chaotischen Kontingenz des Fotos und der Wirklichkeit, für die sie metonymisch einstand, konfrontiert, sowie einer unübersichtlichen Quantität, die es durch die Einordnung der Fotografien in geeignete Klassifikationssysteme zu bändigen galt.⁷⁸ Dabei folgten die Klassifikationssysteme unterschiedlichen Prinzipien, die sich aus den jeweiligen Gebrauchsweisen der Fotografien und der Nutzung der sich herausbildenden Spezial-Archive ableiteten.⁷⁹ So wurden die fotografischen Objekte in der kunsthistorischen Reproduktionssammlung der Photothek Florenz beispielsweise, die dem Studium der abgebildeten Kunstwerke dienen, zunächst nach Gattungen eingeteilt und anschließend nach Topographie, Epoche und Künstlername weiter aufgegliedert.⁸⁰ Die Organisation der Sammlung, deren Einrichtung mit der Gründung des Kunsthistorischen Instituts Florenz 1897 beschlossen worden war,

⁷⁵ Flemming et al. 2016, S. 13.

⁷⁶ Oliver W. Holmes hatte bereits auf die umfangreichen Sammlungen hingewiesen, die die fotografische Erfassung nach sich ziehen würden. (vgl. Holmes 1859/1980, S. 120) Und auch Louis Jacques Mandé Daguerre ging davon aus, dass „Sammlungen jeder Art“ entstehen. (Daguerre, Louis Jaques Mandé: „Das Daguerreotyp“ (1839), in: Wiegand, Wilfried (Hrsg.): *Die Wahrheit der Photographie, Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, Frankfurt a.M.: Fischer, 1981, S. 17)

⁷⁷ Flemming et al. 2016, S. 13.

⁷⁸ Vgl. Sekula 1986, S. 352.

⁷⁹ Wie Oliver W. Holmes prophezeit hatte, galt den Bildarchiven einerseits eine für Bibliotheken flächendeckend gültige Systematik als Vorbild, die seit 1873 als Dewey-Dezimalklassifikation Anwendung fand. (vgl. Holmes 1859/1980, S. 120) Bei der auf Melvil Dewey zurückgehenden Dezimalklassifikation wird der Bestand nach Fachgebieten organisiert, denen jeweils eine Zahl zugeordnet ist; mit jeder weiteren Unterordnung wird diese durch eine weitere Zahl ergänzt, sodass eine mehrstellige Zahlenkombination entsteht. Im Denkmälerarchiv sind die Fotografien hingegen topographisch geordnet.

⁸⁰ Während in der Sektion Architektur die Einordnung entsprechend des topographischen Prinzips erfolgt, sind die Fotografien zu Malerei und Skulptur nach Epochen und schließlich alphabetisch nach Künstlernamen klassifiziert.

entsprach damit den geläufigen kunsthistorischen Klassifikationen und manifestierte diese zugleich.⁸¹

Insbesondere die Semantisierung der Fotografien, ergo die Verknüpfung der Bilder mit Schrift in Gestalt von Beschreibungen, Klassifikationen, Verschlagwortungen usw. stellte von Beginn an eine notwendige Maßnahme dar, um den aus Raum und Zeit gelösten fotografischen Bildgegenstand nicht nur auffindbar, sondern auch lesbar zu gestalten.⁸²

In diesem Zuge wird der Bedeutungsüberschuss der fotografischen Bilder gebändigt und ihre Signifikanz maßgeblich präfiguriert. Dass fotografische Objekte erst im Zuge ihrer Archivierung und insbesondere ihrer schriftlichen Semantisierung zu Dokumenten werden und sich in ein Organisationssystem einfügen lassen, führt exemplarisch ein Dia aus dem Bestand der Photothek Florenz vor Augen. Montiert auf grauen Karton zeigt sich der in einen Dia-Rahmen eingefasste Umkehrfilm als ein opakes schwarzes Rechteck. (Abb. 1) Die handschriftlich auf dem Karton hinzugefügte Notiz legt nahe, was zu sehen wäre, aber durch den Karton sprichwörtlich verdunkelt ist: *„Krug mit Wappen Corsini-Medici, florent. 1. Hä. 17. Jh.“*. Die mangelhafte visuelle Evidenz der Fotografie ist durch die Montage des Dias auf Karton gesteigert und ad absurdum geführt. Stattdessen ist die Schrift zum eigentlichen Bedeutungsträger geworden, deren Glaubwürdigkeit durch die streng formalisierte Aufbereitung sowie insbesondere durch die Stempel bezeugt wird.⁸³

Die archivarischen Verfahren bestätigen damit den fotografischen Mangel, nicht selbst redend zu sein, und kompensieren diesen durch das Semantisieren und Rekontextualisieren der Bilder.⁸⁴ Damit ist auch das Bildarchiv auf elementare Weise an Schrift

⁸¹ Zur Entstehung und Genese der florentinischen Sammlung siehe Hubert, Hans W.: *Das Kunsthistorische Institut in Florenz, Von der Gründung bis zum Hundertjährigen Jubiläum (1897-1997)*, Florenz: Il Ventilabro, 1997, S. 125-135.

⁸² Liegen die eigentlichen Archivobjekte, die im Bildarchiv klassischer Weise Negative sind, zumeist ohne Schrift vor bzw. sind nicht unmittelbar auf dem Trägermaterial bezeichnet, nummeriert etc., werden die entsprechenden Reproduktionen mit Schrift aufbereitet.

⁸³ Auf den authentifizierenden Charakter dieser Archivtechniken hat Kelley Wilder hingewiesen. (vgl. Willder, Kelley: „Looking Through Photographs: Art, Archiving and Photography in the Photothek“, in: Caraffa, Costanza (Hrsg.): *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag, 2009a, S. 123) Andererseits begründet sich beispielsweise das Vorgehen, die Reproduktionen auf Karton zu montieren, aus der Archivpraxis: Die Angleichung der Objekte auf ein gemeinsames Format dient der Praktikabilität der Objekte, die in Schachteln und Ordnern abgelegt werden, und schützt die Reproduktionen vor Verschleiß und Gebrauchsspuren infolge direkter Berührung.

⁸⁴ Wie Uwe Wirth in einer medientheoretischen Begriffsdefinition zum Archiv angemerkt hat, „ist die Voraussetzung der Archivierbarkeit von nicht-schriftlichen Gegenständen ihre schriftliche Rahmung in Form der Registrierung bzw. der Inskription.“ (Wirth, Uwe: „Archiv“, in: Roesler, Alexander; Stiegler, Bernd (Hrsg.): *Grundbegriffe der Medientheorie*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2005, S. 20)

geknüpft, die ein zentrales Mittel der fotografischen Evidenz- und Bedeutungsproduktion darstellt.⁸⁵

Eine Semantisierung der Fotografien erfolgt einerseits durch das Hinzufügen von Daten, die dem Bild selbst nicht unmittelbar zu entnehmen waren wie im Fall der kunsthistorischen Reproduktionssammlungen, und andererseits durch den Transfer des Abgebildeten in Sprache. Letzterer stellt sich vor allem dann als unerlässlich dar, wenn der fotografierte Gegenstand erst mit Hilfe der Fotografie für das menschliche Auge sichtbar wird wie zum Beispiel im Fall der Astrofotografie. Ab den 1890er Jahren erstellten Astronomen wie Max Wolf Sammlungen von Glasplatten-Negativen, die zur Grundlage der Vermessung des Himmels wurden.⁸⁶ (Abb. 2) Um sein umfangreiches Bildarchiv zu strukturieren und dieses wissenschaftlich nutzbar zu machen, hatte Max Wolf ein Ordnungssystem eingerichtet, in dem er die einzelnen Glasplatten nach Phänomenen bzw. Gestaltformationen klassifizierte und so Gleiches in unmittelbarer Nähe zueinander organisierte. So folgten jeweils Aufzeichnungen von Kometen, Planeten, der Milchstraße, Nebel usw. im Archiv aufeinander.⁸⁷ Voraussetzung für diese Ordnung war eine präzise Bezeichnung und Beschreibung der abgebildeten Sternformationen, die den Glasplatten einen dokumentarischer Wert attribuierten.

Sowohl in der Photothek Florenz als auch in Wolfs Sternbildarchiv basiert die Ordnung und Klassifikation der fotografischen Objekte also maßgeblich auf den schriftlichen Kontextualisierungen, in die die Fotografien formal rahmend wie semantisch eingebettet worden waren. Dabei korreliert die Eindeutigkeit der archivischen Bezeichnung, Einordnung sowie Klassifikation, die den fotografischen Objekten wie in der Florentiner Sammlung oder Wolfs System einen festen Platz in der Organisation zuweist, mit der *fotografischen Singularität*, die die Fotografie als indexikales Zeichen charakterisiert. Denn jede Fotografie verweist immer nur auf einen einzigen, bestimmten Referenten, wodurch

⁸⁵ Die Bedeutung der Schrift für die Genese des Archivs hat u.a. Aleida Assmann herausgestellt. (vgl. Assmann 2001, S. 279)

⁸⁶ Die von Max Wolf mit dem Astrographen hergestellten Fotoplatten werden heute an der Universität Heidelberg bewahrt und können online abgerufen werden (<http://dc.zah.uni-heidelberg.de/lswscans/res/positions/q/form>). Mithilfe der Fotoplatten berechnete der Astronom nicht nur die Distanzen zwischen Himmelskörpern, sondern entdeckte auf diesen zahlreiche Kleinplaneten. (vgl. Website, Haus der Astronomie, https://www.haus-der-astronomie.de/1782805/Kleinplanetenentdeckungen_in_Heidelberg)

⁸⁷ Wie ein Blick auf die Nummerierung einiger der fotografischen Reproduktionen aus dem Bildarchiv Max Wolf zeigt, wurden diese nicht chronologisch nach Erstellungsdatum geordnet, sondern bildmotivisch.

ihr Verhältnis zum Abgebildeten als *singular* zu begreifen ist.⁸⁸ Dabei gründet, so Allan Sekula, „(t)he capacity of the archive to reduce all possible sights to a single code of equivalence“⁸⁹ auf der metrischen Genauigkeit, mit der die Fotografie Gegenstände scheinbar so exakt aufzeichnet, dass sich anhand dieser die Objekte selbst vermessen ließen. Zum anderen, so hat Herta Wolf vorgeschlagen, zeige sich mit Blick auf den Archivkatalog eine Parallele zum metonymischen Verfahren der Fotografie, „weil sie – wie dieser – die Ordnung des Nebeneinanders und damit der Zahl an die Stelle jeglicher anderen Struktur setzt.“⁹⁰ Das gleichwertige Nebeneinander im Katalog entspreche damit dem fragmentarischen Charakter des fotografischen Bildes.

Nicht nur die gleichförmige archivische Aufbereitung der Fotografien, die mit dem Einzug der Objekte in die Photothek Florenz einsetzt, wo sie „inventarisiert, auf Karton montiert, gestempelt, beschriftet und in die spezifische Systematik des Florentiner Archivs eingeordnet“⁹¹ werden, sondern die fotografische Praxis selbst hat fotografische Objekte hervorgebracht, die in ihrer Gestalt stark homogenisiert sind. Der Verlust der Farbigkeit der Werke, der bis auf wenige Ausnahmen bis zur Umstellung der Bilddokumentation auf die Digitalfotografie Merkmal der kunsthistorischen Reproduktionen war, das verkleinerte Format sowie die Reduktion eines dreidimensionalen Objekts auf eine plane Bildoberfläche zeichnen die fotografische Reproduktion mit Blick auf das Original auf der Formebene als homogenisierend, auf der Informationsebene jedoch als mangelhaft aus. Die fotografische Vereinheitlichung wurde im Laufe der Zeit durch die Systematisierung der fotografischen Aufzeichnungspraktiken und der Einrichtung standardisierter Dispositive weiter gesteigert.⁹² Auf diese Weise wurde nicht nur ein Objektivitätseffekt erzeugt,

⁸⁸ Neben der Singularität hat Philippe Dubois die *physische Verbindung*, die *Bezeichnung* sowie den *Beweis* als weitere Merkmale genannt, die die Fotografie nach Charles Sanders Peirce Zeichentheorie zu einem indexikalen Zeichen machen. (vgl. Dubois, Philippe: *Der fotografische Akt, Versuch über ein fotografisches Dispositiv*, (französisches Original 1983), übersetzt von Dieter Hornig, Amsterdam u.a.: Verlag der Kunst, 1998, S. 55)

⁸⁹ Bereits die frühe Rezeption sprach dem fotografischen Medium eine metrische Genauigkeit zu, die die Sprache der Fotografie der Mathematik vergleichbar machte und darin den universellen Ausdruck fotografischer Bilder begründet sah. (vgl. Sekula 1986, S. 352) Die Vorstellung, dass sich aus dem fotografischen Bild exakte metrische Daten extrahieren ließen, mündete in der optischen Vermessung von Denkmälern mittels Photogrammetrie als auch von Menschen im Rahmen anthropometrischer Studien.

⁹⁰ Wolf 2002, S. 350.

⁹¹ Caraffa, Costanza; Goldhahn, Almut: „Fotografien als Forschungsobjekte – Der Nachlass Gustav Ludwigs in der Photothek des Kunsthistorischen Instituts in Florenz“, in: Ziehe, Irene; Hägele, Ulrich (Hrsg.): *Fotografie und Film im Archiv, Sammeln, Bewahren, Erforschen*, Münster u.a.: Waxmann, 2013, S. 80.

⁹² Mit Blick auf eine Standardisierung der kunsthistorischen Reproduktionstechnik waren die Veröffentlichungen von Wissenschaftlern aus dem Kreis um Richard Hamann von Bedeutung, der 1913 die Leitung des neu gegründeten Bildarchivs am Kunsthistorischen Institut der Philipps-Universität Marburg über-

auch die konkrete Vergleichbarkeit der fotografischen Bildinformationen war dadurch gewährleistet. Der Homogenisierung der fotografischen Objekte im Zuge ihrer archivistischen Aufbereitung war also bereits eine systematische Vereinheitlichung vorausgegangen. Die mit Blick auf den fotografischen Gebrauch konzipierte Ordnung und Klassifikation hatte damit entscheidend auf die fotografische Praxis zurückgewirkt, die sich unter dem Leitbild mechanischer Objektivität immer weiter rationalisierte.

Dass das Archiv im 19. Jahrhundert zur vorherrschenden Praxis im Umgang mit zu wissenschaftlichen Zwecken entstandenen Fotografien wurde und das Speichermedium Fotografie entscheidend die Gestalt der Archive mitbestimmte und zum archivischen Gegenstand werden konnte, ist schließlich das Ergebnis ihrer produktiven Verknüpfung im Dienste einer von Positivismus und Empirismus durchzogenen Wissenschaft.⁹³ Wie Allan Sekula dargelegt hat, kam dem archivischen System mit Blick auf die Fotografien nicht nur eine zählende, sondern vor allem auch eine beglaubigende Funktion zu. Zum anderen begründete es maßgeblich die Dominanz einer fotografischen Kultur mit.⁹⁴ Denn dass Fotografien zu beweiskräftigen Dokumenten werden und als solche Bedeutung entfalten konnten, war erst ihrer Einbettung in ein „*bureaucratic-clerical-statistical system of intelligence*“⁹⁵ zu verdanken, wie es im Archiv seine wohl ausgefeiltste Gestalt annahm. Gleichzeitig stützte sich aber auch die Autorität des Archivs auf die vermeintliche Beweiskraft des fotografischen Mediums. Damit trug das archivistische System zur Beglaubigung eines fotografischen Empirismus *vice versa* bei und war wesentlich an der Wahrheitsproduktion beteiligt. Die Behauptung dieser Beweiskraft war so wirkmächtig aufgestellt worden, dass sich der Wahrheitsglaube auch fortsetzte, als das Objektivitäts-

nommen hatte. Hamanns Student Bernhard von Tieschowitz sowie sein Amtsvorgänger Arthur Schlegel verfassten in den 1930er Jahren ein Regelwerk für die fotografische Dokumentation von Kunstwerken, in der sie vor allem die angemessene fotografische Aufzeichnung (Beleuchtung, Perspektive u.a.) von dreidimensionalen Werken wie Skulptur und Architektur verhandelten. (vgl. Matyssek, Angela: *Kunstgeschichte als fotografische Praxis, Richard Hamann und Foto Marburg*, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2009, S. 213-216.) Sollte die formale Angleichung der fotografischen Reproduktionen einerseits die Vergleichbarkeit der abgebildeten Werke sichern, suchte die fotografische Praxis andererseits die entsprechenden Stile der Kunstwerke besonders hervorzuheben. Der Einfluss des Fotografen auf die fotografische Abbildung sollte dabei möglichst gering gehalten werden, sodass der Informationswert der Fotografien nicht gestört wurde. Innerhalb der kunsthistorischen Reproduktionspraxis wurde der Fotograf als Bildautor also weitestgehend eliminiert zwecks einer vermeintlichen Objektivierung und Rationalisierung des Bildgegenstands.

⁹³ Sven Spieker konstatierte, „photography, together with the Akten found in archives, represents the backbone of nineteenth-century historiography.“ (Spieker 2008, S. 25)

⁹⁴ Vgl. Sekula 1986, S. 374.

⁹⁵ Ders. S. 351.

paradigma für obsolet erklärt wurde und die fotografische wie archivarische Praxis vor der Folie des Poststrukturalismus und den Theorien der Dekonstruktion sowie Diskursanalyse in den Blick rückten.

2.1.2 *Das Fotoarchiv⁹⁶ im 20. Jahrhundert*

Wurden fotografische wie archivarische Praktiken im 19. Jahrhundert unter dem Leitbild der Objektivität ausgebildet, legitimierten sie sich gegenseitig und bestätigten ihren Wahrheitsanspruch. Dass sowohl das Fotografieren als auch das Archivieren im 19. Jahrhundert keineswegs als genuin neutrale Verfahren angesehen wurden, sondern dem subjektiven Blick der Ausführenden unterlagen, beweist die starke Systematisierung der Praktiken, wie sie im vorangegangenen Abschnitt skizziert wurde. Einschreibungen, die Gefahr liefen, den Wahrheitsgehalt zu verzerren, galt es zu eliminieren, weil mit ihnen die Annahme, die Geschichte rekonstruieren zu können, wie sie wirklich war, unterminiert wurde.

Die Fotografie war jedoch nicht nur Mittel der Objektivität und sollte diese herstellen, wie Daston und Galison dargelegt haben. Es bestand zugleich ein starker Glaube an eine fotografische Objektivität, so Costanza Caraffa, der auch durch das Wissen um Retuscheverfahren, wie sie bereits im 19. Jahrhundert zur Anwendung kamen, nicht beschädigt wurde.⁹⁷ Auch dem Archivieren hing ein Wahrheitsanspruch an, der von Seiten der Archivwissenschaften in Teilen bis heute behauptet und dadurch legitimiert wird, dass die archivierten Materialien unangetastet und die ursprünglichen Ordnungen gemäß des Provenienzprinzips erhalten bleiben.⁹⁸ Dies spiegelt sich auch in einer innerhalb der Archivwissenschaften zu Beginn des 20. Jahrhunderts formulierten Definition wider, in der der Archivar als *„selbstlosester Anhänger der Wahrheit“* beschrieben wird.⁹⁹

⁹⁶ Während der Gebrauch des Begriffs *„Fotoarchiv“* gegenwärtig frequentiert zu beobachten ist, wurden Archive mit fotografischen Materialien im 20. Jahrhundert vornehmlich als *Bildarchive* oder *Bildagenturen* bezeichnet, wenn es sich um kommerzielle Bildarchive handelte. In der Bezeichnung *„Fotoarchiv“* spiegelt sich ein neues Selbstverständnis der Archive wider, die den epistemischen Wert der Materialien nicht mehr auf ihre Abbildungsfunktion begrenzen, sondern Fotografien als materielle Handlungsobjekte begreifen. Dies zeigt sich auch an der veränderten Rezeption von kunsthistorischen Reproduktionssammlungen wie der Photothek Florenz, deren Leitung Costanza Caraffa diese als Fotoarchiv begreift. (vgl. Caraffa 2011, S. 12)

⁹⁷ Costanza Caraffa spricht daher von einer Rhetorik der fotografischen Objektivität. (vgl. Caraffa 2011, S. 19)

⁹⁸ Vgl. Schenk 2013, S. 38.

⁹⁹ Vgl. Caraffa 2011, S. 19.

Um dem archivischen Wahrheitsanspruch zu genügen, mussten die Fotografien als möglichst transparente Bilder in Erscheinung treten, während die medienspezifischen Merkmale respektive das fotografische Dispositiv zum Verschwinden gebracht werden musste. Die Konstruktion der Wahrheit setzte also nicht erst im Archiv mit der Aufbereitung der Dokumente ein, sondern bereits im fotografischen Akt. Denn nur was bereits fotografisch festgehalten und fixiert worden war, konnte auch archiviert werden und stand anschließend für die Wissenschaften zur Verfügung.¹⁰⁰ Damit verdoppelt und affirmiert die archivische Selektion, das heißt die Entscheidung darüber, was archivisch aufbereitet wird, unmittelbar die fotografische Selektion, die zunächst mit der Wahl des Motivs sowie der Kadrierung des fotografischen Bildes vollzogen wird.

Selektieren

Entgegen der von unterschiedlichen Akteuren ab Mitte des 19. Jahrhunderts artikulierten Vorstellung zur Errichtung von *totalen*, allumfassenden Sammlungen¹⁰¹ ist die *Selektion* – bedingt durch die anhaltende fotografische Praxis und die zu archivierenden Bildermengen – zu einer zentralen Aufgabe im Rahmen der archivischen Praxis geworden.¹⁰² Infolge der anhaltenden Bildproduktion ist das Selektieren zu einer immer dringlicheren Aufgabe der Archivpraxis geworden, die auch in den weniger umfassenden Spezialarchiven zur Anwendung kommt, wie beispielsweise der Photothek Florenz, die ausgehend von einer Sammlung eingerichtet worden waren.¹⁰³ War es bei der Gründung des

¹⁰⁰ Auf die Bedeutung der archivischen Auswahl für die Historiographie hat auch Michel Foucault mit seinem vielzitierten Satz hingewiesen, das Archiv sei „das Gesetz dessen, was gesagt werden kann“. Gemäß dessen kann nur das gesagt werden, was einmal für archivwürdig befunden und archivisch bewahrt wurde. (Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, (französisches Original 1969), übersetzt von Ulrich Köppen, 16. Auflage, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2013, S. 187)

¹⁰¹ Der totalitäre Anspruch spiegelte sich in Archivvorhaben wider, die sich zwar auf einen spezifischen Bereich beschränkten, aber diesen allumfassend wiederzugeben suchten wie beispielsweise das von Albrecht Meydenbauer ins Leben gerufene *Denkmälerarchiv*, das über nationale Grenzen hinaus alle aufgezeichneten Monumente speichern sollte. Auch Hermann Grimm hatte eine fotografische Bibliothek im Sinn, die das gesamte kunsthistorische Material umfassen sollte. Das Anliegen von Oliver W. Holmes beschränkte sich hingegen nicht auf einen Gegenstand, sondern eine Medientechnik, die Stereofotografie. (vgl. Caraffa 2011, S. 21)

¹⁰² Dietmar Schenk hat mit Blick auf die Aktenarchive darauf hingewiesen, dass sich die Frage der Selektion, respektive der archivischen Bewertung erst stellte, als nicht mehr zu bewältigende und zu speichernde Mengen an Akten die Archive überfluteten. (vgl. Schenk, Dietmar: *Kleine Theorie des Archivs*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2008, S. 82)

¹⁰³ Den Anfangsbestand der Florentiner Reproduktionssammlung begründete eine Sammlung von rund 3.000 Fotografien, die der Kunsthistoriker Hermann Ulmann zusammengetragen und nach seinem Tod (1898) dem KHI überlassen hatte. (vgl. Hubert 1997, S. 125)

Kunsthistorischen Instituts Florenz das erklärte Ziel, „eine möglichst vollständige Sammlung photographischer Aufnahmen [...] italienischer Gemälde, Bildwerke, Bauten“¹⁰⁴ aufzubauen, ist die Sammlung de facto zeitlich wie topographisch begrenzt.¹⁰⁵ Hier waren und sind es bis heute vor allem die Forschungsinteressen des Instituts, ergo seiner forschenden Mitarbeitenden, die über die Auswahl entscheiden.

Maßnahmen der Selektion sind nicht nur erforderlich, um einer archivischen Dysfunktion vorzubeugen und die Bestände adressierbar zu machen, sie gestalten und konstruieren darüber hinaus fundamental das Archiv. Als Teil der ‚Überlieferungsbildung‘ ist die *Bewertung*¹⁰⁶ das primäre Verfahren bei der Konstruktion des Archivs und ein zentrales Instrument archivischer Macht, mit dem darüber entschieden wird, was in das Archiv eingeht und was nicht.¹⁰⁷ So ist das Archivieren nicht nur von außen, etwa durch räumliche Speicherkapazitäten eingeschränkt, sondern begrenzt sich respektive die archivischen Bestände in gewisser Weise immer auch selbst, wobei unterschiedliche Kriterien bei der Bewertung der zu archivierenden Materialien herangezogen werden.¹⁰⁸ Diese für die Konstitution des Archivs so elementare Einschränkung lässt sich sowohl als Akt einer Abgrenzung nach außen zwecks Profilbildung begreifen und wirkt sich andererseits auf die Geschichtsbildung aus. Denn die Bildauswahl in den kunsthistorischen Reproduktionssammlungen bestimmt maßgeblich, was überliefert wird und potentiell in die Kunstgeschichtsschreibung eingehen kann.

Konstruiert wird auf diese Weise also bereits ein Narrativ, wie sich eindrücklich mit Blick auf Archive zeigt, deren Einrichtung mit der Idee der Nation sowie der konkreten nationalen Staatenbildung eng verschränkt ist.¹⁰⁹ So hat Aleida Assmann herausgestellt,

¹⁰⁴ Max Georg Zimmermann zitiert nach Hubert 1997, S. 125.

¹⁰⁵ Den Schwerpunkt der Sammlung bildet italienische Kunst von der Spätantike bis zur Moderne sowie den Raum Ober- und Mittelitalien.

¹⁰⁶ Als Bewertung wird in der Archivpraxis jener Schritt bezeichnet, bei dem über den Sekundärwert des Archivguts und dessen dauerhafte Aufbewahrung entschieden wird. (vgl. Menne-Haritz, Angelika: *Schlüsselbegriffe der Archivterminologie, Lehrmaterialien für das Fach Archivwissenschaft*, Marburg: Archivschule Marburg, 1999, S. 56)

¹⁰⁷ Wie Dietmar Schenk dargelegt hat, kommt der Bewertung eine besondere Relevanz zu und stellt die „langfristig folgenreichste Tätigkeit des Archivars“ dar, weil sie nicht nur über den Erhalt von potentiellen Archivalien bestimmt, sondern auch die Kassation, ergo die Vernichtung von nicht archivwürdigem Material veranlasst. (Schenk 2008, S. 81)

¹⁰⁸ Bei der Bewertung geht es darum, den zukünftigen historischen Wert der Objekte zu antizipieren. In diesem Rahmen sind neben dem Informationswert einer Fotografie auch Kriterien wie deren Seltenheit sowie Beispielhaftigkeit entscheidend. In der kommerziellen Bildarchivierung, wie sie in Bildagenturen praktiziert wird, erfolgt die Auswahl hingegen vor allem mit Blick auf den ökonomischen Wert.

¹⁰⁹ Zeitlich kulminierte die Idee der Nation mit der Erfindung der Fotografie sowie der Geburt der Archivwissenschaften. Zur Verknüpfung von Archiv und Nation siehe Caraffa/Serena 2015.

dass staatliche Archive entsprechend der vorherrschenden nationalen Erzählung auf innere Kohärenz angelegt sind und den Zweck haben, das positive Selbstbild der Nation zu stärken. Um überhaupt potentiell in das Archiv eingehen zu können, muss das Material in diesem Fall also in das bestehende Narrativ passen und sich in dieses problemlos integrieren lassen.¹¹⁰ Dies bedeutet auch, dass sich die Objekte in die archivische Ordnung, die wesentlicher Bestandteil der Narrations- und Wahrheitsbildung ist, einfügen lassen.¹¹¹ Finden hingegen vermeintlich widerständige Objekte – unbemerkt als Irrläufer oder aber bewusst – Eingang in das Archiv, werden diese meist an einem randständigen Ort versammelt. Auch das genannte Dia aus der Photothek Florenz gehört zu den Marginalien der Sammlung. Die teils überbelichteten, unscharfen oder gänzlich unlesbaren Fotografien, die wie das Dia als ‚*Curiosa*‘ abgelegt ihren Platz in Ordnern wie der ‚*Varia*‘¹¹² haben, lassen sich in die bestehende Ordnung zwar nicht einfügen, sie halten diese aber maßgeblich aufrecht. Damit verweisen sie auf die Konstruiertheit der archivischen Ordnung und lassen Zweifel am archivischen Ordnungssinn aufkommen. Unterliegt bereits die archivische Selektion respektive Bewertung einer Narration, die darüber bestimmt, was für die Geschichte für wichtig befunden wird und was nicht oder womöglich als Störfaktor gilt, sind im Rahmen der Archivpraxis weitere Verfahren wirksam, die die Rezeption der Bestände sowie die Bedeutung der archivierten Materialien maßgeblich präfigurieren. Neben der schriftlichen Verzeichnung wirken auch Ordnungen sowie Klassifikationen auf die Bestände ein. Diese rücken im folgenden Abschnitt unter dem Stichwort der *Codierung* in den Blick, die sowohl im Rahmen der Fototheorie als auch einer sich innerhalb der Kulturwissenschaften manifestierenden Archivkritik ab Ende der

¹¹⁰ Wie Aleida Assmann konstatiert, sind diese Erzählungen keineswegs nur an sieg- bzw. ruhmreiche Ereignisse geknüpft, sondern können durchaus auch Niederlagen einschließen; vorausgesetzt, dass diese mit der nationalen Identität vereinbar sind und sich in die Geschichte integrieren lassen. (vgl. Assmann, Aleida: „Individuelles und kollektives Gedächtnis – Formen, Funktionen und Medien, in: Dies.; Wettengl, Kurt; Assmann, Aleida (Hrsg.): *Das Gedächtnis der Kunst, Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Historischen Museum, der Schirn-Kunsthalle und der Paulskirche vom 16.12.2000 bis 18.03.2001], Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000, S. 22f.)

¹¹¹ „Die Ordnung des Archivs ist einer bestimmten Politik der Wahrheit verpflichtet, die ihre Aussagen als wahr autorisiert. Sie entscheidet darüber, welche Dokumente ins Archiv gelangen und welche dafür unerheblich sind, welche Quellen als glaubwürdig gelten und welche als unglaubwürdig verworfen werden.“ (Steyerl, Hito: „Paläste der Erinnerung. Dokumente und Monumente – Politik des Archivs“, in: Dies.: *Die Farbe der Wahrheit, Dokumentarismen im Kunstfeld*, Wien/Berlin: Turia und Kant, 2008, S. 25)

¹¹² Andernorts sammeln sich diese randständigen Objekte in Kategorien wie ‚*Verschiedenes*‘ oder ‚*Diverses*‘ an.

1960er Jahre Bedeutung erlangt hat.¹¹³ Den zentralen Ausgangspunkt stellte hierfür ein Paradigmenwechsel, mit dem das seit dem 19. Jahrhundert vorherrschende Spiegelkonzept durch das Konzept der Spur ersetzt wurde.

Codieren

Von Seiten einer soziologischen, semiotischen sowie diskursanalytischen Theorie ist die fotografische Signifikanz als Akt einer komplexen Codierung sowie permanenten Re-Codierung dargelegt worden, die die Vorstellung einer fotografischen Entität sowie eines geschlossenen fotografischen Zeichensystems kontrastiert.¹¹⁴ Entgegen vorangegangener Lesarten, die der Fotografie primär aufgrund ihrer Bildgenese einen immanenten Realismus zuschrieben und daraus auf eine fotografische Evidenz schlossen, hat die ab den 1970er Jahren zahlreiche fototheoretische Texte kennzeichnende konstruktivistische Perspektive fotografische Evidenz und Bedeutung als reinen Effekt beschrieben.¹¹⁵ Theoretiker wie Pierre Bourdieu oder Allan Sekula proklamierten, dass der Fotografie als solcher keine singuläre Bedeutung immanent sei. Vielmehr erhalte diese erst durch ihren sozialen Gebrauch (Bourdieu) sowie die Einbettung in unterschiedliche Kontexte (Sekula) ihre Signifikanz.¹¹⁶ Zum anderen sind es die jeweilige kulturelle Perspektive und der

¹¹³ Während das Archiv mit und in Folge von Michel Foucaults Werk *L'Archéologie du savoir* (1969) sowie verstärkt in den 1990er Jahren eine Kritik in seiner elementaren Logik und Konzeption erfahren hat und als System der Wissenskonzstruktion aufgezeigt worden ist, wurde der fotografische Realismus ab den 1970er Jahren aus unterschiedlichen Perspektiven aus den Angeln gehoben. Innerhalb der Archivwissenschaften wurde die Frage nach der Deutungsmacht hingegen vergleichsweise spät verhandelt. Wenngleich sich im 20. Jahrhundert das Selbstverständnis des Archivars veränderte und er sich über seine *bildende* Funktion bewusst war, wurde die damit verbundene Macht kaum reflektiert. Zur Diskussion der kulturwissenschaftlichen Archivkritik siehe Schenk 2013, S. 21-43.

¹¹⁴ Hier sei insbesondere auf die Ausführungen von Roland Barthes hingewiesen, in denen die Relevanz codierender Verfahren mit Blick auf die fotografische Signifikanz zum Ausdruck kommt. Bezeichnete Barthes die Fotografie in „Die Fotografie als Botschaft“ (1961) noch als *Botschaft ohne Code* und sprach dem fotografischen Bild eine gewisse Autonomie zu, wenngleich er deren Kommentarbedürftigkeit erkannte, konstatierte er schließlich in späteren Schriften die grundsätzliche kulturelle Codierung fotografischer Bilder. (siehe hierzu Barthes, Roland: „Die Fotografie als Botschaft“, in: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2013, S. 11-27; Barthes, Roland: *Die helle Kammer, Bemerkungen zur Photographie*, (französisches Original 1980), übersetzt von Dietrich Leube, 1. Auflage, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985)

¹¹⁵ Beobachtungen zum fotografischen Apparat, der kulturellen Determinierung fotografischer Bedeutung sowie ideologischen Einschreibungen dekonstruierten den angenommenen Realismus, der bis dato die fotografische Rezeption dominierte. So unterschiedlich die Perspektive ist, aus der Kritik am fotografischen Realismus geübt wurde, so ist allen gemein, dass sie den bis dato gültigen Status des fotografischen Bildes als *Spiegel der Wirklichkeit* dekonstruierten. (vgl. Dubois 1998, S. 42-45)

¹¹⁶ Vgl. Bourdieu, Pierre; Boltanski, Luc; Castel, Robert; Chamboredon, Jean-Claude; Lagneau, Gerard; Schnapper, Dominique: *Eine illegitime Kunst, Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, Hamburg:

spezifische Blick der Betrachter*innen, die Einfluss auf die fotografische Bedeutsamkeit haben und die Polysemie des fotografischen Bildes stützen.¹¹⁷

Das metonymische Prinzip, das dem fotografisch Abgebildeten bis dahin einen Surrogatcharakter hinsichtlich des Referenten zugeschrieben hatte, wich damit der Erkenntnis, dass die Fotografie stets nur Fragment und Spur des Repräsentierten ist und erst nachträglich Bedeutung(en) erlangt.¹¹⁸ Damit wurde das Spiegelmodell, das noch im 19. Jahrhundert die Grundlage für die enge Allianz von Fotografie und Archiv bildete, durch das Konzept der Spur abgelöst. Dieses wirkte nicht nur auf die Wahrnehmung der archivisch verwahrten Fotografien ein, die sich nicht länger als *selbstredend* betrachten ließen und der Interpretation bedurften, sondern auch auf die Rezeption des Archivs. Das einst als totaler Wissensspeicher begriffene und mit einem solchen Ziel konzeptionierte Archiv stellt sich nunmehr selbst als eine Art *Spurensammlung* dar, sowohl mit Blick auf die archivischen Materialien als auch hinsichtlich seiner eigenen Formation, ergo seiner Bedingungen und insbesondere Praktiken. Auch in der Photothek Florenz werden längst nicht mehr nur die abgelegten Reproduktionen zum Studium des Abgebildeten herangezogen, gerade die vielfältigen Sedimentierungen zwischen den Bildern sind es, die seit einigen Jahren verstärkt in den Blick gerückt sind.¹¹⁹ Denn obgleich das Archiv, wie Allan Sekula festgestellt hat, in gewisser Weise als „*clearing house of meaning*“¹²⁰ fungiert, weil die archivierten Fotografien aus ihren vormaligen Kontexten gelöst sind, so wirken die archivarischen Praktiken doch selbst codierend auf den Gegenstand ein und bestimmen maßgeblich die potentielle Bedeutsamkeit der fotografischen Bilder.

Europa Verlagsanstalt, 2006; Sekula, Allan: „On the Invention of Photographic Meaning“ (1982), in: Burgin, Victor (Hrsg.): *Thinking Photography*, Basingstoke u.a.: Palgrave Macmillan, 2010, S. 84-109.

¹¹⁷ Darauf, dass die Rezeption von Fotografien von der kulturellen Verfasstheit der Betrachter*innen abhängig ist, hat Allan Sekula hingewiesen. Aus diesem Grund kann die Fotografie nicht als universalistische Sprache begriffen werden. (vgl. Sekula 1982, S. 85f.)

¹¹⁸ Basiert der Spurencharakter der Fotografie einerseits auf dem fragmentarischen Charakter, der das Verhältnis der Fotografie zum abgebildeten Raum-Zeit-Moment beschreibt, wird ihr darüber hinaus ein weiteres *Spursein* zu Teil als physikalische Spur. Die Spur wurde zum viel zitierten Motiv innerhalb einer Fottheorie, die die Medienspezifik primär in der fotografischen Bildgenese verortete. Bleibt mit dem Spurenkonzept zwar die essentielle Verknüpfung zur Wirklichkeit als Fundament bestehen, wird der fragmentarische Charakter betont, der sich sowohl im fotografischen Akt als auch im Archivieren abzeichnet.

¹¹⁹ Hat der eigentliche Gegenstand an Bedeutung eingebüßt, weil sich dieser als solcher einer unmittelbaren Lesart entzieht und erst im Kontext erschließen lässt, sind es die Mechanismen und Wirkweisen des Archivierens, die hinsichtlich ihres interpretativen Potentials untersucht werden. Dies zeigen auch Forschungen und Veröffentlichungen im Umfeld der Photothek Florenz, die sich für die Marginalien der Sammlung sowie insbesondere die archivischen Instrumente, Materialitäten und Praktiken interessieren. (siehe hierzu beispielsweise Wilder 2009a)

¹²⁰ Sekula, Allan: „Reading an Archive. Photography between Labour and Capital“ (1983), in: Wells, Liz (Hrsg.): *The Photography Reader*, London u.a.: Routledge, 2003, S. 445.

In eben jenen Handlungen zeigt sich auch die archivische Macht, die der französische Theoretiker Jacques Derrida und später auch Hito Steyerl sowie Ariella Azoulay zum Ausgangspunkt ihrer Kritik genommen haben.¹²¹ Derrida hat nicht nur auf die präfigurierende Bedeutung der Archivtechnik mit Blick auf den Inhalt des Archivs hingewiesen, sondern auch auf die *archontische Macht*, die er in der *Konsignationsmacht* zum Ausdruck kommen sieht und die sich in den Funktionen der *Vereinheitlichung*, *Identifikation* und *Klassifikation* widerspiegelt.¹²² Daran anknüpfend hat auch Hito Steyerl das Archiv als mächtige Instanz beschrieben. Das Archiv bestimmt nicht nur über die Auswahl der Dokumente, sondern auch über deren Interpretation, indem es über den Zugang wacht und diesen reglementiert.¹²³

Auf welche Weise archivarische Praktiken wie das Ordnen, Verschlagworten und Verzeichnen auf die Signifikanzbildung der Fotografien einwirken respektive den Rahmen abstecken, in dem sich Bedeutung konstituieren kann, zeigt sich eindrücklich, wenn Bestände *umgeordnet* werden wie im folgenden Fall der Kunstbibliothek Berlin. Teil der Fotografischen Sammlung der Kunstbibliothek Berlin ist neben einem Konvolut künstlerischer Fotografien eine einst zu Zwecken des Kunstgewerbestudiums eingerichtete Vorbildersammlung, die seit den 1930er Jahren als *Bildarchiv* bezeichnet wird.¹²⁴ Die duale Ordnung, das heißt die Trennung zwischen den künstlerischen Fotografien und den zu Lehrzwecken entstandenen Fotografien geriet jedoch in Teilen ins Wanken, nachdem im Bildarchiv Reproduktionen aus dem Atelier des Pariser Stadtchronisten Eugène Atget entdeckt worden waren.¹²⁵ Waren Atgets Fotografien seinerzeit in ihrer rein dokumen-

¹²¹ Siehe u.a. Azoulay 2015, S. 195-214.

¹²² Jacques Derrida verwendet in diesem Zusammenhang den Begriff der ‚*consignatio*‘, unter der er die archivische Technik versteht, einzelne Objekte zu einem einheitlichen Korpus zusammenzufügen. Die *archontische* Macht begreift Derrida demnach als ‚*Konsignationsmacht*‘. (vgl. Derrida, Jacques: „Archive Fever, A Freudian Impression“, in: *Diacritics*, Vol. 25, No. 2, Summer 1995, S. 10)

¹²³ Vgl. Steyerl 2008, S. 27.

¹²⁴ Der Bestand des Bildarchivs diente ab 1868 als Anschauungsmaterial in der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums. Er setzt sich vor allem aus Architekturfotografien sowie Stadtansichten zusammen, die bei kommerziellen Ateliers sowie Fotografen direkt erworben worden waren. 1968 wurde das Bildarchiv einer neuen Systematik unterzogen und die bis dato gültige Struktur wurde durch eine topographische ersetzt. Zur wechselvollen Geschichte des Bildarchivs sowie der Kunstbibliothek im Allgemeinen siehe Evers, Bernd (Hrsg.): *Kunst in der Bibliothek, zur Geschichte der Kunstbibliothek und ihrer Sammlungen*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Kunstbibliothek Berlin vom 1.07. bis 21.08.1994], Berlin: Akademie-Verlag, 1994.

¹²⁵ Während die Fotografien selbst kein Indiz auf Atgets Urheberchaft gaben, wies das Inventarbuch auf die prominente Autorschaft hin. Die Blätter waren in seinem Pariser Atelier in den Jahren 1903 und 1904 erworben worden. Anschließend waren sie wie damals üblich in Bildarchiven auf grauen Karton montiert worden. Zum Erwerb der Fotografien sowie zu deren Aufarbeitung siehe Evers, Bernd (Hrsg.): *Eugène Atget, 1857-1927, frühe Fotografien*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in den

tarischen Funktion rezipiert worden und dienten dem Studium der abgebildeten Kunsthandwerke, änderte sich dies ab Ende der 1920er Jahre, als die Fotografin Berenice Abbott die ästhetische Dimension der Bilder hervorhob und Atget zu einem Wegbereiter der modernen Fotografie erklärte.¹²⁶ Als im Rahmen der Aufarbeitung des Bildarchivs in der Kunstbibliothek in den 1990er Jahren Abzüge des bekannten Fotografen identifiziert werden konnten, führte die Entdeckung schließlich zu deren Umordnung in die Sammlung künstlerischer Fotografien. Im Rahmen der Ausstellung „Eugène Atget. Frühe Fotografien“ (1998) wurden sämtliche Blätter aus der topographischen Ordnung gelöst und gesondert unter dem Namen des Fotografen abgelegt. Gleichzeitig wurden die wie üblich für kunsthistorische Reproduktionssammlungen auf Karton montierten und lose in Ordnern aufbewahrten Fotografien in ihrer Gestalt an die künstlerischen Fotografien der Sammlung angeglichen und unter Passepartout gelegt.¹²⁷ (Abb. 3) Auf diese Weise waren aus den archivisch zu Dokumenten aufbereiten Gebrauchsfotografien schätzenswerte Artefakte geworden, die seitdem weniger über den abgebildeten Gegenstand als vielmehr über ihren Autor rezipiert werden.¹²⁸

Die beschriebene Umordnung, die durch die Vereinnahmung der Fotografien durch die Kunstgeschichte sowie deren wachsende Anerkennung legitimiert worden war, hat nicht nur den Wert der Sammlung gesteigert, sondern auch maßgeblich die Rezeption der

Staatlichen Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, vom 18.09. bis 1.11.1998, sowie der Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, vom 23.01. bis 14.03.1999], Berlin: SMPK, 1998.

¹²⁶ Mit ihren ab 1929 herausgegebenen Publikationen trug Berenice Abbott, die den Nachlass des 1927 verstorbenen Fotografen Atget verwaltete, maßgeblich zu dieser Rezeption bei. (siehe u.a. Abbott, Berenice: „Eugène Atget“ (1929), in: Newhall, Beaumont (Hrsg.): *Photography, Essays and Images*, New York, 1980, S. 235-237; Abbott, Berenice: *Atget, Photographie de Paris*, New York, 1930) Wie Rosalind dargelegt hat, setzte die „Assimilierung dieses dokumentarischen Werkes an einen spezifisch ästhetischen Diskurs“ 1925 ein, als zunächst die Surrealist*innen und anschließend Fotograf*innen des Neuen Sehens Atgets Werk wahrnahmen. (Krauss, Rosalind: „Die diskursiven Räume der Photographie“, in: Dies.: *Das Photographische, eine Theorie der Abstände*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1998, S. 53)

¹²⁷ Dieser Prozess sowie die Provenienzen und alten Inventarnummern wurden dokumentiert. (siehe Evers 1998) Auch die Aufbereitung der Abzüge erfolgte im Bewusstsein über den historischen Wert der ursprünglich als Gebrauchsfotografien aufbereiteten Fotografien. Die vorgenommene Passepartourierung der Abzüge ist reversibel.

¹²⁸ Douglas Crimp stellte dies mit Blick auf einen vergleichbaren Fall fest, der sich in der New York Public Library ereignete. Die Entdeckung von Fotografien in der Sammlung der Bibliothek, die sich namhaften Fotograf*innen zuordnen ließen, führte zu einer Neuordnung der fotografischen Bestände. Verbunden damit war teils die Herauslösung der Abzüge aus ihren medialen Präsentationskontexten wie beispielsweise Alben oder Mappen. So „wird etwas, das früher in der jüdischen Abteilung unter *Jerusalem* rubriziert war, künftig in der Abteilung Kunst, Druckgrafik und Fotografie unter *Auguste Salzmann* zu finden sein.“ (Crimp, Douglas: „Das alte Subjekt des Museums, das neue der Bibliothek“ (1981), in: Wolf, Herta (Hrsg.): *Paradigma der Fotografie, Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Band 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, S. 383)

Fotografien beeinflusst. Insbesondere die Ordnung, die bestimmt wie die Objekte zu adressieren sind, aber auch die Präsentationskontexte geben vor, wie und vor allem in welchem Rahmen die Fotografien rezipiert und in welche Kontexte sie zukünftig eingebettet werden. So macht das Beispiel aus der Kunstbibliothek Berlin deutlich, dass die in der Wahl der Ordnungssystematiken und Klassifizierungen eingeschriebenen Deutungen bereits die potentielle Lesart der Fotografien mitbestimmen. Zugleich zeichnet sich hier ein vermeintliches Dilemma ab, in dem sich das Archiv Ende des 20. Jahrhunderts befindet, das sich zwischen erhaltender und bewahrender Funktion einerseits und der wachsenden Forderung nach Aktualisierung in Folge der Digitalisierung andererseits aufspannt.

Wenngleich Rezipient*innen über die in der archivischen Konstruktion angelegten Lesarten hinwegsehen und die Archivalien gewissermaßen ‚*gegen den Strich lesen*‘ können, wie Dietmar Schenk angemerkt hat, lenken archivarische Praktiken ohne Zweifel den Blick auf das Material, auch indem sie den Zugriff auf die Archivalien vorgeben.¹²⁹ Dies gilt in besonderer Weise für das Bildarchiv, weil die Fotografien hier auf strukturelle Weise an Text gebunden sind und das Auffinden der Bilder maßgeblich von ihrer semantischen Erschließung abhängt.¹³⁰ So schränkt die Auswahl der dem Bild attribuierten Schlagworte nicht nur deren potentielle Signifikanz ein, sondern beeinflusst ebenso, wie und vor allem *ob* eine Fotografie überhaupt gefunden wird. Denn eine auf Schrift basierende Bildersuche setzt immer voraus, dass nach den ‚richtigen‘ Schlagworten gesucht wird. Eine Lösung hierfür scheint die im ausgehenden 20. Jahrhundert einsetzende Digitalisierung der Archivpraxis mit sich zu bringen, die dem polysemen Charakter der Fotografie mit einer umfangreichen und dynamischen Verschlagwortung begegnet.

¹²⁹ Mit Bezug auf die von Marc Bloch konstatierte Widerständigkeit der Archivalien relativiert Dietmar Schenk gewissermaßen die archivische Deutungsmacht. (vgl. Schenk 2013, S. 40) Wenngleich auch innerhalb der Archivwissenschaften die bedeutungsgenerierende Dimension der Archivpraktiken reflektiert wird, wird diese weniger rigoros und problematisch betrachtet, als vielmehr als gegeben angenommen und entsprechend pragmatisch verhandelt.

¹³⁰ Dies ist zumindest der Fall, wenn der Zugriff auf die Bestände über archivische Instrumente wie beispielsweise Zettelkataloge erfolgt. Andererseits ermöglicht das Archiv aber auch einen freien, zumindest nicht ausschließlich über Schrift erfolgenden Zugang, wenn Ordner und Schachteln vor Ort ‚durchstöbert‘ werden. Darin unterscheidet sich das analoge Archiv sogleich fundamental von digitalen Archiven, deren Zugriff sprachbasiert ist und in deren Datenbanken zumeist kein freies ‚browsen‘ möglich ist. (vgl. Burkhardt, Marcus: „Archiv, Superarchiv, Metaarchiv“, in: Flemming et al. 2016, S. 75f.)

2.1.3 (Post)Fotografisches Archivieren im 21. Jahrhundert

Einen „Zustand hypertropher Archivierung, der, so scheint es, die bürokratischen Exzesse des Aktenzeitalters noch weit hinter sich läßt (sic)¹³¹, diagnostizierte Sven Spieker zu Beginn des neuen Jahrtausends. Ähnliches lässt sich mit Blick auf das Fotografieren proklamieren, das spätestens seit der standardmäßig im Smartphone integrierten Kamera eine alltägliche Praxis darstellt und ein unvergleichliches Ausmaß an digitalen Bildermengen hervorgebracht hat.¹³² Es scheint nichts zu geben, was nicht fotografiert wird. Bestandteil dieser fotografischen *Totaldokumentation* des Alltags ist die unmittelbare, oftmals automatisch erfolgende Archivierung der Bilder im Anschluss an ihre Aufzeichnung. Die Bilder sind unmittelbar auf dem Gerät gespeichert und werden in Ordnern verwaltet. Damit sind Fotografieren und Archivieren auf besondere Weise miteinander verschränkt und fallen erstmals auch technologisch zusammen wie im Smartphone, das Aufnahmegerät und Speichermedium zugleich ist.

Waren archivarische Praktiken bis weit in das 20. Jahrhundert hinein vor allem auf eine bilddokumentarische fotografische Praxis begrenzt, die vornehmlich wissenschaftlichen aber auch kommerziellen Zwecken¹³³ diente, ist mit dem digitalen Zeitalter ein Transfer archivarischer Handlungen in private Gebrauchsweisen zu beobachten, deren Gegenstand heute größtenteils digitale Dateien im Format von JPEGs oder TIFFs darstellen.¹³⁴ So sind es längst auch die individuellen Bildersammlungen von Privatpersonen, die, auf Rechnern oder eingespeist auf Photosharing-Plattformen, geordnet, klassifiziert und verschlagwortet werden.¹³⁵ Befinden sich die von Nutzer*innen online generierten Bilderreservoirs in andauernder Transformation und widersetzen sich einer auf Per-

¹³¹ Spieker 2004, S. 17.

¹³² Eine entscheidende Wegmarke hierfür war der Launch des ersten iPhones im Jahr 2007, das mit einer Kamera ausgestattet war.

¹³³ Eine Untersuchung archivarischer Praktiken im kommerziellen Bildarchiv bzw. der Bildagentur haben Estelle Blascke sowie Mirco Melone vorgenommen. Siehe hierzu Blaschke, Estelle: *Banking on Images, The Bettman Archive and Corbis*, Leipzig: Spector Books, 2016; Melone, Mirco: *Zwischen Bilderlast und Bilderschatz, Pressefotografie und Bildarchive im Zeitalter der Digitalisierung*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2017.

¹³⁴ Praktiken des Organisierens von fotografischen Abzügen und Negativen wurden gleichwohl von Amateurfotografen im 20. Jahrhundert ausgeübt. In ihrem Ausmaß übersteigen die gegenwärtigen Archivierungspraktiken diese jedoch.

¹³⁵ Der Begriff der Privatfotografie bzw. privaten Fotografie im ursprünglichen Sinne ist vor dem Hintergrund der heutigen Gebrauchsweisen fotografischer Bilder obsolet geworden. Denn viele der Fotos bleiben nicht mehr ausschließlich im Privaten, sondern werden in öffentliche Kanäle eingespeist sowie zu diesem Zweck eigens hergestellt. (vgl. Gerling et al. 2018, S. 35)

sistenz angelegten Speicherung, wie sie die klassische Archivpraxis verfolgt, stehen Plattformen wie *Flickr* paradigmatisch für ein *postfotografisches* Archivieren, dessen primär speichernde Funktion durch transformierende Operationen ergänzt wurde.¹³⁶ Der Fokus der Photosharing-Portale liegt gegenwärtig tatsächlich immer weniger auf dem Speichern als auf dem *Sharing*, respektive Teilen der Bilder innerhalb einer Community.¹³⁷ In den Tools der Plattformen, die inzwischen primär auf die Kommunikation unter den Nutzer*innen ausgerichtet sind, spiegelt sich eine veränderte fotografische Praxis wider, die weniger erinnerungswürdige Momente dauerhaft zu bewahren sucht, als oftmals das Alltägliche und Banale fixiert, um es sogleich mit anderen zu teilen.¹³⁸ Fotografische Praktiken sind daher eng mit den Anwendungen verknüpft, wie sie Photosharing-Portale u.a. bereitstellen. Dabei scheint es so, als ob nicht nur fotografische Praktiken die Entwicklung der Technologien lenken und eigene Anwendungen hervorbringen, sondern letztere ebenso eigene Bildpraktiken hervorbringen und damit bestimmte Bedarfe befördern.¹³⁹

Auch im digitalen Zeitalter stehen die fotografischen und archivarischen Praktiken unter reziprokem Einfluss, allerdings unter den veränderten Bedingungen des Digitalen, das elementare Verschiebungen mit sich gebracht hat. Insbesondere Verfahren der Transformation kennzeichnen im 21. Jahrhundert auf unterschiedliche Weise die fotografische wie archivarische Praxis. Dies gilt nicht nur für die private, sondern auch für die professionelle Archivpraxis, die einem erneuten Paradigmenwechsel unterliegt und vor allem mit dem kontinuierlichen Prozessieren von Daten beschäftigt ist, um die Objekte

¹³⁶ Grundsätzlich divergiert *Flickr* mit der Speicherungsfunktion herkömmlicher Bildarchive, denn Nutzer*innen können die Plattform jederzeit verlassen und hochgeladene Bilder löschen. (vgl. Gerling et al. 2018, S. 48) Jener Mangel ist in der Diskussion, ob es sich bei Online-Plattformen wie *Flickr* um Archive handelt oder nicht, wesentliches Argument gegen deren Archivstatus.

¹³⁷ Dass das Speichern hinter dem Teilen der Bilder mehr und mehr zurückgetreten ist, zeigt auch der Erfolg der 2011 von einem US-amerikanischen Unternehmen gelaunchten App *Snapchat*, bei der Bilder nach dem Erhalt im Messenger nur wenige Sekunden lang aufscheinen und sich – zumindest für Lai*innen – nicht mehr nachträglich aufrufen lassen.

¹³⁸ Nancy van House sieht diesen Wandel in der digitalen Bildtechnologie begründet: „Because digital images are more public, malleable and immediate, they are being used for communication and interaction more widely and in continually diversifying ways. On the other hand, photographs as objects of memory have traditionally depended heavily on their materiality and durability, both of which are being attenuated by the digital.“(Van House, Nancy A.: „Personal Photography, digital technologies and the uses of the visual“, in: *Visual Studies*, Vol. 26, No. 2, June 2011, S. 133)

¹³⁹ Dass Apps beispielsweise nicht nur auf die Nachfrage der Nutzer*innen reagieren, sondern eine solche selbst erst erzeugen und eigene fotografische Bildpraktiken hervorbringen, hat 2019 der Hype um *FaceApp* gezeigt, die menschliche Gesichter altern lässt. (siehe hierzu dpa-Meldung: „FaceApp löst Promi-Hype und Datenschutz-Bedenken aus“, 18.07.2019, <https://www.sueddeutsche.de/service/internet-faceapp-loest-promi-hype-und-datenschutz-bedenken-aus-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-190718-99-108813>)

auch für die Zukunft lesbar zu gestalten.¹⁴⁰ Sind Verfahren des Transformierens einerseits im raschen Wandel der Medientechnologien begründet, der eine bis dato noch unvorhersehbare Frequenz des Daten-Prozessierens mit sich bringt, zeichnet sich andererseits eine Dynamisierung der Archivpraktiken in Folge ihrer Digitalisierung ab. So sind es neben der Quantifizierung – sowohl der archivierenden Mengen als auch der Schlagworte – vor allem Verfahren der Dynamisierung, die entgegen der primär bewahrenden Funktion die archivarischen Praktiken im neuen Jahrtausend bestimmen.

Transformieren

Im Zuge der Digitalisierung wurde die Bildarchivierung nicht nur medientechnisch aktualisiert, ihr Gegenstand aber auch ihre Praktiken selbst haben zugleich an neuer Relevanz und Aufmerksamkeit gewonnen.¹⁴¹ Während sich online Sammlungen aus digitalen Bildern losgelöst von einem realen Ort formieren, zählen die Digitalisierung der Bestände sowie der Transfer bestehender Foto-Archive in das Netz in Gestalt von Online-Datenbanken seit einigen Jahren zu den zentralen Aufgaben einer institutionellen Bildarchivierung.¹⁴² Existieren erstere nur mehr als immaterielle Speicher eines *digital born content* und haben sich teils gänzlich von einem materiellen Außen verabschiedet, stellt sich mit Blick auf die klassischen Bildarchive die Frage nach dem Verhältnis zwischen den materiellen Reproduktionen und ihren Digitalisaten, und schließlich auch nach dem Erhalt der analogen Bestände.¹⁴³ In jenen Kontexten, in denen sich der Wert einer Fotografie noch immer ausschließlich über die Bildinformation bemisst, wie beispielsweise in der Pressebildarchivierung, gelten die Digitalisate als gleichwertige Kopien des Originals. Dies hat zur Folge, dass die materiellen Bestände teils vollständig kassiert werden.¹⁴⁴

¹⁴⁰ Vgl. Assmann 2001, S. 276.

¹⁴¹ Eine Untersuchung des Archivs im Sinne der Medienarchäologie und Medientechnik hat Wolfgang Ernst vorgenommen; siehe Ernst 2007.

¹⁴² Auch die Digitalisierung hat das Problem der begrenzten, primär räumlichen Speicherkapazität, mit der das Archiv seit jeher konfrontiert ist, nicht gelöst. Die Speicherfrage hat sich lediglich verlagert und betrifft nun die Datenspeicher, deren Ausweitung eine hohe finanzielle Aufwendung mit sich bringen.

¹⁴³ An diesem Diskurs beteiligt sich auch die Photothek Florenz, die sich mit der „*Florence Declaration – Empfehlungen zum Erhalt analoger Fotoarchive*“ für den Erhalt analoger fotografischer Bestände ausgesprochen hat. (siehe https://www.khi.fi.it/pdf/photothek/florence_declaration_DE.pdf)

¹⁴⁴ In Bereichen, in denen die digitale Datei ihr materielles Pendant hingegen nahezu vollständig ersetzt hat, kommt es teilweise zur Kassation ganzer Bestände. Dies ist häufig auch der Fall, wenn keine entsprechenden Digitalisate vorliegen wie beispielsweise in einigen großen Zeitungsarchiven, die in den vergangenen Jahren kontinuierlich Bestände an analogem Material aufgelöst und kassiert haben.

Ist vor der Folie des *material turn* seit einigen Jahren der intrinsische Wert der Fotografien respektive ihre spezifische Materialität als besonderes Kulturgut bzw. -technik selbst in den Fokus gerückt, besitzen die Originale nicht nur aus fotohistorischer Perspektive einen unvergleichlichen Mehrwert gegenüber ihren digitalen Abbildern. Dass der epistemische Wert der Fotografien über die abgebildeten Informationen hinausgeht, zeigt auch die zunehmende Verzeichnung zum fotografischen Gegenstand (Autorschaft, Materialität, Datierung u.a.), die im Rahmen der archivischen Erfassung an Bedeutung gewonnen hat.¹⁴⁵ Auch die nahezu uneingeschränkte Verfügbarkeit der digitalen Bilder in den Online-Sammlungen scheint zu einer neuen Wertschätzung des analogen Materials beizutragen und hat gewissermaßen eine nachträgliche *Auratisierung* mit sich gebracht, bei der dem fotografischen Material der Status des Originals zukommt. Darüber hinaus besitzt das analoge Material eine entscheidende Funktion bei der Beglaubigung der Digitalisate und wird als originale Quelle für den Bildabgleich herangezogen. Aber es sind nicht nur die materiellen Bestände, sondern auch die Fotoarchive, die im 21. Jahrhundert wieder eine Beglaubigungsfunktion hinsichtlich der Fotografien – insbesondere digitaler Bilder – besitzen und deren Wahrheitsgehalt garantieren.¹⁴⁶

Der häufig uneingeschränkten Zirkulation und Abrufbarkeit der digitalen Bilddateien im Netz steht auf der anderen Seite ein mitunter höchst reglementierter Zugang zu dem analogen Material entgegen, das teils an geheimen Orten verwahrt wird oder unter besonderem Schutz gegen Katastrophen und unzulässige Zugriffe steht.¹⁴⁷ Neben der Auratisierung des Materials scheint auch die eingeschränkte Zugänglichkeit ein Grund für das Interesse am analogen Archiv, das in den letzten Jahrzehnten ein Comeback erfahren hat und wieder verstärkt aufgesucht wird.¹⁴⁸ Von den klassischen Archiven geht heute

¹⁴⁵ Die Eingabemasken von Katalogisierungsprogrammen wie beispielsweise MIDAS, das im Umkreis von Foto Marburg entwickelt wurde und zum Standardprogramm in kunsthistorischen Bildarchiven geworden ist, weisen Felder auf, die u.a. Namen der Fotograf*innen, die fotografische Technik, Datum der Aufzeichnung abfragen. Im Zuge der Digitalisierung der Archivalien sowie deren Eingabe in Datenbanken erfolgt oftmals eine erste Erfassung der spezifisch fotografischen Merkmale der Objekte. Die Erschließung erfordert teils eine intensive Aufarbeitung und Recherche vor allem mit Blick auf die frühen fotografischen Objekte, die oftmals ohne weitere Informationen in das Archiv eingegangen sind.

¹⁴⁶ Vgl. Caraffa 2011, S. 20.

¹⁴⁷ Exemplarisch hierfür steht die Einlagerung des Bildbestandes der Agentur Corbis in einen Stollen in der Nähe von Pittsburg (*Iron Mountain*), dessen genaue Adresse geheim gehalten wird. Auch die unter dem deutschen Kulturgutschutzgesetz stehenden Dokumente finden sich sicher gelagert im 440 Meter tiefen Barbarastollen im Schwarzwald.

¹⁴⁸ Einen maßgeblichen Grund für den Aufschwung des Archivs sieht Knut Ebeling in der aufstrebenden Archivtheorie. Foucaults Archivkritik hatte demnach enorme Auswirkungen auf die Forschungspraxis und

eine besondere Faszination aus, auch weil sie Erfahrungen ermöglichen, die bei der Recherche in virtuellen Datenbanken kaum mehr möglich sind und Raum lassen für den zufälligen Fund.¹⁴⁹

Dynamisieren

Während Archivpraktiken wie das Ordnen, Verweisen und Indexieren weiterhin wirksam sind, sind sie doch maßgeblich dynamisiert und im Rahmen der Digitalisierung medientechnologisch aktualisiert worden. Dabei unterliegt die Verschlagwortung, wie sie zum Beispiel auf Photosharing-Plattformen mittels Tags erfolgt, einem grundsätzlich anderen Prinzip als in der klassischen Bildarchivierung. Zielt die Indexierung für gewöhnlich darauf ab, das Objekt präzise und vollständig zu erschließen, um es adressierbar zu halten, ist das *Tagging* vielmehr darauf ausgerichtet, das Bild möglichst häufig in der Bildersuche anzuzeigen. Steht hier die potentielle Sichtbarkeit der Bilder im Fokus, ist die Wahl der Tags durch das Prinzip der Aufmerksamkeit gesteuert. Damit sind die Praktiken der Verschlagwortung auf *Flickr, Instagram & Co.* ähnlich codiert wie im konventionellen Archiv, in dem oftmals intransparente Archivpolitiken über die Sichtbarkeit der Bilder entscheiden.

Die digitalen Praktiken, die die Fotografien entsprechend ihres polysemen Charakters für unterschiedliche Bedeutungen offenhalten, stehen einer klassischen analogen Archivpraxis entgegen, die, wie bereits an anderer Stelle dargelegt, die fotografischen Bilder in ihrem Bedeutungspotential einschränkt und die in einer singulären Ordnung mündet. Während die Verschlagwortung auf Photosharing-Plattformen grundsätzlich frei ist, präfiguriert und standardisiert der Einsatz von Thesauri die institutionelle Archivpraxis. Stärker als in der analogen Bildarchivierung fungieren die schriftlichen Einbettungen der Bilder sogleich als Netz, das den immateriellen Bildern einen manifesten Ort verleiht, wenngleich die fotografische Signifikanz höchst variabel und plural bleibt.

Auch wenn sich die Verknüpfung von Bild und Schrift im digitalen Zeitalter strukturell von einer analogen Praxis unterscheidet und darüber hinaus Bild-Bild-Verknüpfungen an Relevanz gewonnen haben, bleibt Schrift also ein zentrales Instrument in der gegen-

bewirkte eine Rückkehr in die Archive. (vgl. Ebeling, Knut; Günzel, Stephan (Hrsg.): *Archivologie, Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*, Berlin: Kadmos, 2009, S. 11f.)

¹⁴⁹ Vgl. Ernst 2007, S. 111.

wärtigen archivarischen Praxis. Dabei wirken die indexierende (Zu)Ordnung der Bilder sowie deren Sammlung in Gruppen wie beispielsweise auf *Flickr* gleichzeitig auf die fotografische Praxis zurück und führen zur Ausbildung und Etablierung bestimmter Bildgenres.¹⁵⁰ Zum anderen macht die plurale, nahezu grenzenlose Verschlagwortung der Bilder eine bedeutungsleere Fotografie wie die *Stock Photography* wenn nicht sogar möglich, so begünstigt sie diese doch zumindest. Die primär für Werbezwecke und auf Vorrat produzierten Fotografien, deren ökonomischer Wert von ihrem möglichst vielseitigen Gebrauch abhängt, werden maßgeblich befördert durch die multiperspektivische Verschlagwortung, wie sie mit der Digitalisierung möglich geworden ist.¹⁵¹

Neben der technischen Aktualisierung, die eine Dynamisierung der Praktiken mit sich gebracht hat, charakterisieren die Archivpraxis heute zwei gegensätzliche Tendenzen, die sich als Reaktion auf die Kritik an der archivischen Handlungs- und Deutungsmacht lesen lassen: Während einerseits alternative, auf individuellen Entscheidungen beruhende Archivpraktiken bemüht werden, bestehen andererseits Versuche der Desubjektivierung der archivarischen Prozesse. Insbesondere im Rahmen der von Institutionen durchgeführten Digitalisierungsprojekte lässt sich der Versuch erkennen, die Handlungsmacht programmatisch zu teilen, indem beispielsweise Archiv-Lai*innen eingeladen werden, das Archivmaterial aufzuarbeiten. Besondere Konjunktur haben dabei Projekte mit Künstler*innen, von denen sich die beteiligten Institutionen neue Perspektiven auf die fotografischen Bestände erhoffen und deren experimentelle Herangehensweisen neue Lesarten generieren sollen. Derartige Interaktionen zwischen Archiven und Künstler*innen sind zudem oftmals entscheidende Impulsgeber für die schrittweise Digitalisierung der Bestände, die aufgrund des Materialumfangs und den damit verbundenen Kosten häufig selektiv und in Etappen erfolgen muss.¹⁵² So bestimmt die künstlerische Auswahl

¹⁵⁰ Beispielhaft hierfür steht die *Flickr*-Gruppe *What's in Your Bag*, die über 11.500 Fotos von Taschen und deren Inhalten versammelt. Das älteste Bild in dieser Gruppe stammt aus dem Jahr 2004. Das Drapieren von Tascheninhalten sowie der Tasche selbst auf einer Fläche zwecks fotografischer Aufnahme ist längst zu einem eigenen Bildgenre geworden, das beispielsweise auch *Beutymagazine* für sich entdeckt haben.

¹⁵¹ Siehe hierzu u.a. Sack, Philipp: „Andere Bilder, andere Archive. Wertformen in der Microstock-Bildindustrie“, in: Flemming et al. 2016, S. 145-163.

¹⁵² Auch im kommerziellen Bildarchiv hat die Selektion in Folge der Digitalisierung an neuer Relevanz gewonnen, weil nicht alles digitalisiert werden kann. (vgl. Melone 2017, S. 165)

teils darüber, was digitalisiert wird. Der Akt der Selektion wird damit ausgelagert und von der archivischen Handlungsmacht entkoppelt.¹⁵³

Geradezu diametral zu dieser auf institutioneller Ebene zu beobachtenden Tendenz verhält sich eine zum jetzigen Zeitpunkt noch vornehmlich auf das Umfeld von Bildagenturen sowie Photosharing-Portale begrenzte Rationalisierung und Entsubjektivierung archivarischer Praktiken, wie sie mit der Automatisierung von Identifikations- und Klassifikationsprozessen vorangetrieben wird. Mit Hilfe von Software, die Bildinhalte automatisch erkennt und in Sprache übersetzt, suchen Online-Bilderdienste wie beispielsweise *EyeEm*¹⁵⁴ oder die Photosharing-Plattform *Flickr*¹⁵⁵ den subjektiven Modus der Verschlagwortung zu überwinden. Aber auch Anwendungen für das Organisieren der persönlichen, auf dem Smartphone gespeicherten Bildersammlungen werben damit, Bilder automatisch zu ordnen. So versprach beispielsweise die von *EyeEm* 2016 auf den Markt gebrachte App *The Roll*¹⁵⁶, Fotos automatisch zu taggen, zu organisieren und zu Gruppen zusammenzustellen. Darüber hinaus war die App durch einen Algorithmus gesteuert, der aus einer Menge die *besten* Fotos herausfiltern sollte.¹⁵⁷ Es lässt sich leicht vorstellen, wie auch eine derartige automatische und auf Algorithmen basierende Bewertung auf die fotografische Praxis zurückwirkt und zu einer Normierung der fotografischen Praxis beiträgt.

Auch im 21. Jahrhundert bedingen sich Fotografieren und Archivieren also wechselseitig. Sie scheinen sogar enger denn je zusammengerückt, wenn sie teils auch medientechnologisch zusammenfallen. Mit der immer stärker technologisch gestützten Ver-

¹⁵³ Nicht Fotografien, sondern Filme waren der Gegenstand des 2010 vom Arsénale – Institut für Film- und Videokunst e.V. initiierten Projekts *Living Archive*. Insgesamt über 40 Menschen – darunter Künstler*innen, Wissenschaftler*innen, Kurator*innen u.a. – waren eingeladen worden, sich mit dem Archiv und seinen Beständen auseinanderzusetzen und ausgehend davon eigene Projekte zu entwickeln. In diesem Zuge wurde zugleich ausgewähltes Material, das sie für ihre Arbeiten verwendeten, digitalisiert sowie teils auch restauriert. (siehe: Schulte Strathaus, Stefanie: „What has happened to this film?“, in: Arsénale – Institut für Film und Video-kunst e.V. (Hrsg.): *Living Archive, Archivarbeit als künstlerische und kuratorische Praxis der Gegenwart / Archive Work as Contemporary Artistic and Curatorial Practice*, Berlin: b_books, 2013, S. 9-19)

¹⁵⁴ Die 2011 von einem Berliner Start-up ins Leben gerufene Plattform *EyeEm* ist auf dem Gebiet der automatischen Bilderkennung führend. Bei der Verschlagwortung der Bilder, die die Nutzer*innen der Plattform hochladen und teils auch zum Kauf anbieten, kommt eine Software zum Einsatz, die die Bilder erkennt und automatisch mit Tags versieht.

¹⁵⁵ Die Photosharing-Plattform *Flickr* rückt in Kapitel 5 gesondert in den Blick.

¹⁵⁶ Die App wurde 2016 gelauncht und ist im Appstore nicht mehr verfügbar. (Stand: Februar 2019)

¹⁵⁷ Vgl. Christof, Florian: „Eyeem kennt deine besten Fotos“, 24.06.2017, <https://www.futurezone.de/apps/article211019621/EyeEm-kennt-deine-besten-Fotos.html>.

schränkung der Praxen ist es jedoch sogleich schwieriger geworden, die wechselseitige Wirkung genau zu bestimmen, auch weil der Einfluss der zunehmend von Plattformen und spezieller Software gesteuerten archivarischen Operationen intransparent ist. Der archivarischen Praxis kommt heute mit der automatischen Erfassung der den digitalen Bilddateien eingeschriebenen Metadaten eine erneute Authentisierungsfunktion zu. Statt Stempeln, Nummerierungen sowie Beschriftungen auf der Rückseite der Fotografien oder anderweitigen Trägermaterialien sind es nun die originalen Fotografien, die die digitalen Bilder beglaubigen. Damit bestärken die Digitalisate wiederum den Glauben an eine analoge fotografische Evidenz und lassen diese wiederaufleben. Dem Bedeutungsüberschuss des fotografischen Bildes scheinen die digitalen Archivpraktiken besser nachzukommen, weil die Verschlagwortung in ihrer Quantität schier unbegrenzt und die Ordnungen und Klassifikationen im Netz dynamischer sind. Obgleich der reduktive Modus des Archivierens, der die fotografische Polysemie einschränkt und fest schreibt, auf diese Weise überwunden wird, eröffnet sich am anderen Ende das Problem der scheinbar unendlichen Ausdehnung des Bedeutungspotentials fotografischer Bilder, in deren Folge die Entleerung des fotografischen Bildes droht, wie sie sich paradigmatisch in den möglichst flexibel einsetzbaren Bildern der Stock Photography zeigt.

Mit Blick auf eine künstlerische Praxis, die archivalisch mit Fotografien verfährt, hat der digitale Wandel die Möglichkeiten der Bildaneignung schließlich maßgeblich erweitert. So greifen Künstler*innen seit den 2000er Jahren verstärkt auch auf die immateriellen, im virtuellen Raum zirkulierenden Bildersammlungen zurück. Eine künstlerische Praxis, die mit angeeigneten Fotografien verfährt, ist zugleich durch die Verfügbarkeit der digitalen Bilder maßgeblich befördert worden, wie Clément Chéroux konstatiert hat.¹⁵⁸

Die scheinbar uneingeschränkte Sichtbarkeit der Bilder sowie deren permanente Verfügbarkeit erscheinen andererseits auch als Auslöser für ein gesteigertes Interesse an den analogen, in ihrer Sichtbarkeit teils stark eingeschränkten und vom Verschwinden bedrohten Fotografien. Werden die analogen Bestände zunehmend kassiert und durch Digi-

¹⁵⁸ Die Zugänglichkeit von Bildern habe die bildenden Künste im 20. Jahrhundert maßgeblich beeinflusst, so Clément Chéroux. Die Praxis der Fotomontage ging wesentlich aus den technischen Neuerungen der Bildproduktion der 1910er und -20er Jahre hervor, respektive dem mechanischen Druck, der eine reichhaltig illustrierte Presse mit sich gebracht hatte. Auf ähnliche Weise stimuliert auch die neue, grenzenlose Verfügbarkeit von Bildern im digitalen Zeitalter die künstlerische Praxis. (vgl. Chéroux, Clément; Fontcuberta, Joan; Kessels, Erik; Parr, Martin; Schmid, Joachim (Hrsg.): *From here on, Postphotography in the Age of Internet and the Mobile Phone*, Barcelona: La Rambla, 2013, S. 104)

talitate ersetzt, avancieren die Künstler*innen, die sich dieser annehmen, gewissermaßen zu ‚*Bilderrettern*‘ der analogen Fotografie.¹⁵⁹ De facto werden die ‚*geretteten*‘ Bilder jedoch von Künstler*innen zumeist auf unterschiedliche Weise weiterverarbeitet und weniger mit dem Ziel, das originäre Material zu bewahren, angeeignet.

Der Umbruch vom materialisierten, fotografischen Archiv zum digitalen Hyperarchiv hat nicht nur den Gegenstand, sondern auch den Zugriff auf die Bilder elementar vereinfacht und verändert. Dies legt nahe, dass auch der künstlerische Umgang mit dem fotografischen Material unter Einfluss der digitalen Praktiken steht. So wird mit Blick auf die Praxis von Peter Piller sowie in besonderer Weise Joachim Schmid im Folgenden zu fragen sein, inwiefern die archivalische Praxis im digitalen Zeitalter durch dynamische Prozesse gekennzeichnet ist. Vor der Folie der skizzierten Entwicklung gilt es im folgenden Kapitel jedoch zunächst ausgewählte Positionen der Kunst des 20. Jahrhunderts in den Blick zu nehmen, in denen die fotografische und archivarische Praxis vielfältige Verbindungen eingegangen sind. Dabei soll insbesondere nach dem behaupteten reflexiven Potential gefragt werden, das dieser Verschränkung eingeschrieben ist und das mit Blick auf eine archivalische Praxis beleuchtet wird.

2.2 Foto-archivarische Praktiken in Kunst und Kunstwissenschaft

« *Qu'elle sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie.* »¹⁶⁰

In der Aufgabe „*der Wissenschaft und der Künste Dienerin zu sein*“¹⁶¹ sah Charles Baudelaire in seinem 1859 erschienenen Essay *Le public moderne et la photographie* den einzigen Nutzen des noch jungen Mediums Fotografie, dessen Realismus er als nicht vereinbar sah mit der Phantasie (*l'imaginaire*), die allein den Künsten vorbehalten sei.¹⁶²

¹⁵⁹ Als Bilderretter stilisierten sich auch Larry Sultan und Mike Mandel, nachdem sie Fotografien aus unterschiedlichen Archiven in dem Fotobuch *Evidence* zusammengestellt hatten. Siehe hierzu S. 98.

¹⁶⁰ Baudelaire, Charles: „Le public moderne et la photographie“ (1859), in: *Baudelaire, Œuvres complètes II*, Paris : Éditions Gallimard, 1976, S. 618f.

¹⁶¹ Baudelaire, Charles: „Le public moderne et la photographie“ (1859), in: Kemp, Wolfgang (Hrsg.): *Theorie der Fotografie I, 1839-1912*, München: Schirmer/Mosel, 1980, S. 111.

¹⁶² Charles Baudelaire sprach sich gegen jeglichen Naturalismus in den Künsten aus. Er sah die Gefahr, dass der Einsatz von Fotografien die Künste verderbe. (vgl. Baudelaire 1859/1980, S. 619)

Baudelaire legte damit den Grundstein für eine bis in das 20. Jahrhundert hinein währende Delegitimierung der Fotografie als Kunst, indem er ihre Funktion allein auf die wissenschaftliche Dokumentation beschränkte, mit dem sich beispielsweise vom Verfall bedrohte Werke bewahren ließen. Auch Dominique François Arago sah in der Dokumentation von Denkmälern die wesentliche Aufgabe der Fotografie, als er das Verfahren der Daguerreotypie im Jahr 1839 der Abgeordnetenkammer der Pariser Akademie der Wissenschaften vorstellte. So könnten mittels fotografischer Aufzeichnung auf einer ägyptischen Expedition „im großen Ausmaß wirkliche Hieroglyphen die fiktiven und konventionellen Zeichen ersetzen.“¹⁶³ Im Gegensatz zu seinem Zeitgenossen Baudelaire würdigte er jedoch den fotografischen Realismus und erkannte nicht nur dessen wissenschaftlichen Nutzen, sondern auch sein Surplus für die Künste: Die naturgetreuen Bilder waren in der Lage die mühsamen Studien der Künstler*innen zu ersetzen.¹⁶⁴

Auch in der Bildenden Kunst wurde die Fotografie zunächst vor allem als Hilfstech­nik herangezogen. Fotografische Abzüge, die die Künstler*innen entweder selbst aufgenommen oder in den Ateliers von Fotografen erworben hatten, kamen ab dem späten 19. Jahrhundert als Vorlagen für das malerische oder bildhauerische Schaffen zum Einsatz.¹⁶⁵ Darüber hinaus dienten sie dem Studium der Natur sowie der Künste. Die bis dato vor allem in Kupferstiche übersetzten Kunstwerke wurden zunehmend fotografisch vervielfältigt und die daraus hervorgehenden Reproduktionen fanden in den Kunstgewerbeschulen als Studienobjekte Gebrauch.¹⁶⁶ Die Fotografie ermöglichte es den Künstlern zudem, ihre Werke zu verbreiten. Neben diesen Hilfstätigkeiten war sie jedoch

¹⁶³ Arago, Dominique François: „Bericht über den Daguerreotyp“ (1839), in: Kemp, Wolfgang (Hrsg.): *Theorie der Fotografie I, 1839-1912*, München: Schirmer/Mosel, 1980, S. 52. Arago nimmt hier Bezug auf eine Expedition nach Ägypten im Jahr 1798, um den Nutzen der Fotografie für derartige Reisen aufzuzeigen.

¹⁶⁴ „Der Maler wird in diesem Verfahren ein rasch arbeitendes Mittel finden, um Sammlungen von Studien zu machen, die er sonst nur mit großem Aufwand an Zeit, Mühe und viel geringerer Vollkommenheit herstellen könnte, wie groß sein Talent auch sein mag.“ (Arago 1839/1980, S. 52)

¹⁶⁵ Die Maler Gustave Courbet oder Edouard Manet bedienten sich beispielsweise bei der Ausführung ihrer Frauenakte an Fotografien aus dem Studio des Pariser Fotografen Nadar. Edgar Degas hingegen fotografierte eigenhändig und nutzte die Fotografien nicht nur als bildnerische Vorlagen, sondern zeigte ein Interesse an der gestalterischen Qualität des Mediums. (siehe hierzu Vogt, Marion: *Zwischen Ornament und Natur, Edgar Degas als Maler und Photograph*, Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, 2000)

¹⁶⁶ Dabei wurde die fotografische Technik anfangs mit Skepsis beäugt. So beklagte Moritz Thausing die Exaktheit der Fotografie und gab dem Kupferstich den Vorzug, weil diesem ein künstlerischer Gehalt eingeschrieben sei. (vgl. Thausing, Moritz: „Kupferstich und Fotografie“ (1866), in: Kemp, Wolfgang: *Theorie der Fotografie I, 1839-1912*, München: Schirmer/Mosel, 1980, S. 133-142)

auch auf unterschiedliche Weise in den schöpferischen Prozess eingebunden und bereitete mitunter die Bildfindung vor.¹⁶⁷

Die Herstellung fotografischer Reproduktionen von Kunstwerken bildete sich zu einer eigenen Praxis aus, die von Unternehmen wie Blanquart-Evrard in Paris, Fratelli Alinari in Florenz oder auch Adolphe Braun in Dornach ab den 1850er Jahren erfolgreich betrieben wurde.¹⁶⁸ Die fotografischen Reproduktionen trugen maßgeblich zur Verbreitung und Rezeption der Kunst bei. Zugleich waren sie auf fundamentale Weise an der Ausbildung der Disziplin Kunstgeschichte beteiligt und wurden zum Studium der Künste herangezogen.¹⁶⁹ Als Surrogat gewann die fotografische Reproduktion derart an Bedeutung, dass sie das eigentliche Kunstwerk zu ersetzen und überflüssig zu machen drohte. Den Verlust der Aura des Kunstwerks mahnte Walter Benjamin in seinem Kunstwerk-Aufsatz (1935) an. Die Aura sah er durch die zahlreichen zirkulierenden Reproduktionen in Gefahr.¹⁷⁰

Waren der Mehrwert der fotografischen Reproduktion sowie ihr Einfluss auf die Rezeption der Kunstwerke keineswegs unstrittig, so sind sie für die Kunstgeschichte doch bis heute unabdingbar.¹⁷¹ Ihre Mobilität bevorteilte sie gar vor den originalen, an einem Ort

¹⁶⁷ Dem Maler Wilhelm Leibl war die Fotografie nicht nur nützliches Instrument, um seine Gemälde zu vervielfältigen und zu distribuieren, fotografische Bilder dienten ihm auch als konkrete Vorlage. (vgl. Czymmek, Götz: „Wilhelm Leibl und die Fotografie“, in: Dekiert, Marcus; Krischel, Roland (Hrsg.): *Von Mensch zu Mensch, Wilhelm Leibl & August Sander*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln, vom 17.05. bis 11.08.2013], München: Hirmer Verlag, 2013, S. 11-19) Zum vielseitigen Einsatz der Fotografie in der Kunst siehe auch Kosinsky, Dorothy (Hrsg.): *The Artist and the Camera, Degas to Picasso*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im San Francisco Museum of Modern Art, Dallas Museum of Art, Fundación del Museo Guggenheim Bilbao], New Haven/ London: Yale Univ. Press, 1999.

¹⁶⁸ Kunsthistorische Reproduktionen wurden direkt in den Ateliers vertrieben, aber auch die Weltausstellungen waren in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein wichtiger Vertriebsort für fotografische Abzüge. (vgl. Pohlmann, Ulrich: „Another Nature; or, Arsenals of Memory: Photography as Study Aid, 1850-1900“, in: Kosinsky 1999, S. 43-57)

¹⁶⁹ Mit Blick auf die Disziplin Kunstgeschichte fiel der Fotografie eine konstitutive Rolle zu, weil die fotografische Reproduzierbarkeit von Kunstwerken die Grundlage für eine fundierte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit diesen stellte. Die fotografische Reproduktionstechnik prägte zudem die Methoden des Faches. Mit ihr war es möglich geworden, Kunstwerke betrachtend zu studieren, ohne das Original aufzusuchen. In Gestalt von Dia-Projektionen oder gedruckt als Abbildungen ermöglichte die fotografische Reproduktionstechnik das vergleichende Studium von Kunstwerken. Darüber hinaus diente die Fotografie auch der Illustration bzw. Präsentation der kunsthistorischen Forschungsergebnisse in Publikationen. Zur Bedeutung der Fotografie für die Genese und Entwicklung der Disziplin Kunstgeschichte siehe u.a. Dilly, Heinrich: „Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung“, in: *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*, Gießen 1975, S. 153-172; Caraffa, Costanza: *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Berlin/München: Kunstverlag, 2009.

¹⁷⁰ Vgl. Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 10. Auflage, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977, S. 13ff.

¹⁷¹ Für André Malraux beispielsweise stellte die fotografische Reproduktion eines Kunstwerks mehr als nur einen praktikablen Ersatz dar, weil es mit ihr möglich geworden war, Werke über Raum und Zeit hinweg in

installierten Kunstwerken und ihre Anpassung in Größe sowie die Reduktion der Farbigkeit zu einem schwarz-weißen Bild beförderten den vergleichenden Blick, der durch die archivarischen Praktiken noch gesteigert wurde. Damit ermöglichte sie maßgeblich den Bildvergleich, der mit Heinrich Wölfflin ab den 1910er Jahren zur zentralen Methode der Kunstgeschichte wurde.¹⁷²

War die Fotografie im Feld der Künste bis auf Ausnahmen zu Beginn des 20. Jahrhunderts vor allem auf ihre dienende Funktion, konkret auf die Verbreitung sowie das Studium der abgebildeten Werke beschränkt, gewann sie ab den 1920er Jahren im Rahmen der surrealistischen sowie dadaistischen Collagen als Arbeitsmaterial an Bedeutung, das die Künstler*innen in den damals zahlreich auf den Markt kommenden Zeitungen und Illustrierten fand. Eine von ihnen war Hannah Höch, die für ihre Collagen auf fotografisches Material zurückgriff, das sie aus Zeitschriften ausschnitt, beschnitt, und schließlich mit anderen Ausschnitten collagierte. Das vermutlich 1933 von Höch fertig gestellte *Album*¹⁷³, auch als *scrapbook* bekannt, divergiert stark von den bekannten Collagearbeiten der Künstlerin, in denen Bildfragmente zu teils kontrastreichen Kompositionen zusammengefügt sind. Stattdessen hielt Höch hier bis auf Ausnahmen am vorgegebenen Ausschnitt der Bilder fest und ordnete diese auf der Doppelseite des Albums zu hierarchielosen Clustern an. Die Bilder sind nahtlos neben- und übereinander angeordnet, wobei sie sich teils überlappen und überlagern. Zahlreichen der im Album

Beziehung zueinander zu setzen. Dies entsprach Malraux's Annahme, dass Werke erst in Beziehung zu anderen Bedeutung entfalten. Die fotografische Reproduktion stellte die Basis für sein *musée imaginaire*, in dem er Werke losgelöst von Zeit und Raum im Medium des Buchs versammelte. (siehe Malraux, André: *Das imaginäre Museum* (1947), Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag, 1987) Benjamin hingegen sah in der Verkleinerung mittels fotografischer Aufzeichnung eine entscheidende Bedingung für die Rezeption von Kunstwerken überhaupt, „ohne welche sie gar nicht mehr zur Verwendung kommen.“ (Benjamin 1977, S. 61)

¹⁷² Der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin etablierte das vergleichende Studium in seiner Abhandlung der *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe* (1915), in der er die fotografischen Reproduktionen von malerischen, skulpturalen wie architektonischen Werken gleichen Bildthemas unmittelbar gegenüberstellte. Im Bildvergleich stellte Wölfflin die Unterschiede zwischen Werken unterschiedlicher Epochen, der Renaissance einerseits und des Barocks andererseits heraus, und leitete daraus dichotome Begriffspaare ab. (siehe Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München: Bruckmann, 1915)

¹⁷³ Das Album ist nicht datiert. Da die von Hannah Höch herangezogenen Abbildungen aus Illustrierten stammen, die vor 1933 erschienen, wird dieses als Entstehungsjahr angenommen. (vgl. Luyken, Gunda: „Das Album von Hannah Höch. Materialsammlung, Skizzenbuch oder Konzeptkunst?“, in: Dies.; Berlinische Galerie (Hrsg.): *Hannah Höch, Album*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2004, o. S.)

versammelten Bildern hängt zudem die dazugehörige Bildunterschrift an, die Höch mit ausschnitt.¹⁷⁴

War die Collage ab den 1920er Jahren für Künstler*innen wie Hannah Höch, George Grosz und John Heartfield ein beliebtes Instrument, um Kritik an den bestehenden politischen Verhältnissen zu üben, zeugt das *Album* von einem dezidiert fotografischen Interesse der Künstlerin. Unter den hier versammelten Reproduktionen finden sich neben zahlreichen Tier- und Pflanzenaufnahmen sowie Fotografien von Kindern und Frauen, auch Aufnahmen von Landschaften, Architekturen sowie Bilder, die Menschen beim Sport sowie Tanz zeigen. Höch legt damit nicht nur die Bandbreite fotografischer Gebrauchsweisen ihrer Zeit dar, das *Album* spiegelt auch die Ästhetik der Fotografie des *Neuen Sehens* wider, die sich durch extreme Auf- und Untersichten, angeschnittene Bildmotive sowie Licht-Schatten-Spiele u.a. auszeichnete und in ihrem Werk durch teils namhafte Fotografen ihrer Zeit repräsentiert ist.¹⁷⁵

Weist das *Album* zwar motivisch Bezüge zu früheren Collagen sowie später entstandenen Zeichnungen der Künstlerin auf, wie Gunda Luyken dargelegt hat, ist es weder als bloße Materialsammlung zu begreifen, noch ließe es sich auf die Funktion eines Skizzenbuchs reduzieren.¹⁷⁶ Anders als in ihren Collagen, in denen das fragmentierte Bildmaterial konfrontativ zusammengefügt ist, gestaltete Höch neben kontrastreichen Gegenüberstellungen aus heterogenen Bildmaterialien hier parataktische Anordnungen aus motivisch oder formal ähnlichen Bildern; dabei bleiben die Betrachter*innen versucht, Analogien unter den auf einer Doppelseite zusammengestellten Bildern herzustellen. Obgleich Höch auf diese Weise unterschiedlichste Bilder in den Dialog miteinander treten ließ, manifestierte sie zugleich bestehende Ordnungen wie beispielsweise durch die Trennung der abgebildeten Menschen nach Ethnien, was sich in der konsequenten Zusammenstellung von anthropologischen Aufnahmen zeigt. Indem sie die Bilderwelt archivarisch ordnete, suchte sie diese gewissermaßen zu bändigen. In dem *Album*, so heißt es bei Gisela Steinlechner, verarbeitete Höch den Bilderstrom, der über die

¹⁷⁴ Als Trägermaterial dienten zwei Hefte der Illustrierten *Die Dame*. Die über 400 aus Zeitungen und Zeitschriften ausgeschnittenen Bilder hatte sie Zeitschriften wie *Die Dame*, *Berliner Illustrierte Zeitung* sowie dem *Uhu* entnommen und zwischen 1925 und 1933 gesammelt. (vgl. Luyken 2004, o. S.)

¹⁷⁵ Im *Album* finden sich beispielsweise Fotografien von László Moholy-Nagy, Willi Ruge, František Drtikol, Albert Renger-Patzsch sowie Gerhard Riebicke.

¹⁷⁶ Gunda Luyken hat darauf hingewiesen, dass ein Motiv aus dem *Album* als Vorlage für eine Illustration der Künstlerin von 1935 gedient hat. Da das *Album* kein Verweissystem besitzt, sei das *Album* nicht als Materialsammlung zu begreifen. (vgl. Luyken 2004, o. S.)

zahlreichen neu erschienenen Magazine, Illustrierten sowie Zeitungen ihrer Zeit herein-
gebrochen war.¹⁷⁷ Entband Höch die Bilder von ihrem vormaligen Gebrauchswert und
überführte sie laut Steinlechner in eine „*Art Schwebezustand*“¹⁷⁸, bettete sie die Bilder
jedoch in ein neues Gefüge ein, in dem sie aus dem Nebeneinander mit anderen Bildern
neue Bedeutung erhalten. Weniger als die „*mnemische Kompetenz*“¹⁷⁹ der Fotografie in
Zeiten der neuen Medienkultur, die laut Benjamin Buchloh von der Künstlerin mit der
archivalischen Ordnung des *Albums* befragt werde, schien Höch dabei vor allem an der
Frage des Kontextes und dessen Bedeutung für die Lesart fotografischer Bilder
interessiert. Darauf deutet auch die Tatsache hin, dass Motive wie zum Beispiel Blüten
und Pflanzen im Album wiederholt auftauchen – mal in Kombination mit Abbildungen von
Kindern, mal mit fotografischen Frauenportraits. Ein Ausschnitt, der auf der linken
Buchseite unten zwei Fotografien von *„Im Trancezustand tanzende(n) Kinder(n) auf der
Sundainsel Bali“* zeigt, wie es in der dazugehörigen Bildunterschrift heißt, wurde von Höch
gar dreimal verwendet. (Abb. 4) Während dieser hier mit Fotografien gruppiert ist, die
weibliche Körper in Bewegung zeigen, ist derselbe Ausschnitt an anderer Stelle oberhalb
zweier Aufnahmen angeordnet, die zwei miteinander kämpfende Sumoringer sowie die
Tänzerin Josephine Baker zeigen. Ein weiteres Mal ist die linke Figur aus dem Bild-
ausschnitt herausgelöst und erscheint inmitten von fotografischen Abbildungen, die
männliche Personen in religiöser Kleidung zeigen. (Abb. 5) In ihrem Album experimen-
tierte Höch derart mit der Polyvalenz des fotografischen Bildes.

Oszilliert Hannah Höchs *Album* zwischen „*Materialsammlung, Skizzenbuch und Konzept-
kunst*“¹⁸⁰, ist der von Aby Warburg im Rahmen seiner kulturwissenschaftlichen Forschung
entwickelte *Mnemosyne*-Atlas weder als ein abgeschlossenes Werk zu begreifen, noch
führt es ein dezidiert künstlerisches Verfahren vor. Sein Instrumentarium steht jedoch
den Collage- bzw. Montageverfahren seiner Zeit nah und ist darüber hinaus zu einem

¹⁷⁷ Vgl. Steinlechner, Gisela: „Vom Verdichten und Anrichten der Bilder, Hannah Höch's »Album«“, in: Kramer, Anke; Pelz, Annegret (Hrsg.): *Album, Organisationsform narrativer Kohärenz*, Göttingen: Wallstein Verlag, 2013, S. 292.

¹⁷⁸ Steinlechner 2013, S. 293.

¹⁷⁹ Vgl. Buchloh, Benjamin: „Gerhard Richters Atlas, Das anomische Archiv“, in: Wolf, Herta (Hrsg.): *Paradigma Fotografie, Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Band 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, S. 402f.

¹⁸⁰ Luyken 2004, o. S.

maßgeblichen Bezugspunkt für zahlreiche Künstler*innen ab den 1960er Jahren geworden, die vornehmlich mit angeeigneten fotografischen Materialien arbeiten.¹⁸¹

1924 hatte Aby Warburg mit der Arbeit am *Mnemosyne-Atlas* begonnen, mit dem er beabsichtigte, visuelle Kontinuitäten zwischen der Formensprache der Kunst der Antike sowie der Renaissance aufzuzeigen. Diese sah er als Beleg für ein größeres, die räumlichen wie zeitlichen Grenzen überschreitendes Bildgedächtnis. Der *Mnemosyne-Atlas* gab im Wesentlichen der bereits in den 1910er Jahren von Warburg geforderten Grenzüberschreitung der kunstgeschichtlichen Disziplin Ausdruck.¹⁸² Ein Bestreben, das sich auch in der Ausweitung des fotografischen Gegenstands widerspiegelte. So reicherte Warburg seinen größtenteils aus kunsthistorischen Reproduktionen bestehenden Bilderfundus um fotografisches Material aus zeitgenössischen Magazinen und Zeitungen an, das er nebeneinander auf mit schwarzem Leinen bespannten Tafeln hierarchielos arrangierte.¹⁸³ Die Anordnung der Reproduktionen war jedoch nicht auf Dauer angelegt, sondern wurde von Warburg Um- sowie Neuordnungen unterzogen, die den *Atlas* zu einem *Laboratorium* machen.¹⁸⁴

War Warburgs Arbeit zwar maßgeblich vom Archiv und der archivischen Ordnung abhängig sowie von archivarischen Praktiken durchzogen, ist der *Atlas* selbst als *anti-archivisch* zu begreifen, wie Georges Didi-Huberman aufgezeigt hat.¹⁸⁵ Im Gegensatz zum

¹⁸¹ Die Nähe des *Atlas* insbesondere zu den literarischen und filmischen Darstellungsweisen der 1920er Jahre sieht Benjamin Buchloh in einem gewandelten Geschichtsmodell begründet. Die Vorstellung einer linearen, kontinuierlichen Geschichtserzählung wurde abgelöst von einer netzartigen Struktur, in der unterschiedliche Akteure und Ereignisse auf die Geschichte gleichzeitig einwirken. (vgl. Buchloh 2002, S. 410) Darüber hinaus ist der *Atlas* auch in das Interesse der Wissenschaften gerückt und beispielsweise aus medientechnologischer Perspektive fruchtbar gemacht worden. (vgl. Bruhn, Matthias: „Der Bilderatlas vor und nach dem Zeitalter der Digitalisierung“, in: Flach, Sabine; Münz-Koenen, Inge; Streisand, Marianne (Hrsg.): *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2005, S. 181-197)

¹⁸² Warburg forderte den Einbezug der Sternkunde, Religionsgeschichte und Ethnologie durch die Disziplin Kunstgeschichte. (vgl. Bruhn 2005, S. 184)

¹⁸³ Die Aneignung von medialen Bildern, die Warburg gleichwertig neben den kunsthistorischen Reproduktionen zeigte, war seinerzeit ein Novum. Allerdings stellten den größten Teil des von Warburg auf den Tafeln angeordneten Bildmaterials fotografische Reproduktionen von Kunstwerken, und nur ein geringer Teil entstammte der journalistischen Bildwelt, wie die letzte Fassung des *Atlas* nahelegt. Wenngleich Warburg bei der Anordnung keine Differenz zwischen den unterschiedlichen Bildmaterialien machte, zeigt sich eine Divergenz mit Blick auf die Gestalt der Bilder: Anders als die aus Zeitungen stammenden Bilder sind die kunsthistorischen Reproduktionen auf Karton montiert.

¹⁸⁴ Vgl. Weigel, Sigrid: „Die Kunst des Gedächtnisses – das Gedächtnis der Kunst. Zwischen Archiv und Bilderatlas, zwischen Alphabetisierung und Spur“, in: Flach et al. 2005, S. 115.

¹⁸⁵ Mit Blick auf die Arbeitsweise steht Warburgs *Atlas* zugleich auch in der Medientradition des Archivs, wie Matthias Bruhn festgestellt hat: „Hinter dem Anordnen, Aufkleben und Beschriften der Fotografien verbergen sich Arbeitsweisen wie das Exzerpieren, Klassifizieren und Ausstellen, die verschiedenen Fachgebieten verpflichtet sind.“ (Flach et al. 2005, S. 186f.)

Archiv verwehre er sich einer Einebnung zugunsten einer kohärenten Erzählung und zeige vielmehr die Diskontinuitäten auf.¹⁸⁶ Den festen archivischen Ordnungen nach Sujet, Epoche oder Künstler, nach der auch die von ihm herangezogenen, teils von den Fratelli Alinari hergestellten kunsthistorischen Reproduktionen¹⁸⁷ organisiert waren, stellte Warburg ein Modell entgegen, das mittels Montage visuelle Analogien über Raum und Zeit hinweg zu konstruieren suchte. Damit übergang er nicht nur die für kunsthistorische Reproduktionssammlungen geläufigen Kategorien und Ordnungen, die der fachspezifischen Einteilung in Epochen u.a. entsprachen, sondern bezeugte mit seinen dynamischen Konstellationen sogleich die Unmöglichkeit einer singulären Ordnung.

Bis heute wird Aby Warburgs *Atlas* aufgrund des provisorischen Zustands der Tafeln ein experimenteller Charakter attestiert, der auch das anhaltende Interesse von Seiten der Künstler*innen zu begründen scheint.¹⁸⁸ Der Prozessualität, die die Tafeln als Forschungsinstrument auszeichnet, stand jedoch die Permanenz der als Präsentationsmedium genutzten Tafeln, den sogenannten *Bilderreihen*, gegenüber.¹⁸⁹ Denn Warburg setzte die Tafeln auch im Rahmen von Vorträgen ein, um seine Forschung zu illustrieren. Darüber hinaus plante er die Veröffentlichung seines *Atlas*, die die Tafeln auch medial festgeschrieben hätte.¹⁹⁰ Kam es dazu zu Lebzeiten nicht mehr, waren die Tafeln zwecks Dokumentation teils fotografisch reproduziert worden, wodurch eine Rekonstruktion der Tafeln erst möglich wurde, die zum wesentlichen Gegenstand der *Atlas*-Forschung geworden ist.¹⁹¹ Dem dynamischen Bildverfahren stand also eine Festschreibung gegenüber, die der eindeutigen Narration, wie sie in der singulären archivischen Konstruktion angelegt ist, letztlich wieder entsprach. Auch die im Bildarchiv währende Dominanz der

¹⁸⁶ Beschreibt Georges Didi-Huberman den Atlas maßgeblich in Differenz zum Archiv, erkennt er andererseits dessen Relevanz für den Atlas, weil letzterer ohne ein vorangestelltes Archiv nicht möglich sei. (vgl. Didi-Huberman 2010, S. 186f.)

¹⁸⁷ Auf die Herkunft der Bilder hat u.a. Martin Warnke hingewiesen. (vgl. Warnke, Martin (Hrsg.): *Aby Warburg, Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, Berlin: Akademie Verlag, 2000, S.7)

¹⁸⁸ Vgl. Schmidt, Eva; Rüttinger, Ines (Hrsg.): *Lieber Aby Warburg, was tun mit Bildern? Vom Umgang mit fotografischem Material*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum für Gegenwartskunst Siegen vom 2.12.2012 bis 3.3.2013], Heidelberg: Kehrer Verlag, 2012, S. 7.

¹⁸⁹ Die Bilderreihen, die in ihrer Gestalt den anderen, zu Forschungszwecken angewandten Tafeln glichen, kamen im Rahmen von Ausstellungen sowie Vorträgen zum Einsatz. Im Gegensatz zu den *Atlas*-Tafeln waren diese durch ein Schlagwort betitelt, während die einzelnen Bilder mit Bildunterschriften versehen und jeweils vollständig auf Passepartout montiert waren. (vgl. Fleckner, Uwe; Woldt, Isabella (Hrsg.): *Aby Warburg, Bilderreihen und Ausstellungen*, Berlin: Akademie Verlag, 2012)

¹⁹⁰ Zur Publikation der Tafeln, für die Warburg eine umfangreiche Einleitung vorsah, kam es nicht. Nachdem Warburg 1929 verstorben war, blieb das Projekt un abgeschlossen.

¹⁹¹ Die fotografischen Reproduktionen, die die letzte Fassung der Tafeln zeigen, stellen bis heute den Gegenstand der *Atlas*-Forschung dar.

Sprache bzw. Schrift, der Warburg mit Skepsis begegnete, so Uwe Fleckner, konnte der *Atlas* nicht überwinden.¹⁹² Verzichtete er bei der Gestaltung der Tafeln zwar weitestgehend auf Text, war der *Atlas* doch „keine genuin bildbasierte, sondern eine semantische“¹⁹³ Gedächtnismaschine, weil seine Lesbarkeit maßgeblich auf schriftliche Quellen angewiesen war.¹⁹⁴

Gerade die Dynamik des Modells, aber auch der hierarchielose Einsatz der Bilder haben Aby Warburgs *Atlas* zu einem wichtigen Bezugspunkt für eine künstlerische Praxis gemacht, deren prominentestes Beispiel Gerhard Richters kontinuierlich fortgeführter *Atlas* (1962-2013) darstellt.¹⁹⁵ Der Anfang der 1960er Jahre begonnene *Atlas* umfasst insgesamt 809 Tafeln, die sich jeweils aus einer unterschiedlichen Anzahl an auf weißen Karton montierten Bildern zusammensetzen.¹⁹⁶ (Abb. 6) Neben gesammelten¹⁹⁷ wie eigenen Fotografien, die als Vorlagen für Richters Fotomalereien dienten, enthält der *Atlas* Entwurfsskizzen für seine Gemälde sowie Ausstellungspräsentationen, als auch Zeugnisse, die aus der malerischen Tätigkeit des Künstlers hervorgegangen sind.¹⁹⁸ Die durchlaufende Nummerierung der Tafeln ist weitestgehend chronologisch entsprechend ihrer Datierung, sie wird jedoch immer wieder gebrochen durch Einschübe von früher oder später datierten Tafeln. Trotz der starken Formalisierung der Tafeln ab den 1970er Jahren, die sich in einer homogenen Gestaltung zeigt, ist der Gesamtcharakter des *Atlas* weniger statisch als vielmehr durch Transformationen gekennzeichnet.¹⁹⁹ Während

¹⁹² Vgl. Fleckner/Woldt 2012, S. 8.

¹⁹³ Ernst, Wolfgang: „MEMORY – Spielräume und Disziplinartechniken der Bildordnung“, in: Flach et al. 2005, S. 333.

¹⁹⁴ Darauf weist auch die Tatsache hin, dass Warburg plante, die Veröffentlichung des *Atlas* durch zwei Textbände zu ergänzen. (vgl. Warnke 2000, S. 7)

¹⁹⁵ Zur Bedeutung des *Atlas* für die Gegenwartskunst siehe u.a.: Didi-Huberman 2010; Seyfarth, Ludwig: „Der Denkraum zwischen den Bildern. Zur Genese der Kunstgattung „Fotosammlung“, in: Schmidt/Rüttinger 2012, S. 16-25.

¹⁹⁶ Die erste Tafel ist auf 1962-66 datiert, während die letzte in den *Atlas* aufgenommene Tafel im Jahr 2015 entstanden ist. Bereits im Jahr 2013 hatte Gerhard Richter die Arbeit am *Atlas*, der sich seit 1996 im Besitz des Lenbachhauses München befindet, für beendet erklärt. Eine Übersicht über die Tafeln findet sich auf der Website des Künstlers, siehe <https://www.gerhard-richter.com/de/art/atlas/theodor-18586/?&p=26&sp=32>.

¹⁹⁷ Seit Beginn der 1960er Jahre sammelte Gerhard Richter Aufnahmen aus privaten Fotoalben, Bilder aus Zeitungen sowie Magazinen. (vgl. Friedel, Helmut (Hrsg.): *Gerhard Richter, Atlas*, Köln: Walther König, 2006, S. 7)

¹⁹⁸ Die Tafeln sind datiert und größtenteils entsprechend der Bildinformationen (Landschaften, Wolken, Städte, Feuer u.a.), ihres medialen Genres (Skizzen, Zeitungsfotos, Fotos aus Büchern, Übermalungen) oder auch ihrer spezifischen Funktion mit Blick auf Richters malerisches Werk (Vorbilder, Für Grafik) bezeichnet.

¹⁹⁹ Während die ersten Tafeln (1962-68) Zeitungsfotos sowie Fotos aus Büchern und Magazinen zeigend, aus Bildern unterschiedlichen Formats zusammengestellt sind, deren Anordnung weniger streng ist, charakterisieren die Tafeln seit den 1970er Jahren ein symmetrisches, orthogonales Bildarrangement sowie

Richter den Korpus bis 2013 stetig um neue Tafeln erweiterte, löste er andererseits immer wieder Tafeln aus der Formation heraus. Der *Atlas* unterliegt einem steten Wandel, mit dem Richter die Narrationsbildung als transformierende Praxis vor dem Hintergrund eines künstlerischen Archivs vorführt. Erklärte Aby Warburg die Prozessualität – zumindest im Rahmen des Gebrauchs der Tafeln als Forschungsinstrument – zum Prinzip, zeugt Gerhard Richters Praxis des Hinzufügens und Löschens von Tafeln von einer sich wandelnden Narration, die den *Atlas* als Gesamtwerk immer wieder neu konstituiert.²⁰⁰ Die seit 1972 erschienenen Publikationen, die das umfangreiche *Atlas*-Werk größtenteils in seiner Gänze vorgestellt haben und damit jeweils eine Übersicht über die bis dahin gestalteten Tafeln geben, dokumentieren seinen Status-quo und schreiben den *Atlas* in Raum und Zeit fest.²⁰¹ Der prozessuale Charakter des Werks zeichnet sich nicht nur zwischen den einzelnen Publikationen ab, sondern spiegelt sich auch in den in Auswahl sowie Anordnung wechselnden Arrangements wider, zu denen die Tafeln seit ihrer erstmaligen Präsentation im Ausstellungsraum zu sogenannten *Bildblöcken* zusammengekommen sind.²⁰² Hierbei werden die gerahmten Tafeln ohne Abstand zu einander in einem Raster an der Wand angeordnet. Hat die Präsentation in Form von Bildblöcken bis heute Bestand, werden die Tafeln seit 1998 in gleichbleibender Anordnung gezeigt.²⁰³ Mit dem Abschluss des *Atlas*, den Richter 2013 verkündete, ist der prozessuale Charakter schließlich endgültig einer Permanenz gewichen.²⁰⁴

Als Gedächtnisprojekte, in denen die *mnemische* Funktion der Fotografie reflektiert werde und die als Reaktion auf eine jeweils spezifische Gedächtniskrise zu begreifen seien, hat Benjamin Buchloh sowohl Aby Warburgs als auch Gerhard Richters *Atlas* bezeichnet.

ein einheitliches Bildformat. Das Format der Tafeln variiert hingegen. Dominierten bis Mitte der 1990er Jahre die Maße 51,7 x 66,7 cm die Größe der Tafeln, arbeitete der Künstler seit 1997 mit unterschiedlichen Formaten.

²⁰⁰ In jener Bewegung des *Atlas* zwischen Expansion einerseits und dem Löschen andererseits zeichnet sich ab, „daß (sic) das gesamte Werk sich also nicht durch ein vorab fest umrissenes Wissenskonzept konstituiert, das die Anordnung der Tafeln fest reguliert, sondern es zeichnet sich durch eine implizite Dynamik der Veränderung aus.“ (Flach, Sabine: „Der Bilderatlas als Konfiguration des Wissens in der Gegenwartskunst“, in: Flach et al. 2005, S. 49)

²⁰¹ Mit Ausstellungspräsentationen wurde der *Atlas* immer wieder neu aufgelegt, sodass bis heute eine Reihe an Publikationen entstanden ist, die in Umfang und Format stark variieren.

²⁰² Seit ihrer erstmaligen Präsentation unter dem Titel „Atlas der Fotos und Skizzen“ in Utrecht 1992 sind die Tafeln zu Bildblöcken zusammengestellt worden, die das Raster der einzelnen Tafeln an der Wand potenzieren.

²⁰³ Die von Gerhard Richter für die Ausstellung des *Atlas* 1998 im Kunstbau des Lenbachhauses München entworfene Anordnung, für die er die Werkblöcke überarbeitet hatte, dominiert bis heute die Präsentation. Zur Ausstellungsgeschichte des *Atlas* sowie den Neuzugängen wie den Abgängen siehe Friedel 2006, S. 6f.

²⁰⁴ Siehe Fußnote 196.

Während Warburg seinen *Mnemosyne*-Atlas vor der Folie eines neuen, nie dagewesenen Bilderstroms sowie einer noch bevorstehenden Bildzensur durch das nationalsozialistische Regime entwarf, initiierte Gerhard Richter seinen *Atlas* zu einer Zeit, in der die Verdrängung der historischen Ereignisse insbesondere im Nachkriegsdeutschland mit einer Bilderflut von neuem Ausmaß kulminierte. Die Dialektik von Gedächtnis und Amnesie, so Buchloh weiter, sei bei Richter zudem mit der eigenen Biografie verknüpft, der sich mit seiner Übersiedlung von Ost- nach Westdeutschland mit einer neuen Bilderwelt konfrontiert sah.²⁰⁵

Konstruierten Aby Warburg sowie später auch Gerhard Richter jeweils ein Bildgedächtnis vor der Folie der skizzierten (medien)historischen Formation, sind diese keineswegs statisch sondern in Bewegung. Vor allem in Richters umfangreichem Werk ist das dynamische Bildverfahren ein zentrales Instrument künstlerischer Narration, mit dem er seinen *Atlas* einer eindeutigen Lesart entzieht, indem er Deutungen evoziert und teils darauf wieder aufkündigt.²⁰⁶ Dabei reguliert und steuert Richter nicht nur die Rezeption und Bedeutungsproduktion seines *Atlas*, sondern auch das Verhältnis des Tafel-Werks zu seinem malerischen Œuvre. Weil der *Atlas* mit den malerischen Entwicklungen wie der Foto- und Farbfeldmalerei im Schaffen von Gerhard Richter korreliert, ist diesem immer wieder die Funktion des Beiwerks mit Blick auf sein Gesamtœuvre attribuiert worden und einzelne Tafeln wurden explizit als Erläuterung seiner Gemälde herangezogen.²⁰⁷ Auch Hannah Höchs *Album* erscheint mit Blick auf ihre Collagen als künstlerische Materialsammlung, behauptet sich jedoch als eigenwilliges und eigenständiges Werk. Trotz der motivischen Bezüge, die sich zwischen dem *Album* und ihren Collagen sowie Zeichnungen ausmachen lassen, ist der Umgang mit dem Material grundsätzlich verschieden. Die Zusammenstellung und der Verzicht auf den Eingriff in die Fotografien zeugen von einem Interesse an den Fotografien selbst und arbeiten die zeitgenössische fotografische

²⁰⁵ Vgl. Buchloh 2002, S. 399-427.

²⁰⁶ So hat Martin Saar beispielsweise konstatiert, Gerhard Richter habe mit seinen mit teils privatem und alltäglichem Bildmaterial bestückten Tafeln die These wiederlegen wollen, dass er sich vor allem an historisch aufgeladenen Sujets abarbeite. (vgl. Saar, Martin: „Das Archiv an und für sich, Martin Saar über „Gerhard Richter. Atlas“ in der Kunsthalle im Lipsiusbau, Dresden“, in: *Texte zur Kunst*, 27. April 2012, <https://www.textezurkunst.de/articles/gerhard-richter-atlas-martin-saar/>)

²⁰⁷ Helmut Friedel sieht beispielsweise die Bedeutung des *Atlas* in seiner Funktion als ‚Hintergrundfolie‘, vor der die Bildwelt Richters in Erscheinung tritt. (vgl. Friedel 2006, S. 16) Das Verhältnis zwischen den *Atlas*-Tafeln und seinen Gemälden war auch der Ausgangspunkt für die 2011 vom Bucerius Kunstforum ausgerichtete Ausstellung *Bilder einer Epoche*, die vermeintliche Bezüge zwischen Richters malerischem Werk und seinem Atlas in der direkten Gegenüberstellung herstellte.

Ästhetik des *Neuen Sehens* heraus. Im Gegensatz zu Aby Warburg, der die fotografischen Reproduktionen aufgrund ihres abbildenden Gehalts heranzog, zeigen sowohl Hannah Höch als auch Gerhard Richter ein genuines Interesse an den Fotografien – als Bild und als Material

2.2.1 *Fotografisches Archivieren in der konzeptuellen Fotografie*

Anders als bei den genannten Werken von Höch sowie Richter, in denen die ordnenden Verfahren dem fotografischen Akt nachgelagert sind, weil gesammelte Fotografien das Material darstellen, sind im Rahmen einer konzeptuellen Fotografie die fotografische und archivarische Praxis teils konstitutiv miteinander verschränkt. Exemplarisch hierfür stehen die über einen Zeitraum von mehreren Jahrzehnten entstandenen Aufnahmen von Industriearchitekturen, die das Fotografenpaar Bernd und Hilla Becher erstellt hat. Bereits 1958 hatten Bernd und Hilla Becher mit der kontinuierlichen Inventarisierung von industriellen Architekturen wie Hochöfen, Fördertürmen oder Wasserbehältern begonnen, die von einer im Zuge des Strukturwandels einsetzenden Dekonstruktion bedroht waren. Das intensive Studium der architektonischen Formensprache mündete in einer systematischen Praxis des Typologisierens der Fotografien zu Gruppen – im Format der Publikation sowie mehrteiligen Tableaus – entsprechend der Gebäudetypen, die einen vergleichenden Blick auf die Architekturen evozieren.²⁰⁸ (Abb. 7) Dieser ist jedoch nicht allein dem ähnlichen Bildmotiv geschuldet, denn vor allem fotografisch konstruiert und in einer stark systematisierten fotografischen Praxis angelegt. Bei ihrer Erfassung waren Bernd und Hilla Becher stets nach demselben Prinzip vorgegangen: Das Objekt wurde zentriert im Bildausschnitt, in frontaler oder diagonaler Ansicht und zumeist von einem leicht erhöhten Standpunkt aus fotografiert. Zudem achtete das Fotografenpaar auf gleichbleibende Lichtverhältnisse.²⁰⁹ Die fotografische Praxis stand damit in enger Verbindung zur anschließenden Ordnung der Fotografien und beförderte maßgeblich den

²⁰⁸ Die Schwarzweiß-Fotografien sind zu großformatigen Tableaus arrangiert, in denen bis zu 15 Bilder einer Gruppe zu einem Block zusammenkommen. Darüber hinaus veröffentlichten Bernd und Hilla Becher ihre Typologien in zahlreichen Publikationen. Die im Medium des Buchs zumeist dichotom angeordneten Fotografien ermöglichen einen vergleichenden Blick auf die Industrieobjekte. Die vor allem in den 1980er Jahren erschienenen Publikationen widmen sich jeweils einer spezifischen Architekturform wie zum Beispiel dem *Wasserbehälter* oder *Förderturm*, die entsprechend formaler und stilistischer Analogien angeordnet sind, sodass im Arrangement untergeordnete Typologien aufscheinen.

²⁰⁹ Vgl. Adriani, Götz (Hrsg.): *Bernd und Hilla Becher, Typologien industrieller Bauten, 1963-1975*, [Katalog erschienen anlässlich der XIV. Internationalen Biennale von Sao Paolo vom 1.10. bis 18.12.1977], Stuttgart: Cantz, 1977, S. 5.

Gebrauch der Aufnahmen im Rahmen der wissenschaftlichen Untersuchung von Industriearchitekturen, die erst in Folge der fotografischen Dokumentation der Bechers einsetzte und von ihr entscheidend befördert worden war.²¹⁰

Sind in der typologisierenden Praxis der Bechers Archivieren und Fotografieren ähnlich eng miteinander verschränkt und auf die Wissensproduktion ausgerichtet wie im Bildarchiv, zeugt die künstlerische Praxis von Ed Ruscha vielmehr von einem reflexiven und spielerischen Umgang mit Fotografie. Die 1966 in Gestalt eines Leporellos erschienene Publikation *Every Building on the Sunset Strip*²¹¹ zeigt die beidseitige Bebauung des bekannten Straßenzugs in Los Angeles. (Abb. 8) Mit einer motorisierten Kamera, die auf der Ladefläche eines Pick-ups installiert war, hatte Ruscha die Bebauung des *Sunset Strips* Abschnitt für Abschnitt erfasst. Damit griff der Künstler Projekten wie beispielsweise *Google Street View* voraus, für das seit 2007 kontinuierlich Straßenzüge aufgezeichnet werden, die wie bei Ruscha an den topographischen Ort rückgekoppelt sind. Anders als der von *Google* gelaunchte Online-Dienst, der einzelne Fotografien zu *einer* Fotografie verschmelzt, die die Welt scheinbar vollständig und lückenlos erfasst, weist Ruschas fotografische Bestandsaufnahme jedoch zahlreiche Brüche auf.²¹² (Abb. 9) Lichtveränderungen sowie der Anschnitt von sich in Bewegung befindenden Fahrzeugen wie Autos oder Motorrädern zeichnen sich an den Bildübergängen ab und machen den Akt des fotografischen Kartographierens in seiner Temporalität sichtbar.²¹³ Gesteigert wird dieser Eindruck durch Leerstellen, die sich teilweise zwischen den manuell montierten Einzelbildern sowie an den Überlappungen der einzelnen, händisch aneinandergefügten Druckbögen eröffnen.²¹⁴ Als fragmentarisch hat Ken D. Allan auch die Rezeptionserfahrung

²¹⁰ Wie Annika Baacke in ihrer Dissertation dargelegt hat, nahm die bildliche Dokumentation der Industriearchitekturen mit Bernd und Hilla Becher ihren Anfang. Als das Fotografenpaar mit der Dokumentation begann, wurden bereits die ersten dieser Architekturen dekonstruiert und es gab keine offizielle Stelle, die sich der Dokumentation annahm. Erst mit der Industriearchäologie wuchs das Bewusstsein, diese Objekte zu bewahren. (vgl. Baacke, Annika: *Fotografie zwischen Kunst und Dokumentation, Objektivität und Ästhetik, Kontinuität und Veränderung im Werk von Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt*, Berlin: Freie Universität Berlin 2014, S. 111)

²¹¹ Ruscha, Ed: *Every Building on the Sunset Strip*, erschienen im Selbstverlag, 1966.

²¹² Zur technischen Generierung dieser Bilder siehe Bergermann, Ulrike: „One Large Photograph of the World. Mechanische Augen und Googles Weltbildarchiv“, in: Flemming et al. 2016, S. 129-132.

²¹³ Die Fixierung der Kamera auf einem Stativ mit gleichbleibender Höhe und deren frontale Ausrichtung auf die Häuser der gegenüberliegenden Straßenseite, ermöglichten einen einheitlichen, distanzierten Kamerablick auf die Bebauung. Während die Einzelbilder in ihrer Breite variieren, zeigen sie in der Höhe einen immer gleichen Bildausschnitt.

²¹⁴ Für den insgesamt 27 Meter langen Leporello klebte Ed Ruscha insgesamt neun Bögen zusammen, die jeweils sechs Mal gefaltet waren. Nachdem er die Fotografien einzeln ausgeschnitten hatte, klebte er sie

beschrieben, die der Leporello ermöglicht, weil dieser aufgrund seiner Länge sowie des zweigeteilten Blicks nicht in einem zu erfassen ist. Das Format animiert die Betrachter*innen dazu, den Straßenzug durch das Ein- bzw. Aufklappen der einzelnen Segmente neu zu konfigurieren.²¹⁵

Nach demselben Prinzip hatte Ruscha 1973 auch den *Hollywood Boulevard* in Los Angeles fotografiert, auf dessen Aufnahmen er dreißig Jahre später für das großformatige Fotobuch *Then and Now*²¹⁶ (2005) zurückgriff. Dem Material in Schwarzweiß stellte er eine Dokumentation des Straßenzugs der Jetztzeit in Farbe gegenüber, den er mit demselben fotografischen Equipment erfasst hatte. (Abb. 10) Die parallele Anordnung der Straßenansichten ermöglicht hier einen direkten Vergleich der Bebauung ‚*then and now*‘, in dem die städtebauliche Entwicklung des Boulevards sichtbar wird, aber auch Lücken bei der Erfassung des Straßenzugs 1973. Sind die Bilder nun zwar derart miteinander verschliffen, dass anders als beim *Sunset Strip* der Frame des Einzelbildes als solcher nicht mehr ersichtlich ist und ein kontinuierliches Bild entstanden ist, ist das Bilderband selbst an einigen Stellen unterbrochen.²¹⁷

Die Leerstellen, die sich zwischen den Bildern im Leporello auftun und die in der späteren Publikation mithilfe digitaler Bildbearbeitungssoftware gänzlich retuschiert wurden, verweisen auf die Fragmentiert- sowie Konstruiertheit archivistischer Ordnungen. Im Gegensatz zu den typologischen Anordnungen von Bernd und Hilla Becher, in denen die fotografische Bildfindung und das Ordnen eng miteinander verschränkt sind, weist Ed Ruschas Werk zahlreiche Brüche auf und erzeugt eine Inkohärenz zwischen Bild und Text. Entgegen des Werktitels zeigt der Leporello nicht *jedes* Gebäude auf dem *Sunset Strip*, sondern einen 2,7 kilometerlangen, und damit relativ kurzen Abschnitts des insgesamt 35 kilometerlangen Straßenzugs. Während die Bechers mit der semantischen Bezeich-

auf die Bögen und ordnete die entsprechenden Hausnummern zu. (vgl. Rowell, Margit: „Ed Ruscha – Photographer“, in: Whitney Museum of American Art, New York (Hrsg.): *Ed Ruscha - Photographer*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung organisiert vom Whitney Museum of American Art New York im Jeu de Paume Paris, Kunsthhaus Zürich, sowie im Museum Ludwig Köln], Göttingen: Steidl, 2006, S. 25; Wolf, Silvia (Hrsg.): *Ed Ruscha and Photography*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Whitney Museum of American Art, New York, vom 24.06. bis 26.09.2004], Göttingen: Steidl, 2004, S. 139f.)

²¹⁵ Vgl. Allan, Ken D.: „Ed Ruscha, Pop Art, and Spectatorship in 1960s Los Angeles.“, in: *The Art Bulletin*, Vol. 92, No. 3, 2010, S. 246f.

²¹⁶ Ruscha, Ed: *Then & now, Hollywood Boulevard, 1973–2004*, Göttingen: Steidl, 2005.

²¹⁷ Unklar ist die Ursache für diese Leerstellen, das heißt, ob die entsprechenden Abschnitte nicht fotografisch erfasst wurden oder das Material womöglich vernichtet wurde u.a.

nung des Abgebildeten sowie insbesondere mit den topographischen Angaben die Fotografien archivisch aufbereiteten und erst zu Dokumenten machten, verunsicherte Ruscha die Rezipient*innen unter anderem auch mit seinen Wortspielen, die zu einem Markenzeichen des Künstlers wurden. Anders als der fotografisch-archivischen Konstruktion, wie sie sich in den Fotografien von Industriearchitekturen der Bechers zeigt, war seinem konzeptuellem Vorgehen eine gewisse Distanz zum aufgezeichneten Bildgegenstand eingeschrieben, auch weil er diesen aufzeichnete, ohne durch den Sucher zu blicken.²¹⁸ So wurde Ruscha selbst zum „*Beobachter des vorliegenden Materials*“²¹⁹. Damit rückte der Künstler in die Nähe einer künstlerischen Praxis, in der ab Ende der 1960er Jahre nicht mehr die eigenen Fotografien in Anordnungen überführt wurden sondern angeeignete Bilder.²²⁰

2.2.2 Archivalische Verfahren im Umgang mit angeeigneten Fotografien

Konstituiert sich eine archivalische Praxis zwischen Werk und künstlerischem Archiv bzw. Materialfundus wie bei Hannah Höch und Gerhard Richter oder ist es im Rahmen einer konzeptuellen Fotografie an die eigene fotografische Praxis geknüpft, hat sich seit Ende der 1960er Jahre eine künstlerische Praxis entwickelt, in der angeeignetes fotografisches Material zum Gegenstand archivalischer Praktiken geworden ist.

Stellte das Sammeln von Bildern bereits in den 1920er Jahren die Grundlage für die Collagepraxis im Umfeld des Surrealismus und Dadaismus, wurde es in den 1960er Jahren zu einer autonomen künstlerischen Handlung.²²¹ Dem subjektiven Gehalt der künstleri-

²¹⁸ Ed Ruscha verstand sich selbst nicht als Fotograf und bekräftigte, dass er kein Interesse am fotografischen Medium habe, das ihm allein als Mittel zum Zweck diene. (vgl. Foote, Nancy: „The Anti-Photographers“, in: *Artforum*, Vol. 15, Sept. 1976, S. 47)

²¹⁹ Seyfarth, Ludwig: „Vorzüge der Absichtslosigkeit, Peter Piller und seine Bildarchive“, in: Ders.: *Unsichtbare Sammlungen, Kunst nach der Postmoderne*, Hamburg: Philo Fine Arts, 2008, S. 35.

²²⁰ Ludwig Seyfarth hat Ed Ruschas Praxis in Bezug zu einem Bildersammeln gesetzt, wie es der Künstler Peter Piller verfolgt. Dieser wirke auch nicht unmittelbar in den fotografischen Prozess ein, sondern arbeite mit dem vorliegenden Bildmaterial. Im Gegensatz zu Piller, so Seyfarth, ging Ruscha jedoch konzeptuell vor und setzte ein Set an Regeln fest, innerhalb dessen die Fotografien erstellt wurden. Stärker noch als bei der Aufzeichnung der Straßenzüge ging Ruscha bei der Serie *Parking Lots* (1967) konzeptuell vor, für die er einen Fotografen beauftragt hatte, Aufnahmen von Parkflächen aus der Luft aufzunehmen. (vgl. Seyfarth 2008, S. 35f.)

²²¹ Während das Sammeln im Rahmen dieser Arbeit als explizit künstlerische Handlung begriffen wird und sich auf das Sammeln von fotografischem Bildmaterial beschränkt, das sich ab den 1960er Jahren formierte, lassen sich in der Bildenden Kunst unterschiedlichste Formen des Sammelns identifizieren wie beispielsweise auch das Kunstsammeln durch Künstler*innen. (vgl. Zbikowski, Dörte: „Sammeln als künstlerische Strategie“, in: Adriani, Götz (Hrsg.): *KunstSammeln*, [Katalog erschienen anlässlich der Neueröffnung des Museums für Neue Kunst, Karlsruhe, am 4.12.1999], Ostfildern-Ruit: Hatje-Cantz, 1999, S. 205)

schen *Inventio* und damit verbunden der Originalität, die seit der Moderne das Konzept von Kunst und Künstler*in bestimmten, wollten sich die sammelnden Künstler*innen nicht nur entziehen, sondern suchten diese teilweise aktiv zu unterlaufen. Einen solchen Rückzug vom Subjektivismus versprach die Verlagerung der künstlerischen Geste von der Produktion zur Selektion, die maßgeblich durch das Konzept des *Readymades* von Marcel Duchamp angestoßen worden war.²²² Andererseits, so konstatierte Walther Grasskamp in einem 1979 erschienenen, dieser Tendenz nachspürenden Text, war die verstärkte Sammelpraxis eine Reaktion auf den wachsenden Kunstmarkt und seine Forderung nach künstlerischer Innovation. Mit dieser versuchten die Künstler*innen die vermeintlich an Bedeutung verlierende Kunst gewissermaßen zu rehabilitieren. Die Frequenz eines künstlerischen Sammelns von Fotografien knüpfte Grasskamp an die wachsende Anerkennung des Mediums sowie die ‚*Fügsamkeit*‘ fotografischer Bilder, die sie zu einem idealen Sammelgegenstand macht.²²³ Mit dem Sammeln von Gebrauchsfotografien war darüber hinaus auch eine Kritik an einer fotografischen Praxis verknüpft, die sich immer stärker an den Prinzipien der Malerei orientierte, um kunstmarkttauglich zu werden.²²⁴ Auch der Künstler Hans-Peter Feldmann, der als einer der ersten das Bildersammeln zu seiner eigentlichen Praxis machte und paradigmatisch für ein kontinuierliches Arbeiten mit gesammelten Bildern steht, widersetzte sich den gültigen Prämissen des Kunstbetriebs. Nicht nur die Gewöhnlichkeit der Bilder, die er sammelte, auch das von ihm bevorzugte Medium Buch, das in Auflagen erschien und nicht signiert wurde, liefen den Regeln des Kunstbetriebs zu wider. 1968 hatte Feldmann erstmals gesammelte sowie eigene Bilder zu motivischen Gruppen zusammengestellt. In den sogenannten *Bildern* – kleinformatigen Heften, die der Künstler im Offset-Verfahren druckte – reproduzierte er fotografisches Material, das er Magazinen sowie Zeitungen entnommen oder auf Flohmärkten gesammelt hatte, darunter Familienportraits, Postkarten, Werbefotografien u.a. Die *Bilder* (1968-76) zeigen jeweils zwischen 1 und 152 Bilder, die zentriert platziert und

²²² So wurde das Sammeln gerade dort zu einer vielversprechenden Geste, wo man der Überbewertung der künstlerischen Subjektivität zu entkommen suchte, wie beispielsweise im Umfeld der *nouveaux réalistes*.

²²³ Vgl. Grasskamp, Walther: „Künstler und andere Sammler“, in: *Kunstforum International*, Band 32, 1979, S. 48f.

²²⁴ Vgl. Godfrey, Marc: „Photography Found and Lost: On Tacita Dean’s Floh“, in: *October*, Vol. 114, Fall 2005, S. 97.

zumeist seitenfüllend gedruckt sind.²²⁵ (Abb. 11) Ein grauer Karton umschlägt die Seiten, die mit einer Klammer zusammengehalten werden. Während alle Hefte nach dem gleichen Prinzip gestaltet sind, wechselt das Format sowie die Anzahl der Bilder, die gleichzeitig titelgebend ist. So zeigt beispielsweise *14 Bilder* (1971) vierzehn Schwarzweiß-Aufnahmen, vermutlich Postkarten, von schneebedeckten Bergen. Neben Heften, die wie dieses ein konkretes Bildmotiv (Wolken, Meer, Autos, Frauenköpfe u.a.) in den Blick rücken, finden sich unter den Anordnungen auch einige wenige, deren Abfolge eine Narration evozieren sowie ein Heft, in dem Text das Bild komplett ersetzt hat.²²⁶ In der stets gleichen, mit Blick auf den Bildgegenstand unspezifisch bleibenden Betitelung scheint Feldmanns Haltung gegenüber den Bildern auf, die er nicht voneinander differenziert oder gar nobilitiert, sondern gleichstellt. Neben der nüchternen Gestaltung konterkarierten damals vor allem die fehlende Signatur sowie die hohe Auflage der Hefte von 1.000 Stück die vom Unikatsgedanken geleiteten Erwartungen an ein Kunstwerk. Feldmanns Distanzierung vom Kunstbetrieb zeigte sich zudem darin, dass er sich lange Zeit von keiner Galerie vertreten ließ und statt gewöhnlichen Ausstellungskatalogen Künstlerpublikationen gestaltete.²²⁷

Das künstlerische Schaffen Hans-Peter Feldmanns, innerhalb dessen die Werkgruppe der *Bilder* nur den Anfang darstellte, steht exemplarisch für eine kontinuierliche künstlerische Sammel- und Publikationspraxis, wie sie auch von anderen Künstler*innen wie zum Beispiel Annette Messager oder Christian Boltanski verfolgt worden ist. Dass sich im Laufe der Zeit die Sammelinteressen verlagern und neue Sammelstrategien entwickelt werden, zeigt Feldmanns Suche nach Bildmaterial auf Online-Auktionen in jüngerer Zeit.²²⁸ Die Kontinuität, mit der der Künstler über mehrere Jahrzehnte hinweg Bilder sammelte, lässt andererseits ein gezieltes bisweilen systematisches Vorgehen beim Sammeln vermuten, das der beliebten Narration vom ‚zufälligen Bilderfund‘ zu widersprechen scheint, wie sie

²²⁵ Die Reihe umfasst insgesamt 36 von Feldmann gestaltete Hefte. Einen Überblick über die Bilder gibt die Publikation *Hans Peter Feldmann, Bilder, Pictures*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunstraum München e.V. vom 4.03. bis 31.03.1975], München, 1975.

²²⁶ Die motivische Einheit wird gleichfalls gesteigert durch die Angleichung der Bildformate innerhalb der Hefte.

²²⁷ Vgl. Solomon-Godeau, Abigail: *Die Aktivierung der Archive, Activating Archives*, Wien 2016, S. 7. Anlässlich von Ausstellungen erscheinen von ihm gestaltete Publikationen, die größtenteils auf Text verzichten und keine biographischen Angaben zum Künstler enthalten.

²²⁸ Bei einer Auktion erwarb Hans-Peter Feldmann im Jahr 2011 beispielsweise eine Reihe an Ölgemälden, die er anschließend subtil übermalte.

von zahlreichen Künstler*innen bemüht wird.²²⁹ Differenziert sich zwar das künstlerische Sammeln grundsätzlich von einem gewöhnlichen Sammeln, weil es „*offener, weniger zielgerichtet (sic), reflektierter, in sich gebrochener*“²³⁰ verläuft, wie Matthias Winzen konstatiert hat, ist jedes Bildersammeln immer schon an eine Suchbewegung der Künstler*innen geknüpft. So hat Simone Menegoi mit Blick auf Sammler wie Hans-Peter Feldmann sowie Joachim Schmid und Peter Piller aufgezeigt, dass das Aufeinandertreffen von Sammler und Objekt eine nur scheinbar zufällige Begegnung darstellt:²³¹

*„certain apparently random encounters (in particular with given objects) spring from a form of predestination, a secret and fatal affinity between the seeker and the find, the flâneur open to the stimuli of the unexpected and that which awaits precisely his gaze in order to reveal itself.“*²³²

Ist also jeder Bilderfund bereits durch das sammelnde Subjekt, ergo seine Interessen und Voreinstellungen, vorbestimmt und geht aus einer mal mehr mal weniger bewusst vollzogenen Suche hervor, wird die Erzählung vom *zufälligen Bilderfund* konterkariert, mit der das Sammeln primär als ein ‚*zufälliges (Auf)finden*‘ beschrieben wird. Dass daran anknüpfend auch die Sammlungen von den Künstler*innen als vermeintlich zufällige, ungeordnete Ansammlungen und in Kontrast zum funktionalen Archiv begriffen werden, zeigt exemplarisch die disparate Verortung der künstlerischen Praxis durch Christian Boltanski und Hans-Peter Feldmann. Hat Boltanski seine Praxis vor der Folie des Archivs beschrieben, weil seine Werke einen Gebrauchswert besäßen, distanzierte sich Feldmann vehement von einer archivischen Lesart:²³³

²²⁹ Das Narrativ wird sogleich von den Kritiker*innen übernommen, wie exemplarisch Marc Godfreys Blick auf die Sammelpraxis der Künstlerin Tacita Dean zeigt. (vgl. Godfrey 2005, S. 93)

²³⁰ Winzen 1997, S. 10.

²³¹ Die künstlerische Praxis der Sammler hat Simone Menegoi unter dem Begriff der *Lumpenfotografie* zusammengefasst. Als solche hat er in Anlehnung an Franco Vaccari eine künstlerische Praxis bezeichnet, die mit Alltagsfotografien ohne eigenen ästhetischen Wert verfährt. (vgl. Menegoi, Simone: *Lumpenfotografie, Towards a photography without vainglory, Hans-Peter Feldmann, Peter Piller, Joachim Schmid, Alessandra Spranzi, Franco Vaccari*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Galleria P420, Bologna, vom 4.05. bis 13.07.2013], Bologna: Galleria P420, 2013, S. 7; Vaccari, Franco: „Lumpenfotografie“, in: Valtorta, Roberta (Hrsg.): *Joachim Schmid e la fotografia degli altri*, Monza: Johan & Levi, 2012, S. 65-68)

²³² Menegoi 2013, S. 13. In dieser Begegnung sieht Simone Menegoi eine Parallele zum Surrealismus sowie André Bretons Begriff des ‚*hasard objectif*‘, den Breton in seiner Novelle *L’amour fou* aufwarf.

²³³ Christian Boltanski äußerte sich mit Blick auf seine Praxis wie folgt: „Meine Arbeit hat, wenigstens für mich, nichts mit Sammeln zu tun. Sammeln hat sehr viel mit dem eigenen Vergnügen zu tun, aber Archive und Listen kann man gebrauchen, man kann mit ihnen arbeiten.“ (Christian Boltanski zitiert nach Zbikowski 1999, S. 212f.)

„Ich habe mit Archiven nichts zu tun. Ein Archiv stellt eine Sammlung von bestimmten Dingen dar, die in einer gewissen Weise geordnet sind, um einzelne Elemente, aus welchem Grund auch immer, daraus hervorholen und benutzen zu können. Ich bewahre jedoch Distanz zu solchen Systemen ... Ich werde immer wieder zu meinem Archiv gefragt. Aber die Wahrscheinlichkeit, dass ich ein Archiv habe, ist ebenso groß wie jene, dass ich ein U-Boot bin.“²³⁴

Die Figur des Archivs polarisiert und scheint mit dem Selbstkonzept des Sammlers für Feldmann nicht vereinbar. Denn während dieser ein Liebhaber ist, der seinem Vergnügen nachgeht und selbst im Chaos Überblick über seine Sammlung behält, geht der Archivar zielstrebig vor und benützt mitunter komplexe Verweissysteme, um etwas wiederzufinden. Es sind nicht nur eine mutmaßliche Systematisierung der Sammelpraxis, die das Archiv mit Blick auf die künstlerische Praxis auf den Plan ruft, sondern vor allem die typologischen Ordnungen, in die auch Feldmann die Bilder mit seinen Heften überführt hat. Hinter diesen werkimmanenten Ordnungen, so legen es die wachsenden Sammlungen nahe, scheinen sich sogleich weitere Ordnungsgefüge zu verbergen, die die Bilder-mengen praktikabel gestalten.

Abgesteckt wird der Sammelradius einerseits durch die Suchbewegungen, die Künstler*innen wie Feldmann zunächst vor allem auf Flohmärkten und seit 2010 auch im Internet vollziehen, sowie andererseits durch den gezielten Rückgriff auf geschlossene Konvolute, wie beispielsweise im Fall der *Sternen*-Serie (1989-92) von Thomas Ruff.²³⁵ Als der Fotograf Ende der 1980er Jahre erstmals seine Faszination für Astronomie mit seiner fotografischen Praxis verknüpfte, griff er hierfür auf Negativmaterial aus dem Bildarchiv des European Southern Observatory (ESO) zurück, das zwischen 1974 und 1987 mit dem Schmidt-Teleskop in Chile aufgezeichnet worden war und den Sternenhimmel der südlichen Hemisphäre zeigte.²³⁶ Ausgehend davon gestaltete Thomas Ruff die Serie *Sterne*,

²³⁴ Hans-Peter Feldmann zitiert nach Tatay, Helena (Hrsg.): *Hans-Peter Feldmann*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Serpentine Gallery, London, vom 11.04. bis 3.06.2012; BAWAG Contemporary, Wien, vom 21.06. bis 26.08.2012; Deichtorhallen, Hamburg, vom 1.03. bis 2.06.2013], London: Koenig Books, 2012, S. 37.

²³⁵ Die Werkgruppe *Sterne* ist der Beginn seiner Arbeit mit vorgefundenem Bildmaterial, das aus Bildarchiven stammt. Zuvor hatte Thomas Ruff bereits mit dem Sammeln von Zeitungsfotos begonnen; von den über 2.500 Zeitungsfotos reproduzierte er insgesamt 400 Stück. (vgl. Winzen, Matthias (Hrsg.): *Thomas Ruff, Fotografien 1979–heute*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, vom 17.11.2002 bis 13.01.2002], Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2001, S. 201)

²³⁶ Auf die Serie *Sterne* folgten seit den 2000er Jahren weitere Werkgruppen, für die Ruff u.a. auf astronomische Aufnahmen der NASA zurückgriff. (*ma.r.s.* 2012), Dabei hat der Fotograf das Ausgangsmaterial zunehmend bearbeitet und verfremdet, sodass auf die Herkunft der Bilder nur noch Wandtexte

für die er aus dem insgesamt 1.212 Negative umfassenden Archiv Kopien von 600 Bildern erworben hatte. Aus dem quadratischen Format der Negative wählte er Bildausschnitte im Hochformat und produzierte insgesamt 144 großformatige Prints. (Abb. 12)

Bei der Ausschnittwahl war Ruff nach visuellen Kriterien vorgegangen, wie das 2001 in dem Katalog *Thomas Ruff, Fotografien 1979–heute* erschienene Werkverzeichnis nahelegt.²³⁷ Die hier aufgestellte Ordnung der Bilder lässt ein Klassifikationssystem erkennen, das an die typologischen Ordnungen seiner Lehrer Bernd und Hilla Becher erinnert. So sind die Fotografien hinsichtlich des Verhältnisses zwischen Hintergrund und Sternen bzw. ‚der schwarzen Oberfläche zu den weißen Punkten‘²³⁸ angeordnet.²³⁹ Die Negative fungierten dabei als Arbeitsmaterial, mit dem Ruff die höchst aufwendige Aufzeichnung von Himmelsbildern umgehen und seine Bildidee umsetzen konnte, so Valeria Liebermann.²⁴⁰ Das Werk, insbesondere die Betitelung sowie die Klassifikation der Fotografien, zeugen jedoch auch vom Interesse des Fotografen an dem Material und seiner Herkunft. Anders als das beispielsweise von Max Wolf für sein astronomisches Bildarchiv errichtete System unterliegt Ruffs Klassifikation dabei jedoch nicht dem Anspruch, die Fotografien zwecks Studium der abgebildeten Sternenformationen adressierbar zu machen.²⁴¹

Präsentiert im Ausstellungsraum schweben die großformatigen, auf Diasec kaschierten und mit einem breiten weißen Rand versehenen, gerahmten Sternbilder scheinbar schwerelos an der Wand. (Abb. 13) Weniger einen Ausblick in die weite Ferne des Universums gebend, führen die fotografischen Objekte ihre glänzende, polierte Oberfläche vor

und Bildtitel verweisen. (siehe LWL-Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte (Hrsg.): *Thomas Ruff, Stellar Landscapes*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im LWL-Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, Münster, vom 25.09.2011 bis 08.01.2012], Heidelberg u.a.: Kehrer, 2011)

²³⁷ Siehe Winzen 2001, S. 193.

²³⁸ So beschreibt Ruff seine Bildidee rückblickend als „a black surface with a lot of white dots“. (Thomas Ruff im Gespräch mit Thomas Wulffen, „Reality so real it’s recognizable“, in: Levén, Ulrika (Hrsg.): *Thomas Ruff*, [Katalog erschien anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Rooseum, Malmö, vom 13.04. bis zum 9.06.1996], 1996, S. 96)

²³⁹ Die Fotografien sind wie folgt geordnet: „1. Aufnahmen von Vordergrundsternen mit normaler Sternendichte im Hintergrund, 2. Aufnahmen von Vordergrundsternen mit größerer Sternendichte im Hintergrund, 3. Aufnahmen von Vordergrundsternen mit anderen Galaxien, 4. Aufnahmen von weiter entfernten Sternen, 5. Aufnahmen von Sternen mit interstellaren Objekten und Gasnebeln, 6. Aufnahmen der Milchstraße mit hoher Sternendichte.“ (Winzen 2001, S. 193) Die Zuordnung der Prints spiegelt sich im Werkverzeichnis des Künstlers wieder; so sind die Prints entsprechend mit einer Inventarnummer von 1-6 versehen. (siehe hierzu Ders. S. 193-200)

²⁴⁰ Valeria Liebermann hat den Rückgriff auf das Material darauf zurückgeführt, dass Ruff selbst nicht in der Lage gewesen sei, diese Bilder aufzunehmen. (vgl. Liebermann, Valeria: „Photography as proving ground“, in: *Thomas Ruff*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Essor Gallery, London, vom 6.09. bis 28.11.2001], 2001, o. S.)

²⁴¹ Zum Klassifikationssystem bei Max Wolf siehe Kapitel 2.1.1.

und sind durch eine gesteigerte Transparenz charakterisiert. Entziehen sich die Fotografien aufgrund ihrer materiellen Präsenz einem fenstergleichen Durchblick, verbleibt der Blick stattdessen suchend auf der Bildoberfläche. Dabei wird die glatte Oberfläche zur Projektionsfläche der Betrachter*innen, die sich je nach Ausleuchtung spiegelnd selbst ins Bild setzen. Während der Ausschnitt sowie die starke Vergrößerung das Bildmotiv stark abstrahieren, verankern die Bildtitel, die entsprechend der Bezeichnung des Negativs aus astronomischen Koordinaten bestehen (Bsp: *11h 00m/-75°*), das fotografische Material in Raum und Zeit.

Anstelle einer Erinnerungs- sowie Repräsentationsfunktion der Fotografie zeichnet sich in der *Bilder*-Reihe sowie der *Sternen*-Serie ein Interesse an der fotografischen Materialität ab. Sowohl Hans-Peter Feldmann als auch Thomas Ruff unterlaufen in ihren Werken den repräsentierenden Charakter der Fotografie und heben deren materielle sowie bildnerische Qualität hervor. Während die sich aus vielen kleinen Rasterpunkten formierenden Alltagsbilder bei Feldmann die Opazität des fotografischen Bildes ausstellen und damit den illusionistischen Charakter der medialen Bilderwelten konterkarieren, oszillieren Ruffs Sternbilder zwischen transparenter Durchsicht und opaker Materialität. Dieses Spiel, das sich bei der Rezeption der Fotografien im Ausstellungsraum vollzieht, setzt Thomas Ruff in gewisser Weise in der Publikation, in die er die *Sternen*-Serie überführte, fort.²⁴² Der großformatige, 2013 publizierte Bildband mit dem Titel „Sterne“, dessen Ausmaße und Gewicht an unhandliche und schwere Atlanten erinnert, zeigt im Hochformat Seite für Seite 154 Abbildungen. Während das matte Papier hier eine opake Fläche zu sehen gibt, die keine Spiegelung zulässt, sind es die Bilduntertitel, die sich je nach Lichteinfall zurückziehen bzw. hervortreten. Anders als die fotografischen Objekte im Ausstellungsraum regt das Fotobuch zu einem genauen Studium der einzelnen Sternformationen an.

Sowohl in der Publikation als auch im Ausstellungsraum bindet die semantische, über den Bildtitel erfolgende Bezeichnung die Fotografien an ihr Ursprungsarchiv zurück und authentifiziert diese sogleich. Anders in den von Hans-Peter Feldmann gestalteten Bilderheften, in denen die in typologische Ordnungen eingebetteten Bilder nicht zurück-

²⁴² Ruff, Thomas: *Sterne*, London: Mörel, 2013, Hardcover, 24,8 x 36,8 cm, 160 Seiten, 154 Farabbildungen, Auflage: 1.000 Stück. Mit Blick auf die *Sternen*-Serie fungiert die Publikation gewissermaßen als *Atlas* bzw. Katalog, der einen Überblick über die Werkgruppe gibt, die in der Ausstellungssituation vermutlich nie in ihrer Gänze gezeigt werden kann.

gebunden. Der nahezu gleichbleibende Titel der Hefte öffnet die Bedeutung der Fotografien vielmehr und das fotografische Bild tritt in seiner Polyvalenz in Erscheinung. Lediglich die typologische Bildfolge vermag die Lesart der Bilder einzuschränken.

Obleich der Fokus dieser vierteiligen fotografischen Arbeiten, die Ludwig Seyfarth unter dem Genre der *Fotosammlung*²⁴³ subsumiert, auf den Bildern liegt, die „*in streng seriellen oder auch äußerst ungewöhnlichen Zusammenstellungen und Anordnungen präsentiert*“²⁴⁴ werden, zeigt sich hier exemplarisch die Bedeutung semantischer Elemente. Diesen kommt sowohl eine beglaubigende Funktion zu wie im Falle der Sternbilder, als auch eine verunsichernde, wie im Zusammenspiel von Bild und Werktitel in Ed Ruschas Fotobuch *Every Building on the Sunset Strip*.

Mit Blick auf die skizzierten Beispiele hat sich zudem gezeigt, dass das Einzelbild in den Bilderreihen bzw. -serien nahezu ganz an Bedeutung verloren hat. Die Auswahl erscheint mitunter wahllos und die Bilder austauschbar. Das einzelne Bild erhält erst Sinn in der Zusammenstellung mit anderen und ist konstitutiver Teil eines Ganzen. Dies gilt nicht nur für Feldmanns *Bilder*-Hefte, in denen die Bilder materiell verbunden sind, sondern auch für Ruffs Sternbilder, die erst im Nebeneinander der Vielen ihren fragmentarischen und archivalischen Sinn entfalten. So verschieden das herangezogene Bildmaterial ist, zeichnet sich mit Blick auf den Bildgegenstand gleichsam ein gemeinsames Merkmal ab. Ähnlich wie andere sammelnde Künstler*innen, die sich unterschiedlichsten Gegenständen und Materialien zuwandten, interessieren sich die sogenannten *Bildersammler*innen* für das Banale statt für rare oder gar wertvolle Bilder.²⁴⁵ Waren es gerade nicht die in ihrem Wert gestiegenen Fotografien, die zum Gegenstand sammelnder Künstler*innen wurden, als vielmehr Gebrauchsfotografien aus unterschiedlichsten Kontexten, schien vor allem in Feldmanns Heften eine Kritik an einer ab den 1970er Jahren zunehmenden Musealisierung fotografischer Bilder auf.

Während die Koinzidenz einer fotografischen und archivarischen Praxis in der Kunst teils ähnlich positivistische Anordnungen generiert wie in der Wissenschaftspraxis, verspricht

²⁴³ Als Fotosammlung hat Ludwig Seyfarth die ab den 1960er Jahren entstandenen Arbeiten bezeichnet, die sich nicht zwangsläufig aus gesammeltem fotografischen Material zusammensetzen, sondern auch aus eigenen aufgenommenen Fotografien bestehen können. (vgl. Seyfarth 2012, S. 17)

²⁴⁴ Ebd.

²⁴⁵ Darin unterscheidet sich das künstlerische maßgeblich vom gewöhnlichen Sammeln, das das Besondere und Rare fokussiert, wie Matthias Winzen konstatiert hat. Künstler*innen kehrten dieses Prinzip einfach um und „sammeln das Banale, das durch ihr Sammeln besonders wird.“ (Winzen 1997, S. 15)

sie andererseits Reflexion und ermöglicht eine kritische Perspektivierung der herangezogenen Praktiken vor der Folie der Evidenzproduktion. So wird im archivalischen Umgang mit angeeignetem fotografischen Material die Repräsentationskraft der Fotografie herausgefordert und die spezifische Materialität sowie Bildwerdung in den Blick gerückt. Aus der Distanz zum fotografischen Gegenstand scheint damit in besonderer Weise eine selbstreflexive Praxis zu folgen.

3 *Fotografisches Zeigen – De- und Rekontextualisieren von Fotografien*

Bei der Betrachtung einer Fotografie ist unmittelbar eine zeigende Geste wirksam, die den Blick des Betrachters vom fotografischen Rand aus in den Bildraum hineinführt. Dem fotografischen Bild ist per se ein Zeigen immanent, da es immer schon *auf* etwas zeigt, das sich innerhalb des Ausschnitts manifestiert. Diese indizierende Geste der Fotografie vollzieht sich gemäß Roland Barthes im Sinne eines *Schau her, das da ist gewesen!*²⁴⁶ Das Gezeigte, solange es als mimetisches Abbild der Wirklichkeit zu identifizieren und zu erfahren ist, ist die Repräsentation eines Objekts, das in einem bestimmten Raum zu einer spezifischen Zeit fixiert worden ist. Das von der Kamera Registrierte erscheint sogleich bewahrt in der fotografischen Stillstellung eines vergangenen Moments, der als solcher abgeschlossen und unwiederholbar ist.²⁴⁷

Aufgrund der detailgenauen und raschen Erfassung des vor ihr liegenden Raums und Gegenstands gab bereits William Henry Fox Talbot der Fotografie den Vorzug vor einer schriftlichen Inventarisierung. Sie eigne sich beispielsweise zur Aufzeichnung filigran gearbeiteten Porzellans, heißt es in seinem Traktat zur Fotografie.²⁴⁸ Die Qualität, zu zeigen, was sich zu einem bestimmten Raum-Zeit-Moment vor der Linse der Kamera befand, überantwortete das fotografische Bild zugleich dem Wahrheitsdiskurs und attestierte ihm eine vermeintliche Beweiskraft. Auch Talbot sah darin die wesentliche Leistung der Fotografie und antizipierte den Gebrauch von fotografischen Bildern als Beweismittel, wie er ab Mitte des 19. Jahrhunderts in der Jurisdiktion – wenn auch zögerlich – einsetzte. Während Talbot Fotografien als *stumme Zeugen* bezeichnete, weil sie in der Lage seien, für sich selbst zu sprechen, war die Anerkennung der Fotografie als Beweis vor Gericht von Beginn an die sprechende Zeugenschaft geknüpft.²⁴⁹ Bezeugt eine

²⁴⁶ Über jene indizierende Geste der Fotografie schrieb Roland Barthes: „die PHOTOGRAPHIE ist immer nur ein Wechselgesang von Rufen wie »Seht mal! Schau! Hier ist's!«; sie deutet mit dem Finger auf ein bestimmtes Gegenüber und ist an diese reine Hinweis-Sprache gebunden.“ (Barthes 1985, S. 13)

²⁴⁷ Wie Roland Barthes mit Blick auf die Fotografie festgehalten hat, kann sie nicht die Vergangenheit zurückholen, sondern allein bestätigen, „daß (sic) das, was ich sehe, tatsächlich dagewesen ist.“ (Ders. S. 92)

²⁴⁸ Vgl. Talbot 1844-46/1980, S. 61.

²⁴⁹ Zu den Voraussetzungen bzw. Bedingungen, unter denen Fotografien vor Gericht als Beweismittel zum Einsatz kamen siehe Golan, Tal: „Sichtbarkeit und Macht: Maschinen als Augenzeugen“, in: Geimer, Peter (Hrsg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit, Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt a.M.:

Fotografie nicht mehr als die Anwesenheit des abgebildeten Objekts vor der Kameralinse im Moment des Auslösens, bedarf sie in den unterschiedlichsten fotografischen Gebrauchsweisen der sprachlichen bzw. schriftlichen Beglaubigung sowie der Semantisierung des Abgebildeten, um zum Beweis zu werden. Nichtsdestotrotz hält sich eine merkwürdige Verbindung zwischen dem fotografischen Zeigegestus und seinem Beweisstatus aufrecht, die sich auch in der etymologischen Verwandtschaft zwischen *Zeigen* und *Bezeugen* widerspiegelt, auf die Dieter Mersch hingewiesen hat.²⁵⁰

Der Fotografie haftet dabei ein zweifacher Zeigegestus an. Denn jede Fotografie zeigt nicht nur (*auf*) etwas, sondern stets auch *sich selbst*. Neben ihrer materiellen Beschaffenheit führt sie „ihre medialen oder institutionellen Distributionsformen, Effekte der Apparate sowie chemische bzw. technische Entwicklungsprozesse“²⁵¹ vor. Obgleich der Fotografie als (*sich*) *zeigendes* Bild ein doppeltes Zeigen inhärent ist, werden diese materiellen sowie den Produktionsprozess betreffenden Qualitäten der Fotografie in der Bildrezeption oftmals ausgeblendet. Sie treten hinter der Transparenz zurück, die das fotografische Bild mehr als jedes andere Medium aufgrund seiner unabdingbaren Referentialität mit der sichtbaren Welt auszeichnet, so Clement Greenberg.²⁵² Die Fotografie selbst sei hingegen unsichtbar, wie Roland Barthes eindrücklich dargelegt hat, indem er das fotografische Paradoxon wie folgt zusammenfasste: „*es ist nicht das Photo, das man sieht.*“²⁵³ Barthes hielt das ‚Photo‘ respektive das fotografische Material grundsätzlich für ‚*unsichtbar*‘, weil es eine untrennbare Verbindung mit dem Bild eingehe. Die einzelnen Schichten seien nicht voneinander zu trennen, sondern wie das Glas und die Landschaft beim Blick durch ein Fenster unauflösbar miteinander verbunden.²⁵⁴

Suhrkamp, 2002, S. 171-210. Golans Ausführungen beschränken sich auf das US-amerikanische Justizsystem.

²⁵⁰ Vgl. Mersch, Dieter: „Ambiguitäten des Zeigens. Kleine Theorie monstrativer Praktiken“, in: Sykora et al. 2016, S. 53) Zur Nähe zwischen Zeigen und Beweisen siehe außerdem das Vorwort in: Wolf, Herta (Hrsg.): *Zeigen und/oder Beweisen? Die Fotografie als Kulturtechnik und Medium des Wissens*, Berlin: De Gruyter, 2016.

²⁵¹ Sykora et al. 2016, S. 18.

²⁵² Vgl. Greenberg, Clement: „Das Glasauge der Kamera (1946)“, in: Lüdeking, Karlheinz (Hrsg.): *Clement Greenberg, Die Essenz der Moderne, Ausgewählte Essays und Kritiken*, Hamburg: Philo Fine Arts, 2009, S. 107. Laut Kendall Walton ist es die Transparenz des fotografischen Bildes, die uns durch die Fotografie die Welt sehen lasse. (vgl. Walton, Kendall L.: „Transparent Pictures: On the Nature of the Photographic Realism“, in: *Critical Inquiry*, Vol. 11, No. 2, 1984, S. 252)

²⁵³ Barthes 1985, S. 14.

²⁵⁴ Vgl. Ders. S. 13f.

Nicht nur aufgrund des Eindrucks der Transparenz, die im mimetischen Charakter der Fotografie begründet ist, sondern auch, weil das fotografische Bild mit seinem Träger untrennbar verschmolzen ist, erscheint es also unmöglich, die Fotografie als materiellen Abzug und Abbild zugleich wahrzunehmen.²⁵⁵ Dass die Rezeption einer Fotografie gerade im Wechselspiel zwischen Transparenz und Opazität erfolgt, worauf Michael Rautzenberg und Andreas Wolfsteiner mit Blick auf unterschiedliche Medien in der Einleitung des Sammelbands *Hide and Seek* hingewiesen haben, führt die 2016 von Thomas Ruff begonnene Serie *press++* vor Augen.²⁵⁶ Ruff fügte jeweils die Bild- und Rückseite einer Fotografie zu einem neuen Bild zusammen und blähte es zu einem digitalen Großformat auf. (Abb. 14) Als Ausgangsmaterial dienten ihm alte Pressefotografien US-amerikanischer Medien, die er auf der Verkaufsplattform *Ebay* erworben hatte. Bereits mit Blick auf die *Sternen*-Serie (siehe 2.2.2), die Ruff Ende der 1980er Jahre ausgehend von dem Bildarchiv des European Southern Observatory gestaltete, hat sich Ruffs Interesse an der ambivalenten Erscheinung der Fotografie, das heißt dem fotografischen Bildsein einerseits und ihrer Materialität andererseits gezeigt. Das aus der Überblendung von Vorder- und Rückseite des Pressefotos entstandene Bild gibt sich als räumlicher Durchblick einerseits und als opake, von materiellen Einschreibungen gezeichnete Fläche andererseits zu erkennen. Ermöglicht die digitale Montage eine scheinbare Gleichzeitigkeit der Rezeption von Vorder- und Rückseite, erfolgt die Wahrnehmung de facto in einem oszillierenden Modus zwischen fotografischer Transparenz und Opazität. Der Blick der Betrachter*innen wechselt entsprechend in einem ständigen Hin und Her zwischen fotografischer Oberfläche und Tiefenraum. Transparenz und Opazität bilden kein dichotomes Gegensatzpaar, sondern sind genuin miteinander verknüpft, weil die Rezeption ständig zwischen den beiden Modi changiert.²⁵⁷

²⁵⁵ Ein Blick auf die Kunsttheorie sowie -produktion zeigt, dass Transparenz und Opazität als zwei konträre und miteinander unvereinbare Konzepte entworfen wurden. Suchte beispielsweise die neuzeitliche Malerei den materiellen Status der Leinwand zu negieren und zielte auf eine fenstergleiche Darstellung (*finestra aperta*) durch die Anwendung der Perspektive, entwickelte sich Opazität respektive die dingliche Immanenz der Objekte seit den 1960er Jahren zum Programm der Minimal Art. (vgl. Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, Ideen, Methoden Begriffe*, 2. Auflage, Stuttgart u.a.: Metzler, 2011, S. 445-448)

²⁵⁶ Rautzenberg und Wolfsteiner negieren damit die dichotome Opposition, in der Transparenz und Materialität häufig behandelt werden. Den im Band versammelten Beiträgen aus Kunst, Philosophie und Wissenschaft liegt ein weiter Medienbegriff zugrunde, der neben Bilder auch Sprache einschließt. Siehe Rautzenberg, Markus; Wolfsteiner, Andreas (Hrsg.): *Hide and Seek, Das Spiel von Transparenz und Opazität*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2010.

²⁵⁷ Vgl. Rautzenberg/Wolfsteiner 2010, S. 14.

Evident werden hingegen die dingliche Immanenz und der opake Charakter der Fotografie, sobald sich beispielsweise Spuren des Gebrauchs oder Zerfalls in das fotografische Trägermaterial einschreiben, die den rezeptiven Eindruck fotografischer Transparenz stören. In den Bildmontagen von Thomas Ruff überlagern in einem Moment Einschreibungen wie Stempel, handschriftliche Markierungen und Beschriftungen den fotografischen Repräsentationsraum und treten im anderen hinter diesem zurück. Dabei lässt sich jedoch nicht jedes Element zweifelsfrei der einen oder anderen Seite zuschreiben, sodass Opazität und Transparenz in Ruffs Fotografien unauflösbar miteinander verwoben sind. Der Effekt der Transparenz ist hingegen besonders hoch, wenn sich das fotografisch Abgebildete als mimetische Repräsentation der Wirklichkeit zu erkennen gibt. Potenziert wird der Grad fotografischer Transparenz durch die glatten, durchscheinenden Oberflächen der digitalen Screens, die im Zeitalter des Digitalen zum primären Bildträger geworden sind. Die Fenstergleiche Durchsicht wird hier gerahmt durch virtuelle *Fenster* und nach außen begrenzt durch das Format der Mobile Devices, auf denen das Bild zur Anschauung kommt.

Der vermeintlich reflexive Zeigemodus, der der Fotografie als (*sich*) *zeigende Darstellung* inhärent ist, ist jedoch stets ein passiver, wie Dieter Mersch angemerkt hat.²⁵⁸ So unterliegen Fotografien unterschiedlichen Zeigepraktiken – künstlerischen, institutionellen, privaten etc. –, die sie in verschiedene Kontexte einbetten. Bevor eine Fotografie sich respektive ihre Materialität zeigen kann, ist sie daher immer schon in fotografische Handlungen eingebunden. Egal ob analog oder digital, Fotografien müssen stets *gezeigt* werden, um Sichtbarkeit zu erlangen. Anders als analoge, in Gestalt von Abzügen in Erscheinung tretende Fotografien, die in Folge ihrer Materialisierung zu permanenten und zumindest potentiell sichtbaren Bildern werden, ist die Sichtbarkeit digitaler Bilder, wenn sie auf dem Display eines Devices abgerufen und angezeigt werden, jedoch von temporärer Dauer und wird sogleich erst hergestellt, weil Bild- und Sichtbarwerdung zeitlich koinzidieren.²⁵⁹

²⁵⁸ Vgl. Mersch 2016, S. 61.

²⁵⁹ Winfried Gerling spricht bezüglich des digitalen Bildes von einer doppelten Latenz. Diese sei zum einen in der Umwandlung des Bildes im Aufnahmegerät in ein Dateiformat (JPEG, TIFF) und damit einer permanenten Speicherung des Bildes angelegt. Zum anderen ist das digitale Bild ein latentes, weil es erst durch den Einsatz von Soft- und Hardware zur Darstellung gebracht wird. Dieser Schritt, so Gerling, entspricht der Bildwerdung der analogen Technik, bei der das Negativ entwickelt wird und das Bild im fotografischen Abzug materielle Gestalt annimmt und so aus der Latenz tritt. (vgl. Gerling et al. 2018, S. 88)

Fokussieren wir das fotografische Zeigen mit Blick auf das komplexe Handlungsgefüge im Rahmen des *fotografischen Akts*, sind daran gleich mehrere Akteur*innen beteiligt, die innerhalb des fotografischen Produktions- und Präsentationsprozesses an unterschiedlichen Stellen konstitutiv auf die Fotografie einwirken.²⁶⁰ Das fotografische Zeigen obliegt zunächst den handelnden Fotograf*innen, die das Bild auslösen und gegebenenfalls eigenhändig vergrößern und als materielles Objekt sichtbar machen. Von der Motiv- und Ausschnittwahl beim Blick durch den Sucher über die anschließende Sichtung mittels Kontaktabzügen bis hin zur Kadrierung bei der Ausbelichtung des Fotopapiers sind Gesten des Zeigens wirksam, die primär in der Auswahl erfolgen. Gleiches gilt auch für digitale fotografische Verfahren, wenngleich hier die Sichtung der Bilddateien auf dem Screen erfolgt und der Bildausschnitt in Bildbearbeitungsprogrammen festgelegt wird. Je nach Präsentationskontext reihen sich in den fotografischen Akt anschließend Bildredakteur*innen, Grafiker*innen und Drucker*innen sowie Kurator*innen ein, die ebenso auf die Erscheinung der Fotografien einwirken und jeweils im medialen wie institutionellen Kontext fotografische Bedeutung maßgeblich mitproduzieren. Unter einem fotografischen Zeigen werden im Rahmen der vorliegenden Arbeit daher keinesfalls nur unmittelbare Eingriffe an bzw. in die Fotografie begriffen wie zum Beispiel durch die Wahl des Ausschnitts, sondern vor allem auch Verfahren wie das Formatieren und Kontextualisieren. Dies schließt sowohl formal-ästhetische wie auch semantisierende, insbesondere sich in Gestalt von Text artikulierende Praktiken mit ein, die auch im Rahmen einer archivalischen, mit angeeigneten Fotografien operierenden künstlerischen Praxis von Bedeutung sind. Mit Blick auf das Zeigen von archivarisch verwahrten Fotografien scheint in besonderer Weise die Ambivalenz der zeigenden Praxis auf, die stets mit einem *NichtZeigen* einhergeht, wie im folgenden Abschnitt deutlich werden wird.

Bewahren und/oder Ausstellen? Praktiken des NichtZeigens

Strukturell angelegt ist die Geste des Zeigens im fotografischen Schnitt, mit dem ein ausgewählter Raum in einer spezifischen Zeit aus dem Kontinuum gelöst wird. Der fotografische Rand definiert den Bildraum, in dem er ein- und zugleich ausschließt. Dabei

²⁶⁰ In Anknüpfung an Philippe Dubois, der die Fotografie nicht als bloßes Bild, sondern als Akt beschrieben hat, begreife ich das Zeigen als konstitutiven Bestandteil im Rahmen des fotografischen Akts. Maßgeblich hierfür ist, dass dieser nicht nur die Bildproduktion, sondern auch die Rezeption miteinschließt. (siehe Dubois 1998)

generiert die Fotografie nicht nur ein räumliches Außen, sondern auch ein zeitliches Davor und Danach, das zwar vom fotografischen Bild abgetrennt ist, aber seine Gestaltwerdung auf essentielle Weise mitbestimmt. Jedes fotografische Bild verweist daher nicht nur auf seinen Referenten bzw. den referentiellen Raum, sondern ebenso auf sein *Off*, ergo den vom fotografischen Bildfeld ausgeblendeten Raum, der selbst nie ins Bild rückt.²⁶¹ Dieses *NichtGezeigte*, das gewissermaßen *ex negativo* aus dem Zeigen hervorgeht, formiert das Gezeigte jedoch maßgeblich mit und wirkt damit konstitutiv an der fotografischen Bedeutungsproduktion mit.²⁶² Die unauflösbare Koinzidenz von Zeigen und *NichtZeigen* durchzieht den fotografischen Akt auf weiteren Ebenen und charakterisiert das fotografische Handeln sowohl im Rahmen der Bildproduktion als auch der -präsentation. So ist die Entscheidung, was gezeigt respektive fotografisch gerahmt, belichtet, fixiert, materialisiert sowie schließlich ausgewählt und gezeigt wird, auf elementare Weise durch ein *NichtZeigen* bedingt. Ist das *NichtZeigen* also aktiv am fotografischen Bildakt beteiligt, in dem es den fotografischen Ausschnitt gleichsam von außen durch den Ausschluss mitdefiniert sowie die Sichtbarkeit der Fotografie beeinflusst, lässt sich der Gegenstand, also das *NichtGezeigte* selbst nur selten bestimmen.²⁶³ Es bleibt naturgemäß außerhalb des Bildfeldes und eröffnet damit Raum für Imagination.

Scheint das *NichtZeigen* damit bereits hinter jedem Zeigen latent auf, wird es hingegen explizit, wenn Etwas absichtsvoll der Sichtbarkeit entzogen wird, um es beispielsweise vor äußeren Einflüssen oder Blicken zu schützen. Dies scheint in besonderer Weise für eine

²⁶¹ Das fotografische Off schließt an das filmische ‚*hors-cadre*‘ sowie ‚*hors-champ*‘ an, die den Raum benennen, der außerhalb des Bildfeldes liegt. Als *hors-cadre* wird der Raum bezeichnet, der nie ins Bildfeld rückt wie die Kamera und der dahinterliegende Bereich. *Hors-champ* ist hingegen das diegetische Off, das zwar außerhalb des Bildfeldes liegt, aber potentiell jederzeit ins Bild gelangen kann, zum Beispiel durch einen Kameraschwenk. Während das Off in der Filmwissenschaft hinreichend reflektiert wurde (siehe hierzu u.a. Bazin, André: *Jean Renoir*, München/Wien: Hanser, 1977, S. 63; Aumont, Jacques: „En lecteur étranger – Off-Cadre“, in: *Hors Cadre*, Nr. 3, 1985, S. 175-185), ist eine Auseinandersetzung in der Fotografiethorie bisher weitestgehend ausgeblieben. Ein maßgeblicher Beitrag zum fotografischen Off findet sich bei Philippe Dubois, der den Begriff *hors champ* auf die Fotografie übertragen hat, wobei er synonym auch den Begriff *hors cadre* verwendet. Er differenziert dabei jedoch zwischen einem ‚*hors-champ photographique*‘ und ‚*hors-champ cinématographique*‘: Während letzteres potentiell sichtbar werden kann, ist der fotografische Bildausschnitt absolut und vom Off abgetrennt. (vgl. Dubois, Philippe: *L’acte photographique*, Paris: Nathan u.a., 1983, S. 157, 175, 169-173)

²⁶² „NichtZeigen kann also nicht für sich erfolgen, als Negation zeigt es immer indirekt, was es ausstreicht, verhüllt, entzieht.“ (Sykora et al. 2016, S. 28)

²⁶³ Das *Nicht* entzieht sich einer eindeutigen Bestimmung, wie Dieter Mersch in seiner Untersuchung unterschiedlicher Zeigeformen dargelegt hat. Das Verhältnis zwischen Zeigen und *NichtZeigen* ist vielmehr ein unbestimmtes, das nicht in der einfachen Differenz aufgeht, sondern asymmetrisch verläuft. (vgl. Mersch 2016, S. 65-68)

archivarische Praxis zuzutreffen, weil sie primär den Zweck verfolgt etwas zu bewahren. Daher sind Archivalien anders als beispielsweise die frei zugänglichen Bücher in den Regalen der Bibliotheken oftmals an einem Ort gelagert, der für die Öffentlichkeit nicht unmittelbar zugänglich ist oder dessen Zutritt gleich ganz verwehrt ist. Das Material wird nur auf Anfrage hervorgeholt und ist dann in eigens dafür bestimmten Räumlichkeiten für kurze Zeit einsehbar.²⁶⁴ Nicht nur eine sensible und fragile Materialität können einen Blickenzug der Archivalien bedingen, auch restriktive Archivpolitiken, mit denen der Zugriff auf die Objekte zugleich kontrolliert und reglementiert wird, verantworten mitunter strukturelle Unsichtbarkeiten. So werden beispielsweise Materialien aufgrund ihrer vermeintlichen Brisanz oder auch aus Gründen des Urheberrechts permanent oder für bestimmte Zeit unter Verschluss gehalten.²⁶⁵ Das *NichtZeigen* ist nicht nur elementarer Bestandteil einer Archivpraxis, deren allgemeinste Bewegung der ‚räumliche Entzug‘²⁶⁶ der Archivalien ist, es konstituiert zugleich maßgeblich die Bestände mit, die aus dem gleichzeitigen Ein- und Ausschluss hervorgehen. Denn das Bewahren geht immer mit einem *Vergessen* einher. Dabei ist auch das, was einst ausgewählt und verwahrt wurde, nicht vor dem Vergessen geschützt, weil das aktive Vernichten respektive Kassieren von Material Teil der archivarischen Praxis ist und das Archiv maßgeblich aufrechterhalten.²⁶⁷

Die Praxis des Archivierens lässt sich gegenwärtig jedoch nicht mehr auf ein Speichern und Bewahren reduzieren, sondern ist mit Praktiken des Zeigens verwoben. Die Präsentation von Archivalien ist längst ein wichtiger Bestandteil einer institutionellen, vor allem mit Bildbeständen umgehenden Archivpraxis. Mit dieser verfolgen Archive nicht nur die Absicht, ihre Bestände einer breiten Öffentlichkeit zugänglich zu machen, sondern auch die eigene Geschichte und in besonderer Weise die archivarischen Praktiken aus-

²⁶⁴ Ariella Azoulay hat auf die zahlreichen Distanzschaffenden Instrumente hingewiesen, mit denen die Nutzer*innen im Archiv von den Archivalien ferngehalten werden. In jenen Mechanismen und Logiken, die das Archiv eingerichtet hat und mit denen es sich als wachende Instanz inszeniert, sieht Azoulay ihre Annahme bestätigt, dass Archive grundsätzlich Orte seien, die für die Bevölkerung sind und damit öffentlich zugänglich sein müssen. Die nachträglichen Reglementierungen seien hingegen allein Ausdruck von Herrschaftsansprüchen. (vgl. Azoulay 2015, S. 195-214)

²⁶⁵ Derartige Einschränkungen gehen nicht immer auf das Archiv selbst zurück, sondern oftmals auf die vorherigen Besitzer*innen der Bestände, die ihr Material nur mit der Bedingung dem Archiv überlassen, dass bestimmte Dokumente für eine gewisse Zeit oder gar permanent unter Verschluss bleiben.

²⁶⁶ Vgl. Ebeling/Günzel 2009, S. 22.

²⁶⁷ Das Vergessen zeigt sich im Archiv nicht nur im aktiven Ausschluss von Material, auch das Bewahrte kann von einem Vergessen eingeholt werden, weil es nicht benutzt und aktualisiert wird. (vgl. Werber, Niels: „Vergessen / Erinnern. Die andere Seite der Gedächtniskunst“, in: Butzer, Günter; Günter, Manuela (Hrsg.): *Kulturelles Vergessen: Medien – Rituale – Orte*, Göttingen: Vanderhoeck & Ruprecht, 2004, S. 84)

zustellen und zu reflektieren. Auch die Photothek Florenz sowie die Kunstbibliothek Berlin, deren Archivpraktiken in Kapitel 2.1.2 exemplarisch erläutert wurden, stellten in einem gemeinsamen Verbundprojekt ausgewählte Objekte aus ihren Beständen vor. In der 2018 in den Räumen der Kunstbibliothek stattfindenden Ausstellung *Unboxing Photographs. Arbeiten im Fotoarchiv* ging es jedoch nicht um die Präsentation herausragender fotografischer Einzelbilder. Die archivischen Objekte waren hingegen Ausgangspunkt für Erzählungen über die Archivpraktiken und Gebrauchsweisen der Bilder; auf diese Weise wurde das Archiv als diskursives System erfahrbar. Anschaulich wurde dies durch das Ausstellen der Archivtechniken sowie in besonderer Weise durch die archivischen Materialitäten, die die Herkunft der Fotografien offenlegten und diese als Gebrauchsobjekte diskursivierten. Darüber hinaus waren sechs Künstler*innen – darunter auch Joachim Schmid, dessen archivalische Praxis im Fokus des 5. Kapitels dieser Arbeit steht – eingeladen worden, ausgehend von den archivischen Beständen, Werke für die Ausstellung zu entwickeln.²⁶⁸

Finden derlei Präsentationen in den Vorräumen, Fluren oder in Archiv eigenen Ausstellungsräumen statt, werden Archivalien zunehmend auch in virtuellen Ausstellungen auf Websites²⁶⁹ oder Blogs präsentiert. Dabei scheint die gegenwärtig zu beobachtende Frequenz, mit der in Ausstellungen Archivalien gezeigt werden, an die Digitalisierung gekoppelt. Zum einen, weil sie den Zugriff auf die Archivalien, die nun auch außerhalb der archivischen Räume nicht nur sichtbar, sondern teils auch verfügbar geworden sind, elementar vereinfacht hat. Andererseits geht die Ausstellungspraxis der Archive häufig mit konkreten Projekten der Digitalisierung sowie der Bereitstellung der Bestände in Online-Datenbanken einher.²⁷⁰

²⁶⁸ Die Ausstellung, die vom 16. Februar bis zum 27. Mai 2018 stattfand, wurde im Rahmen des Verbundprojekts „Foto-Objekte – Fotografien als (Forschungs-)Objekte in Archäologie, Ethnologie und Kunstgeschichte“ von der Photothek Florenz gemeinsam mit dem Institut für Europäische Ethnologie der Humboldt-Universität zu Berlin und der Kunstbibliothek und Antikensammlung – Staatliche Museen zu Berlin entwickelt. Zu den eingeladenen Künstler*innen zählten neben Joachim Schmid JUTOJO, Ola Kolehmainen, Elisabeth Tonnard und Akram Zaatari.

²⁶⁹ Neben Online-Ausstellungen, die auch die Photothek Florenz seit 2006 ausgehend von ihren Beständen konzipiert, hat sich die Praxis etabliert, auf der eigenen Homepage oder auch in den Sozialen Netzwerken besondere Archivstücke zu präsentieren. (zu den Online-Ausstellungen der Photothek Florenz siehe http://photothek.khi.fi.it/documents/oau?set_language=de)

²⁷⁰ So war beispielsweise eine Ausstellung in der Kunsthalle Basel 2017 an die Digitalisierung und Präsentation der Bestände des eigenen Fotoarchivs geknüpft. Für die Ausstellung *Exposed Exhibitions – Fotoarchiv der Kunsthalle Basel* waren mehrere Künstler*innen eingeladen worden, aus der Beschäftigung mit dem Bildarchiv eigene Werke zu realisieren. Darüber hinaus betreibt das Haus mit dem Projekt *Archives on the*

Aber auch außerhalb der Archive besteht ein großes Interesse an dem Material, das zum Beispiel in Ausstellungen im Original, als reproduziertes Faksimile oder in digitaler Form in neue Kontexte überführt wird. Dabei werden die Fotografien unterschiedlich stark an ihre Herkunft zurückgebunden und erscheinen mitunter teils ganz losgelöst davon als bloße Bilder. Dies zeigen nicht nur die zahlreichen künstlerischen Auseinandersetzungen *in* und *mit* Archivbeständen, sondern auch die große Präsenz von Archivfotografien in musealen sowie außerinstitutionellen Ausstellungen.²⁷¹ Archivische Materialien und insbesondere Fotografien sind zu einem beliebten Ausstellungsgegenstand avanciert, mit dem Werke nicht nur dokumentiert und historisiert, sondern teilweise stellvertretend repräsentiert werden wie beispielsweise im Fall von performativen, zeitlich begrenzten Ausdrucksformen. Die Archivalien haben in diesem Zuge mitunter selbst künstlerischen Wert erlangt und besitzen gleichsam Werkstatus.²⁷²

Das Ausstellen, das sich auf den ersten Blick konträr zur speichernden Funktion des Archivierens verhält, definiert das Archiv nicht nur maßgeblich mit, es sichert mit Blick auf das klassische Archiv gleichsam seine Existenz, wie Heike Gfrereis angemerkt hat.²⁷³ Denn die Ausstellung der Archivalien ermöglicht eine Aktualisierung der gegenwärtig immer stärker nach Erneuerung strebenden Archive, mit der gleichsam eine Legitimation und Selbstvergewisserung der eigenen Institution im digitalen Zeitalter einherzugehen scheint. Aus diesem Grund lancieren immer mehr Archive die *Aktivierung* ihrer Materia-

move eine interaktive Plattform (<http://archivesonthemove.org/>), auf der Präsentationsformen für digitale Archivbestände erprobt werden. (siehe hierzu <https://www.kunsthallebasel.ch/exhibition/exposed-exhibitions-fotoarchiv-der-kunsthalle-basel/>)

²⁷¹ Die Relevanz archivischer Materialien war beispielsweise auf der 2017 in Kassel sowie Athen stattfindenden *documenta 14* zu erfahren. Hier waren u.a. Fotografien aus den Tanz-Workshops, die Anna und Lawrence Halprin in den 1970er Jahren in San Francisco praktizierten, in Vitrinen ausgelegt. Neben den originalen Dokumenten handelt es sich dabei zumeist um Faksimiles bzw. Repros, die zu Ausstellungszwecken produziert werden. Dabei werden die Archivalien häufig gleichwertig neben den künstlerischen Werken präsentiert, sodass auf den ersten Blick nicht immer zu unterscheiden ist, ob es sich um eine kuratorische oder künstlerische Arbeit handelt.

²⁷² Die Bedeutung von Aktionsrelikten wie unter anderem Fotografien für die Rezeption performativer Künste hat Mareike Herbstreit mit ihrer im Rahmen des Graduiertenkollegs *Das fotografische Dispositiv* verfassten Dissertationsschrift beispielhaft mit Blick auf die Künstler*innen Marina Abramovic sowie Chris Burden diskutiert. (siehe Herbstreit, Mareike: *Aktionsrelikte, Ausgestellte Authentizität bei Chris Burden und Marina Abramović*, München: Verlag Silke Schreiber, 2019)

²⁷³ Vgl. Gfrereis, Heike: „Ausstellung“, in: Lepper, Marcel; Raulff, Ulrich (Hrsg.): *Handbuch Archiv, Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*, Stuttgart: J.B. Metzler, 2016, S. 225, 231.

lien, indem sie beispielsweise Künstler*innen einladen, mit ihren Beständen zu verfahren und auf diese zu zugreifen, wie noch ausführlich in Kapitel 4 zu erläutern sein wird.²⁷⁴ Von der Dialektik zwischen Bewahren und Ausstellen, die die Archivpraxis gegenwärtig charakterisiert, geht sogleich eine Faszination aus, so Heike Gfrereis.²⁷⁵ Wenden sich Künstler*innen archivischem Material zu, scheinen sie diese vermeintliche Diskrepanz sogleich auszuhebeln. Denn mit der Bergung und Freilegung von teils durch eine strukturelle Unsichtbarkeit gekennzeichnetem Material stellen sie dieses nicht nur temporär aus, sondern bewahren die Fotografien sogleich und schreiben sie andere Kontexte ein, indem sie die Bilder beispielsweise im Medium der Künstlerpublikation in eine Permanenz überführen. Die Rolle des Speicherns scheint von noch größerer Relevanz im Rahmen einer künstlerischen Aneignung digitaler Bilder zu sein, weil das Entbergen hier zugleich mit einer oftmals erstmaligen Materialisierung einhergeht. Mitunter rückt dabei jedoch die Dialektik von Zeigen und *Nicht*Zeigen selbst in den Fokus, weil die selektive Geste, die bestimmt was gezeigt wird und was nicht, unmittelbar erfahrbar bzw. verhandelt wird. Dies ist beispielsweise der Fall, wenn Gerhard Richters *Atlas* im Ausstellungsraum präsentiert wird, der aufgrund seines Umfangs von insgesamt über 800 Tafeln eine Präsentation des kompletten Werks nahezu unmöglich macht. Aber auch, wenn Ed Ruscha mit seinen Werktiteln eine Vollständigkeit suggeriert, die die von Brüchen oder ganzen Leerstellen gekennzeichneten Bildstreifen wie im Fall von *Every Building on the Sunset Strip* nicht erfüllen, rückt gerade das in den Fokus, was eben nicht gezeigt wird. (siehe 2.2) Das *Nicht*Zeigen scheint hier als künstlerische Strategie auf, die das Gezeigte unmittelbar als Auswahl erfahrbar macht und zugleich die Auslassungen aufzeigt.

²⁷⁴ Diese künstlerische Aktivierung wird zum einen temporär initiiert durch spezifische Projekte und konkrete Einladungen an Künstler*innen, mit einem bestimmten Bestand zu verfahren, wie beispielsweise für die 2017 in der Kunsthalle Basel stattfindende Ausstellung *Exposed Exhibitions – Fotoarchiv der Kunsthalle Basel* oder auch die von der Photothek Florenz gemeinsam mit drei weiteren Institutionen initiierte Ausstellung *Unboxing Photographs*. Zum anderen wird die Aktivierung der Bestände explizit als Teil der Archivpolitik begriffen wie beispielsweise in der Arab Image Foundation, an dessen Bestandsbildung bis heute Künstler*innen beteiligt sind. (siehe hierzu Bühner, Valeska: „Zwischen Archiv und Künstlerprojekt, Die Arab Image Foundation in Beirut“, in Dies.; Bexte, Peter; Lauke, Stephanie Sarah (Hrsg.): *An den Grenzen der Archive, Archivarische Praktiken in Kunst und Wissenschaft*, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2016, S. 39-55)

²⁷⁵ Wie Heike Gfrereis festgestellt hat, ist es gerade die „Dialektik von Ablegen und Benutzen, Aussortieren und Wiederfinden, Wegschließen und Entschlüsseln, Speichern und Wiedergeben, Entrücken und Zeigen, Latenz und Evidenz“, die die Faszination des Archivs ausmacht. (Gfrereis 2016, S. 225)

Es sind also gleichermaßen Praktiken des Zeigens wie des latenten, aber auch bewussten *Nicht*Zeigens, die an der fotografischen Bedeutungsproduktion mitwirken. So stellt sich neben der Frage, *was* gezeigt wird, stets die Frage nach dem unbewusst Ausgeblendeten oder gar absichtsvoll Verborgenen. Dies gilt in besonderer Weise für fotografische Archivalien, deren latente Unsichtbarkeit mit der Ausstellung zwar temporär durchbrochen wird, aber deren archivische Herkunft im Rahmen der Präsentation häufig unsichtbar bleibt, weil diese mitunter nicht mitausgestellt wird. Losgelöst aus dem archivischen Kontext und in den Raum der Ausstellung überführt erhalten die Fotografien so zwar immer neue Bedeutungen, laufen aber Gefahr auf ihr visuelles Bildsein reduziert zu werden.

3.1 *Praktiken, Medien und Dispositive des Zeigens*

Es hat sich bereits angedeutet, dass fotografische Bilder in Zeigepraktiken eingebunden sind, die maßgeblich an ihrer Bedeutungsproduktion beteiligt sind, weil sie die fotografische Signifikanz erst hervorbringen. Gesten des *Her-* oder auch *Vor*zeigens von Fotografien, ob im realen oder virtuellen Raum, werden in unterschiedlichsten Kontexten oftmals von sprachlichen oder schriftlichen Äußerungen begleitet, eingeführt und kommentiert. Dies gilt beispielsweise für gedruckte Fotografien in Magazinen genauso wie für den Gebrauch von Fotografien im Kontext von Gerichtsverhandlungen.²⁷⁶ Dabei sind die Fotografien in Praktiken eingebettet, die die Evidenz des fotografischen Bildes erst herstellen und damit ihre potentielle Beweiskraft befördern. Die Evidenzproduktion erfolgt neben Gesten des Zeigens insbesondere im Zusammenspiel zwischen Bild und Text bzw. Sprache.²⁷⁷ Der semantisierende Akt soll daher als ein konstitutiver Teil des Zeigens verstanden werden, der sich nicht komplementär oder gar in Abgrenzung zu diesem verhält. Der in diesem Rahmen angewandte Zeigebegriff geht damit über die

²⁷⁶ In der Jurisdiktion gilt für die Anerkennung der Fotografie als Beweismittel der Augenscheinbeweis, über den der entsprechende Richter urteilt. Entscheidend hierbei ist neben der Abbildungskraft der Fotografie jedoch auch die Argumentation, mit der die Fotografie als vermeintliches Beweismittel für die Klärung eines Falles vorgebracht wird. Damit sind ebenso Techniken der Rhetorik sowie Gesten des Zeigens an der Beweisführung beteiligt.

²⁷⁷ Tom Holert hat aufgezeigt, dass die Evidenz journalistischer Bilder sowie vor Gericht angewandter Bilder erst durch unterschiedliche Praktiken in einem entsprechenden Dispositiv hergestellt wird. Die Evidenz einer Fotografie ist das Ergebnis einer Überzeugungsarbeit, die am Bild geleistet wird und vor allem auf rhetorischer wie visueller Ebene erfolgt. (vgl. Holert 2002)

bloße Geste des Zeigens hinaus. Vielmehr soll das Zeigen als ein Handlungskomplex begriffen werden, in dem ästhetisierende wie semantisierende Praktiken gleichermaßen das Zeigen konstituieren.

Das Zeigen von Fotografien wird zudem häufig durch die medialen Kontexte bedingt, in die die fotografischen Bilder eingebettet sind. Dabei ist den jeweiligen Medien, *in* bzw. *mit* denen Fotografien gezeigt werden, wiederum ein spezifischer Zeigemodus inhärent, der auf die fotografische Rezeption einwirkt. Neben Instrumenten wie das Buch oder auch das Magazin, die eine lange Tradition im Rahmen des fotografischen Zeigens besitzen, gilt dies auch für digitale Plattformen wie Blogs sowie Social Network- oder Photosharing-Portale, auf denen ein spezifisches Zeigen technologisch implementiert ist und durch die Plattformen gesteuert wird.

Sind bei der Frage, *wie* Fotografien gezeigt werden, neben dem Bild-Text-Verhältnis weitere gestalterische Parameter (Größe, Anordnung, Rahmung etc.) zu berücksichtigen, ist hinsichtlich der Bedeutungsproduktion ebenso der weitere Kontext von Relevanz, in dem das fotografische Zeigen praktiziert wird. Dieser beeinflusst entscheidend die Rezeptionshaltung und wirkt mitunter gar reglementierend auf die Betrachtung von Fotografien wie auch im Fall der musealen Ausstellung. Das Format Ausstellung unterliegt nicht nur spezifischen Zeigepraktiken, die hinsichtlich der Fotografie lange Zeit fast ausschließlich an die Präsentation von Malerei angelehnt waren. Der museale Raum ist zugleich ein höchst codierter und darüber hinaus von Konventionen bestimmt, die das Verhalten der Besucher*innen normieren und die Wahrnehmung fotografischer Bilder im Ausstellungssetting unmittelbar beeinflussen.²⁷⁸

Neben der Ausstellung, die seit Mitte des 20. Jahrhunderts verstärkt den Kontext für ein fotografisches Zeigen stellt, wird im Folgenden das Buch näher in den Blick genommen, mit dem die Fotografie seit ihren Anfängen eng verknüpft ist und das auch zum zentralen Zeigeelement einer künstlerischen Praxis geworden ist, die mit Archivfotografien verfährt. Dabei lässt sich bereits an dieser Stelle vorwegnehmen, dass trotz der Digitalisierung, die den künstlerischen Rückgriff auf analoge wie digitale Bildarchive maßgeblich

²⁷⁸ Eine umfassende Analyse des Kunstmuseums des 20. Jahrhunderts liegt mit der Publikation *Das unmögliche Museum* von Tobias Wall vor. In dieser beschreibt Wall das Kunstmuseum als einen Ort der Distanz, der sich zunehmend zu einem Labor entwickelt. (siehe Wall, Tobias: *Das unmögliche Museum, Zum Verhältnis von Kunst und Kunstmuseen der Gegenwart*, Bielefeld: transcript Verlag, 2006) Wenngleich sich das Museum weiterentwickelt und in Konzepten wie Arena oder Labor ausdifferenziert hat, hat das im Konzept des White Cube angelegte distanzierte Verhalten weiterhin Bestand.

befördert hat, bis heute weitestgehend eine materielle Rückbindung der Bilder im Format des Buches stattfindet, während entsprechende Online-Formate vergleichsweise selten sind. Im Folgenden gilt es nicht nur dieser spezifischen Verbindung auf den Grund zu gehen und die Bedeutung des Buches für ein fotografisches Zeigen herauszustellen, es sollen auch die spezifischen Zeigemodi dargelegt werden, die den beiden Dispositiven, dem Buch sowie der musealen Ausstellung, eingeschrieben sind.

3.1.1 Die Ausstellung als Zeigedispositiv

Wie Karen van den Berg dargelegt hat, ist die Ausstellung kein bloßes Präsentationsformat, sondern ein eigenes Zeigedispositiv, in dem spezifische Strategien des Zeigens wirksam sind.²⁷⁹ Dies impliziert, dass Werke in Ausstellungen keineswegs nur *ausgestellt*, das heißt exponiert werden, sondern die Ausstellung eine eigene Wissensform darstellt, die neue Erkenntnisse generiert und gewissermaßen *aufzeigt*.²⁸⁰ Sie ist Ausdruck von Machtverhältnissen sowie spezifischen Sichtbarkeitsregimen, die nicht nur dafür verantwortlich sind, *was* gezeigt wird, sondern auch *wie*. In der Ausstellung selbst bzw. den Zeigepraktiken sind diese jedoch meist unsichtbar. Stattdessen erscheint das Zeigen als ‚*naturalisierte*‘ Geste, hinter der die Ausstellenden zurücktreten, sodass das Ausgestellte respektive die Exponate als ‚*wahr*‘ erfahren werden, wie Mieke Bal beschrieben hat.²⁸¹ In der Ambivalenz von Zeigen und Verbergen spiegelt sich paradigmatisch die autoritäre Geste des Ausstellens respektive die Deutungshoheit des Museums wider, die das diskursive Potential von Ausstellungen fragwürdig erscheinen lässt.²⁸²

²⁷⁹ Vgl. van den Berg, Karen: „Zeigen, forschen, kuratieren, Überlegungen zur Epistemologie des Museums“, in: Dies.; Gumbrecht, Hans Ulrich (Hrsg.): *Politik des Zeigens*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2010, S. 144.

²⁸⁰ Im Gegensatz dazu hat Ludger Schwarte eine Differenzierung von *Zeigen* und *Ausstellen* vorgenommen, auf die an dieser Stelle nur hingewiesen sein soll. Das Ausstellen unterscheidet sich vom Zeigen dadurch, dass es nicht explizit auf etwas zeige bzw. etwas anschaulich mache, so Schwarte, sondern lediglich auslege bzw. aufstelle. Anders als das Zeigen sei das Ausstellen kein kommunikativer Akt, der eines Publikums bedarf. (vgl. Schwarte, Ludger: *Pikturale Evidenz, Zur Wahrheitsfähigkeit der Bilder*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2015, S. 149-151.)

²⁸¹ Mieke Bal hat das Zeigen in der Ausstellung an den fotografischen Zeigegestus angeknüpft, wie ihn u.a. Roland Barthes eindringlich bezeichnet hat. In der Ausstellung, so Bal, zeigen Gesten auf etwas im Sinne eines ‚*Look! That’s how it is.*‘ Weil das Zeigen von den Ausstellenden selbst nicht mitreflektiert werde, wird das ausgestellte Objekt zum wahr erscheinenden Zeichen. (vgl. Bal, Mieke: *Double Exposures, The Subject of Cultural Analysis*, New York/London: Routledge, 1996, S. 2-7)

²⁸² Karen van den Berg hat die These angeführt, dass Ausstellungen womöglich nicht dazu geeignet seien, „diskursive Situationen hervorzubringen, weil sich in dieser spezifischen Zeigepaxis Sinnstiftung und Repräsentation auf charakteristische Weise überlagern.“ (van den Berg 2010, S. 147)

Kennzeichnend für die Ausstellungspraxis des 20. Jahrhunderts, so van den Berg, ist ein *exponierendes* Zeigen, bei dem die einzelnen Werke in ausreichend Abstand zueinander gehängt bzw. aufgestellt und primär als visuell erfahrbare Objekte inszeniert sind.²⁸³ Unter Einsatz von Vitrinen, Sockeln, Boards, Rahmen etc. werden Objekte im Ausstellungsraum gewissermaßen *hergezeigt* und bewusst auf Abstand zueinander und häufig auch zu den Betrachter*innen gehalten. Diesem spezifischen Zeigemodus, der im Konzept des *White Cube*²⁸⁴ seinen ideologischen Ausdruck gefunden hat, arbeiten Ausstellungsdisplays entgegen, in denen die Werke im Ausstellungsraum vornehmlich räumlich aber auch paratextuell in Beziehung zueinander gesetzt werden und neue Bedeutungen gestiftet werden, die über das Einzelwerk hinausgehen. Auch mit Blick auf das Ausstellen von Fotografien konstituieren sich unterschiedliche Zeigeregime bzw. -strategien, in denen jeweils eigene Rezeptionsmodi angelegt sind, die im Folgenden dargelegt werden sollen.

Fotografische Ausstellungsdisplays

Im Vergleich zu anderen bildenden Künsten wie beispielsweise die Malerei ist die Fotografie ein vergleichsweise junger Ausstellungsgegenstand. Wurden fotografische Bilder bis in das 20. Jahrhundert vor allem gedruckt in Büchern oder Magazinen präsentiert und angeschaut, entwickelte sich das Ausstellen fotografischer Abzüge im musealen Kontext erst ab den 1970er Jahren zu einer geläufigen Praxis. Während erste große Ausstellungen, in denen Fotografien präsentiert wurden, ab Ende der 1920er Jahre zu verzeichnen sind, setzt sich die Ausstellung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts als Format des fotografischen Zeigens in europäischen Museen durch. Parallel zu den ersten Ausstellungen gingen Fotografien langsam in museale Bestände ein und begründeten sogleich die Einrichtung erster fotografischer Sammlungen.²⁸⁵ Wegweisend hierfür waren die Sammlungs- und Ausstellungstätigkeiten am Museum of Modern Art New York, in dem

²⁸³ Vgl. Dies. S. 159f.

²⁸⁴ Siehe hierzu O'Doherty, Brian: *Inside the White Cube, the Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica u.a.: Lapis Press, 1986.

²⁸⁵ Anders als in den USA setzte das institutionelle Interesse an der Fotografie in Deutschland größtenteils erst in den 1970er Jahren ein, in dessen Zuge es beispielsweise auch zur Einrichtung der Fotografischen Sammlung am Museum Folkwang Essen im Jahr 1978 kam. Gleichwohl wurde eine Reihe an Museen gegründet, die sich ausschließlich auf das Sammeln und Ausstellen von Fotografie spezialisierten wie etwa das Fotomuseum München (1963), dessen Sammlung heute zum Münchener Stadtmuseum gehört, sowie das Museum für Photographie, Braunschweig (1984).

Fotografien seit seiner Gründung 1929 einen festen Platz einnahmen, und die 1940 in der Einrichtung eines eigenen *Departments of Photography* mündete, dessen erste Leitung Edward Steichen übernahm.²⁸⁶

Bevor die Fotografie über einzelne Institutionen hinaus zu einem etablierten Sammlungs- und Ausstellungsgegenstand wurde, war ihre Präsentation in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts noch wenig festgeschrieben, als dass mit unterschiedlichen Präsentationsformaten experimentiert wurde, die sich stark von einer anfänglichen Orientierung an malerischen Konventionen abgrenzte.²⁸⁷ Erste große und namhafte Ausstellungen, die maßgeblich zur Etablierung des Mediums beitrugen und eigene Ausstellungsdispositive entwickelten, waren die 1929 zunächst in Stuttgart stattfindende *Film und Foto* sowie die von Edward Steichen kuratierte Schau *The Family of Man* (1955).²⁸⁸ Beide waren durch Ausstellungsdisplays charakterisiert, die aus teils raumgreifenden Installationen bestanden und durch variierende Formate der Fotografien gekennzeichnet waren. Im Zuge der voranschreitenden institutionellen Reputation der Fotografie setzte sich im musealen Kontext jedoch eine Präsentationsform durch, die bis heute eng an der Präsentation von Malerei und Grafik orientiert ist:²⁸⁹ Die Fotografien sind meist unter Passepartout gerahmt und mit ausreichend Abstand auf gleicher Höhe an der Wand gehängt.

Nicht nur die museale Präsentationsform wurde auf die Fotografie übertragen, auch die Vergrößerung auf Tableauformat zeigt den Transfer malerischer Konventionen auf die Fotografie an. Dies lässt sich sowohl mit Blick Fotografien renommierter zeitgenössischer

²⁸⁶ Der Gründungsdirektor Alfred H. Barr Jr. sprach der Fotografie einen festen Platz in der Sammlung zu. Unmittelbar nach der Gründung des Museums wurden Fotografien auch ausgestellt, zunächst jedoch neben Malerei. Zur Entwicklung der fotografischen Sammlungs- und Ausstellungstätigkeit am Museum of Modern Art New York siehe Bajac, Quentin: „Zeitgenössische Photographie im MoMA“, in: Ders.; Gallun, Lucy; Marcoci, Roxana; Meister, Sarah Hermanson (Hrsg.): *Die große Geschichte der zeitgenössischen Photographie, 1960–heute*, München: Schirmer/Mosel, 2016, S. 10-23; Galassi, Peter: „Two Stories“, in: Ders. (Hrsg.): *American Photography, 1890-1965, from the Museum of Modern Art, New York*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in den Staatlichen Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, vom 14.04. bis 11.06.1995, Victoria & Albert Museum, London, vom 14.11.1996 bis 26.01.1997], New York: Museum of Modern Art, 1995, S. 11-41.

²⁸⁷ Zur frühen Ausstellungspraxis von Fotografien siehe Stiegler, Bernd: „Pictures at an Exhibition“, in: *Fotogeschichte*, Heft 112, 2009, S. 5-14; Roubert, Paul-Louis: „Between Pride and Prejudice: Exhibiting Photography in the Nineteenth Century“, in: Mauro, Alessandra (Hrsg.): *Photo Show, Landmark exhibitions that defined the history of photography*, London: Thames & Hudson, 2014, S. 61-77)

²⁸⁸ Beide Ausstellungen zählen bis heute zu den wegweisenden Beispielen einer fotografischen Ausstellungspraxis im 20. Jahrhundert.

²⁸⁹ Ähnliches lässt sich mit Blick auf die Präsentation von Fotografien im 19. Jahrhundert beobachten. Auch die dichte Hängung von Malerei und Grafik, Werk an Werk, die die Ausstellungspraxis dominierte, wurde auf die Fotografie übertragen. Paradigmatisch führte dies der Salon des Beaux Arts Paris von 1859 vor, auf dem erstmals auch Fotografien präsentiert wurden. (vgl. Stiegler 2009, S. 13)

Fotograf*innen beobachten, als auch hinsichtlich Gebrauchsfotografien, die zunächst vereinzelt ab Ende der 1960er Jahre im musealen Kontext präsentiert wurden.²⁹⁰ Die 1973 von John Szarkowski kuratierte Ausstellung *From the Picture Press* im Museum of Modern Art New York zeigte großformatig aufgezogene Pressefotografien aus den 1930er bis 60er Jahren, die im Raum nach Schlagworten angeordnet waren.²⁹¹ (Abb. 15) Neben der Vereinzelung einiger weniger Großformate waren die Fotografien größtenteils zu Clustern an der Wand zusammengestellt. Szarkowski, dessen Ausstellungspraxis als Leiter der fotografischen Sammlung am MoMA New York ab den 1960er Jahren die Präsentation von Fotografien über die USA hinaus maßgeblich beeinflusste, hatte die Fotografien einem ästhetisierenden Blick unterzogen, der in der Vergrößerung und Dekontextualisierung der Bilder seinen Ausdruck fand. In der Ausstellung verzichtete er bewusst auf Bildunterschriften in Gestalt von Wandlabels, um das visuelle Eigenpotential der Bilder nicht zu stören.²⁹² War Szarkowski der Meinung, dass Fotografien über ihr Bildsein hinaus nichts erzählen, erschien ihm eine Kontextualisierung der Fotografien überflüssig.²⁹³

Zielte Szarkowskis Ausstellungspraxis, konkret die Strategie der Dekontextualisierung auf die Etablierung einer eigenen fotografischen Ästhetik ab, ist das Zeigen der vormaligen fotografischen Kontexte insbesondere innerhalb einer zeitgenössischen Ausstellungspraxis, die nicht-künstlerische Fotografien zeigt, zu einem zentralen Bestandteil des Ausstellungsdisplays geworden, die der medialen Spezifik nachkommt und von einem differenzierten Umgang mit dem fotografischen Gegenstand zeugt. Neben der Angabe

²⁹⁰ Beispielhaft hierfür steht die Ausstellung *Once Invisible* 1967 im Museum of Modern Art New York, die Fotografien aus wissenschaftlichen Kontexten zeigte.

²⁹¹ Zusammen mit Diane Arbus und Carole Kismaric wählte John Szarkowski, der 1962 die Nachfolge von Edward Steichen angetreten hatte, Fotografien aus dem Archiv der *Daily News* aus. (vgl. Phillips, Christopher: „The Judgement Seat of Photography“ (1982), in: Bolton, Richard (Hrsg.): *The Contest of Meaning, Critical Histories of Photography*, Cambridge/London: The MIT Press, 1989, S. 37)

²⁹² Mit dem Verzicht auf Wandlabels schloss sich John Szarkowski denjenigen an, die die kontemplative Betrachtung als einzig angemessene Kunstrezeption begriffen und diese durch das Lesen der Schilder behindert sahen. Während das Wandlabel seit der Moderne fester Bestandteil der Ausstellung ist, ist seine Rezeption keinesfalls unumstritten. Wie Julia Voss in ihrer kurzen Zusammenfassung der Rezeptionsgeschichte solcher Schilder dargelegt hat, war das Lesen der Werkinformationen in Connaissance-Kreisen geradezu verpönt, weil es die konzentrierte Anschauung störe. (vgl. Voss, Julia: *Hinter weißen Wänden/ Behind the White Cube, Zeichnungen von Philipp Deines*, Berlin: Merve Verlag, 2015, S. 17-27) Anders als in der Ausstellung fanden die Bildunterschriften im gleichnamigen Ausstellungskatalog Nennung. Sie wurden jedoch nicht unterhalb der Bilder abgedruckt, sondern im Appendix. (siehe Szarkowski, John (Hrsg.): *From the Picture Press*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum of Modern Art New York 1973], 1973)

²⁹³ John Szarkowski ging von der erzählerischen Armut („narrative poverty“) des fotografischen Bildes aus. (vgl. Phillips 1982, S. 37)

der Werkinformationen (Werktitel, ggf. Bildunterschrift, Material, Technikangaben etc.) werden diese Kontexte einerseits semantisch eingeholt und in Gestalt von Wandtexten, Saal- oder Faltzetteln aufbereitet. Andererseits werden die teils unterschiedlichen Präsentationskontexte, in denen die Fotografien vormals eingebunden waren, selbst ausgestellt. So werden neben den fotografischen Bildern originale Zeitungsausschnitte, aufgeschlagene Bücher oder auch Faksimiles sowie Ausstellungsansichten präsentiert, die die Fotografien außerhalb des musealen Kontexts verorten und einer Ästhetisierung, wie sie mit dem Eintritt der Objekte in den Raum des Museums unweigerlich einsetzt, entgegenarbeiten. Auch die fotografische Materialität, die seit den 1990er Jahren zentraler Gegenstand der Fotoforschung ist, wird von den Ausstellungsdisplays zunehmend berücksichtigt und beispielsweise in mehransichtigen Zeigedisplays oder in Gestalt von Abbildungen der entsprechenden Rückseiten eigens inszeniert. Dominiert im musealen Ausstellungsraum bis heute eine auf Vereinzelung setzende Präsentation, in der die Fotografien gerahmt unter Passepartout gezeigt werden, haben sich andererseits Zeigepraktiken ausgebildet, die der damit verknüpften Ästhetisierung und Dekontextualisierung in seriellen, teils raumgreifenden Anordnungen entgegenarbeiten und die Fotografien nicht nur als Bilder, sondern als materielle Objekte erfahrbar machen.²⁹⁴

Mit Blick auf die von John Szarkowski entwickelte Ausstellung von Pressefotografien deutet sich bereits die Bedeutung der Kurator*innen für die fotografische Präsentation an, die in der gegenwärtigen Ausstellungspraxis ungleich größer ist.²⁹⁵ Kurator*innen beanspruchen nicht nur eine gesteigerte Sichtbarkeit, die im Kunstbetrieb auf Resonanz stößt, sie suchen auch ihre Ausstellungspraxis zu individualisieren und ihre Projekte mit einer eigenen Handschrift zu versehen. Dabei sind Ausstellungen, wie Mieke Bal herausgestellt hat, weniger als individueller Ausdruck der ausstellenden Akteur*innen zu begreifen, sondern das Resultat gemeinschaftlich ausgebildeter Konventionen.²⁹⁶ Gerade im Kunstkontext beanspruchen jedoch einige Kurator*innen-Persönlichkeiten einen

²⁹⁴ Ein Beispiel hierfür ist die Ausstellung *Kairo, Offene Stadt*, die mit unterschiedlichen Präsentationsformaten für die fotografischen sowie filmischen Bilder operierte. Die Ausstellung machte in den Jahren 2012-13 im Museum für Photographie Braunschweig, Museum Folkwang Essen sowie dem Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg Station.

²⁹⁵ Obgleich Szarkowski die Auswahl der Fotografien gemeinsam mit der Fotografin Diane Arbus und Carole Kismaric traf, wird die Ausstellung bis heute maßgeblich Szarkowski zugeschrieben und dieser als alleiniger Kurator genannt. (siehe Anmerkung 291)

²⁹⁶ Vgl. Bal 1996, S. 16f.

individuellen Zugriff und treten mitunter in gewisser Weise als Künstler*innen auf. Zum anderen sind die ausstellenden Fotograf*innen und Künstler*innen häufig selbst stark in die Aus-stellungskonzeption und -präsentation involviert, sodass die Grenzen zwischen kuratorischer und künstlerischer Praxis zunehmend verschwimmen.²⁹⁷ Sind die Strategien des künstlerischen und kuratorischen Zeigens teils derart ineinander verschränkt, ist es für die Betrachter*innen unmöglich, diese voneinander zu trennen. Schließlich stellt sich mit der engen Verknüpfung auch die Frage, ob und inwiefern Strategien des institutionellen Zeigens bereits im Produktionsprozess auf das künstlerische Zeigen Einfluss nehmen und die Künstler*innen womöglich auch auf die Anforderungen des Kunstbetriebs reagieren.²⁹⁸ Birgt das museale Zeigen einerseits das Potential, Werke nicht nur sichtbar zu machen, sondern auch immer wieder neu zu kontextualisieren und damit anders erfahrbar zu machen, besteht stets die Gefahr, die Werke durch nicht-adäquate Präsentationsweisen zu verzerren. Vor diesem Hintergrund gilt es in der folgenden Untersuchung, die künstlerischen von den kuratorischen Zeigemodi – wenn möglich – zu differenzieren.

3.1.2 *Das Fotobuch als Zeigeinstrument*

Anders als bei der Präsentation von Fotografien im Ausstellungsraum, bei der die kuratorischen wie künstlerischen Zeigepraktiken nicht immer auf den ersten Blick zu unterscheiden sind, scheint es sich mit Blick auf das Buch zu verhalten, das aufgrund seiner formalen Geschlossenheit den Künstler*innen vermeintlich Autonomie gewährt. Entwickelte sich das Buch im US-amerikanischen sowie im europäischen Raum in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einer eigenen künstlerischen Ausdrucksform, reicht die Verschränkung von Fotografie und Buch bis zu den Anfängen der Fotografie zurück. Seitdem von William Henry Fox Talbot publizierten mehrteiligen fotografischen Traktat *The Pencil of Nature* (1844-46) stellte das Buch neben dem Album und Portfolio sowie

²⁹⁷ Zur veränderten Rolle und zum Status des Kurators siehe u.a. Huber, Hans Dieter: „Künstler als Kuratoren – Kuratoren als Künstler?“, in: Ders.; Locher, Hubert; Schulte, Karin (Hrsg.): *Kunst des Ausstellens, Beiträge, Statements, Diskussionen*, Ostfildern-Ruit: Hatje-Cantz, 2002, S. 225-228.

²⁹⁸ Beispielhaft anführen für den Einfluss institutioneller Zeigestrategien auf die fotografische Praxis lässt sich der Transfer des malerischen Tableaus auf die Fotografie, die zu fotografischen Großformaten geführt hat. Die Einführung von Großformaten in der Fotografie zeigt nicht nur eine Annäherung an die Malerei, sondern scheint auch die museale Anerkennung zu legitimieren.

später den Magazinen und Zeitungen bis in das 20. Jahrhundert hinein das primäre Instrument fotografischen Zeigens dar.²⁹⁹

War das Buch anfangs die einzige Möglichkeit, Fotografien einer breiten Öffentlichkeit zu präsentieren, entwickelte es sich im Laufe des 20. Jahrhunderts zu einem autonomen künstlerischen Medium. Das sich in den 1960er Jahren herausbildende *Artist Book* subsumierte zwar unterschiedliche Gestaltungsweisen im Medium des Buches, ein Großteil dieser Bücher war jedoch mit Fotografien gestaltet, die bis heute das zentrale Gestaltungsmittel der Bücher darstellen.³⁰⁰ So lassen sich viele der einst als *Artist Book* bzw. *Künstlerbuch* bezeichneten Publikationen auch als Fotobücher begreifen.³⁰¹ Nicht nur um der Bedeutung des fotografischen Gegenstands Rechnung zu tragen, sondern auch der Frage der Autor*innenschaft, die hinsichtlich des Künstlerbuchs oftmals fälschlicherweise allein auf das Künstler*innensubjekt reduziert wird, wird im Rahmen der vorliegenden Arbeit primär der Begriff des Fotobuchs verwendet, wie er seit Beginn der 2000er Jahre verstärkt Anwendung gefunden hat.³⁰² Während Künstlerbücher zumindest wortgemäß von Künstler*innen gestaltet sind, ist dies nicht zwangsläufig der Fall bei Fotobüchern. Sowohl das Foto- als auch das Künstlerbuch sind hingegen zumeist das Ergebnis einer geteilten Autor*innenschaft, an dessen Gestalt neben Fotograf*innen bzw.

²⁹⁹ Dass Bücher wie dieses in Auflagen erscheinen konnten, war erst durch das von Talbot entwickelte Kalotypie-Verfahren möglich geworden, mit dem sich Positive herstellen ließen. Talbots in Gestalt von sechs Einzelbänden herausgegebene Blattsammlung umfasste insgesamt 24 Original-Kalotypien, die einer knappen, auf das Bild referierenden schriftlichen Ausführung gegenüberstehen.

³⁰⁰ Vgl. Thurmann-Jajes, Anne: „ars photographica – Vervielfältigung als Prinzip. Die Reproduktion der Fotografie und das Künstlerbuch“, in: Dies. (Hrsg.): *ars photographica, Fotografie und Künstlerbücher*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Neuen Museum Weserburg vom 1.12.2002 bis 9.03.2003], Bremen, 2002, S. 14) Zu den unterschiedlichen Ausformungen des Künstlerbuchs siehe Phillpot, Clive: „Books by Artists and Books as Art“, in: Ders.; Lauf, Cornelia (Hrsg.): *Artist/ Author, Contemporary Artists' Books*, New York: D.A.P., 1998, S. 31-55.

³⁰¹ Vgl. Badger, Gerry; Parr, Martin: *The Photobook: A History, Volume II*, London: Phaidon Press, 2006, S. 132.

³⁰² Während der Begriff bereits in den 1920er Jahren Anwendung fand, verschwand er nach einigen Jahren wieder. Seit 2004 erlebt das Fotobuch jedoch eine Renaissance – zunächst im englischen Sprachraum als *photobook* – und ist zu einem zentralen Begriff avanciert, mit dem vornehmlich von Fotograf*innen gestaltete Bücher bezeichnet werden. Zur Etablierung des Begriffs haben die Publikationen von Martin Parr und Gerry Badger beigetragen. In zwei zuvor von Andrew Roth herausgegebenen Anthologien zum Fotobuch, werden diese noch als ‚photographic books‘ bezeichnet. (siehe: Badger, Gerry; Parr, Martin: *The Photobook: A History, Volume I-III*, London: Phaidon Press, 2004/06/14; Roth, Andrew (Hrsg.): *The Open Book, A History of the Photographic Book from 1878 to the Present*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Hasselblad Center, Göteborg, vom 23.09. bis 7.11.2004, sowie im International Center for Photography, New York, vom 17.06. bis 4.09.2005], Göteborg: Hasselblad Center, 2004; Roth, Andrew (Hrsg.): *The Book of 101 Books, Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*, New York: PPP Ed. u.a., 2002) Zur frühen Begriffsgeschichte siehe Jaeger, Roland: „Die Fülle der neuen Bilderbücher, Eine begriffsgeschichtliche Skizze zum >Fotobuch<“, in: Ders.; Heiting, Manfred (Hrsg.): *Autopsie, Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945*, Band 1, Göttingen: Steidl Verlag, 2012, S. 24-29.

Künstler*innen ebenso Gestalter*innen wie Designer*innen oder Drucker*innen mitwirken.³⁰³

Genese eines künstlerischen Mediums

Maßgeblich beteiligt an der Entwicklung des Buchs von einem bloßen fotografischen Präsentationsmedium zu einem eigenen Zeigeinstrument waren die Publikationen, die ab Mitte der 1920er Jahre im Umfeld des *Neuen Sehens* entstanden und mit denen ihre Gestalter auf programmatische Weise die Emanzipierung der Fotografie gegenüber den anderen Künsten verfolgten.³⁰⁴ Vor Werner Graeff sowie Franz Roh und Jan Tschichold, deren Publikationen in direktem Zusammenhang mit der erwähnten *Film und Foto*-Ausstellung von 1929 standen, suchte László Moholy-Nagy mit dem innerhalb der Reihe der Bauhausbücher erschienenen Band *Malerei Photographie Film*³⁰⁵ (1925) den Status der Fotografie als gleichwertiges künstlerisches Medium zu etablieren und erklärte sie zum zentralen „*Gestaltungsmittel für Foto-Bücher*“³⁰⁶. Diesen Anspruch führte er unmittelbar in der Publikation vor, die sich durch eine neue, eigenwillige Gestaltungsweise auszeichnete und sich insbesondere im Verhältnis von Bild und Text sowie der Typographie von den bis dahin produzierten Büchern stark unterschied.³⁰⁷ Bis auf einige wenige Aufnahmen, die Moholy-Nagy selbst gemacht hatte, zeigt das Buch Fotografien aus unterschiedlichen Kontexten wie der Werbung, Berichterstattung als auch der Wissenschaft, die Seite für Seite hierarchielos nebeneinander angeordnet wurden. (Abb. 16)

³⁰³ Wie Steffen Siegel dargelegt hat, ist das Buch daher Resultat eines gemeinschaftlichen Prozesses, wenngleich der/die Fotograf*in einen prominenten Platz in der Gestaltung einnimmt. (vgl. Siegel, Steffen: „Drucksachen. Vorbemerkungen zu einer künftigen Fotobuch-Forschung“, in: Dogramaci, Burgu; Düdder, Désirée; Dufhues, Stefanie; Schindelegger, Maria; Volz, Anna (Hrsg.): *Gedruckt und erblättert, Das Fotobuch als Medium ästhetischer Artikulation seit den 1940er Jahren*, Köln: Walther König, 2016, S. 28)

³⁰⁴ Hierzu zählen die Publikationen, die Franz Roh, Jan Tschichold sowie Werner Graeff gestalteten. Diese fungierten auch als Lehrbücher für angehende Fotograf*innen und propagierten die Verbreitung der fotografischen Praxis. (Roh, Franz; Tschichold, Jan: *foto-auge, Oeil et photo, Photo-Eye, 76 Fotos der Zeit*, Stuttgart: Akademischer Verlag Wedekind, 1929; Graeff, Werner: *Es kommt der neue Fotograf!*, Nachdruck der 1929 im Verl. Reckendorf erschien. Ausgabe, Köln: König, 1978)

³⁰⁵ Moholy-Nagy, László: *Malerei Photographie Film*, Bauhausbücher 8. Schriftleitung, München: Albert Langen Verlag, 1925.

³⁰⁶ Moholy-Nagy, László: *Malerei, Fotografie, Film*, Faks.-Nachdruck nach der Ausgabe von 1927, Mainz u.a.: Kupferberg, 1967, S. 34.

³⁰⁷ Insbesondere im hinteren Teil des Buchs, in dem Moholy-Nagy eine Art filmisches Drehbuch unter dem Titel „Dynamik der Großstadt“ skizzierte, findet sich eine komplexe Bild-Text-Gestaltung, in der seine konstruktivistische künstlerische Praxis aufscheint.

Während Moholy-Nagy neben anderen die Etablierung der Fotografie unter den Bildenden Künsten vorangetrieben hatte, befand sich der Status der Fotografie Ende der 1960er Jahre erneut im Wandel. Mit dem Einzug in fotografische Sammlungen sowie Ausstellungen wurden die Fotografien nicht nur den herrschenden Präsentationskonventionen unterworfen, auch das Prinzip des Unikats war paradoxerweise im Rahmen der fotografischen Institutionalisierung auf das Reproduktionsmedium Fotografie übertragen worden und lebt bis heute im Konzept des *Vintage Prints*³⁰⁸ fort. Zeitgleich nahm die Buchproduktion inflationär zu und neben Fotograf*innen entdeckten auch zahlreiche Künstler*innen das Buch für sich. War das Buch bis dato noch weitgehend unberührt von der musealen Kultur, schien es geeignet, um Kritik an der musealen Vereinnahmung der Fotografie sowie dem Kunstbetrieb im Allgemeinen zu äußern. Letzterer war in den 1960er Jahren zum kritischen Bezugspunkt für unterschiedliche künstlerische Praktiken geworden, wie beispielsweise den flüchtigen Performances und den nach Immaterialität strebenden Ausdrucksformen der Conceptual Art.³⁰⁹ Als genuines *Multiple* unterlief das Fotobuch die Anforderungen des Kunstmarkts nach Originalität sowie Unikatsstatus und ermöglichte aufgrund seiner spezifischen Form, insbesondere der Vielansichtigkeit, eine Rezeptionserfahrung, die sich von der Betrachtung einzelner Objekte im Ausstellungsraum maßgeblich unterschied. Das vermeintlich *demokratische* Potential, das dem Buch lange Zeit attribuiert wurde und das Medium sogleich für antielitäre Zwecke attraktiv erscheinen ließ, hing jedoch stark von der Produktion und Distribution des einzelnen Buches ab. Schließlich waren eine hohe Auflage, in der beispielsweise Ed Ruscha seine Bücher publizierte, sowie ein erschwinglicher Preis und die Distribution außerhalb des Kunstbetriebs keine Garantien dafür, dass die Publikationen tatsächlich eine andere Öffentlichkeit, das heißt nicht das gewöhnliche Kunstpublikum erreichten.³¹⁰

³⁰⁸ Als *Vintage Print* wird gemeinhin ein in zeitlicher Nähe zur fotografischen Aufnahme hergestellter Handabzug bezeichnet. Der Abzug wird meistens von der/dem Fotograf*in selbst produziert oder aber von einer autorisierten Person. Spätere Abzüge werden für gewöhnlich als *Modern Print* bezeichnet bzw. mit dem Zusatz *Printed later* versehen. Diese Abzüge werden vom Originalnegativ hergestellt, sind aber nicht zwangsläufig von den Fotograf*innen selbst produziert und erscheinen häufig in kleinen Auflagen, worin sie sich vom Unikatscharakter des *Vintage Print* unterscheiden.

³⁰⁹ Vgl. Badger/Parr 2004, S. 9. Außerhalb des Buches trugen die konzeptuellen fotografischen Arbeiten von Künstler*innen paradoxerweise jedoch maßgeblich dazu bei, dass die Fotografie im Kunstkontext etabliert wurde. (vgl. Eskildsen, Ute: „Photographs in books“, in: Roth 2004, S. 27)

³¹⁰ Die Bücher zirkulierten nach wie vor innerhalb des Kunstbetriebs und zogen ein distinguiertes Publikum an, auch weil sie für den normalen Buchhandel unattraktiv und schwer zu vertreiben waren. Es mangelte ihnen häufig an buchspezifischen Merkmalen wie Schutzumschlägen oder einem Barcode sowie anfangs

Gleichzeitig war es die Abkehr vom fotografischen Einzelbild, die Ende der 1960er Jahre das Interesse am Buch steigerte, weil sich das Format in besonderer Weise als Vermittler von Bildfolgen eignete.³¹¹ Insbesondere für Künstler wie Hans-Peter Feldmann oder auch Christian Boltanski, die aus angeeigneten Fotografien eigene Sammlungen generierten, wurde das Buch zu einem wichtigen Instrument, in dem sich die Bilder hierarchielos zu parataktischen Anordnungen arrangieren ließen. Dass das Buch bis heute von Künstler*innen wie Fotograf*innen herangezogen wird, um angeeignete Fotografien aus unterschiedlichen Kontexten zu zeigen, scheint auch in der strukturellen Verbindung von Sammlung und Buch begründet, wie sie Manfred Sommer sowie Anne Mæglin-Delcroix beschrieben haben. Ein Buch, heißt es bei Manfred Sommer, sei „ganz materiell betrachtet, eine Sammlung mit einem Behälter“³¹². Derart hält es die Bildersammlung zusammen und konstituiert sie erst als solche. Dabei suggeriert die formale Struktur des Buches nicht nur eine Geschlossenheit, sondern auch eine Gleichwertigkeit unter den einzelnen Bildern, wie sie auch das Konzept der Sammlung in seiner Relation zwischen Einheit und Vielheit charakterisiert. Werden die Bilder im Format der Doppelseite Blatt für Blatt gezeigt, behalten die einzelnen Bilder ihre Autonomie. Wie in der Sammlung erscheinen die aus unterschiedlichen Quellen stammenden Fotografien im Buch so als kohärente Sammlung, ohne dabei jedoch ihren autonomen Status einzubüßen. Zum anderen sind die Inhalte im Buch ähnlich strukturiert und geordnet wie in einer Sammlung, wie Anne Mæglin-Delcroix aufgezeigt hat:

„Le livre se prête en effet au rassemblement d’informations ou d’objets sous forme de reproductions et la suite des pages, en nombre indéfini, permet

auch an einem eigenen Distributionssystem, das sich erst ab den 1970er Jahren mit der Einrichtung spezialisierter Buchläden u.a. ausbildete. Es waren aber auch die Inhalte, die sich teils nur schwer vermitteln ließen und damit die formale Zugänglichkeit kontrastierten, wie Lucy Lippard feststellte. Andererseits waren die Künstler*innen bei der Buchproduktion anfangs häufig abhängig von den finanziellen Mitteln ihrer Galerien, die nicht nur über die Produktion, sondern auch die Distribution der Bücher mitentschieden. (vgl. Lippard, Lucy: „The Artist’s Book goes public“, in Dies.: *Get the message?, A Decade of Art of Social Changes*, New York: Dutton, 1984, S. 48-51; White, Tony: „From Democratic Multiple to Artist Publishing: The (R)evolutionary Artist’s Book“, in: *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, Vol. 31, No. 1, Spring 2012, S. 45f.)

³¹¹ Vgl. Eskildsen, Ute: „Das Buch als Vermittler von Fotofolgen“, in: Dies.; Cremer, Wolfgang: *Absage an das Einzelbild, Erfahrungen mit Bildfolgen in der Fotografie der 70er Jahre*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum Folkwang Essen vom 12.12.1980 bis 18.1.1981], Essen, 1980, S. 8.

³¹² Sommer 2002, S. 228.

d'amasser, d'identifier, de classer et de conserver les pièces d'une série comme on les rangerait dans des tiroirs, des boîtes ou des portefeuilles."³¹³

Aus diesem Grund eigne sich das Buch besonders gut, um eine Ordnung herzustellen. Auch weil es, so präzisiert Sommer, durch ein Verweissystem charakterisiert ist, das eine Orientierung im Buch und ein gezieltes Abrufen einzelner Seiten ermöglicht.³¹⁴ Mit Blick auf die Publikationen von Hans-Peter Feldmann sowie Thomas Ruff (siehe 2.2.2) ist jedoch auffallend, dass die für das Buch üblichen Orientierungshilfen außer Kraft gesetzt sind. Sowohl Feldmanns *Bilder*-Heften als auch der Publikation *Sterne* von Ruff mangelt es an Seitenzahlen sowie darüber hinaus an verweisenden sowie beschreibenden Elementen, die die Bilder semantisch zurückbinden. Die mit Blick auf das Medium Buch von Manfred Sommer als charakteristisch beschriebenen Merkmale werden von beiden Künstlern unterlaufen.

Der genannte Bruch mit der Erwartungshaltung der Betrachter*innen, die das Medium Buch evoziert, scheint paradigmatisch für eine Reihe an Büchern, die von Künstler*innen und Fotograf*innen gestaltet sind. Nicht nur der Umgang mit den für das Buch üblichen Verweissystemen ist in Fotobüchern anders, auch das Verhältnis von Bild und Text ist divers. Dabei werden Bild und Text auch von der Fotobuchforschung hinsichtlich ihrer Rolle für die Bedeutungskonstitution der Werke unterschiedlich gewichtet. Während sich für Martin Parr und Gerry Badger die Bedeutung eines Fotobuchs primär über die Fotografien vermittele, plädieren Patrizia Di Bello und Shamoan Zamir dafür, Bild und Text im Fotobuch als gleichwertige Elemente zu erachten und begreifen ihr Verhältnis als dialektisch.³¹⁵ Auch wenn zahlreiche Fotobücher scheinbar ganz auf Text verzichten und sich maßgeblich aus Fotografien konstituieren, spielt Text bei der Gestaltung der Bücher seit jeher eine entscheidende Rolle. So weisen Fotobücher mehrheitlich in irgendeiner Form Text auf, und sei es in Gestalt von Titeln oder Verlagsangaben wie dem Impressum. War das Verhältnis zwischen Bild und Text auf der gestalterischen Ebene lange Zeit durch die Drucktechniken bedingt, sind der Gestaltung heute scheinbar keine Grenzen gesetzt und

³¹³ Mœglin-Delcroix, Anne: *Esthétique du livre d'artiste, Une introduction à l'art contemporain*, Marseille: Le Mot et le Reste u.a., 2012, S. 205.

³¹⁴ Vgl. Sommer 2002, S. 229.

³¹⁵ Vgl. Di Bello et al. 2012, S. 4. Martin Parr und Gerry Badger haben das Fotobuch hingegen als „book – with or without text – where the work's primary message is carried by photographs“ beschrieben. (Badger/Parr 2004, S. 6)

Bild und Text gehen unterschiedlichste Verbindungen miteinander ein.³¹⁶ Mit Blick auf das Fotobuch beschränkt sich das Zeigen jedoch keineswegs auf die Konstellation von Bild und Text, sondern erstreckt sich über die gesamte Gestaltung. Denn die Botschaft des Fotobuchs wird wesentlich durch gestalterische Eingriffe wie etwa die Typographie, den Umschlag sowie die Materialität mitgeneriert, die die visuelle Sinnproduktion ergänzen.³¹⁷

Fotobücher ausstellen

Trotz der formalen Geschlossenheit des Mediums zeigt sich auch mit Blick auf das Fotobuch, dass museale Zeigepraktiken verzerrend auf das Werk einwirken können. Insbesondere der demokratische Aspekt, der dem Buch aufgrund seiner leichteren Zugänglichkeit attribuiert wurde und der in gegenwärtigen Praktiken wieder auflebe, wie Tony White konstatiert hat, wird in der Ausstellungspraxis häufig konsequent unterlaufen.³¹⁸ Als Artefakte hinter Glas präsentiert sind Fotobücher in musealen Ausstellungen häufig nur fragmentarisch in Gestalt einer Doppelseite oder des Covers einsehbar, während die spezifischen Merkmale des Buchs, insbesondere seine haptische Dimension in der rein visuellen Präsentation keine Berücksichtigung finden und derart in gewisser Weise für nichtig erklärt werden.

Die objekthafte Inszenierung des Fotobuchs, wie sie bis auf Ausnahmen von Anfang an dessen Ausstellung bestimmte, ist nicht nur das Resultat mangelnder Präsentationskonzepte, sondern heute auch Folge eines Rezeptionswandels. Hingen die von Hans-

³¹⁶ Der Druck von Bild und Text erfolgte zunächst getrennt und erforderte zwei unterschiedliche Verfahren. Ende des 19. Jahrhunderts ermöglichte dann die Erfindung des Duoton-Verfahrens den gleichzeitigen Druck von Bild und Text und brachte den illustrativen Einsatz fotografischer Bilder mit sich. (vgl. Di Bello, Patrizia; Wilson, Colette; Zamir, Shamoan (Hrsg.): *The Photobook, From Talbot to Ruscha and beyond*, London: I.B. Tauris, 2012, S. 8) Mit der Weiterentwicklung und der Erfindung neuer Technologien differenzierte sich auch das Bild-Text-Verhältnis immer weiter aus und führte zu vielfältigen Gestaltungen, in denen die Relationen zwischen Bild und Text von illustrierend über beschreibend, konfrontativen, bis hin zu assoziativen, gar losen Verknüpfungen reichen. Vor allem der Offset-Druck revolutionierte die Drucktechnik ab den 1960er Jahren. Die starke Vereinfachung des Buchdrucks machte diesen auch für Künstler*innen attraktiv. Mit der Digitalisierung hat sich der Buchdruck derart vereinfacht, dass auch Lai*innen eigene Bücher gestalten und den Druck über *print-on-demand*-Services kostengünstig in Auftrag geben können.

³¹⁷ Fokussiert die Fotobuch-Forschung vor allem den abbildenden Charakter des Buchs als Zeigeinstrument, werden zahlreiche gestalterische Eingriffe, die das Buchobjekt mitformieren, vernachlässigt. Dabei seien auch die Materialität des Buches sowie die Produktionsbedingungen mit Blick auf die Finanzierung als auch die künstlerische Werkpolitik zu berücksichtigen, so Steffen Siegel. (vgl. Siegel 2016, S. 27f.)

³¹⁸ Der Mythos des demokratischen Buchs inspiriere bis heute Künstler*innen zu der Produktion von Publikationen. (vgl. White 2012, S. 54f.)

Peter Feldmann gestalteten *Bilder*-Hefte noch unpräventiös, zum Blättern bereit, an Fäden befestigt von der Decke, oder lagen auf einem Tisch zum Gebrauch aus, ist eine solche Präsentation heute kaum mehr vorstellbar. Denn seit den 1990er Jahren hat das Buch als Sammelobjekt entscheidend an Wert gewonnen.³¹⁹ Vor diesem Hintergrund scheint auch die vereinzelt zu beobachtende Präsentationsweise, mehrere Ausgaben eines Fotobuchs nebeneinander auszustellen und das Fotobuch derart als vielansichtiges Objekt erfahrbar zu machen, immer schwieriger umsetzbar, weil einige Publikationen nach wenigen Jahren nur noch antiquarisch und zu hohen Preisen zu erwerben sind.

Inzwischen werden jedoch verschiedenste Ausstellungsdisplays erprobt, die der Vielansichtigkeit des Objekts gerecht zu werden suchen und dabei die Fotobücher mal mehr mal weniger stark als Gebrauchsobjekte unmittelbar erfahrbar machen. Neben der unpräventiösen Auslage der Bücher auf einem Tisch, die sich jedoch auf weniger kostbare und zumeist zeitgenössische Produktionen beschränkt, geschieht dies verstärkt über die Bereitstellung von Mobile Devices im Ausstellungsraum, auf denen sich ein Fotobuch gleichsam digital durchblättern lässt, oder aber über fotografisch reproduzierte Buchseiten, die zu wandfüllenden Arrangements angeordnet werden.³²⁰ Die institutionellen Zeigepraktiken wirken damit maßgeblich auf die Rezeptionserfahrung der Bücher ein, die nur noch selten als Gebrauchsobjekte zu erfahren sind.

In der Skizzierung zweier für das fotografische Zeigen zentraler Dispositive und Instrumente wurden die historischen Präsentations- bzw. spezifisch medialen Gestaltungskonventionen aufgezeigt, die die Ausstellung sowie das Buch kennzeichnen. Denn obgleich das Buch ein Zeigeelement darstellt, das in seiner Gestaltung vergleichsweise autonom ist, ist dessen Rezeption abhängig von kuratorischen Entscheidungen sowie musealen Präsentationskonventionen. Während dem mehrdimensionalen Medium Buch

³¹⁹ Mittlerweile sind Museen mit fotografischen Sammlungen häufig auch im Besitz von umfangreichen Fotobuchbeständen, die oftmals durch Schenkungen privater Sammler*innen initiiert wurden. Die gestiegene Relevanz des Fotobuchs zeigt sich darüber hinaus in den erschienenen Anthologien zum Fotobuch sowie den spezifischen Ausdifferenzierungen auf institutioneller Ebene wie beispielsweise der Gründung eines temporären Photobook Museums 2014 in Köln, aber auch eigenen Vertriebswege und Messen.

³²⁰ Das Auslegen der Publikationen zur freien Benutzung ist im Ausstellungsraum weniger geläufig und beschränkt sich auf jüngere Buchproduktionen. So waren beispielsweise im Rahmen einer vom *buchlabor* – einer Initiative der TU Dortmund – 2016 konzipierten Ausstellung im Dortmunder U Fotobücher auf einem Tisch ausgelegt. Die Präsentation lud zum freien Blättern ein. Wird ein Buch hingegen in Gestalt fotografisch reproduzierter Doppelseiten an der Ausstellungswand in Gänze sichtbar gemacht, geschieht dies häufig in Ergänzung zu einer Präsentation fotografischer Abzüge, um die medialen Kontexte aufzuzeigen, in denen die Motive erschienen sind.

aufgrund seiner Form stets ein *NichtZeigen* inhärent ist, weil sich nie alle Seiten gleichzeitig anschauen lassen, wird dieser Modus in der Ausstellungspräsentation potenziert und für die Dauer der Ausstellung zumindest temporär festgeschrieben, wenn nur einzelne Doppelseiten präsentiert werden. Prinzipien der kuratorischen Auswahl überlagern dabei die insbesondere im Rahmen einer sammelnden Praxis notwendige künstlerische Auswahl, die im Medium des Buches manifest wird, und wirken unmittelbar auf die Lesart des Werks ein, das sich nicht in seiner Gesamtheit rezipieren lässt. Damit potenziert die Reduktion auf einzelne Doppelseiten in gewisser Weise die bereits in der künstlerischen Auswahl manifeste Selektion, wenngleich sie nach ihren eigenen Prinzipien erfolgt und entlang der kuratorischen Narrative verläuft. Aufgrund seiner spezifischen Form, die stets zeigt und verbirgt zugleich, scheint das Buch in besonderer Weise geeignet für eine künstlerische Reflexion der archivischen Praxis und der ihr immanenten Ambivalenz zwischen Zeigen und *Nicht-Zeigen*.

Vor dem Hintergrund der vielschichtigen Dimension eines fotografischen Zeigens rückt im Folgenden das Werk *Evidence* (1977) in den Fokus, das angelegene Bilder aus unterschiedlichsten Archiven kommentarlos zeigt. Das zwischen zeigenden und verbergenden Gesten changierende Fotobuch von Mike Mandel und Larry Sultan macht die archivische Dialektik von Zeigen und *NichtZeigen* unmittelbar erfahrbar und scheint auf diese Weise eine kritische Reflexion der Archivpraxis zu eröffnen. Neben den spezifisch künstlerischen Zeigepraktiken werden in der Untersuchung auch die Zeigestrategien berücksichtigt, die im Ausstellungskontext das Werk konstituieren, und maßgeblich auf dessen Rezeption einwirken.

3.2 *Zeigen und/oder bezeugen – Mike Mandels und Larry Sultans Evidence (1977)*

Mehrere Fußspuren zeichnen sich auf einem mit Erde überzogenen, gepflasterten Boden ab. Parallel zu einem der Fußabdrücke liegt ein weißer Bleistift. (Abb. 20) Das Motiv des Abdrucks, der im Fokus der ersten im Buch abgebildeten Fotografie steht, schreibt sich in den beiden darauffolgenden Fotografien fort. In Nahaufnahme und aus frontaler Perspektive ist ein Handabdruck auf sandigem Grund zu sehen. (Abb. 21) Der eng gewählte Ausschnitt lässt das Passbild eines Ausweises sowie ein Lineal am unteren Bildrand

fragmentarisch sichtbar werden. Eine Spur anderer Art zeigt schließlich die dritte Fotografie in der Bildfolge. In Aufsicht blicken wir auf eine von Scherben und Flüssigkeit bedeckte Sitzfläche eines Stuhls, auf der sich ein fotografischer Abzug befindet. Schemenhaft zeichnen sich auf der Fotografie vier Personen ab. (Abb. 21)

Die Spur, die auf den drei beschriebenen Fotografien einerseits als konkreter physischer Abdruck und andererseits als zurückgelassene, verblasste und von Zerfallsprozessen gezeichnete Fotografie in den Blick rückt, ist das zentrale Motiv der einleitenden Bildsequenz des 1977 erschienenen, von Mike Mandel und Larry Sultan gemeinsam gestalteten Fotobuchs. (Abb. 17) Das Buch mit dem einschlägigen Titel „Evidence“ zeigt insgesamt 59 Bilder, die die beiden Fotografen im Rahmen einer umfangreichen Recherche in unterschiedlichsten US-amerikanischen Archiven auswählten.³²¹ In Verbindung mit dem Titel, der die Seheinstellung der Betrachter*innen und die Rezeption über die ansonsten kommentarlos aufeinander folgenden Bilder lenkt, indiziert die Bildfolge den Beweischarakter fotografischer Bilder, der eng mit dem Begriff der Spur verknüpft ist und damit maßgeblich verantwortlich ist für das Wahrheitsversprechen fotografischer Bilder. Bezeichnet *Evidence* im Englischen primär einen *Nachweis*, *Beweis* oder auch ein *Zeugnis* respektive einen konkreten Gegenstand, dem Beweiskraft zugeschrieben wird, lässt sich der Begriff je nach Kontextualisierung auch im Sinne der ‚*Evidenz*‘ (dt.) als Ausdruck einer Augenfälligkeit bzw. Offensichtlichkeit lesen.³²² Wenngleich die auf einen kriminologischen Kontext verweisenden Bilder eine Lesart des Titels im Sinne eines Beweises bestärken, so bleibt eine merkwürdige Diskrepanz zwischen Titel und Bild bestehen. Denn unklar ist, was hier fotografisch bewiesen werden soll. Darüber hinaus stellt sich die entscheidende Frage nach der grundsätzlichen Beweiskraft der Bilder: Welche Beweisfunktion können fotografische Bilder überhaupt besitzen?

Das Werk knüpft damit an einen fototheoretischen Diskurs an, in dem der Spurbegriff Ende der 1970er Jahre eine Aktualisierung erfuhr.³²³ In Anknüpfung an Charles Sanders

³²¹ Mandel, Mike; Sultan, Larry: *Evidence*, Clatworthy Colorvues, 1977. Nach der Erstausgabe des im Selbstverlag erschienenen Fotobuchs kam es 2003 zu einer Neuauflage, die neben einem Faksimile der ersten Auflage einen Aufsatz von Sandra S. Phillips beinhaltet. Im Unterschied zur Erstausgabe zeigt diese nicht 59 sondern 61 Fotografien. Letztere war der primäre Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Arbeit.

³²² Siehe *Oxford Learner's Dictionary*, <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com>.

³²³ Vgl. Geimer, Peter: „Kein Code: Evident. Krauss, Sultan & Mandel und die Fototheorie“, in: Gronert, Stefan (Hrsg.): *Larry Sultan*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Bonn, vom 5.02. bis 17.05.2015, im S.M.A.K. Gent, vom 14.03. bis 24.05.2015], Bielefeld/Berlin: Kerber Verlag, 2015a, S. 31f.)

Peirce Zeichentheorie rückte die fotografische Bildgenese als physikalischer Lichtabdruck in den Blick und wurde zum ontologischen Merkmal der Fotografie erklärt. Im Rahmen seiner Zeichentheorie hatte Peirce die Fotografie als ein Beispiel für die Kategorie des Index angeführt, die er vom Ikon u.a. differenzierte. Als Index bezeichnete er die Fotografie „weil die physikalische Wirkung des Lichts beim Belichten eine existentielle ein-zu-eins-Korrespondenz zwischen den Teilen des Fotos und den Teilen des Objekts herstellt“³²⁴. Proklamierte Peirce, dass der Index nicht zwangsläufig durch eine Ähnlichkeit zum Objekt gekennzeichnet sei bzw. sich mimetisch zu diesem verhalte, geht Rosalind Krauss in ihren Ausführungen zu einem spezifisch *fotografischen Index* weiter. Auch Krauss beschrieb die fotografische Bildwerdung in ihrer 1976 erschienenen *Anmerkung zum Index: Teil I* als ihre mediale Spezifik. Als physischer Abdruck sei die Fotografie genuin mit der Wirklichkeit verknüpft. Darüber hinaus sei das fotografische Bild jedoch bedeutungslos und bedürfe der Kontextualisierung, um zum lesbaren Zeichen zu werden.³²⁵ Neben Krauss griff auch Susan Sontag in einem Essay, der 1977 in der Aufsatzsammlung *On Photography* erschienen war, den fotografischen Spurencharakter auf, den sie ausgehend von der Bildgenese als ‚*Lichtemanation*‘ beschrieb. Sontag setzte die Fotografie in Analogie zum Fußabdruck und konstatierte, dass ein fotografisches Bild allein nichts bezeuge außer der Existenz des Abgebildeten. Als beweisendes Indiz aber sei die Fotografie nutzlos.³²⁶ Damit erklärten sowohl Krauss als auch Sontag die fotografische Beweisfunktion für konstruiert und sprachen dem Bild eine immanente Beweiskraft ab. Auch die eingangs in *Evidence* abgebildeten Fotografien von Hand- und Fußabdrücken sind in ihrer Beweiskraft eingeschränkt und bezeugen nichts außer ihrer bloßen Präsenz im Moment der Betätigung des Auslösers der Kamera. Wie Peter Geimer konstatiert hat, werde die von Krauss` diagnostizierte *bedeutungslose Bedeutung* [‚*meaningless meaning*‘] fotografischer Bilder, die erst mittels Text Bedeutung erlangen, in *Evidence* unmittelbar vor Augen geführt.³²⁷ Was jeweils vorgefallen ist und Spuren hinterlassen hat, bleibt unklar. Auch die Bildfolge liefert keine Hinweise. Es bleibt die bloße Gewissheit über die Präsenz des Gezeigten. Indem die einleitende Bildfolge das doppelte Spursein der

³²⁴ Charles Sanders Peirce zitiert nach Pape, Helmut (Hrsg.): *Charles S. Peirce, Phänomen und Logik der Zeichen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983, S. 65.

³²⁵ Vgl. Krauss, Rosalind: „Anmerkung zum Index: Teil I“ (1976), in: Wolf, Herta (Hrsg.): *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst, 2000, S. 260.

³²⁶ Sontag, Susan: „Die Bilderwelt“, in: Dies.: *Über Fotografie*, Frankfurt a.M.: S. Fischer, 1980, S. 147.

³²⁷ Vgl. Geimer 2015, S. 200f.

Fotografie, gleichsam als „*index of an index*“³²⁸, wie es Andrew Witt pointiert formuliert hat, vorführt, zieht sie die Beweiskraft der Fotografien, die diese im Rahmen von polizeilichen Ermittlungen oder auch vor Gericht zu Beweismitteln erklären, in Frage. Denn obgleich fotografische Bilder allein nichts beweisen, beansprucht die Fotografie bis heute einen Wahrheitsgehalt, den sowohl Krauss als auch Sontag auf ihren physikalischen Spurencharakter zurückführen und damit an eine analoge Bildtechnik knüpfen. Dass der Evidenzeffekt des fotografischen Bildes jedoch losgelöst vom Verfahren der Bildgebung ist, hat sich im Zuge der Etablierung der digitalen Fotografie gezeigt, die entgegen früherer Prognosen keineswegs an Beweiskraft eingebüßt hat.³²⁹ Denn der Wahrheitsanspruch des fotografischen Bildes gründet auf den evidenzgenerierenden Praktiken, die eine Fotografie begleiten, sowie insbesondere auch der Glaubwürdigkeit, die den Bildproduzent*innen sowie den zeigenden Medien bzw. Akteur*innen zugeschrieben wird.³³⁰

Es ist also weniger das physikalische *Spursein*, das die Fotografie medienspezifisch auszeichnet, sondern ein solches, das die Fotografie stets als Fragment bzw. Rest kennzeichnet und das der Erläuterung und Kontextualisierung bedarf, um Bedeutung zu entfalten sowie schließlich zum Beweismittel zu werden. Dabei legt die von Sultan und Mandel getroffene Bildauswahl dar, dass innerhalb der fotografischen Praxis der Tatort-erfassung sogleich Mittel zum Einsatz kommen, die die bildliche Evidenz steigern. So bezeugt das vom fotografischen Rand sezierte kleine Bild im Bild die Anwesenheit des aufzeichnenden Polizisten am Tatort, das sogleich den vorgefundenen Handabdruck beglaubigt.³³¹ Und der neben den Fußspuren in Position gelegte Bleistift generiert ein metrisch zu vermessendes Bild, mit dem sich die Länge der Fußabdrücke ermitteln lässt. *Evidence* zieht jedoch nicht nur die Beweiskraft der fotografisch abgebildeten Spuren, sondern – wie ich behaupte – ganz grundsätzlich der *Fotografie als Spur* in Zweifel, wie die letzte der drei einleitenden Fotografien auf eindrückliche Weise zeigt: Schemenhaft

³²⁸ Witt, Andrew (Hrsg.): *In Focus: Evidence 1977 by Larry Sultan and Mike Mandel*, Tate Research Publication, 2017, <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/evidence-sultan-mandel/evidence>.

³²⁹ Auch im juristischen Kontext werden digitale Fotografien als Beweismittel herangezogen. Zur Bewertung digitaler Fotografien als Augenscheinbeweis im juristischen Kontext siehe Knopp, Michael: „Digitalfotos als Beweismittel“, in: *Zeitschrift für Rechtspolitik*, 2008, Heft 5, S. 156-159.

³³⁰ Zum Wahrheitsgehalt digitaler Fotografien siehe Gunthert, André: „Der digitale Abdruck, Theorie und Praxis der Fotografie im digitalen Zeitalter“, in: Ders.: *Das geteilte Bild, Essays zur digitalen Fotografie*, Göttingen: Konstanz University Press, 2019, S. 23-36)

³³¹ Darauf, dass es sich um den Ausweis eines Polizisten handelt, deutet ein Polizeistern auf dem Hemd hin.

zeichnen sich auf der auf dem Stuhl zurückgelassenen Fotografie vier Personen ab, die mutmaßlich afroamerikanischer Herkunft sind. Die vermeintliche Zerstörung sowie eine milchige, das Bild in weiten Teilen bedeckende Schicht schränken die Abbildungskraft stark ein, die sogleich als bildhaft für die eingeschränkte Sichtbarkeit von Menschen mit dunkler Hautfarbe in der gesamten Bildfolge gelesen werden kann. In der Bildauswahl reflektiert das Foto die marginale Rolle einer afroamerikanischen Minderheit innerhalb der von weißen Männern dominierten Technologiebranche. Abseits dieser gesellschaftskritischen Konnotation ist der genannten Fotografie eine Medienkritik am analogen Bild eingeschrieben: Genauso magisch wie das fotografische Bild einst im Entwicklerbad auf dem Papier entstanden ist, verschwindet es wieder und verlässt langsam aber sicher seinen Träger.³³²

Die fotografische Spur ist also keineswegs manifest, sondern von vergänglicher Natur und bedroht von Zerfallsprozessen. Vor diesem Hintergrund lässt sich *Evidence* nicht nur vor der Folie des seiner Zeit zur Diskussion stehenden Gebrauchs von Fotografien in der Justiz lesen, wie es Andrew Witt vorgeschlagen hat.³³³ Das Buch rückt vielmehr zentrale fototheoretische Fragestellungen in den Blick, wie ich mit Blick auf die einleitende Bildsequenz exemplarisch aufgezeigt habe und an anderer Stelle weiter ausgeführt werden wird. Das diskursive Potential des Werks manifestiert sich dabei nicht allein im kommentarlosen Zeigen der Bilder, wie es Peter Geimer neben anderen konstatiert und dabei das Format des Buches außer Acht gelassen hat, sondern vor allem in der Bildauswahl und -folge bzw. den Bildern selbst, die in den bisherigen Untersuchungen meistens nur am Rande in den Blick geraten sind und im Folgenden in den Fokus rücken.

3.2.1 *Fotografien aus Bildarchiven zeigen*

Während das Interesse an Gebrauchsfotografien sowie medial vermittelten Bildern von Seiten der Künstler*innen ab Ende der 1960er Jahre wuchs, waren Mike Mandel und Larry Sultan ihrer Zeit weit voraus, als sie 1974 damit begannen, Fotografien aus Bild-

³³² Das Arrangement aus fotografischem Abzug, Glasscherben und einer flüssigen Substanz weckt zugleich Assoziationen an den fotografischen Mythos vom Initialmoment der Fotografie. Entsprechend der Narration gelang dem Fotografen Louis Jaques Mandé Daguerre gleichsam durch einen Unfall die Fixierung eines fotografischen Bildes auf einer belichteten Jodsilberplatte, weil freigesetzte Dämpfe von Quecksilber eine chemische Reaktion ausgelöst hatten.

³³³ Vgl. Witt 2017, o. S.

archiven anzueignen und diese ohne weitere Bearbeitung aneinandergereiht im Buch zu präsentieren. Anders als in der gegenwärtigen künstlerischen Praxis, in der Archive einen beliebten Ausgangspunkt darstellen und von zahlreichen Künstler*innen aufgesucht werden, war das Zeigen von Bildern, die aus Archiven stammten und damit teils schwer zugänglich waren sowie unter besonderem Schutz standen, Mitte der 1970er Jahre ein vollkommenes Novum. Dieser Entwicklung waren jedoch wegweisende künstlerische Praktiken vorausgegangen. Die künstlerische Aneignung vorgefundener Bilder war bereits seit den 1920er Jahren eine geläufige Praxis und fand zunächst vor allem in der surrealistischen Collage Anwendung. Der Umgang mit dem Material unterschied sich jedoch grundlegend von den sammelnden Praktiken, die ab den 1960er Jahren einsetzten und das Bildmaterial weitestgehend unberührt ließen. Die in der Technik der Collage arbeitenden Künstler*innen fragmentierten das fotografische, zumeist aus Zeitungen und Illustrierten stammende Material, um es anschließend neu zusammenzusetzen. Es fanden sich jedoch bereits vereinzelt Bildpraktiken, die die Dekontextualisierung des Bildes zur eigentlichen Geste erklärten und auf einen Eingriff in das Bild verzichteten. So zeigte beispielsweise László Moholy-Nagy in dem bereits erwähnten Bauhaus-Band *Malerei Photographie Film* (1925) fotografische Bilder aus unterschiedlichen Kontexten hierarchielos nebeneinander. Und auch Hannah Höch ordnete in ihrem *Album* (1933) aus Illustrierten ausgeschnittene fotografische Reproduktionen an, ohne diese zu fragmentieren.³³⁴

Wie vorgefunden, losgelöst aus ihrem vormaligen Kontext zeigt auch *Evidence* ausgewählte Fotografien Seite für Seite im Format des Buchs. Dabei haben Mandel und Sultan sowohl auf die Nennung der Fotograf*innen als auch eine Resemantisierung der einzelnen Bilder in Form von Bilderunterschriften verzichtet; stattdessen sind die Fotografien kommentarlos aneinandergereiht. Damit retteten sie die Bilder nicht nur vor dem „Kehrichthaufen der Geschichte“³³⁵, wie es Larry Sultan einmal polemisch in einem Interview formulierte, und erklärten sich gleichsam zu deren Urhebern.³³⁶ Sie überführten die

³³⁴ Zu Hannah Höchs *Album* siehe Kapitel 2.2.

³³⁵ Larry Sultan zitiert nach Chuang, Joshua: „Was geht hier vor?“, in: Gronert, Stefan (Hrsg.): *Larry Sultan* [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Bonn, vom 5.02. bis 17.05.2015, im S.M.A.K. Gent, vom 14.03. bis 24.05.2015], Bielefeld/Berlin: Kerber Verlag, 2015, S. 29.

³³⁶ Vgl. ebd.

Bilder im Medium des Buches zugleich in eine neue, permanente Sichtbarkeit, die sich jedoch abseits der Gebrauchskontexte der Bilder in dem der Kunst abspielte.

Die Aneignung fremden Bildmaterials ging einher mit der sich fast zeitgleich entwickelnden Appropriation Art, deren wichtigste Ausstellung, die von Douglas Crimp kuratierte Schau *Pictures* (1977) mit dem Erscheinungsjahr des Fotobuchs *Evidence* zusammenfiel.³³⁷ Obgleich eine gewisse Verbindung zu den Arbeiten der Appropriation Art besteht, deren Vertreter*innen ab Ende der 1970er Jahre in der „strategische[n] Aneignung (Appropriation) fremder Bildlichkeit“³³⁸ die künstlerische Autorschaft und den nach Originalität verlangenden Kunstbetrieb in Frage stellten, unterscheidet sich Mandels und Sultans Umgang hinsichtlich des Bildgegenstands sowie der Praxis der Aneignung doch elementar von diesen. Die Bilder, die Künstler*innen wie Cindy Sherman, Sherrie Levine oder Richard Prince aneigneten, waren primär medial vermittelt oder stammten aus dem künstlerischen Kontext, während die praktische Aneignung über Verfahren des Abfotografierens wie bei Prince oder des Nachstellens wie bei Sherman erfolgte. Eine retrospektive Anbindung von Mandels und Sultans Projekt an die Appropriation Art, wie sie von Joshua Chuang vorgeschlagen wurde, erscheint daher fragwürdig und wird der Spezifik des Vorgehens sowie dem Werk selbst nicht gerecht.³³⁹

Mit Erscheinen des Buches im Frühjahr 1977 war es vor allem die unvermittelte, sich einer eindeutigen Lesart entziehende Zusammenstellung der angeeigneten Fotografien, die die Aufmerksamkeit auf sich zog. Den einstigen Lehrer der beiden Fotografen, Robert Heinecken veranlasste dies zu der ironischen Frage, ob es sich hierbei nicht eher um eine kuratorische als um eine künstlerische Arbeit handele.³⁴⁰ Waren die zeitgenössischen Rezensionen³⁴¹ durchaus divers und konstatierten der Bildauswahl und -folge mitunter

³³⁷ Die Ausstellung *Pictures* fand 1977 in dem alternativen Ausstellungsraum Artists Space in New York statt und machte die Aneignung fremder Bilder zu ihrem zentralen Thema. Sie wurde wegweisend für die der Appropriation Art zugeschriebenen Künstler*innen.

³³⁸ Römer, Stefan: „Appropriation Art“, in: Butin, Hubertus (Hrsg.): *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln: DuMont, 2006, S. 15.

³³⁹ Vgl. Chuang 2015, S. 30.

³⁴⁰ Vgl. Heinecken, Robert: „Open and shut case“, in: *Afterimage*, May-June 1977, S. 6.

³⁴¹ In den Rezensionen, die kurz nach Erscheinen des Buchs veröffentlicht wurden, war *Evidence* mitunter als arbiträre Ansammlung von Bildern beschrieben worden, der es an einer eindeutigen Interpretation mangle. Das vermeintlich aleatorische Bildarrangement wurde demnach als Defizit erachtet. In einer frühen Rezension beschrieb beispielsweise Candida Finkel das Fotobuch durch eine Unordnung („disorder“) charakterisiert. Sowohl die Bilder als auch deren Anordnung sowie die Präsentation ohne Seitenzahlen seien chaotisch und evozierten den Eindruck von Unordnung und ‚anti-interpretation‘. (vgl. Finkel, Candida:

einen Mangel an Interpretation, ist *Evidence* retrospektiv zu einem entscheidenden Wegbereiter der konzeptuellen Fotografie erklärt worden und wird in jüngeren Anthologien zum Fotobuch als wichtiger ‚Meilenstein‘ in der Geschichte des Mediums bezeichnet.³⁴² War die Radikalität, mit der angeeignete Fotografien ohne Bildunterschriften gezeigt wurden, vorbildlos, stand die Praxis der Rekontextualisierung von Gebrauchs fotografien im Kunstkontext in der Tradition des *Readymades*; einem Konzept, mit dem Marcel Duchamp zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Geste der Selektion zum eigentlichen künstlerischen Initiationsakt erklärt und damit die postmoderne Diktion vorweggenommen hatte. Im Gegensatz zu Duchamp, der industriell gefertigte und mit seiner Signatur versehene Objekte wie beispielsweise das als *Fountain* (1917) bekannt gewordene Pissoir in den Kunstkontext überführte, schienen Mandel und Sultan mit der Wahl des Mediums Buch eine Rezeption außerhalb des auf Unikat angelegten Kunstbetriebs anzustreben. Das Buch wurde ihrer Zeit von vielen Künstler*innen geschätzt, weil es sich gerade nicht explizit innerhalb des Kunstbetriebs verortete.³⁴³ Bereits in ihrem ersten gemeinsamen Projekt, für das sie Billboards im öffentlichen Raum mit fotografischen Arbeiten gestalteten, hatten sie außerhalb des Ausstellungsraums agiert.³⁴⁴ Auf ähnliche Weise sollte das in einer Auflage von 1.800 Stück erschienene Buch *Evidence*, das neben Museumsshops auch in gewöhnlichen Buchläden distribuiert wurde und mit einem Preis von knapp 13 US-Dollar erschwinglich war, eine andere Öffentlichkeit erreichen.

Im Kontrast dazu steht das Ausstellen der fotografischen Abzüge, die Mike Mandel und Larry Sultan auf Anfrage von den Archiven erhalten hatten und die den beiden Fotografen als Vorauswahl für die Gestaltung des Fotobuchs dienten. Parallel zum Erscheinen des Buchs wurden die Abzüge im Frühjahr 1977 erstmals im San Francisco Museum of Modern Art ausgestellt.³⁴⁵ Obgleich die Fotografen das Buch als das eigentliche Werk

„Photographs as Symbols and Non-Symbols“, in: *Exposure*, 1977, S. 34-39; siehe auch Unbekannt: „Shows we’ve seen“, in: *Popular Photography*, 1977, S. 44, 138)

³⁴² Vgl. u.a. Gaensheimer, Susanne; Kramer, Mario (Hrsg.): *The Lucid Evidence, Fotografie aus der Sammlung MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt*, Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, 2010, S. 16f. Das Fotobuch *Evidence* ist zudem in den zentralen Anthologien zum Fotobuch gelistet (siehe Roth 2004; Badger/Parr 2006) und war auch in der Überblicksausstellung *Photobook Phenomenon* (2017) im Centre de Cultura Contemporània de Barcelona ausgestellt.

³⁴³ Siehe Kapitel 3.1.2.

³⁴⁴ Auf den Billboard-Werbefafeln, die sie ab 1973 gestalteten, verpackten sie kritische Botschaften, die jedoch vielseitig lesbar waren. Hierzu zählt auch das bekannteste Plakat aus der Reihe *Oranges on Fire* (1974-75), das in Gestalt eines Siebdrucks auf mehreren Tafeln in und um San Francisco zu sehen war.

³⁴⁵ Im Anschluss kam es zu einer Reihe an Präsentationen zunächst in den USA sowie vereinzelt Mitte der 1980er Jahre auch in Gruppenausstellungen in Europa (Barbican Museum, London, Centre Pompidou, Paris

betrachteten und die Abzüge selbst nicht als ‚Kunstobjekte‘, hat die Präsentation der Fotografien im Ausstellungskontext, wie noch zu zeigen sein wird, eine Ausdrucksform hervorgebracht, die weniger als räumliches Komplementär oder als Dokumentation des künstlerischen Prozesses zu begreifen ist, sondern bis heute Autonomie behauptet.³⁴⁶ Mit dem Einspeisen der Fotografien in den Kunstkontext scheint sich gar der Fokus vom Buch auf die fotografische Installation verlagert zu haben, wie sich in einigen Aufsätzen andeutet, in denen das Buch als „Begleitmaterial“³⁴⁷ oder „Bildband“³⁴⁸ bezeichnet worden ist. Damit stellt sich die Frage, wie es zu dieser Verschiebung gekommen ist und welchen Anteil daran die künstlerischen sowie kuratorischen Entscheidungen haben. Lässt sich diese Entwicklung womöglich vor der Folie eines allgemeinen Rezeptionswandels der unterschiedlichen fotografischen Gegenstände, also der fotografischen Abzüge einerseits und des Fotobuchs andererseits begreifen? Während anhand der Ausstellungspräsentation diesen Fragen nachgegangen werden soll, rücken im Folgenden zunächst das Fotobuch sowie die künstlerischen Praktiken in den Blick.

3.2.1.1 Recherchieren und Selektieren

Als Mike Mandel und Larry Sultan im Frühjahr 1977 das Fotobuch *Evidence* veröffentlichten, war es das Ergebnis einer fast dreijährigen Recherche in unterschiedlichen US-amerikanischen Archiven. Es war nicht das erste Buch, das die beiden Fotografen, die sich während ihres Studiums am San Francisco Art Institute 1973 kennengelernt hatten, gemeinsam publizierten. Nachdem sie bereits mehrere Billboards für den öffentlichen Raum entworfen hatten, publizierten sie 1974 unter dem gemeinsamen Label *Clatworthy Colorvues* ihr erstes gemeinsames Fotobuch.³⁴⁹ Das kleinformatige Buch mit dem Titel *How to Read Music in One Evening* zeigt insgesamt 73 schwarz-weiße Abbildungen, die Mandel und Sultan aus Werbeprospekten entnommen hatten. Wie in *Evidence* verzichteten sie auf semantisierende Bildunterschriften genauso wie auf die Nennung der

u.a.). Erst ab 2004 wurde *Evidence* im Rahmen zahlreicher Gruppenausstellungen im US-amerikanischen sowie europäischen Raum gezeigt.

³⁴⁶ Die Bedeutung des Buches im Rahmen des Projekts haben Mike Mandel und Larry Sultan immer wieder betont. (vgl. Chuang 2015, S. 29)

³⁴⁷ Ratcliff, Carter: „Begegnung mit Evidence“, in: Zander, Thomas (Hrsg.): *Larry Sultan und Mike Mandel*, Köln: Walther König, 2012, S. 201.

³⁴⁸ Geimer 2015, S. 192.

³⁴⁹ Mike Mandel hatte mit *Myself: Timed Exposures* (1971) und *Seven Never Before Published Portraits of Edward Weston* (1974) bereits während seines Studiums zwei Bücher im Selbstverlag publiziert.

Urheber*innen. Letzteres führte zu Ansprüchen einer der betroffenen Bildgeber, der das Copyright verletzt sah und sorgte dafür, dass die weitere Produktion eingestellt wurde.³⁵⁰ Mit Blick auf den zeitlichen Aufwand ging *Evidence* jedoch weit über die bisherigen Projekte hinaus und war stark von recherchierenden Prozessen sowie bürokratischen Handlungen bestimmt.³⁵¹

Nachdem Mandel und Sultan bereits im September 1974 ihre Arbeit am Projekt aufgenommen hatten, suchten sie im Jahr 1976 Bildarchive US-amerikanischer Forschungseinrichtungen, Wirtschaftsunternehmen sowie staatlicher Einrichtungen auf.³⁵² Mit einem standardisierten Anschreiben, gedruckt auf dem offiziellen Briefpapier des Lone Mountain College, an dem Sultan seinerzeit einen Lehrauftrag innehatte, hatten sie diese zuvor kontaktiert. In dem Schreiben formulierten die beiden Fotografen ihre Absicht wie folgt, „to design an exhibition that explores the role of documentary photography in America“³⁵³, und legten dar, an welcher Art von Fotografie(n) sie interessiert waren:

*„Photographs that are originally made to describe research activities, to illustrate mechanical processes, to gather evidence, when viewed for their aesthetic qualities can be a very rich source of photographic imagery that is not usually accessible to the outside community.“*³⁵⁴

Ihr Anliegen stieß auf eine breite Zustimmung bei den Institutionen, die den beiden Fotografen bis auf wenige Ausnahmen Zugriff auf ihr Bildmaterial gewährten. Zugute kam Sultan und Mandel dabei die staatliche Förderung des *National Endowment for the Arts Photographers Fellowship*, die sie im Dezember 1975 erhalten hatten und die zum Türöffner für viele Archive werden sollte.³⁵⁵ Neben der Zusage über das Stipendium lag dem Anschreiben ein weiterer Brief bei, den der Kurator John Humphrey verfasst hatte.³⁵⁶ Mandel und Sultan hatten ihn von ihrem Projekt überzeugen können, woraufhin er den

³⁵⁰ Siehe hierzu Korrespondenzen, in: Zander, Thomas (Hrsg.): *Larry Sultan und Mike Mandel*, Köln: Walther König, 2012, S. 166-169.

³⁵¹ Die Arbeit beschrieb Mike Mandel folgendermaßen: „Wir gehen und machen Termine, wir wählen Fotografien aus, wir warten auf die Post, wir sortieren die [Abzüge] aus, die wir nicht gebrauchen können, und gehen zum nächsten Termin.“ (Mike Mandel zitiert nach Chuang 2015, S. 29)

³⁵² Unter den von Mandel und Sultan herangezogenen Bildarchiven befanden sich u.a. die der Jet Propulsion Laboratory, Feuerwehr Los Angeles, California Institute of Technology.

³⁵³ Standardisierter Brief Mike Mandel und Larry Sultan, 8. September 1976, Typoskript, Bestand: Center for Creative Photography.

³⁵⁴ Ebd.

³⁵⁵ Vgl. Phillips, Sandra S.: „A History of Evidence“, in: Mandel, Mike; Sultan, Larry: *Evidence*, New York: D.A.P., 2003, o. S.

³⁵⁶ Vgl. Witt 2017, o. S.

beiden seine Unterstützung zusagte und eine Ausstellung im San Francisco Museum of Modern Art in Aussicht stellte.³⁵⁷

Nach der Sichtung von insgesamt über zwei Millionen Bildern größtenteils vermittelt über Kontaktstreifen, fragten Mandel und Sultan bei den jeweiligen Archiven das Material an, das ihr Interesse geweckt hatte. In diesem Zuge erhielten sie teils die Original-Abzüge, Reproduktionen, oder aber Negative von den ausgewählten Bildern, von denen sie eigenhändig Vergrößerungen in Gestalt von Handabzügen herstellten.³⁵⁸ Das zusammengetragene Konvolut umfasste schließlich über 230 Fotografien, die ihnen als Vorauswahl für das Fotobuch dienten. Ausgehend davon legten sie laut Aussage von Mike Mandel innerhalb nur weniger Tage die finale Auswahl sowie das Arrangement der Bilder für das Fotobuch fest.³⁵⁹

Dieser kurze Abriss der Recherche- und Sichtungsprozesse, die der eigentlichen Gestaltung des Fotobuchs vorangegangen waren, deutet an, dass die Bildauswahl, die mit der Wahl der Archive begann und bis zur eigentlichen Auswahl der Bilder reichte, keineswegs alleiniges Resultat künstlerischer Selektion war. Welche Bilder von Mandel und Sultan ausgewählt wurden, wurde sogleich durch die herangezogenen Archive und deren Bestände mitbedingt, die den Zugang zu den Bildern bewachten, indem sie Bilder ganz unter Verschluss hielten oder nur eingeschränkt zugänglich machten. Die in *Evidence* präsentierte Bildauswahl ist somit auch vor der Folie einer reglementierten Zugänglichkeit zu befragen, mit der Archive Mitte der 1970er Jahre über die Zirkulation der Bilder wachten. War ihr Anliegen durch die institutionelle sowie finanzielle Unterstützung von Seiten des Staates sowie dem Kurator John Humphrey sicherlich bevorteilt, wurde ihre Anfrage von einigen Institutionen dennoch abgelehnt oder nur unter Einschränkungen gewährt. Dies war der Fall, weil beispielsweise das Material unter Verschluss stand, in laufende Verfahren eingebunden oder das Copyright nicht gewährleistet war.³⁶⁰ So erhielten die beiden Fotografen nur Zugang zu Bildmaterial, das als ‚*declassified*‘ galt, ergo nicht mehr

³⁵⁷ Vgl. Phillips 2003, o. S.

³⁵⁸ Unklar ist die genaue Anzahl der auf diese Weise gesichteten Bilder. Während Mike Mandel in einem Interview die Zahl von 400.000 Sichtungen an einem einzigen Tag nannte, findet sich an mehreren Stellen die Angabe von insgesamt 2 Millionen Bildern. (vgl. u.a. Ratcliff 2012, S. 200f.)

³⁵⁹ Gespräch der Verfasserin mit Mike Mandel, San Francisco, 12. April 2017.

³⁶⁰ Absagen erteilten u.a. das Lawrence Livermore Laboratory, das Los Angeles Police Department sowie das Police Department, City of San Jose. Als Gründe wurden in diesem Zusammenhang das Copyright, die Geheimhaltung von Unternehmensdaten sowie laufende Rechtsverfahren angeführt, in denen die Bilder als Beweismittel fungierten.

der Geheimhaltung unterlag, in aktuelle Forschungen oder Verfahren eingebunden und bereits abgelegt worden war. Ein Großteil der Fotografien ging daher auf eine fotografische Praxis der 1950er sowie 60er Jahre zurück.³⁶¹

Sind die Archive zwar maßgeblich dafür verantwortlich, was überhaupt ausgewählt werden kann respektive gezeigt wird, geht die Bildauswahl letztlich auf die beiden Fotografen zurück, die die Bilder mit einer klar formulierten Intention sichteten und in Hinblick der sie die adressierten Archive auswählten. Nachdem Mandel und Sultan in San Francisco in einigen Archiven Material entdeckt hatten, das ihr Interesse geweckt hatte, begannen sie eine systematische Recherche, bei der sie sich zunächst auf Institutionen in Kalifornien beschränkten und die sie schließlich auf Washington D.C. ausweiteten.³⁶² Unter den herangezogenen Institutionen befanden sich öffentliche Einrichtungen wie Universitätsinstitute, staatliche Einrichtungen wie Polizeistellen, Feuerwehr oder auch Ministerien, sowie privatwirtschaftliche Unternehmen der Technologiebranche.

Die Diversität der Bildmotivik, die die dem Bildteil vorangestellte Auflistung der Archive vermuten lässt, kann nicht über eine gewisse Ähnlichkeit hinwegtäuschen: In der Bildauswahl zeichnet sich ein starkes Interesse an wissenschaftlichen und technologischen Settings ab, in denen sich die besondere Rolle Kaliforniens als Wissenschafts- und Technologiestandort widerspiegelt.³⁶³ Entsprechend finden sich unter den ausgewählten Fotografien vornehmlich Bilder von Laboranordnungen sowie -versuchen, technologischen Geräten, Experimenten im Außen- sowie Innenraum, Explosionen in der Landschaft, Tatorte usw.³⁶⁴ Gemeinsam haben die Bilder jedoch vor allem, dass sie sich der genauen Bestimmung des Dargestellten weitestgehend entziehen. Viele der Anordnungen sowie der gezeigten Objekte sind für Lai*innen nicht zu identifizieren, wie zum Beispiel ein in den Bildmittelpunkt gerücktes Objekt, das verlassen auf einem sandigen

³⁶¹ Weil die Fotografien jedoch etwas abbildeten, was auf die Konstruktion von Zukunft ausgerichtet war, besaßen sie einen gewissen Gegenwartscharakter, wie Andrew Witt konstatiert hat. (vgl. Witt 2017, o. S.)

³⁶² Vgl. Phillips 2003, o. S.

³⁶³ Siehe Witt 2017. In einem Interview erörterte Larry Sultan, welche Bilder sie dabei vor allem interessierten: "we were facing the kind of images that intuitively were resonating with us as the engineering corporations that were building the weapons, space vehicles, the technology of the future." (Larry Sultan zitiert nach Morse, Rebecca (Hrsg.): *Larry Sultan: Here and Home*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung u.a. im Los Angeles County Museum of Art vom 9.11.2014 bis 22.03.2015], München u.a.: Prestel, 2014, S. 130)

³⁶⁴ Mit Blick auf die gesamte Vorauswahl, die die Künstler trafen und die seit 1977 im Center for Creative Photography bewahrt wird, geben sich wiederkehrende Sujets bzw. motivische Wiederholungen zu erkennen wie beispielsweise Fallschirme oder schaumartige Gebilde.

Boden und umgeben von vertrockneten Sträuchern als Fundstück arrangiert ist. (Abb. 22) Die Fotografien zeigen eine unbekannte Welt, die eine Nähe zur Bilderwelt der *Science fiction* unterhält.³⁶⁵ In ihrer Dekontextualisierung sind die Bilder nicht zu entschlüsseln, was sie zu reizvollen Objekten macht.

Die vermeintliche Heterogenität, die die unterschiedlichen Gebrauchskontexte, in denen die Fotografien vormals eingebettet waren, suggerieren, wird auch von einer ähnlichen Bildästhetik sowie einem homogenen Schwarzweiß widerlegt, das vor allem aus Kostengründen bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts innerhalb einer fotografischen Dokumentationspraxis üblich war. Der einheitliche Eindruck beruht andererseits auf einer Orientierung an der Bildästhetik zeitgenössischer künstlerischer Fotografie, die typisch für die 1950er/60er Jahre war.³⁶⁶ Der homogene Charakter war von Sultan und Mandel jedoch systematisch verstärkt worden: Gab es auch wenige Einzelbilder in Farbe unter Mandels und Sultans Vorauswahl, nahmen sie in ihre Auswahl bis auf eine Ausnahme ausschließlich Schwarzweiß-Fotografien auf. Das ursprünglich in Farbe vorliegende Bild transferierten sie, sodass sich die Bilder zu einer formal-ästhetischen Einheit formierten.³⁶⁷

3.2.1.2 Kontextualisieren und Gestalten

Als Fotobuch und auch in Gestalt der fotografischen Installation ist *Evidence* primär visuell zu erfahren. Liegt der Fokus zwar eindeutig auf dem Bildkorpus, stellt Text ein zentrales Ausdrucks- und Gestaltungsmittel dar, das den Betrachter*innen in Gestalt des Titels, der vorangestellten Archivliste sowie eines dreiseitigen Essays im Anschluss an den Bildteil begegnet. Diese Textelemente besitzen nicht nur eine formal rahmende, sondern auch eine *paratextuelle* Funktion und beeinflussen entscheidend die Lesart der Fotografien sowie des Buchs im Ganzen. Als Paratexte werden nach dem von Gérard Genette am literarischen Werk entwickelten Konzept semantische Elemente wie zum Beispiel Werk-

³⁶⁵ Siehe hierzu Witt 2017, o. S.

³⁶⁶ In zeitgenössischen Rezensionen wurden die Fotografien in die Nähe zur zeitgenössischen US-amerikanischen Fotografie von Edward Weston oder auch Lee Friedlander gerückt. Dabei merkte der Kritiker James Hugunin an, dass es sich weniger um eine gezielte Ausrichtung an einer künstlerischen Fotografie handelte, sondern die Ähnlichkeit vielmehr auf einer gemeinsamen Bildrhetorik basierte, die sich gleichsam kollektiv begründet. (vgl. Hugunin, James: „Evidence“, in: *The Dumb Ox*, Issue #5, 1977, S. 98f., siehe auch Gross, Fred: „Evidence“, in: *Photograph*, Summer 1977, o. S.)

³⁶⁷ Auf das Farbmotiv in der Auswahl hat Mike Mandel hingewiesen. (Gespräch der Verfasserin mit Mike Mandel, 14. April 2017, San Francisco)

titel beschrieben, die den eigentlichen Text als Kern des Werks – in diesem Fall den Bildteil – begleiten.³⁶⁸ Als *Schwelle* fungierend führen die paratextuellen Elemente in das Werk hinein und sind sogleich elementarer Bestandteil dessen.³⁶⁹

Neben dem Werktitel ist es vor allem die dem Bildteil vorangestellte dreiseitige Auflistung der Archive, die die fotografische Rezeption lenkt. (Abb. 18-19) Ihr voran geht der Hinweis, dass die im Folgenden gezeigten Fotografien aus den Archiven der genannten Institutionen ausgewählt wurden. In ihrer alphabetischen Ordnung suggeriert die Liste einen wissenschaftlichen Duktus, der in Verbindung mit dem Werktitel den Eindruck einer dokumentarischen Qualität an die Fotografien heranträgt. Potenziert wird diese durch die Autorität der genannten Institutionen. Die Glaubwürdigkeit, die den staatlichen sowie insbesondere juristischen Einrichtungen zugeschrieben wird, wird unmittelbar auf die Fotografien transferiert, allerdings um sogleich selbst wieder in Zweifel gezogen zu werden. Denn der vermeintliche Index ist nicht mit den Bildern verknüpft, sodass sich keine Rückschlüsse auf die konkrete Herkunft der einzelnen Fotografien ziehen lassen. Hinzu kommt, dass die Liste weitaus mehr Institutionen nennt, als Fotografien im Bildteil gezeigt werden. Unter den gelisteten 77 Archiven finden sich auch solche, die den Fotografen eine Absage erteilt hatten. An dieser Stelle deutet sich die Ambivalenz von Zeigen und *Nicht*Zeigen an, mit der Sultan und Mandel die Betrachter*innen konfrontieren und die sie in einem fortwährenden, unauflösbaren Spiel erfahrbar machen, in dem den Betrachter*innen Raum für eigene Interpretationen eröffnet wird. Während die Nennung der Archive einerseits ermöglicht, Bezüge zwischen Bild und Text herzustellen, bleiben diese stets im Vagen und entziehen sich einer genauen Bestimmung.

Die sich im Bild-Text-Verhältnis abzeichnende Strategie, Modi eines wissenschaftlichen Zeigens aufzurufen, setzt sich in der Gesamtgestaltung des Fotobuchs fort, das von außen betrachtet den Eindruck einer hochwertigen Publikation erweckt: Ein schwarzer Schutzumschlag ummantelt den Buchkorpus, dessen Buchdeckel in dunkelblauem Leinen eingefasst ist. In Gestalt goldfarbener glänzender Lettern ist der Titel des Buches zentriert in die obere Hälfte des Buchdeckels gesetzt. Eingestanzt in den Buchdeckel behauptet das

³⁶⁸ Neben dem eigentlichen Text und Paratext differenziert Genette mit Blick auf den Paratext zwischen werkinernen Elementen (*Peritext*) sowie außerhalb des Werks in Erscheinung tretenden Paratexten (*Epi-text*). Handelt es sich beim Paratext vornehmlich um Textelemente, können ebenso bildliche Illustrationen oder Typographien eine paratextuelle Funktion besitzen. (vgl. Genette 2001, S. 12ff.)

³⁶⁹ Vgl. Ders. S. 10.

in einer sachlich anmutenden Typographie verfasste Wort *Evidence* eine Präsenz, die sich über das Buch ausbreitet und dieses gleichsam im Lichte einer dokumentarischen Beweiskraft erscheinen lässt.³⁷⁰

„*The shape of the book, its cover, and the choice of typography all indicate a kind of legal authority and detachment, as though to assure the reader that the perpetrators are speaking the language of truth, which documentary photography is reputed to represent.*“³⁷¹

Ähnlich schlicht und klar ist auch der Innenteil des Buches gestaltet, der in Material und Verarbeitung den Eindruck einer hochwertigen Publikation bestätigt: Eine Fadenbindung hält den aus einem starken Papier bestehenden Buchblock zusammen, von dem sich das matt-grüne Vorsatzpapier farblich absetzt.³⁷²

Jene ästhetischen Setzungen, die wie die Textelemente als Paratexte die Rezeption des Buches steuern, suggerieren einen wissenschaftlichen Duktus und attestieren den Fotografien eine Glaubwürdigkeit und einen Wahrheitsgehalt, der nicht erst bei der Betrachtung der Bilder in Zweifel gezogen wird. Das Fehlen manifester wissenschaftlicher Verweisstrukturen wie Seitenzahlen sowie eines brauchbaren Quellenverzeichnisses weisen den Paratext aus wissenschaftlicher Perspektive als mangelhaft aus. Mit Blick auf das vermeintliche Herkunftsverzeichnis in Gestalt der Archivliste zeigt sich exemplarisch die künstlerische Strategie, dokumentarische Darstellungsweisen zu evozieren und zugleich als Effekte zu entlarven. Dieses Wechselspiel hält die Betrachter*innen zu einem ständigen Abgleich zwischen Bild und Text sowie einer reflektierenden Haltung über die eigene Rezeption an. Dass *Evidence* gerade diese, sich in den Lücken und Leerstellen manifestierenden Inkongruenzen zwischen den Bildern als auch zwischen Bild und Text herstellt und erfahrbar macht, suggeriert auch der dreiseitige Essay *The Circumstantial and the Evident* von Robert F. Forth an, der in Gestalt eines Epilogs das Buch beschließt und als solcher zur Reflexion der eigenen Betrachtung einlädt.

Ohne konkret Bezug auf die Arbeit der beiden Fotografen zu nehmen, geht Robert Forth in seinem Essay der strukturellen Verknüpfung von Wesentlichem bzw. Offensichtlichem

³⁷⁰ Der Titel veranlasste Peter Geimer dazu, in der vermittelten Autorität eine Nähe zu Werken wie der Bibel sowie zum Grundgesetz zu ziehen. (vgl. Geimer 2015, S. 192)

³⁷¹ Phillips 2003, o. S.

³⁷² Auch der Aufsatz von Sandra Phillips, der den Faksimile-Nachdruck 2003 ergänzte, setzt sich durch die Farbe des Papiers vom Buchblock ab.

(*the Evident*) und Nebensächlichem (*the Circumstantial*) nach. Der Präsenz des Evidenten setzt er ein Potential des Nebensächlichen entgegen, das in den Lücken bzw. Leerstellen angesiedelt sei. Während diese zumeist überwunden werden und in ein räumlich wie zeitlich erfahrbares Kontinuum überführt werden, pflichtet Forth vielmehr einer Rezeption bei, die diese als produktives Moment betrachtet.³⁷³ Denn gerade in den Brüchen, die sich zwischen Bildern, Worten usw. auftun, eröffnen sich neue Bedeutungen, die einen Mehrwert generieren.³⁷⁴ Während ein Blick auf die paratextuellen Elemente bereits gezeigt hat, dass diese ein nicht auflösbares Wechselverhältnis mit den Bildern eingehen, soll im Folgenden das Bildarrangement näher untersucht werden.

3.2.1.3 Anordnen und Arrangieren

Die motivische und fotografische Homogenität der Bilder setzten Mandel und Sultan auf gestalterischer Ebene fort. So entsteht auch auf formaler Ebene der Eindruck einer homogenen Bildersammlung. Die 59 s/w Fotografien sind jeweils Seite für Seite, zentriert auf dem Blatt angeordnet und in annähernd gleichem Format, sodass ein breiter weißer Rand die Bilder auf der Buchseite umgibt.³⁷⁵ So formal klar und einheitlich die Anordnung der Fotografien auf den Doppelseiten, so unklar erscheint das Arrangement respektive die Prinzipien, nach denen die Bilder zu Paaren und Folgen formiert sind. Es stellt sich hingegen der Eindruck der Willkürlichkeit ein. Bei genauer Betrachtung lassen sich jedoch einige Zusammenstellungen erkennen, die wie die eingangs skizzierte Bildfolge durch ein gemeinsames Bildmotiv oder eine ähnliche Komposition gekennzeichnet sind.

In der vergleichenden Betrachtung, zu der die paarweise Anordnung sowie die gestalterische Einheit animieren, die gleichsam als *tertium comparationis* fungiert, scheinen an einigen Stellen formal-ästhetische Analogien im Bildaufbau auf. Dass eine vergleichende Betrachtung vor allem die Analogiebildung begünstigt, wie Vera Dünkel konstatiert, zeigen exemplarisch zwei Fotografien, die sich im Querformat auf der Doppelseite gegen-

³⁷³ Im Rahmen seiner Argumentation bedient sich Robert Forth u.a. an Beispielen aus der Archäologie sowie dem menschlichen Sehen. So beschreibt er am Beispiel des blinden Flecks die Fähigkeit des menschlichen Gehirns, durch Leerstellen gekennzeichnete Seh- bzw. Rezeptionsweisen zu kompensieren.

³⁷⁴ Als Beispiel für das Potential, das sich aus diesen Leerstellen ergibt, nennt Robert Forth das *skip-reading*, bei dem eine Passage aus einem Buch vorgelesen wird, das Buch weitergereicht und an einer anderen Stelle weitergelesen wird.

³⁷⁵ Im Vergleich zu den Originalausschnitten der fotografischen Abzüge zeigt sich, dass die leicht variierenden Bildgrößen und -formate angeglichen wurden.

überstehen.³⁷⁶ (Abb. 23) Eine Halterung in Form eines Dreiecks, von der dicke Drahtseile in unterschiedliche Richtungen weisen, bildet das Zentrum der einen Fotografie. Eingeraht wird diese Konstruktion von mehreren, am oberen sowie linken und rechten Bildrand in den Bildraum hineinragenden Füßen bzw. Unterbeinen. Die gegenüberliegende Fotografie zeigt einen Pferdehuf, der auf einer bezeichneten Platte positioniert ist und von rechts von einem Gerät, möglicherweise einer Linse, fokussiert wird. Im Blickwechsel zwischen den Fotografien sticht die dreigliedrige Komposition hervor, die jeweils das Bildzentrum formiert. Darüber hinaus lassen sich weitere gemeinsame Merkmale wie der starke Anschnitt sowie eine ähnliche Perspektive identifizieren. Derartige Verbindungen, die die Bildanordnung suggeriert, lassen sich an einigen Stellen festmachen und beschränken sich nicht auf das Format der Doppelseite, sondern gehen über diese hinaus. Die vermeintlichen Analogien unter den Bildern aufzudecken, entwickelt sich zu einem Spiel, das nicht nur Erfolge verspricht, sondern auch Enttäuschungen bereithält. Denn bei zahlreichen Bildern mag sich bei einer vergleichenden Anschauung keine Ähnlichkeit einstellen.

In dem Bildarrangement zeigen sich dabei weitere Anspielungen auf fotografische Theoreme, die über das Motiv der Spur hinaus ein Interesse der beiden Fotografen an medien-spezifischen Fragestellungen erkennen lassen und das fotografische Dispositiv in den Blick nehmen. So etwa wenn das vom Bildfeld Ausgeschlossene respektive das *fotografische Off* selbst ins Bild rückt wie bei dem nicht näher zu identifizierenden Fundobjekt (Abb. 22) sowie der unmittelbar darauffolgenden Fotografie, die ein Objekt zeigt, das zwecks fotografischer Aufnahme auf einer Podest ähnlichen Holzkonstruktion positioniert wurde. (Abb. 24) Gerade weil sich die Funktion des Fundstücks als auch des in-Szene-gesetzten Objekts für Lai*innen nicht erschließt, wandert der Blick an den unteren Bildrand, an dem sich der Schattenriss einer Kamera mit aufgestelltem Blitz abzeichnet. Dieser Riss stellt eine ‚undichte Stelle‘ dar, durch die das fotografische Off in den Bildraum hineinfließt und der fotografische Apparat sichtbar wird.³⁷⁷ Auf diese Weise werden der fotografische Aufnahmeakt respektive das fotografische Dispositiv, das zwecks vermeint-

³⁷⁶ Vgl. Dünkel, Vera: „Vergleich als Methode“, in: Dies.; Bredekamp, Horst; Schneider, Birgit (Hrsg.): *Das Technische Bild, Compendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*, Berlin: Akademie Verlag, 2008, S. 25f.)

³⁷⁷ Unter solchen auch als ‚ausfließende Offs‘ bezeichneten Stellen, die das sich außerhalb des Bildfeldes konstituierende Off in das Bild integrieren, begreift Philippe Dubois beispielsweise Türöffnungen, die den innerbildlichen Raum der Fotografien öffnen. (vgl. Dubois 1998, S. 189f)

licher Objektivität des fotografischen Bildes in einer dokumentarischen Praxis für gewöhnlich außerhalb des Bildfeldes bleibt, sicht- und erfahrbar.

Eine andere Fotografie rückt die Dualität von fotografischer Opazität und Transparenz in den Blick, wenn die Erfahrung des fotografischen Tiefenraums durch eine opake Leerstelle gestört wird. In frontaler Ansicht ist ein Flugzeug-Cockpit inmitten einer Maschinenhalle zu sehen, um das sich mehrere, in weiße Schutzanzüge gekleidete Personen in symmetrischer Formation staffeln. (Abb. 25) Der Ausschnitt ist derart gewählt, dass in der unteren rechten Bildecke eine opake weiße Fläche in Gestalt eines Rechtecks entsteht.³⁷⁸ Im Anschluss an den Fototheoretiker Philippe Dubois lässt sich die weiße Leerstelle als Shifter-Indiz für ein *blick-verstellendes Off* begreifen, das nicht den repräsentierten Raum, sondern den Raum der Rezeption markiert.³⁷⁹ In ihrer Opazität stört sie den Eindruck fotografischer Transparenz, der durch den weißen breiten Rand besonders bestärkt wird, über den der Blick ins Bild hineingleitet.³⁸⁰ Die Betrachter*innen werden auf diese Weise auf die mediale sowie materielle Verfasstheit des Bildes zurückgeworfen und die Fotografie wird als gemachtes Bild erfahrbar. Einzelbilder wie diese, die im Rahmen ihrer vormaligen Kontexte als mangelhaft erscheinen mussten, legen die Konstruktion der fotografischen Beweiskraft offen, die im wissenschaftlichen Gebrauch in besonderer Weise an eine vermeintliche Autorlosigkeit sowie eine Transparenz des fotografischen Bildes geknüpft war.

Abgesehen von solchen Analogiebildungen, die sich zwischen einzelnen Bildern herstellen lassen, ist kein übergeordnetes Prinzip erkennbar, nach dem die Bilder arrangiert sind. Dies hat Sophie Berrebi dazu veranlasst, *Evidence* als zufällige Akkumulation von Bildern zu beschreiben, worin das Werk eine Nähe zum Archiv besitze, in dem Bilder, die aus unterschiedlichsten Kontexten stammen und zuvor in keiner Verbindung standen, zusammenkommen.³⁸¹ Wie das Archiv ist *Evidence* jedoch weniger als zufällige An-

³⁷⁸ Dass es Mandel und Sultan gerade um diesen Effekt ging, belegt die Tatsache, dass sich innerhalb der von Mandel und Sultan getroffenen Vorauswahl ein ähnlicher Abzug befindet, der das gleiche Setting referenziert, allerdings keine derartige Leerstelle aufweist.

³⁷⁹ Vgl. Dubois 1998, S. 190f.

³⁸⁰ Der weiße Rand besitzt eine ähnliche Funktion wie der Rahmen in der Malerei und fungiert als Schwellenraum, über den der Blick der Betrachter*in in das Bild hineingleitet und der den Zwischenraum zwischen fotografischem und Rezeptionsraum markiert. Dabei befördert die Umrahmung den Transparenzeffekt des fotografischen Bildes und dessen räumlichen Eindruck.

³⁸¹ Vgl. Berrebi 2014, S. 153f.

sammlung zu begreifen, sondern das Ergebnis eines höchst selektiven Vorgehens, das eine innere Kohärenz anstrebt, wie in Kapitel 2 dargelegt. Zum anderen steht die vermeintliche Bedeutungslosigkeit der Anordnung im Widerspruch dazu, dass nicht nur das Buch, sondern auch das Arrangement der Fotografien in der erstmaligen Ausstellung durch eine feste Ordnung gekennzeichnet war, worauf bereits Andrew Witt hingewiesen hat.³⁸² Anders als Witt, der daraus schließt, dass die Anordnung als solche bedeutungstiftend sei, plädiere ich dafür, die Festlegung der Ordnung an sich als künstlerisches Mittel zu begreifen, mit dem Sultan und Mandel ihr Spiel fortsetzen. In der inkohärenten, aber statischen Anordnung, wie sie mit der Ausstellung gleichsam gefestigt wurde, setzt sich die künstlerische Strategie fort, eine Erwartungshaltung bei den Betrachter*innen zu evozieren, die letztlich nicht eingelöst und enttäuscht wird. Die sich im Format des Buchs manifestierende und auf formaler Ebene disziplinierend anmutende Anordnung sowie die mit dem Buch verbundenen Rezeptionserfahrungen halten dazu an, die Bilder als auch das Buch im Ganzen in eine Kohärenz zu überführen.

Gibt sich in der Anordnung weder eine chronologische Reihung noch eine sequentielle Folge zu erkennen, handelt es sich vielmehr um eine lose Sammlung, die unterschiedliche Verknüpfungen unter den Bildern zulässt, was auch durch die unpaginierten Seiten sowie das mangelhafte Verweissystem unterstrichen wird. Losgelöst von ihren vormaligen Kontexten respektive Ursprungsarchiven entfalten die Bilder eine Kraft und Faszination, die aus ihrer Unleserlichkeit und gerade auch ihrer Undiszipliniertheit erwächst. Damit sind die Bilder in *Evidence* vielmehr in einen *prä*-archivischen, gewissermaßen undisziplinierten Zustand zurück überführt, in dem die Bilder vor jeglicher Ordnung, Bezeichnung sowie Kontextualisierung im Archiv existierten. Anders als von Sophie Berrebi sowie Carter Ratcliff vorgeschlagen, steht *Evidence* damit weniger dem Archiv als vielmehr dem *Atlas* nahe, den Georges Didi-Huberman als ein ‚*Instrument alternativen Wissens*‘ beschrieben hat, weil sich dieser stets einer eindeutigen Festschreibung von Wissen entziehe. Dem *Atlas* sei hingegen ein veränderliches Zeigen inhärent, das zu immer neuen Bildkonstellationen führe; statt offensichtlichen Analogien stelle dieser neue, noch unbekannte Bezüge her.³⁸³ Damit visualisiert der *Atlas* immer nur einen temporären Zustand,

³⁸² Vgl. Witt 2017, o. S.

³⁸³ Vgl. Didi-Huberman, Georges: *Atlas oder die unruhige Fröhliche Wissenschaft, Das Auge der Geschichte III*, Paderborn: Wilhelm Fink, 2016, S. 13.

während seine Gestalt potentiell offen ist. Dient das Archiv in Didi-Hubermans Konzeptualisierung als Negativ-Folie, stellt er fest, dass der *Atlas* dennoch genuin mit dem Archiv verknüpft sei, insofern es stets eines Archivs bedarf, aus dem ausgewählt werde.³⁸⁴ So ist der *Atlas* – wie auch *Evidence* – das Ergebnis eines selektiven Prozesses, bei dem aus einem größeren Fundus hinsichtlich des jeweiligen Erkenntnisinteresses ausgewählt werde. Obschon mit dem Archiv konstitutiv verbunden, überwindet der *Atlas* dessen stabile, nicht veränderliche Struktur und etabliert Weisen eines anderen Ordners. Mit Blick auf *Evidence* bestimmen dabei weniger die Gebrauchskontexte oder Bildinhalte die Anordnung, sondern vielmehr formal-ästhetische sowie in besonderer Weise fotografie-spezifische Analogien das Arrangement. Auf diese Weise konterkariert *Evidence* ein archivistisches Ordnen, in dem vermeintlich Ähnliches unverrückbar nebeneinanderliegt. Mit Andrew Witt möchte ich daher argumentieren, dass *Evidence* in gewisser Weise als *gegen-archivalisch* zu beschreiben ist, weil die ordnenden und beherrschenden Praktiken der herangezogenen Archive konterkariert werden.³⁸⁵ Die Bilder werden vielmehr in einen Zustand überführt, in dem sie offen sind für plurale Geschichten und losgelöst von den Einschreibungen und Autoritäten der vormaligen Archive.

3.2.2 *Evidence* – Zur fotografischen Installation im Ausstellungsraum

„Anyway, they belong back in files“³⁸⁶, schrieben die beiden Fotografen in einem Brief an das Center for Creative Photography (CCP), das bereits im Frühjahr 1977 die komplette Vorauswahl an Fotografien erworben hatte.³⁸⁷ Schienen Mike Mandel und Larry Sultan mit dem Verkauf der Prints vor allem deren Verwahrung, die ihrer ursprünglichen Provenienz entsprach, sichern zu wollen, sind die Abzüge ab 1977 kontinuierlich in Ausstellungen präsentiert worden. Stärker als im Fotobuch, in dem die Anordnung zwar medial festgeschrieben ist, aber das Arrangement grundsätzlich unterschiedliche Verknüpfungen unter den Bildern zulässt, zeigt sich mit Blick auf die fotografische Installation

³⁸⁴ Zugleich ist der *Atlas* das Instrument, mit dem Archive erst sichtbar gemacht werden, weil diese in ihrer Materialfülle und (Un)Ordnung als solche nicht zeigbar sind. (vgl. Didi-Huberman 2010, S. 186f.)

³⁸⁵ Vgl. Witt 2017, o. S.

³⁸⁶ Brief Larry Sultan an Center for Creative Photography, 6. September 1977, Typoskript, Bestand: Center for Creative Photography.

³⁸⁷ Es handelt sich um insgesamt 254 Fotografien, die das Center für 1,000 US-Dollar kaufte. Neben den 79 Ausstellungsfotografien waren darunter weitere 175 Fotografien, die Sultan und Mandel als Arbeitsmaterial („work photographs“) dienten. (siehe Bestätigung der Lieferung, 8. September 1977, Typoskript mit handschriftlichen Notizen, Bestand: Center for Creative Photography)

im Ausstellungskontext, dass immer wieder neue Beziehungen unter den Bildern hergestellt werden. Seit ihrer erstmaligen Präsentation wurden die Fotografien in unterschiedlichen Displays gezeigt, die hinsichtlich Anzahl der Abzüge, Anordnung sowie Rahmung variieren. Neben rasterartigen Anordnungen der einfach hinter Plexiglas gelegten Prints finden sich Präsentationsweisen, die die Fotografien in linearer Hängung analog zum Bucharrangement oder auch ausgewählte Einzelbilder gerahmt unter Passepartout zeigen.

Obliegen die skizzierten selektierenden, aber vor allem kontextualisierenden sowie arrangierenden Praktiken im Fotobuch vornehmlich den Künstler*innen, verhält sich dies anders mit Blick auf die Präsentation der fotografischen Abzüge. Mit dem Eingang der Fotografien in den Kunstkontext lässt sich das fotografische Zeigen nicht länger als ein rein künstlerisches, das heißt von den Fotografen intendiertes Zeigen beschreiben, vielmehr nehmen nun auch institutionelle Zeigestrategien Einfluss auf die Präsentation der Fotografien sowie des Fotobuchs. Dies gilt sowohl für den Ausstellungsraum als auch Ausstellungsbezogene Publikationen wie zum Beispiel Kataloge, in denen das Werk abgebildet ist und die die Diskursivierung der Werke untermauern.³⁸⁸ Wie eingangs dargelegt, geht es dabei nicht nur um die Frage, *wie* etwas im institutionellen Ausstellungsraum gezeigt wird. Maßgeblich ist auch, *was* ausgestellt wird und *was nicht*. Denn eine Kanonisierung, die insbesondere von den musealen Institutionen des Kunstbetriebs ausgeht, basiert gleichermaßen auf dem Zeigen des immer Gleichen einerseits sowie dem *Nicht*Zeigen andererseits. Dies gilt nicht nur mit Blick auf die Auswahl der Exponate in einer Ausstellung, sondern auch für das Einzelwerk, insbesondere wenn dieses aus mehreren Teilen besteht, die sich erst im Ausstellungsraum zum Werk formieren.³⁸⁹ In diesem Fall besteht die Gefahr, dass die werkkonstituierenden Elemente anders präsentiert werden, als es die Künstler*innen vorgesehen haben, oder aber sogar bewusst ausgelassen werden.

³⁸⁸ Mit Blick auf die Abbildung von *Evidence* im Rahmen von Ausstellungskatalogen sowie wissenschaftlichen Aufsätzen lassen sich unterschiedliche Illustrationsweisen beobachten. Werden die Fotografien teils einzeln und losgelöst vom Fotobuch präsentiert, wird andererseits die mediale und materielle Spezifik des Fotobuchs sichtbar gemacht, zum Beispiel durch doppelseitige Ansichten sowie Schlagschatten, die das Fotobuch als dreidimensionales Objekt zeigen.

³⁸⁹ Auf den doppeldeutigen Charakter des Ausstellens hat Natascha Pohlmann hingewiesen: „Dabei heißt Ausstellen nicht immer auch Sichtbarmachen. Etwas zu zeigen bedeutet, anderes nicht oder nicht vollständig zu zeigen.“ (Sykora et al. 2016, S. 24)

Die sich mit Blick auf *Evidence* abzeichnenden unterschiedlichen Ausstellungsdisplays, innerhalb derer die werkkonstituierenden wie auch paratextuellen Elemente definiert und räumlich zueinander in Bezug gesetzt werden, sind vor der Folie des Handlungsgefüges zu untersuchen, das sich zwischen den Fotografen und Kurator*innen als ein Machtgefüge aufspannt. Wie verhalten sich die kuratorischen Zeigestrategien zu den künstlerischen und inwiefern kommt es hierbei womöglich zu einer Verschiebung der Werkintention durch das explizite Auslassen bzw. Hinzufügen? Dabei rückt im Folgenden auch das Verhältnis zwischen Fotobuch und fotografischer Installation in den Blick, das sich innerhalb der Ausstellungsgeschichte als inkohärent zeigt und in dem sich ein Wandel in der Rezeption von Fotografien und im Spezifischen des Fotobuchs widerspiegelt.

3.2.2.1 Erste Wanderausstellung ab 1977

Im Frühjahr 1977 wurden 89 der von Mandel und Sultan angeeigneten Prints erstmals im San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA) präsentiert.³⁹⁰ Einfach hinter Plexiglas gelegt und unmittelbar nebeneinander an der Museumswand gehängt wurden die Abzüge gezeigt. Noch im selben Jahr kam es zu einer entscheidenden Modifikation der Präsentationsweise: Im Rahmen einer Wanderausstellung wurden die Fotografien unter Passepartout gelegt und gerahmt. Die vormalige Präsentation war damit entscheidend verändert worden und der Vorwurf der Ästhetisierung, der mit dem Einzug von Gebrauchsfotografien in den musealen Kontext laut wurde, schien auf diese Weise gewissermaßen bestätigt. Was aber war passiert?

Nachdem das Center for Creative Photography (CPP) das gesamte Konvolut an Prints erworben hatte, das Mandel und Sultan als Vorauswahl gedient hatte, initiierte die Institution noch im selben Jahr eine Wanderausstellung, die in den darauf folgenden Jahren an mehreren US-amerikanischen Ausstellungshäusern Station machte.³⁹¹ Die im SFMOMA auf recht simple Weise präsentierten Fotografien fanden sich nun wie beschrieben aufgezogen und unter Passepartout gerahmt an der Wand wieder. Bei der Ankunft

³⁹⁰ Die Ausstellung im San Francisco Museum of Modern Art fand vom 25. März bis 8. Mai 1977 statt.

³⁹¹ Die Fotografien wurden zunächst im Center for Creative Photography an der Universität Tucson (Arizona) sowie anschließend im Los Angeles Institute of Contemporary Art präsentiert. Weitere Stationen der ersten Wanderausstellung waren das William Hayes Fogg Museum, Harvard University (1.04.- 6.05.1978), Department of Art, University of Northern Iowa (18.09.-15.10.1978), Museum of Contemporary Art Chicago (9.11.1979-6.01.1980), University Gallery, University of Florida (22.06-22.07.1980).

der Prints im Frühjahr 1978 im Fogg Art Museum Harvard löste diese Modifizierung Unverständnis aus. Der Kurator des Museums Davis Pratt, dem die vorangegangene Präsentation in San Francisco bekannt war, kritisierte gegenüber dem CCP sowie Larry Sultan die Rahmung sowie Freistellung der Abzüge, durch die er die ursprünglichen Kontexte, denen die Fotografien entstammten, verschleiert und die Fotografien unfreiwillig zu ästhetischen Objekten werden sah:

*„This utterly ridiculous window dressing to these straight forward record photographs simply destroys their fresh visual impact and original intent.“*³⁹²

Pratt's Kritik knüpfte an einen seinerzeit aktuellen Diskurs an, der in Folge eines musealen Interesses an Gebrauchsfotografien aufgekommen war. Zur Diskussion stand die angemessene Präsentation nicht-künstlerischer Fotografien.³⁹³ Die Kontextualisierung von primär zu dokumentarischen Zwecken entstandenen Fotografien im Ausstellungsraum sowie deren Beanspruchung innerhalb eines ästhetischen Diskurses liefen Gefahr, so Rosalind Krauss, die Unterschiede zwischen den ‚*diskursiven Räumen*‘, aus denen die Fotografien hervorgegangen waren, einzuebnen und die spezifisch technischen wie rezeptionsästhetischen Bedingungen der Bildpraxis zu übergehen.³⁹⁴

Wenngleich es sich bei der fotografischen Installation nicht um eine unvermittelte Präsentation dokumentarischer Fotografien im Ausstellungskontext handelte, sondern um eine künstlerische, die an das Fotobuch zurückgebunden wurde, so bestimmte der Diskurs um die museale Präsentation von Fotografien auch das Zeigen der *Evidence-Fotografien*. Vor Pratt hatten auch Sultan und Mandel in einem Brief ihren Unmut an der veränderten Präsentation geäußert, mit der sie den ursprünglichen Charakter der Abzüge übergegangen sahen und für die Ausstellung der Fotografien wie im MOMA plädierten:

³⁹² Brief Davis Pratt an Marnie Gillett, 28. März 1978, Typoskript, Bestand: Center for Creative Photography.

³⁹³ Davis Pratt bezog sich in seinem Brief auf einen Beitrag von Hilton Kramer, „The Paradoxical Museumization of Photography“, erschienen am 13.11.1977 in der New York Times.

³⁹⁴ Am Beispiel von Fotografien des Landvermessers Timothy O'Sullivan verdeutlichte Rosalind Krauss in ihrem Aufsatz „Die diskursiven Räume der Photographie“, dass die nachträgliche Einbettung von O'Sullivans topographischen fotografischen Aufzeichnungen in den ästhetischen Diskurs zu einer Reihe von Verflachungen geführt hat. Hierzu kam es in Folge der Einführung der Fotografien in den musealen Ausstellungsraum, die durch eine Anbindung der wissenschaftlichen Fotografien an den ästhetischen Diskurs, ergo an die vorangegangene Landschaftsmalerei gerechtfertigt werden sollte, wie Krauss mit Blick auf die Ausstellung *Before Photography* von Peter Galassi im Museum of Modern Art New York 1981 aufgezeigt hat. (vgl. Krauss 1998, S. 40-58)

„To maintain the tension between their documentary nature and metaphoric vision it is important the photographs keep their official 8x10 file print appearance.“³⁹⁵

Trotz der Einwände von Seiten der Fotografen blieb es bei der Rahmung der Prints unter Passepartout, die das CCP als angemessene konservierende Maßnahme für den Erhalt der Fotografien legitimierte.³⁹⁶ Mit dem Verkauf hatten Mandel und Sultan ihre Handlungs- und Deutungsmacht über das eigene Werk damit in Teilen eingebüßt und konservatorische Entscheidungen hatten nun ein höheres Gewicht als die künstlerische Setzung. Geschah die Rahmung der Prints eigenhändig durch das CCP und ohne Zustimmung der beiden Fotografen, folgte die Anordnung der Abzüge hingegen entsprechend der Anweisungen von Mandel und Sultan, die mit dem Verkauf der Fotografien eine genaue Instruktion zur Hängung der Abzüge mitgeliefert hatten.³⁹⁷ Sie sahen eine strenge lineare Choreographie für die insgesamt 79 Fotografien vor, die dem Werk als Ganzem gerecht werden sollte.³⁹⁸ Die Fotografien wurden zu fünf Gruppen (A-E) zusammengestellt, wobei jedem Abzug eine feste Position innerhalb der Gruppe zugeteilt wurde, nach der die Bilder nebeneinander an der Wand gehängt wurden.³⁹⁹ Darüber hinaus lieferten die Fotografen insgesamt sieben Wandlabel mit, auf denen die Liste der besuchten Archive sowie mehrere Essays abgedruckt waren. Wie im Fotobuch sollte die Nennung der Archive die Fotografien einleiten, während den Essays die Funktion eines Nachworts zukommen sollte.⁴⁰⁰

Mit der Präsentation verfolgten Mike Mandel und Larry Sultan *„a more lucid presentation of the work“*⁴⁰¹ als im Fotobuch sowie der ersten Ausstellung 1977. Auch wenn die von den Fotografen für den Raum vorgesehene Anordnung in Teilen an das Arrangement im

³⁹⁵ Brief Larry Sultan an Marnie Gillett, 3. Juli 1977, Typoskript, Bestand: Center for Creative Photography.

³⁹⁶ Vgl. Brief James L. Enyeart an Davis Pratt, 30. März 1978, Typoskript, Bestand: Center for Creative Photography.

³⁹⁷ Entsprechend dieser Anweisung waren die Fotografien bereits im SFMOMA arrangiert worden.

³⁹⁸ In der Anleitung zur Hängung heißt es: „The 79 photographs are carefully sequenced into five groupings, each with its own particular mood and logic that best presents the work as a whole.“ (Anleitung für die Installation der Wanderausstellung „Evidence“, 1977, Typoskript, Bestand: Center for Creative Photography)

³⁹⁹ Die Anzahl der Fotografien innerhalb einer Gruppe variierte zwischen 13 und 22 Fotografien. Die Prints waren von Mandel und Sultan entsprechend der Gruppe und Position rückseitig durch eine Kombination aus einem Buchstaben und einer Zahl beschriftet worden. Gemäß jener Codierung sollten die Fotografien im Raum präsentiert werden, wobei ein Abstand unter den einzelnen Gruppen diese als solche kenntlich machen sollte.

⁴⁰⁰ Zur beabsichtigten Anordnung und Präsentation der Abzüge siehe Brief Larry Sultan an CCP, 6. September 1977, Typoskript, Bestand: Center for Creative Photography.

⁴⁰¹ Ebd.

Buch anknüpfte, so wich sie doch insgesamt von dieser ab und entwickelte eine ganz eigene Ordnung, die durch die Clusterähnliche Hängung entstand. So gaben sich beispielsweise die in Gruppe A zusammengestellten Fotografien als Polizei- bzw. Tatortaufnahmen zu erkennen. Das räumliche Nebeneinander ermöglichte auf andere Weise als das sequentielle Format des Buchs Verknüpfungen unter den Bildern herzustellen sowie über die Gruppen hinaus motivische sowie formalästhetische Analogien zu erkennen.

Zeugt das Konzept der Wanderausstellung von einer starken Reglementierung der fotografischen Präsentation, in der kaum Spielraum für Entscheidungen der jeweiligen Kurator*innen blieb, bemerkten Sultan und Mandel schnell, dass eine einheitliche Präsentation aufgrund der verschiedenen Ausstellungsorte in der Praxis nur schwer umzusetzen war. Der räumliche Wechsel erforderten eine Anpassung der Anzahl der Fotografien sowie der fotografischen Anordnung, die die beiden Künstler wenn möglich vor Ort selbst vornahmen.⁴⁰² So kam es trotz der vorgesehenen strengen Choreographie im Ausstellungsraum immer wieder zu neuen Arrangements, die die feste Anordnung im Buch kontrastierten und die Bildfolge flexibel gestalteten.

3.2.2.2 Zweite Wanderausstellung ab 2004

Die Deutungsmacht der Institution über das Werk vergrößerte sich schließlich mit der Neuauflage der Wanderausstellung, die unter dem Titel „*Evidence Revisited: Mike Mandel and Larry Sultan*“ (2004) ein Jahr nach der Neuauflage des Fotobuchs an zahl-reichen Stationen Halt machte und die Fotografien erstmals auch außerhalb der USA einem breiten Publikum zugänglich machte.⁴⁰³ Zusätzlich zu den 79 Fotografien präsentierte die vom CCP konzipierte Ausstellung weitere aus der künstlerischen Kooperation von Sultan und Mandel hervorgegangene Werke sowie Dokumentationsmaterial aus dem Archiv des CCP, das die Entstehung des Projekts in den Blick rückte. In Vitrinen wurde

⁴⁰² Larry Sultan merkte in einem Brief an Marnie Gillett an, dass die Ausstellungspräsentation je nach Räumlichkeit der Modifizierung bedürfe: „it will be difficult to standardize the exhibition and yet have the installation receptive to the character of the particular space it is being exhibited in. Of course the simplest solution is for Mike and I to travel with the work ...“ (Brief Larry Sultan an Marnie Gillett, 3. Juli 1977, Typoskript, Bestand: Center for Creative Photography)

⁴⁰³ Nachdem die Schau zunächst 2004 in den Ausstellungsräumen des CCP gezeigt wurde, war sie anschließend in der Stephen Wirtz Gallery in San Francisco sowie 2005 in The Photographers' Gallery, London und der Vassar College Art Gallery in Poughkeepsie (N.Y.) zusehen.

ausgewähltes Material wie Korrespondenzen, Leihverträge, Rezensionen usw. in Gestalt von Faksimile-Reproduktionen präsentiert, mit dem nicht nur die künstlerische Arbeit, sondern auch das Ausstellungsprojekt dokumentiert wurde.⁴⁰⁴ Über die Anreicherung durch Dokumentationsmaterial hinaus zeichnete die Ausstellung eine modifizierte Rahmung der Fotografien aus. Diese wurden größtenteils in Gruppen von zwei bis vier Fotografien in einem Rahmen unter Passepartout zusammengefasst und nebeneinander arrangiert. (Abb. 26) Die gemeinsame Rahmung der Prints verstärkte die in der Anordnung implizierte Zusammengehörigkeit, wie sie auch die Präsentation der ersten Wanderausstellung charakterisiert hatte.

Ging das Arrangement der Fotografien im Rahmen der Wanderausstellungen auf die beiden Fotografen zurück, waren die kontextualisierenden Strategien, die 2004 zugleich eine Historisierung des Werks vornahmen, das Ergebnis einer kuratorischen Praxis, die jedoch unmittelbar auf die Gestalt des Werks einwirkte. Dies geschah mit Blick auf *Evidence* nicht nur in der Ergänzung von Material, sondern auch dem expliziten Auslassen von werkkonstituierenden Elementen wie zum Beispiel der Wandtafeln im Rahmen der Präsentation der Larry Sultan-Retrospektive *Here and Home*⁴⁰⁵ im Sommer 2017 im San Francisco Museum of Modern Art.⁴⁰⁶ Anders als in der Wanderausstellung oder auch im Buch wurde keine vollständige Liste der besuchten Archive präsentiert. Lediglich in einem beschreibenden Wandtext wurden einige der Archive genannt. Wirkten Mike Mandel und Sultans Witwe Kelly Sultan an der Anordnung der Bilder mit, so ging der Verzicht auf die paratextuellen Elemente (Archiv-Liste, Essay) auf eine kuratorische Entscheidung des sich für die Retrospektive verantwortlich zeichnenden Los Angeles County Museum of Art

⁴⁰⁴ Zu dem ausgestellten Material zählten Korrespondenzen zwischen den Künstlern und den besuchten Unternehmen, eine Leihanfrage, ein Brief bzgl. des Erhalts des Stipendiums, eine Rezension sowie der Briefwechsel zwischen Marnie Gillett und Davis Pratt. Das Dokumentationsmaterial hatte das CPP bereits vor den eigentlichen Abzügen erworben. Zudem wurden das Fotobuch *How to Read Music in One Evening* sowie die aus dem Billboard-Projekt hervorgegangene Postkarte *Oranges on Fire* ausgestellt.

⁴⁰⁵ Die Ausstellung fand vom 15. April bis zum 23. Juli 2017 statt. Zuvor war die Retrospektive im Los Angeles County Museum of Art (9.11.2014-19.07.2015), das die Präsentation konzipiert hatte, sowie im Milwaukee Art Museum (23.10.2015-24.01.2016) zu sehen.

⁴⁰⁶ Auch der Kurator des Fogg Art Museum hatte sich 1978 einigen der Instruktionen, die an die fotografische Präsentation im Rahmen der Wanderausstellung geknüpft waren, widersetzt, und verzichtete auf die Anbringung der bereitgestellten Wandlabel. (vgl. Brief Terence R. Pitts an den Herausgeber der Newsweek, 10. Mai 1978 Typoskript, Bestand: Center for Creative Photography) Dass das explizite Auslassen der werkkonstituierenden Wandtafeln keine Seltenheit ist, belegt auch die Schilderung von Carter Ratcliff und seine „Begegnung mit Evidence“ im Loeb Art Center New York im Jahr 2004. (vgl. Ratcliff 2012, S. 200)

zurück, mit der die Herkunft der Bilder verschleiert und eine Mystifizierung betrieben wurde, die über das Spiel der Fotografen im Buch hinausging.

Auch die Fotografien, bei denen es sich um digitale hergestellte Exhibition Prints handelte, also ausschließlich für die Ausstellung angefertigte Abzüge, hatten im Zuge ihrer Reproduktion einen Teil ihrer Geschichte eingebüßt. Auf die archivische Herkunft, die in den teils rückseitigen Beschriftungen, Markierungen und Stempeln der ursprünglichen Abzüge aufschien, wies nichts mehr hin. Stattdessen zeichneten nun Inventarnummern auf dem ansonsten freien Trägermaterial die Fotografien als museale Objekte aus. Die Bildseite der Fotografien verzeichnete hingegen einen visuellen Mangel: Vor den fotografischen Bildraum schoben sich viele kleine Pixel, die den Bildcharakter bestärkten und damit auf ihre Weise die Frage nach der fotografischen Evidenz beantworteten.

Die Ausstellung im SFMOMA steht zugleich für einen paradigmatischen Wandel in der Präsentation der Abzüge, mit der das Fotobuch, das im Laufe der Ausstellungshistorie an Bedeutung eingebüßt hat und häufig nicht mitausgestellt wurde, erneut in den Fokus rückte. Zum anderen waren die Fotografien wie bei ihrer erstmaligen Präsentation wieder einfach hinter Plexiglas gelegt. (Abb. 27) Die sich über zwei Wände erstreckende lineare Hängung folgte der doppelseitigen Ansicht des Buchs, sodass jeweils zwei Fotografien direkt nebeneinander hingen, während zwischen den Bildpaaren ein wenige Zentimeter breiter Abstand blieb. Wurde die Bildfolge aus dem Buch hier in den Raum transferiert, war das Fotobuch selbst im Ausstellungsraum nicht präsent. Erst zum Abschluss des Rundgangs lag der jüngste Neudruck der Publikation von 2016 neben weiteren Katalogen und Publikationen zur Ansicht aus.

Während die fotografischen Prints bereits mit dem Einzug ins Museum zu ästhetischen Objekten geworden waren – ein Status, der durch die modifizierte, von institutionellen Konventionen geprägte Präsentation bestärkt wurde –, ist das Fotobuch im Ausstellungskontext teils ganz aus der Werkpräsentation verschwunden oder zu einem randständigen Objekt geworden. Zu dieser Verschiebung haben kuratorische wie künstlerische Entscheidungen gleichermaßen beigetragen. Nicht nur die leichtere Ausstellbarkeit der zweidimensionalen fotografischen Abzüge, sondern auch ihre Konformität mit den Mechanismen des Kunstmarkts sind entscheidende Ursachen dafür, dass das Fotobuch in der Werkpräsentation an Bedeutung verloren hat. Während das Fotobuch in einer hohen Auflage produziert und zweimal neu aufgelegt wurde, kommen die Abzüge

der vom Kunstmarkt geforderten Einzigartigkeit nach. Waren Fotografien in den 1970er Jahren ein vergleichsweise junges Ausstellungsmedium, galt dies in noch stärkerem Maße für Bücher, die bis dato nur selten im Ausstellungsraum zu finden waren.⁴⁰⁷ Für die Präsentation fehlte es damals wie heute an angemessenen Konzepten. So liegen Bücher bis heute nur selten für den Gebrauch im Ausstellungsraum aus. Stattdessen werden sie nicht nur aufgrund mangelnder Ausstellungsdisplays fast ausnahmslos in Vitrinen präsentiert, sondern auch weil einige Bücher längst zu raren und wertvollen Objekten geworden sind, deren Materialität es zu schützen gilt. Auch die Erstauflage des Fotobuchs *Evidence* sowie die 2003 erschienene Neuauflage sind zu einem beliebten Sammlerobjekt geworden, das inzwischen auf dem Markt hochpreisig gehandelt wird.⁴⁰⁸ Abseits der konventionellen Objektpräsentation werden jedoch auch neue Zeigestrategien erprobt, die dem Betrachter das Buch zumindest in seiner Vielsichtigkeit zugänglich machen wie zum Beispiel durch Mobile Devices, die neben dem Objekt installiert sind und mithilfe derer sich das Buch virtuell durchblättern lässt. (Abb. 28)

Verantwortlich für den Präsentationswandel, den das Werk erfahren hat, sind unterschiedliche Politiken, die versuchen, das Werk im Kunstkontext zu verorten. Hierauf zielte bereits die Entscheidung der beiden Fotografen ab, neben dem Fotobuch auch die materiellen Abzüge im Ausstellungsraum zu zeigen. Während sich Mandel und Sultan vom Medium des Buches wie andere Künstler*innen, die seit Ende der 1960er Jahre auf dessen demokratisches Potential bauten, eine andere Öffentlichkeit erhofften und versuchten, das Buch mit Nachdrucken verfügbar zu gestalten, kamen sie mit der Ausstellung der fotografischen Prints den Forderungen des Kunstbetriebs nach.⁴⁰⁹ In ihrem Handeln spiegelte sich jedoch weniger eine künstlerische Überzeugung wider – erachteten sie die fotografischen Abzüge selbst doch nicht als ästhetische Objekte – oder gar eine Bewunderung für den Kapitalismus des Kunstmarkts, wie sie Allan Sekula in den fotografischen, an ästhetischen Konventionen des Galerieraums orientierten Präsenta-

⁴⁰⁷ Als eine der ersten musealen Ausstellungen in den USA, die Künstlerbücher zeigte, lässt sich die Ausstellung *Artists Books* (1973) in Philadelphia nennen. 1977 gab es auf der Documenta 6 in Kassel eine eigene Sektion für Bücher unter dem Titel „Metamorphosen des Buches“ und „Konzeptbücher“.

⁴⁰⁸ Ein signiertes Exemplar der Erstauflage wurde im August 2019 für knapp 1.500,00 € auf dem Internet-Portal AbeBooks (www.abebooks.de) zum Verkauf angeboten; der Kaufpreis für unsignierte Exemplare lag zu diesem Zeitpunkt bei 1.000,00 €.

⁴⁰⁹ Bereits 1981 dachten Larry Sultan und Mike Mandel über einen Reprint des Buches nach und baten das CCP hierfür um finanzielle Unterstützung. (vgl. Brief James L. Enyeart an Larry Sultan und Mike Mandel, 14. Januar 1981, Typoskript, Bestand: Center for Creative Photography)

tionsformaten mutmaßlich zum Ausdruck kommen sah.⁴¹⁰ Vor allem der Verkauf der Abzüge an das CCP und der damit einhergehende Verlust der Handlungsmacht, über die Präsentation der Fotografien zu verfügen, zeigt eine strukturelle Abhängigkeit der Fotografen an. Denn erst der Erlös aus dem Verkauf der Prints ermöglichte den Druck des Buches. Zudem mussten sich Mandel und Sultan in gewisser Weise zur Ausstellung und zur Einspeisung der Abzüge in den Kunstkontext gezwungen sehen, um die Sichtbarkeit und das Fortbestehen ihres Werkes zu sichern. Denn der Ausstellungsraum und im Speziellen die Galerie-Wand definierten seit dem 19. Jahrhundert maßgeblich mit, was Kunst ist und was nicht.⁴¹¹ Auf die Überlieferung des Werks zielte schließlich auch die nachträgliche Produktion von Portfolios in den 1990er Jahren ab, das derart Einzug in unterschiedliche museale Sammlungen erhalten hat.⁴¹² Neben Kurator*innen bzw. Institutionen haben also Mandel und Sultan selbst dazu beigetragen, das ursprüngliche Verhältnis zwischen Fotobuch und fotografischer Installation zu verschieben und die archivistische Provenienz der Fotografien zu verschleiern.

3.3 *Fotografisches Rekontextualisieren – Zwischen Zeigen und NichtZeigen*

War *Evidence* seinerzeit häufig die Kritik der bloßen Ästhetisierung der fotografischen Bilder entgegengebracht worden, wie sie auch wenige Jahre später im Fokus von Kritiker*innen wie Douglas Crimp oder Rosalind Krauss standen, hat ein Blick auf die Bildauswahl die fotografie- bzw. medienkritische Haltung der beiden Künstler offengelegt und das komplexe Verhältnis von Fotografie und Beweis vor Augen geführt. Insbesondere im Wechselspiel zwischen den Bildern sowie den paratextuellen Elementen wie Werktitel und Archivliste wird die fotografische Beweiskraft zu einer Frage der Glaubwürdigkeit – der Bilder selbst, der Archive sowie schließlich auch der beiden Fotografen. Denn es bleibt

⁴¹⁰ Vgl. Sekula, Allan: „Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation“, in: *The Massachusetts Review*, Vol. 19, No. 4, Photography, Winter 1978, S. 866)

⁴¹¹ Vgl. Krauss 1998, S. 41f.

⁴¹² Larry Sultan und Mike Mandel ließen ab den 1990er Jahren Reproduktionen von den Originalfotografien herstellen, die sie in Gestalt von Portfolios vertrieben. Diese befinden sich heute in den Sammlungen mehrerer Museen, darunter das San Francisco Museum of Modern Art, das Fotomuseum Winterthur, Tate Modern London, sowie das Museum für Moderne Kunst Frankfurt. Die Portfolios variieren jedoch in Umfang (27-44 Abzüge) sowie Produktionsjahr. Nachdem erstmals in den 1990er Jahren Abzüge erstellt worden waren, kam es in den 2000er Jahren zu einer erneuten Produktion von Prints.

nicht zuletzt unklar, ob die gezeigten Fotografien tatsächlich aus den genannten Archiven stammen oder sich womöglich eigene Aufnahmen unter die Bildauswahl ‚gemogelt‘ haben.⁴¹³

Es sind vor allem die zahlreichen Auslassungen – fehlende Bildunterschriften, Seitenzahlen sowie ein mangelhaftes Verweissystem –, in denen sich Zweifel manifestieren an den Bildern und ihrer Herkunft. In diesem Spiel zwischen Zeigen und explizitem *Nicht*-Zeigen, das sowohl auf motivischer als auch semantischer und gestalterischer Ebene das Fotobuch charakterisiert, manifestiert sich sein ambivalenter Charakter: Scheinen beispielsweise einerseits wissenschaftlich anmutende Zeigemodi auf, werden diese andererseits unterlaufen. In dieser brüchigen, von Leerstellen gekennzeichneten Gestalt formuliert sich eine Kritik an der Eindeutigkeit, mit der Archive ihre Bestände ordnen sowie organisieren und derart kohärente, kontinuierliche Geschichten befördern.

Mike Mandel und Larry Sultan zeigen die Archivbilder gleichsam in ihrem Rohzustand ohne die zahlreichen Kontextualisierungen, die sie im Rahmen ihrer Archivierung erfahren haben und die sie für bestimmte Interpretationen öffnen bzw. schließen. Auch die von Stempeln sowie handschriftlichen Codierungen gekennzeichneten Rückseiten der Fotografien bleiben unsichtbar. Derart lenkt *Evidence* den Blick auf die fotografischen Bilder und hebt den Informationsgehalt der Fotografien zu einem großen Teil aus. Das Werk verwehrt sich einer eindeutigen Narration, wie sie ausgehend von archivischen Ordnungen und Bezeichnungen für gewöhnlich die Geschichtswissenschaften konstruieren. Stattdessen obliegt es den Betrachter*innen, eine Narration zu konstruieren. Seine Widerständigkeit zeigt sich sogleich mit Blick auf die kunsthistorischen Kategorien, denen sich *Evidence* ebenso entzieht und nicht einfach zuordnen lässt.

In der Ambivalenz zwischen Zeigen und *Nicht*Zeigen eröffnet sich ein fortwährendes, unauflösbares Spiel, das den Betrachter*innen Raum für eigene Interpretationen lässt. Andererseits rückt *Evidence* derart die Wirkmacht zeigender Handlungen in den Blick, die „Macht über das Bild und die Sichtbarkeit der Darstellung ausüben und aktiv oder passiv an Aushandlungen darüber beteiligt sind, was wir sehen.“⁴¹⁴ Beschränkt sich diese Macht mit Blick auf das Fotobuch auf die beiden Fotografen, sind an diesem Aushandlungs-

⁴¹³ Unter die Bildauswahl, die in der erstmaligen Ausstellung im SFMOMA gezeigt wurde, hatten Mandel und Sultan eine eigene Aufnahme unter die Bilder gemischt. John Humphrey, mit dem sie zuvor gewettet hatten, ob er diese erkennt, identifizierte den ‚Irrläufer‘. (vgl. Philips 2003, o. S.)

⁴¹⁴ Sykora et al. 2016, S. 10.

prozess in der Ausstellung seit einigen Jahrzehnten vor allem die Kurator*innen beteiligt, die maßgeblich über die Sichtbarkeit des Werks entscheiden. Mit dem Einzug der von Sultan und Mandel angeeigneten Fotografien in die Sammlung des Center for Creative Photography liegt die Deutungshoheit abermals in den Händen einer Institution, die noch stärker als einst die Archive über das Material zu wachen scheint, in dem sie den Zugang beschränkt und auch über die Lesart des Werkes bestimmt. Die Fotografien werden nun allerdings nicht aufgrund ihres womöglich brisanten Bildinhalts bewahrt und geschützt, sondern wegen ihrer fragilen Materialität, die es wie bei jedem Artefakt besonders zu schützen gilt. Denn mit dem Verkauf an das CCP ist der ästhetische Status der fotografischen Objekte besiegelt worden, die abseits der Ausstellung nur noch auf Nachfrage und unter bestimmten Auflagen vorgelegt werden.⁴¹⁵ Mit dem Weglassen einzelner werkkonstituierender Elemente wie beispielsweise der Archivliste kultiviert das institutionelle Handeln gleichsam die *Nichterkenntnis*, die in gewisser Weise auch das Fotobuch kennzeichnet und von den Fotografen auch über das Werk hinaus fortgeführt wird. So ist bis heute nicht bekannt, aus welchen Archiven die Fotografien im Einzelnen jeweils stammen. Daran anknüpfend potenziert die kuratorische Praxis die Mystifizierung des künstlerischen Werks, sowie insbesondere die Herkunft der Bilder und setzt das Spiel zwischen Zeigen und *NichtZeigen* im Ausstellungsraum fort.

⁴¹⁵ Ausdruck dieser Deutungshoheit ist nicht nur die Rahmung, sondern ebenso der vorsichtige Umgang mit den Fotografien im Archiv. Für die fotografischen Bilderzeugnisse gelten nun dieselben Regeln wie für künstlerische Fotografien, die nur unter Vorsichtsmaßnahmen und unter Gebrauch der üblichen weißen Stoffhandschuhe hervorgeholt werden.

4 *Fotografisches Ordnen – Von (Un)Sichtbarkeiten und (Un)Ordnungen*

Fotografien lassen sich *an*-ordnen, *zu*-ordnen, *um*-ordnen, *neu*-ordnen. Unabhängig vom Präfix handelt es sich um Verfahren, die beabsichtigen, Ordnung(en) zu schaffen. Die vorangestellte Silbe zeigt dabei jeweils eine bestimmte Bewegung (*an*-, *zu*) oder die Beziehung eines Objekts zu anderen Gegenständen an sowie einer bereits bestehenden Ordnung (*um*-, *neu*). Im entsprechenden Synonym ‚aufräumen‘ gibt sich die räumliche Dimension ordnender Verfahren zu erkennen, wobei sich Ordnungen sowohl im realen, dreidimensionalen Raum als auch im virtuellen Raum des Digitalen herstellen lassen.

Ord nende Verfahren werden für gewöhnlich dort herangezogen, wo noch keine Ordnung besteht oder etwas mit der Zeit in Unordnung geraten ist.⁴¹⁶ Ihre Absicht ist es, die vermeintliche Unordnung „*in eine bestimmte Ordnung, richtige Reihenfolge, in einen ordentlichen Zustand zu bringen*“⁴¹⁷. Das Ordnen erfolgt demnach entsprechend definierter, innerhalb eines bestimmten Kontexts anerkannter Parameter und ist an Normen geknüpft, die innerhalb der jeweiligen Handlungsfelder, in denen das Ordnen praktiziert wird, wirksam sind. Welche Ordnung gleichsam die ‚*richtige*‘ ist, orientiert sich maßgeblich am Gebrauch der Fotografien und wird von den jeweiligen Akteur*innen, genauer den Archivar*innen, Bibliothekar*innen, privaten Sammler*innen sowie den Plattformen und Programmen bestimmt, die zu Ordnungszwecken angewandt werden. In letzteren sind oftmals Ordnungsmuster implementiert, die das Ordnen der Bilder beeinflussen oder sogar bestimmen und automatisch vornehmen.

Wenngleich Ordnungen stets eine bestimmte Perspektive auf den Gegenstand eingeschrieben ist, die seine Lesart vorgeben, dienen sie doch in erster Linie dazu, Objekte gezielt zu adressieren und auffindbar zu gestalten. Hierfür bedarf es einer Systematik sowie einer symbolischen Verdopplung der Ordnung beispielweise in Gestalt von Katalogen. Darüber hinaus erfordert die gezielte Adressierung eine gewisse Stabilität hinsichtlich der Struktur.⁴¹⁸ Denn wie Manfred Sommer heruntergebrochen hat, besteht

⁴¹⁶ Auf die zeitliche Dimension der Unordnung hat Wolfgang Ernst verwiesen und konstatiert mit Blick auf Archive, dass diese mit der Zeit in einen Zustand der Unordnung verfallen. (vgl. Ernst, Wolfgang: „Kunst des Archivs“, in: Adkins, Helen (Hrsg.): *Künstler.Archiv. Neue Werke zu historischen Beständen*, Köln: Walther König, 2005, S. 39)

⁴¹⁷ Lemma im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, siehe: <https://www.dwds.de/wb/ordnen>.

⁴¹⁸ Vgl. Sommer 2002, S. 213f.

„Ordnung [...] in nichts anderem als einer festen Beziehung zwischen einem Platz und einer Sache“⁴¹⁹. Stabilisiert und aufrechterhalten wird sie dabei von ‚Halte-Vorrichtungen‘ wie Stellwänden, Regalen, Vitrinen usw.⁴²⁰ Strebt jede Ordnung also eine gewisse Permanenz an, die gleichsam ihre innere Kohärenz sichert, kann sie auf unterschiedliche Weise destabilisiert bzw. gestört werden. Störpotential bieten zum einen Objekte, die sich der vorgegebenen Ordnung widersetzen, ergo sich nicht in diese einfügen lassen, aber auch eine mit der Zeit und der Anhäufung weiterer Materialien drohende Unordnung, und schließlich auch Verfahren des *Um-* bzw. *Neuordnens*, die bis dato gültige Ordnungen in gewisser Weise als mangelhaft erscheinen lassen.

Ist jede Ordnung als konstruiertes Gefüge zu betrachten, bleibt der Wunsch nach einer *stummen Ordnung* der Dinge, wie sie Michel Foucault beschrieben hat, bestehen. Eine solche Ordnung zeichne sich zwischen den Dingen selbst ab, „in der Tiefe, als bereits vorhanden, als schweigend auf den Moment seiner Aussage wartend“⁴²¹, und bedarf „eines Blicks, einer Aufmerksamkeit, einer Sprache“⁴²², um sichtbar zu werden. In Foucaults Ausführungen scheint die Überzeugung von einer originären, vor jeglicher Organisation existenten Ordnung auf. Darauf, dass der Glaube an eine solche vorarchivische, innere Ordnung mitunter auch in der Archivpraxis besteht, deuten jüngere Versuche in ethnographischen Bildarchiven hin, die eine vermeintlich *neutrale* Ordnung zu generieren suchen, indem sie die topographische Systematik durch eine chronologische ersetzen. Die sich in der topographischen Ordnung widerspiegelnde koloniale Perspektive der Bildarchive soll auf diese Weise aufgebrochen werden. Wenngleich auf diese Weise die kolonialen Einschreibungen in die Ordnung überwunden werden sollen, so ist und bleibt auch die chronologische Ordnung eine konstruierte.

4.1 *Praktiken des Ordnen*

Verfahren des Ordnen sind nicht nur innerhalb einer institutionellen Sammel- und Ausstellungspraxis konstitutiv, sondern bestimmen auch den künstlerischen Umgang mit

⁴¹⁹ Ders. S. 224.

⁴²⁰ Vgl. Ders. S. 225.

⁴²¹ Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge, Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, (französisches Original 1966), übersetzt von Ulrich Köppen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1971, S. 22.

⁴²² Ebd.

Sammlungen aus eigenen wie angeeigneten fotografischen Bildern. Künstlerischen Ordnungspraktiken wird gar ein besonderes Potential attribuiert, weil sie abseits der gewöhnlichen Prinzipien und Ordnungsmuster erfolgen und ganz eigene Ordnungen sowie mitunter Unordnung(en) generieren. Denn während die archivischen, nach taxonomischen oder chronologischen Prinzipien eingerichteten Ordnungen häufig einfach wiederholt werden, wenn Archivfotografien in Ausstellungen gezeigt oder in Büchern reproduziert werden, wie Allan Sekula angemahnt hat, scheinen künstlerische Ordnungen zu meist ganz eigenen Prinzipien zu folgen und mit den vorgängigen Ordnungsmustern der angeeigneten Bilder zu brechen.⁴²³ Dabei stehen nicht nur die Ordnungen selbst, sondern vor allem die archivische Ordnungsmacht zur Disposition.

Neben vermeintlichen Unordnungen, genauer Arrangements, die sich einem klar erkennbaren Ordnungsprinzip entziehen, wie in Mike Mandels und Larry Sultans Fotobuch *Evidence*, scheinen insbesondere Praktiken des kontinuierlichen Um- sowie Neuordnens Potential zu bieten, mit der interpretativen Macht, die diesen Handlungen eingeschrieben ist, spielerisch zu verfahren und sich einer eindeutigen Festschreibung zu entziehen. Eine prozessuale Praxis des Ordnen verspricht zugleich, mit der auktorialen künstlerischen Autorschaft zu brechen. Statt eines Transfers der archivischen Handlungsmacht auf das Künstlersubjekt, wie er sich teils mit Blick auf *Evidence* abgezeichnet hat, scheint in der kontinuierlichen Praxis des Um- und Neuordnens die Möglichkeit auf, sich der singulären, an den Autor geknüpften Festschreibung zu entziehen und die Deutung damit flexibel zu gestalten. In der Hinwendung zu prozessualen Praktiken ist eine künstlerische Praxis des Neu- und Umordnens in besonderer Weise durch die digitale Bildkultur beeinflusst, die durch fluide Bilderströme und wechselnde Anordnungen gekennzeichnet ist.

Im Folgenden sollen Verfahren des An-/ Um-/ Neu- sowie des Un-Ordnen von Fotografien innerhalb einer institutionellen respektive archivischen und musealen Praxis ausdifferenziert werden und insbesondere hinsichtlich ihrer bedeutungsgenerierenden Funktion dargelegt werden, um davon ausgehend nach den Handlungsweisen und Potentialen eines künstlerischen Ordnen zu fragen. Dabei stellt sich unter anderem die Frage

⁴²³ Die archivische Ordnung, wie sie Allan Sekula in Ausstellungen sowie fotografischen Büchern reproduziert sieht, beansprucht wiederum die Autorität des Archivs sowie dessen vermeintliche Neutralität. (vgl. Sekula 1983, S. 446)

nach dem wechselseitigen Verhältnis zwischen einer künstlerischen und institutionellen Praxis, wenn Künstler*innen auf Bestände von archivischen oder musealen Institutionen zurückgreifen oder der museale Ausstellungsraum selbst zum Aufführungsort ordnender Handlungen wird. Leben die institutionellen Ordnungspraktiken in den künstlerischen Ordnungen fort, wie Allan Sekula konstatiert hat, oder unterlaufen letztere die etablierten Ordnungen und wirken schließlich womöglich wieder auf professionelle Verfahren des Ordners zurück? Im Folgenden gilt es dabei in besonderer Weise auch das Ordnen digitaler Objekte zu berücksichtigen, das die analoge Praxis nicht nur konstitutiv ergänzt, sondern auch maßgeblich verändert hat. Denn fotografische Bilder liegen schon lange nicht mehr nur in Gestalt von materiellen Abzügen vor, sondern zunehmend ausschließlich als digitale Bilddatei. Handelt es sich hingegen um *Digitalisate*, also aus der Digitalisierung analoger fotografischer Abzüge entstandene Bilder, kommt diesen häufig der Status eines äquivalenten Surrogats zu, mit dem das Konsultieren der materiellen Abzüge in vielen Bereichen überflüssig geworden ist. Die Objekte selbst bleiben so zumeist unangetastet, während die digitalen Bilddateien zum eigentlichen Gegenstand des Ordners geworden sind. Vor dem Hintergrund des technologischen Wandels bleibt damit auch zu fragen, welche Bedeutung der originären Ordnung im digitalen Zeitalter noch zu kommt.

4.1.1 Anordnen

Werden beim Zuordnen einzelne Bilder für gewöhnlich in eine bereits existierende Ordnung eingepflegt, beschreibt das Anordnen ein zueinander in Beziehung setzen von einzelnen, autonomen Bildern.⁴²⁴ Setzt das Zuordnen also eine gewisse Analogie unter den einzelnen Teilen voraus, stellt eine Anordnung allein durch räumliche Nähe eine Verknüpfung unter diesen her, die unmittelbar eine wie auch immer geartete Beziehung zwischen den Elementen suggeriert. Anordnungen können sich daher grundsätzlich auch aus Disparatem konfigurieren. Wird etwas als Anordnung erfahren, strebt die Konstellation nach einem Mehrwert, der über die Signifikanz ihrer einzelnen Teile hinausgeht. So ergeben sich aus der Anordnung mehrerer fotografischer Bilder auf einer nach außen begrenzten Fläche wie beispielsweise im Album, der Ausstellungswand, oder auch auf dem Screen eines PCs neue Bedeutungen, die über die einzelnen Bilder hinausgehen.

⁴²⁴ Etwas wird zugeordnet, weil es zu etwas gehört bzw. zugehörig gemacht wird.

Auf paradigmatische Weise kommt das fotografische Anordnen als künstlerische Praxis in den Arrangements zum Ausdruck, die der Fotograf Wolfgang Tillmans im Ausstellungsraum generiert. In diesem arrangiert Tillmans Fotografien aus unterschiedlichen Werkgruppen in variierenden Formaten und Materialitäten zu flächenübergreifenden Wandanordnungen, die Felix Thürlemann und David Ganz als ein zeitgenössisches Beispiel für das *Hyperimage* angeführt haben.⁴²⁵ Als solches bezeichnen die beiden Autoren ein *Meta-Bild*, das sich aus der Zusammenstellung mehrerer Einzelbilder im Raum konfiguriert und bedeutungstiftend ist.⁴²⁶ Die von Tillmans geschaffenen Anordnungen ziehen den Blick der Betrachter*innen vom fotografischen Einzelbild ab und evozieren im Zusammenspiel der Fotografien eine neue Bedeutungsdimension, die über die Signifikanz der einzelnen Bilder hinausgeht.⁴²⁷

Das fotografische Anordnen findet bei Tillmans längst nicht nur an der Ausstellungswand statt, sondern wurde von ihm auch auf die Publikation sowie die Projektion übertragen und in dem jeweiligen Medium entscheidend weiterentwickelt.⁴²⁸ Analog zu den wandübergreifenden Arrangements an der Ausstellungswand erstrecken sich mehrere Bilder über die Doppelseite des Buches wie zum Beispiel in der Publikation *Neue Welt*⁴²⁹ (2012) oder werden auf zwei, orthogonal zueinander ausgerichtete Wände projiziert wie in der 2-Kanal-Videoinstallation *Book for Architects* (2014). (Abb. 29) Im Gegensatz zur Publikation, in der die Anordnung medial wie materiell festgeschrieben ist, formiert sich das Bildarrangement auf der Wand erst im Moment der Projektion. Die für einige Sekunden aufscheinenden Bilder konstituieren sich zu zweidimensionalen Anordnungen, die sich im Loop der Präsentation scheinbar unendlich fortsetzen. Dabei sind die Bilder jeweils derart arrangiert, dass sie sich teils überlappen und gegenseitig verdecken.

⁴²⁵ Vgl. Ganz, David; Thürlemann, Felix (Hrsg.): *Das Bild im Plural, Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 2010, S. 161.

⁴²⁶ Das Hyperimage besitzt damit keine Permanenz, sondern stellt ein temporäres Bildgefüge dar, das erst in der Ausstellung konfiguriert wird. Es kann sich grundsätzlich auch aus Bildern formieren, die aus Perspektive der Produktion in keiner unmittelbaren Verbindung zueinanderstehen und die auf unterschiedliche Autor*innen zurückgehen. (vgl. Ganz/Thürlemann 2010, S. 14-16)

⁴²⁷ In diesem Gefüge bedürfen die Bilder einerseits selbst der Deutung, andererseits fungieren sie als Instrument der Deutung. (vgl. Dies. S. 167)

⁴²⁸ Erstmals wandte Wolfgang Tillmans dieses Gestaltungsprinzip in einer Publikation an, die 2011 begleitend zu einer Einzelausstellung in der Zachęta Nationalen Kunstgalerie in Warschau erschien. (siehe Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Hrsg.): *Wolfgang Tillmans – Zachęta Ermutigung*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Zachęta Nationalen Kunstgalerie in Warschau vom 18.11.2011 bis 29.01.2012], Düsseldorf: Kunstsammlung NRW, 2011)

⁴²⁹ Tillmans, Wolfgang (Hrsg.): *Neue Welt*, Köln: Taschen, 2012.

In diesem medienübergreifenden Bilderspiel, in dem Wolfgang Tillmans seine Fotografien immer wieder neu formatiert und kombiniert, sieht Bettina Dunker ein Bildverständnis zum Ausdruck kommen, wie es das *plurale Bild* charakterisiere.⁴³⁰ In Abgrenzung zum Hyperimage begreift sie darunter eine plurale Bildform, die sich nicht aus autonomen Einzelbildern formiert, sondern durch *einzelne* Bilder, die erst im Zusammenspiel mit anderen ihren Sinn entfalten und daher als genuin plural zu begreifen sei.⁴³¹ Darauf, dass die mehrteiligen Bildgefüge des Fotografen mehr als nur ein Präsentationsmodus sind, weist auch die Tatsache hin, dass die Rauminstallationen als solche – nicht die Bilder im Einzelnen – verkauft werden, wie beispielsweise auch die *Frankfurt Installation*, die das Museum für Moderne Kunst Frankfurt 2011 erwarb.

Lassen sich die pluralen Bildanordnungen im Medium der Publikation sowie im Ausführungsmodus der Projektion als dezidiert künstlerischer Ausdruck begreifen, verhält es sich hinsichtlich der mehrteiligen Bildanordnungen im Ausstellungsraum auf den ersten Blick anders. Dieser wird als institutioneller Deutungsraum maßgeblich von einem kuratorischen Handeln bestimmt. Kuratorische Tätigkeiten werden jedoch auch von Künstler*innen übernommen, wenn sie beispielsweise selbst die Präsentation ihrer Werke im Ausstellungsraum vornehmen oder im Rahmen von Ausstellungsreihen museale Sammlungspräsentationen gestalten. Mit Blick auf eine Gegenwartskunst, die sich dem Sammeln von Bildern verschrieben hat, lässt sich zudem eine produktive Verknüpfung künstlerischer wie kuratorischer Praktiken beobachten. Das Kuratieren ist selbst zu einem Bestandteil der künstlerischen Produktion geworden und lässt sich nicht mehr als nachgelagerter Akt begreifen.⁴³² Dies gilt in besonderer Weise für den Umgang mit angeeigneten Bildern; sodann wird die Anordnung der Bilder zum eigentlichen künstlerischen Gestus, wie bereits im dritten Kapitel deutlich geworden ist. Dabei erfordert die mehrteilige, sich erst im Ausstellungsraum zum Werk formierende fotografische Installation eine genaue Anweisung hinsichtlich der Anordnung der einzelnen Teile. Diese wird bei-

⁴³⁰ Vgl. Dunker 2018, S. 133.

⁴³¹ Vgl. Dies. S. 10.

⁴³² Fiona McGovern hat darauf hingewiesen, dass bereits ab dem 19. Jahrhundert kuratorische Tätigkeiten von Künstler*innen ausgeführt wurden. Seit Ende der 1990er Jahren hat die kuratorische Praxis jedoch auch Auswirkungen auf die künstlerische Produktion, mit der sie sich konstitutiv verbunden hat. (vgl. McGovern, Fiona: „Referenz und Appropriation in der künstlerischen Ausstellungspraxis“, in: Döhl, Frédéric; Wöhrer, Renate (Hrsg.): *Zitieren, appropriieren, sampeln, Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten*, Bielefeld: transcript Verlag, 2014, S. 116)

spielsweise durch schriftliche Instruktionen übermittelt oder aber die Künstler*innen nehmen eigenständig die Hängung vor, um die ‚richtige‘ Präsentation zu gewährleisten. Hinter der Aneignung kuratorischer Praktiken durch Künstler*innen steckt nicht nur der Wille, die Kontrolle über die Präsentation des Werks zu behalten, es lässt sich dahinter auch eine Institutionskritische Haltung vermuten. Mit Blick auf die Ausstellung der von Mike Mandel und Larry Sultan angeeigneten Abzüge hat sich gezeigt, dass das Anordnen keineswegs nur eine gestalterische, bedeutungstiftende Praxis darstellt, sondern auch eine Strategie, mit der versucht wird, die Deutungsmacht der Institutionen einzuschränken; wenngleich mit dem Verkauf der Abzüge an das Center for Creative Photography die Handlungs- und Deutungsmacht schließlich wieder bei einer Institution lag.⁴³³

Führt die skizzierte Verschränkung künstlerischer und kuratorischer Praktiken im Ausstellungsraum dazu, dass nicht immer auf den ersten Blick ersichtlich ist, ob es sich um eine von Künstler*innen oder Kurator*innen vorgenommene Inszenierung handelt, unterscheiden sich die künstlerischen Anordnungen mitunter stark von den konventionellen institutionellen Präsentationsweisen, in denen das fotografische Einzelbild nach wie vor einen besonderen Status besitzt. Auch die mehrteiligen, raumgreifenden Bildgefüge, wie sie Wolfgang Tillmans beispielsweise in Gestalt seiner fotografischen Installationen generiert, kontrastieren die gewöhnlichen Präsentationen.⁴³⁴ Dass seine Arrangements als autonome künstlerische Geste erfahren werden, begründet sich daher nicht nur aus der strategischen Wiederholung, mit der seine wandfüllenden Zusammenstellungen von Bildern zu einem wiedererkennbaren Markenzeichen des Fotografen geworden sind. Es ist vor allem ihre Diskrepanz zu konventionellen fotografischen Präsentationsformen, in der sich die Anordnungen im Ausstellungsraum als künstlerisch intendiert zu erkennen geben.⁴³⁵ Die assoziativer und freier erfolgenden Arrangements erscheinen vergleichsweise ungeordnet, worin ein entscheidender Unterschied zu den

⁴³³ Siehe Kapitel 3.2.2.

⁴³⁴ Wenngleich Wolfgang Tillmans als prominenter Vertreter dieser fotografischen Installationspraxis genannt wird, entstanden bereits Mitte der 1980er Jahre vergleichbare Präsentationen wie beispielsweise die Wandanordnung der fotografischen Werkgruppe *Der Schein der Vertrauten* von Volker Heinze im Rahmen der 1981 im Museum Folkwang Essen stattfindenden Gruppenausstellung *Reste des Authentischen, Deutsche Fotobilder der 80er Jahre*. (vgl. Förster, Carolin: „Reste des Authentischen, Stichworte zu fotografischen Sichtweisen der 1980er Jahre in Deutschland“, in: *Fotogeschichte*, Heft 137, 2015, S. 48)

⁴³⁵ Diese Diskrepanz zeigt sich nicht nur in der Wandanordnung, sondern ebenso in der Rahmung und Formatierung der Bilder, mit denen Wolfgang Tillmans innerhalb seiner Installationen spielt. Neben gerahmten Prints finden sich darunter häufig unmittelbar an der Wand, mit Klammern oder Pins befestigte Abzüge.

weitestgehend in kohärente Erzählstrukturen eingebetteten Bildfolgen der kuratorischen Praxis besteht.

4.1.2 *Umordnen / Neuordnen*

Wie bereits eingangs erwähnt, lassen Verfahren des Neu- oder Umordnens auf eine vorangegangene Ordnung schließen, die aufgrund veränderter Bedingungen nunmehr als mangelhaft erscheint und deshalb teilweise modifiziert oder ganz erneuert wird. So werden Fotografien von Zeit zu Zeit um- oder ganze Bestände neugeordnet und auf diese Weise an Narrative angepasst oder zu neuen formiert. Waren diese Verfahren im vor-digitalen Zeitalter an das räumliche Verschieben der Objekte gebunden, die in Alben, Schachteln oder Kartons aufbewahrt und in diesen teils auch (an)geordnet wurden, hat sich der Umgang in Folge der Digitalisierung grundlegend verändert. Die digitalen Bilddateien lassen sich am PC mühelos hin- und herschieben, sodass sich mit nur wenigen Mausklicks neue Ordnungen generieren lassen. Die unendliche Multiplikation der Dateien erlaubt das Erstellen unterschiedlicher, nebeneinander existierender Ordnungen, während die Ordnung der analogen Originale selbst unangetastet bleibt. Das Umordnen digitaler Bilddateien ist daher zwar grundsätzlich dynamischer, aber zugleich auch anfälliger für Störungen wie zum Beispiel fehlerhafte Zuordnungen, weil der digitale Ordner durchlässiger ist als seine von stabilisierenden ‚Halte-Vorrichtungen‘ nach innen wie außen geschützten materiellen Äquivalente. Der digitalen Bilddatei ist eine Beweglichkeit inhärent, die sie fundamental vom materiellen Abzug unterscheidet, der im analogen Archiv sowie der Sammlung einen festen Standort besitzt. Während Neu- bzw. Umordnungen auf den digitalen Benutzeroberflächen also vergleichsweise mühelos vollzogen werden können, sind sie hinsichtlich materieller fotografischer Bestände je nach Umfang aufwendig, weshalb analoge Ordnungen wesentlich starrer sind. Wann Fotografien neu- oder umgeordnet werden und mit welchen Absichten dies geschieht, soll im Folgenden exemplarisch dargelegt werden.

Gibt es allgemeingültige und stabile Ordnungen wie beispielsweise im Bibliothekskontext, in dem die Bestände weitestgehend sachthematisch und chronologisch entsprechend ihres Eingangs aufgestellt sind, werden fotografische Materialien je nach Sammlung bzw. Archiv nicht nur nach unterschiedlichen Prinzipien wie Chronologie, Sachthematik oder

nach Format, Material usw. geordnet, sondern von Zeit zu Zeit auch um- bzw. neu-geordnet. Zwar ist die Systematik, nach der Bibliotheksbestände organisiert sind, vergleichsweise homogen, die Zuordnungen der Bücher selbst können jedoch variieren und bieten mitunter Störpotential. Dies führt exemplarisch eine Anekdote von Douglas Crimp vor Augen, in der er seine Begegnung mit Ed Ruschas Buch *Twentysix Gasoline Stations* (1963) in der New York Public Library schildert. Bei der Recherche nach Bildmaterial für einen Film war Crimp unter der Rubrik ‚Verkehrswesen‘ auf das von Ruscha gestaltete Fotobuch gestoßen. Aufgrund des Bildgehalts von 26 Tankstellen stand dieses zu seiner Verwunderung im Regal gleich neben Büchern über Autos, Autobahnen etc.⁴³⁶ Dem Buch wurde jedoch nicht nur sein Kunststatus abgesprochen, sondern ganz generell sein Wert als bewahrenswertes Objekt. So lehnte die Library of Congress in Washington die Aufnahme des 1963 erschienenen Buchs in den Bibliotheksbestand ab.⁴³⁷ Heute sind Ed Ruschas Publikationen hingegen in keiner Bibliothek mehr frei zugänglich, sondern in den Bestand der *Rara* übergegangen. Denn längst sind sie zu raren und wertvollen Objekten geworden, die in Sammlungen aufbewahrt und nur auf Anfrage hervorgeholt werden.⁴³⁸ Der Umgang mit Ruschas Fotobuch legt dar, dass die Ordnungen stetig wachsender Sammlungen dynamisch sind, weil sie einerseits dem Wandel der Bewertung unterliegen, und andererseits auf neue Objekte reagieren, die es in die bestehende Ordnung zu integrieren gilt. Wo dies nicht möglich ist, bedarf es einer neuen Kategorie oder der (Zwischen-)Ablage in Kategorien wie Diverses.⁴³⁹

Während Douglas Crimp den Rezeptionswandel, den das Künstlerbuch ab den 1990er Jahren erfahren sollte, 1981 – als er seinen Aufsatz verfasste – noch nicht erahnen konnte, widmete er sich in diesem vielmehr der systematischen Umordnung von fotografischen Abzügen, wie sie sich in Folge der Nobilitierung der Fotografie ab den 1970er

⁴³⁶ Vgl. Crimp 1981, S. 386.

⁴³⁷ Vgl. Ruscha, Ed: „Rejected ...“, in: *Artforum*, Vol. 2, No. 9, March 1964, S. 55.

⁴³⁸ Existierte in den 1960er und -70er Jahren in Bibliotheken noch keine angemessene Klassifikation für Künstlerpublikationen und besaßen diese noch eine geringe Relevanz, brachte erst ihre wachsende Anerkennung eine Umordnung mit sich. Dass die Kategorie der Künstlerpublikation bis heute jedoch keine fest etablierte Kategorie innerhalb der Systematik von Bibliotheken ist, zeigt beispielhaft die Zuordnung des Fotobuchs *Evidence* von Sultan und Mandel in der medienwissenschaftlichen Bibliothek der Ruhr-Universität Bochum. Die Publikation ist hier unter der Kategorie *Visuelle Kultur > Fotografie Plakat Bild* aufgestellt. Als Grund lässt sich zum einen ein anderes Forschungsinteresse der Disziplin nennen, zum anderen kommt dem Buch möglicherweise ein Alleinstellungsmerkmal zu.

⁴³⁹ Die Ausdifferenzierung der Systematik respektive die Einrichtung einer neuen Kategorie hängt dabei maßgeblich von der Anzahl der entsprechenden Objekte ab, die sich mit Blick auf eine neue Kategorie formieren.

Jahren in mehreren Institutionen ereignet hatte. Der wachsende Status der Fotografie als auch der ihrer Macher*innen hatte dazu geführt, dass zahlreiche Fotografien aus ihren ursprünglichen Kontexten (Alben, Bücher u.a.) entnommen und isoliert wurden. Der Transfer der Abzüge von einer Sammlung in die andere ging häufig mit der erstmaligen Verzeichnung der Fotograf*innen einher. Wie in Kapitel 2 beschrieben, traten diese damit gewissermaßen an die Stelle der topographischen Einordnung. An dieser systematisch erfolgenden Aufwertung kritisierte Crimp vor allem, dass den ursprünglichen Gebrauchsweisen der Fotografien nicht länger Rechnung getragen würde und die jeweiligen Kontexte verloren gingen. Solche fotografischen Umordnungen, wie sie ab den 1970er Jahren vermehrt stattfanden, sind Ausdruck der wachsenden Anerkennung der Fotografie im Allgemeinen und gehen auf zum Teil konkrete Neubewertungen einzelner fotografischer Œuvres zurück, wie auch im Fall der Fotografien des Pariser Stadtchronisten Éugène Atget. Die von Atget ab Ende des 19. Jahrhunderts zu Zwecken des Kunstgewerbestudiums angefertigten Fotografien erfuhren ab Mitte der 1920er Jahre eine beträchtliche Aufwertung und wurden in den fotografischen Kanon eingebettet. Infolgedessen kam es auch in der Kunstbibliothek Berlin zur Umordnung der Abzüge aus dem Bildarchiv in die fotografische Sammlung, wie bereits in Kapitel 2.1.2 beschrieben. Dass es sich bei den Fotografien um solche handelte, die Atget für die Kunstgewerbeschulen als Studienobjekt angefertigt hatte und die als solche in das Bildarchiv in Berlin eingegangen waren, spielte keine Rolle. Wie Douglas Crimp mit Blick auf die New York Public Library kritisiert hatte, wurde auch in diesem Fall die Autorschaft zum eigentlichen Merkmal, hinter der die vormalige topographische Verzeichnung an Relevanz verlor.

Umordnungen sind also einerseits Ergebnis eines Perspektivwechsels zum Beispiel in Folge einer Wertsteigerung des Gegenstands sein, andererseits werden sie notwendig aufgrund veränderter Parameter wie Raum, Zeit etc.⁴⁴⁰ In diesem Fall resultieren sie aus äußeren Einflüssen und Veränderungen. Umordnungen können aber auch dezidiert beabsichtigt sein. Sie sind nicht nur Ausdruck, sondern auch Instrument einer Wertsteigerung, die sich am Eindrücklichsten zeigt, wenn Fotografien aus dem Archiv in die Institution Museum gelangen. Auf welche Weise aus einfachen Gebrauchsfotografien in Folge künstlerischer Selektion wie auch institutioneller Praktiken ästhetisch wertvolle

⁴⁴⁰ Dies ist beispielsweise der Fall, wenn ein Bestand um ein umfangreiches Konvolut erweitert wird oder nach einem Umzug in neuen Räumlichkeiten untergebracht wird.

und schützenswerte Abzüge werden, ist bereits anhand der *Evidence*-Fotografien deutlich geworden.

Auch Neuordnungen, unter denen im Gegensatz zu Umordnungen im Kontext der vorliegenden Arbeit die Neustrukturierung ganzer Sammlungen begriffen werden soll, sind an den Diskurswandel geknüpft, auf den sie nicht bloß reagieren, als diesen vielmehr mitkonstituieren. Neuordnungen brechen bewusst mit der vorangegangenen *alten* Ordnung, wollen sich von dieser abgrenzen oder gar explizit abstoßen. Als solche ist auch die Umstrukturierung des historischen Fotoarchivs des Rautenstrauch-Joest-Museums in Köln zu begreifen, die Teil einer grundsätzlichen Neuausrichtung war, wie sie Institutionen mit ethnologischen Sammlungen vor der Folie des Postkolonialismus seit einigen Jahren programmatisch vollziehen.⁴⁴¹ Unter dem Vorhaben der ‚*Dekolonisierung des Archivs*‘ wurde so eine Reihe an Maßnahmen entwickelt, die die Präsentation als auch die Organisation der Sammlung neu gestalteten.⁴⁴² In diesem Zuge wurde die topografische, eng mit der Kolonialgeschichte verknüpfte Ordnung – in der sich auch die Reiseziele der Kolonialherren widerspiegelten – durch eine chronologische ersetzt. Von dieser Neuordnung der Fotografien entsprechend ihres Eingangs in die Sammlung versprach sich die Institution eine vermeintliche Neutralität, die Ordnungen aufgrund ihres genuin konstruierten Charakters kaum zukommen kann.⁴⁴³

Rufen Umordnungen von Teilbeständen sowie Neuordnungen ganzer Sammlungen in Archiven die Kritik auf den Plan, die ursprünglichen Gebrauchsweisen und Kontexte der Fotografien zu verschleiern oder gar zu zerstören und teils auch wertschöpfenden Mechanismen zu unterliegen, werden sie von Seiten der Institutionen als wichtiges Instrument der Erneuerung begriffen, wie die Neuorganisation des historischen Fotoarchivs des Rautenstrauch-Joest-Museums exemplarisch deutlich macht. Der Fall des

⁴⁴¹ Diese Praktiken der Neuorganisation der archivischen Bestände gehen im Kontext ethnologischer Sammlungen und Museen mit der Frage nach angemessenen Präsentationsstrategien sowie einer möglichen Restitutionspraxis einher, die seit einigen Jahren stark diskutiert und von Museen unterschiedlich angegangen wird.

⁴⁴² Seit der Museumsgründung 1901 sind Fotografien wichtiger Bestandteil der Sammlung, die bis heute durch Schenkungen und Ankäufe ergänzt wird. Die Sammlung begründete ein fotografisches Konvolut, das der namensgebende Ethnologe Wilhelm Joest (1852-1897) zusammengetragen bzw. teilweise selbst aufgenommen hatte, und umfasst insgesamt ca. 25.000 Fotografien. (siehe <https://museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/> Fotografische-Sammlung)

⁴⁴³ Die Leiterin des Historischen Fotoarchivs Lucia Halder nannte im Rahmen ihres Vortrags „Global Images? – Ethnographische Bildarchive im Aufbruch“ während des Symposiums *Photographic Materials: Archives and Tools* (KHM Köln, 4. Mai 2019) die Neuordnung der Sammlung als einen wichtigen Schritt bei der Dekolonisierung des Archivs.

Kölner Fotoarchiv weist zudem auf die Bedeutung der Digitalisierung für solche grundlegenden Neuordnungen hin. Erst die Digitalisierung ermöglichte die Neuordnung der Bestände, mit der die Objekte nicht nur nach unterschiedlichen Suchkriterien auffindbar geworden sind, sondern auch eine Rekonstruktion der alten Ordnung möglich geworden ist, sodass diese aufgelöst werden konnte. Werden heute Neuordnungen betrieben dann nur, so scheint es, wenn die vorherige Ordnung rekonstruierbar bleibt. Um- und Neuordnungen vermeintlich *originärer* Archivstrukturen sind jedoch auch im Zeitalter des Digitalen selten, weil die Prämisse des Bewahrens längst nicht mehr nur für das archivierte Material, sondern auch für die archivische Struktur gilt. Diese ist in einigen Fällen selbst zum historischen Gegenstand geworden und will bewahrt werden.⁴⁴⁴

Das Umordnen lässt sich auch als eine Strategie gegenwärtiger musealer Ausstellungspraxis begreifen, die mit wechselnden Präsentationen der Sammlungsbestände immer wieder neue Bezüge und Lesarten herstellt und damit dem gesellschaftlichen Imperativ nach einer steten Aktualisierung nachkommt, die auf Gegenwartsdiskurse reagiert.⁴⁴⁵ Wenngleich derartige Neupräsentationen natürlich nicht allein auf ordnenden Handlungen basieren, sondern ebenso zeigende respektive kontextualisierende Verfahren einschließen, kommt dem Anordnen in diesem Zusammenhang eine zentrale Rolle zu. Dass museale Ausstellungsräume in regelmäßigem Turnus neu konfiguriert werden, spiegelt sich insbesondere im Konzept der Sonderausstellung wider, deren spezifische Temporalität eine Anbindung an aktuelle Diskurse ermöglicht. Aber auch Dauerausstellungen sind entgegen ihrer Bezeichnung längst keine permanenten Anordnungen mehr, sondern werden in immer kürzer werdenden Abständen komplett oder teilweise

⁴⁴⁴ Kommt es jedoch zu Neuordnungen eines Gesamtbestandes oder Umordnungen einzelner Bestände, werden die vorgenommenen Änderungen dokumentiert, sodass sich die ursprüngliche Ordnung rekonstruieren lässt, wie das Beispiel der Atget-Abzüge in der Kunstbibliothek Berlin zeigt. Es gilt nicht nur die vorgängigen Ordnungen zu bewahren, sondern ebenso die in Folge der Digitalisierung der Archivpraktiken ausgedienten archivischen Instrumenten wie Zettelkataloge oder faktische Bestandsordner. Diese fungieren einerseits gewissermaßen als materielles Backup für die digitalen Sammlungen, und sind andererseits teils selbst zu historisch wertvollen und damit schützenswerten Gegenständen avanciert.

⁴⁴⁵ Paradigmatisch hierfür steht eine postkoloniale Perspektivierung, wie sie nicht nur in zahlreichen ethnologischen Museen heute vorgenommen wird und die mit dem eurozentristischen Blick der Institution Museum bricht. Mit Blick auf den postkolonialen Diskurs und insbesondere der damit verbundenen Frage der Restitution zeigt sich eindrücklich, dass auf veränderte Perspektiven über Neuordnungen von Archivbeständen hinaus auch reale Umordnungen der Objekte, das heißt Rückgaben folgen, die nicht nur das Selbstverständnis der Sammlungen, sondern auch der bestehenden Ordnungen in Frage stellen. (siehe hierzu Kuster, Brigitta; Lange, Britta; Löffler, Petra: „Archive der Zukunft? Ein Gespräch über Sammlungspolitiken, koloniale Archive und die Dekolonisierung des Wissens“, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Jg. 11, 2019, Nr. 1, S. 96-111.S. 96-111)

neu arrangiert, womit eine Aktualisierung bzw. Anpassung an aktuelle Forschungen aber auch Ausstellungspraktiken möglich wird.⁴⁴⁶

Darüber hinaus ist die Steigerung der Besucherzahlen ein maßgeblicher Grund für eine Ausstellungspraxis mit wechselnden Präsentationen; ein Faktor, dessen Relevanz gerade in Zeiten einer zunehmend privatwirtschaftlich geförderten Museumslandschaft Bedeutung erlangt hat. In diesem Kontext verortet sich auch die Präsentation ganzer musealer Sammlungen in Online-Datenbanken, in denen die Bestände nicht nur sichtbar gemacht, sondern häufig auch für die Benutzer*innen zum Download bereitgestellt werden.⁴⁴⁷ Seit das Rijksmuseum Amsterdam 2012 seine Sammlung zum Gegenstand einer interaktiven Plattform machte, haben immer mehr Museen ihre Sammlungen in Form von High-Res Images online zur Verfügung gestellt und bieten zudem häufig auch Tools für das Erstellen eigener Sammlungen sowie zur Weiterverarbeitung der Bilder an.⁴⁴⁸ In dieser interaktiven Praxis des digitalen Museums sieht Oliver Grau ein Wiederaufleben des *Rekombinierens*, wie es charakteristisch für den Umgang mit Objekten in der *Wunderkammer* sowie dem *Studiolo (ars combinatoria)* war.⁴⁴⁹ Im Unterschied zu den historischen Sammlungen, in denen das Sammeln und Anordnen weitestgehend in ein und derselben Person zusammenfielen, scheint in der interaktiven Praxis des Anordnens der Anspruch auf, die Besucher*innen an der Sammlung teilhaben zu lassen. Die institutionellen Machtstrukturen werden dabei jedoch nur scheinbar überwunden. Denn die Ergebnisse der User*innen wirken bisher weder auf die kuratorische Praxis der Museen zurück, noch fließen sie selbst in den musealen Raum ein oder werden gar ausgestellt. Stattdessen verbleiben die Sammlungen im virtuellen Raum und sind in ihrer Sichtbarkeit

⁴⁴⁶ Neben der immer häufiger durchgeführten Neupräsentation ganzer Sammlungsbestände finden auf unterschiedliche Weise Modifizierungen der musealen Ausstellungsräume statt, wie beispielsweise ein Austausch einzelner Werke bzw. Werkgruppen in einem regelmäßigen Turnus. Zum Konzept von Sonder- und Dauerausstellung siehe Habsburg-Lothringen, Bettina: „Sonderausstellungen: Grundlegende Bemerkungen zu einem Format am Beispiel der Ausstellungstätigkeit am Universalmuseum Joanneum seit 1811“, in: Dies.; Natter, Tobias G.; Fehr, Michael (Hrsg.): *Die Praxis der Ausstellung, Über museale Konzepte auf Zeit und Dauer*, Bielefeld: transcript Verlag, 2012, S. 28-30.

⁴⁴⁷ Von den Online-Plattformen versprechen sich Museen abseits der bestehenden Besucher*innen auch ein neues, vor allem jüngeres Publikum zu erreichen.

⁴⁴⁸ Die 2012 vom Rijksmuseum Amsterdam gelaunchte Website mit dem Namen *Rijksstudio* wurde zu einem Vorbild für andere Museen und ist wegen ihres Designs vielfach ausgezeichnet worden. Eine kritische Analyse dieser Online-Plattformen am Beispiel des Rijksmuseum liefert der folgende Aufsatz: Rühse, Viola: „The Digital Collection of the Rijksmuseum, Open Content and the Commercialization of a National Museum“, in: Grau, Oliver (Hrsg.): *Museum and the Archive on the Move, Changing Cultural Institutions in the Digital Era*, Berlin/Boston: De Gruyter, 2017, S. 37-56.

⁴⁴⁹ Vgl. Grau, Oliver (Hrsg.): *Museum and the Archive on the Move, Changing Cultural Institutions in the Digital Era*, Berlin/Boston: De Gruyter, 2017, S. 11.

zugleich stark eingeschränkt, weil nur einige wenige auf der Startseite gefeatured werden wie im Fall der Website *Rijksstudio* des Rijksmuseum Amsterdam.⁴⁵⁰ Damit bewegt sich die Teilhabe der Besucher*innen im Rahmen eines Handlungsfelds, das strikt abgegrenzt ist von der eigentlichen Ausstellungspraxis. Und auch deren erstellte Sammlungen sind durch die Institution stark reglementiert, wenn diese nicht nur über die zur Verfügung stehenden Tools entscheidet, sondern auch über die Sichtbarkeit der Sammlungen auf der Website.

An Praktiken des Umordnens von Sammlungen unterschiedlichster Art scheint also insbesondere der Wunsch nach Aktualisierung sowie Sichtbarkeit geknüpft, in dem in Zeiten gekürzter Förderungen erklärtermaßen auch stets die Hoffnung auf Aufmerksamkeit mitschwingt. Diese suchen Archive aber auch Sammlungen seit einigen Jahren insbesondere herzustellen, indem sie Lai*innen einladen, mit ihren Beständen zu verfahren, und so temporäre künstlerische *Interventionen*⁴⁵¹ initiieren, bei denen die eigentlichen Ordnungen unberührt bleiben. Von besonderer Relevanz sind hierfür solche künstlerischen Arbeiten, die im weitesten Sinne aus der Auseinandersetzung der Künstler*innen mit den Sammlungsbeständen hervorgehen und die verstärkt seit den 2000er Jahren von Kunstmuseen⁴⁵² sowie in besonderer Weise seit einigen Jahren auch von ethnologischen Museen⁴⁵³ explizit lanciert werden. Darüber hinaus sind es auch immer mehr Archive, die

⁴⁵⁰ Vgl. Rühse 2017, S. 45.

⁴⁵¹ Der Begriff der *künstlerischen Intervention* wird gemeinhin verwendet, um künstlerische Auseinandersetzungen *in* und *mit* Sammlungen zu bezeichnen. Dabei ist der Gebrauch jedoch keineswegs einheitlich. Als *Intervention* werden sowohl von Künstler*innen konzipierte Ausstellungen mit musealen Beständen bezeichnet, als auch eigene künstlerische Arbeiten, die aus der Auseinandersetzung mit Sammlungen entstehen. (vgl. Keller, Peter: „Jungbrunnen für alte Meister? Interventionen zeitgenössischer Künstler in Museen alter Kunst“, in: *kunsttexte.de – E-Journal für Kunst- und Bildgeschichte*, 3/2015, <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8004/keller.pdf?sequence=1&isAllowed=y>)

⁴⁵² Während Künstler*innen vereinzelt bereits ab den 1980er Jahren von Museen mit der Konzeption und Realisierung von Ausstellungen beauftragt wurden (vgl. Keller 2015), ist die Verschränkung der ausstellenden Praxis mit der Entwicklung eigener künstlerischer Arbeiten noch ein recht junges Phänomen. Ein Beispiel hierfür ist die Ausstellungsreihe *Offenes Depot* in der Staatsgalerie Stuttgart, zu der von 2011 bis 2014 insgesamt vier Künstler*innen eingeladen wurden, mit dem Museumsbestand zu arbeiten, das heißt ausgewählte Werke aus dem Depot zu zeigen sowie aus der Auseinandersetzung mit der Sammlung neue Arbeiten zu entwickeln. (siehe Website, Staatsgalerie Stuttgart, <https://www.staatsgalerie.de/ausstellungen/rueckblick/offenes-depot-1.html>) Ein anderes Konzept der Involvierung von Künstler*innen in die Museumspraxis verfolgt beispielsweise das Brücke Museum, das in Kooperation mit der Kunsthochschule Weißensee im Rahmen eines Projektseminars künstlerische Interventionen konzipiert und realisiert. (siehe Website, Brücke Museum, <https://www.bruecke-museum.de/de/programm/vermittlung?c=305>)

⁴⁵³ Ethnologische Museen haben zu Beginn des 21. Jahrhunderts die künstlerische Intervention als eine Möglichkeit der Aktualisierung für sich erkannt. Beispielhaft hierfür steht das *Labor* des Weltkulturen Museum Frankfurt, das sich als experimenteller Raum versteht, in dem u.a. Künstler*innen forschen. Eine umfassende Untersuchung der *Kooperation* zwischen Künstler*innen und ethnologischen Museen liegt mit Beatrice Barrois' 2019 publizierter Dissertationsschrift vor. Barrois fragt in ihrer Arbeit nach der Rolle der

Künstler*innen einladen, mit ihren Beständen zu verfahren und ausgehend von diesen eigene Arbeiten zu entwickeln oder dialogisch mit den Sammlungsobjekten (an)zuordnen.⁴⁵⁴ Wenngleich diverse Verfahren wie das Auswählen, Editieren sowie Kontextualisieren die künstlerische Arbeit mit fotografischen Sammlungs- oder Archivbeständen bestimmen, stellt auch hier das Ordnen ein zentrales Motiv im Umgang mit Fotografien dar, wie die 2017 vom Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg begonnene Ausstellungsreihe paradigmatisch zeigt. In der Reihe „*Fotografie neu ordnen*“, die das Museum zeitgleich mit der Eröffnung der neuen Präsentation seiner Fotografischen Sammlung erstmalig stattfinden ließ, werden Künstler*innen eingeladen mit den fotografischen Beständen zu arbeiten und diese im Dialog mit eigenen Arbeiten zu zeigen.⁴⁵⁵ Die künstlerisch-kuratorische Arbeit besteht also im Wesentlichen darin, aus der Sammlung Fotografien auszuwählen und mit eigenen Werken anzuordnen. Dass es in diesem spezifischen Fall auch um eine Verortung und Befragung des fotografischen Mediums selbst geht, indiziert der Singular im Titel der Ausstellungsreihe. Solche sekundären Praktiken des Umordnens, die von Künstler*innen innerhalb eines festgesteckten Rahmens (Zeit, Raum, Finanzen etc.) ausgeübt werden, gilt es von den tatsächlichen Um- sowie Neuordnungen wie sie in der Sammlung der Kunstbibliothek Berlin, der New York Public Library oder auch im Rautenstrauch-Joest-Museum erfolgt sind, zu differenzieren. Sie scheinen vielmehr Ausdruck eines kontinuierlichen Wandels, in dem das Umordnen zum Prinzip wird und immer wieder neue Anordnungen generiert werden, mit denen sich die Ausübenden einer Festschreibung von Deutung entziehen.

Übernehmen Künstler*innen kuratorische Aufgaben wie das Auswählen und Anordnen, zeigt sich darin nicht nur die Auflösung der Grenzen zwischen den unterschiedlichen Akteur*innen. Das kuratorische Agieren der Künstler*innen lässt sich auch vor der Folie der Institutionskritik als Befragung der institutionellen Handlungsmacht begreifen, wie

künstlerischen Interventionen in ethnologischen Museen insbesondere mit Blick auf ein möglicherweise wissenskritisches Potential. (Barrois, Beatrice: *Ästhetik des (Nicht)Wissens, Künstlerische Positionen im Feld ethnologischer Museen seit Beginn des 21. Jahrhunderts*, Kassel Univ. Press, 2019, <https://www.uni-kassel.de/upress/online/OpenAccess/978-3-7376-0764-3.OpenAccess.pdf>)

⁴⁵⁴ In Kapitel 3 wurde bereits auf die Ausstellungstätigkeiten der Photothek Florenz hingewiesen.

⁴⁵⁵ Den Anfang machten im Oktober 2017 die beiden Künstler Peter Piller und Jochen Lempert mit der Ausstellung *Fotografie neu ordnen: Vögel*. Die Ausstellungsreihe wird kontinuierlich fortgesetzt und besitzt im Ausstellungsprogramm sowie im Museum mit einer eigenen Ausstellungsfläche einen festen Platz. (siehe Website, Fotografische Sammlung des Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, <https://www.mkg-hamburg.de/de/das-mkg/neueroeffnung-sammlung-fotografie-und-neue-medien.html>)

sich bereits angedeutet hat. Dies haben auch Museen sowie Bildarchive als strategische Praxis einer Selbstbefragung für sich erkannt und erhoffen sich von den künstlerischen Interventionen bzw. Präsentationen nicht nur neue Perspektiven auf die eigenen Sammlungsbestände, sondern auch eine Reflexion der institutionellen Handlungsmacht sowie ihrer konkreten Praktiken. Die Involvierung der Künstler*innen folgt damit teils einer klaren Motivation, die den aufgrund seiner *Offenheit* präferierten künstlerischen Blick sogleich droht fundamental einzuschränken. Dass sich die Institutionen von den künstlerischen Umordnungen einen ‚*Blick von außen*‘ versprechen, der über die etablierten Ordnungen hinausgeht, aber stets temporär bleibt und keine Auswirkungen auf die tatsächlichen Ordnungen in den musealen und archivischen Sammlungen hat, zeigt die Initiierung des Projekts „*Artist meets Archive*“. Zu diesem waren 2018 erstmals sechs Künstler*innen eingeladen worden, mit den fotografischen Archiven bzw. Sammlungen sechs Kölner Institutionen zu arbeiten, darunter auch das Fotoarchiv des Rautenstrauch-Joest-Museums. Die daraus entstandenen Arbeiten wurden im Rahmen des Kölner Photoszene Festivals im Mai 2019 in den teilnehmenden Institutionen präsentiert.⁴⁵⁶ Die Idee, Künstler*innen einzuladen, die „*mit einem möglichst fremden Blick, unwissenschaftlich, subjektiv und zeitgenössisch auf die Aufnahmen [...] schauen*“⁴⁵⁷, war während eines Treffens der Initiator*innen des Festivals mit der Leiterin des Historischen Fotoarchivs des Rautenstrauch-Joest-Museums entstanden.

Im Falle ethnologischer, aus kolonialen Kontexten hervorgegangenen Sammlungen scheinen künstlerische Interventionen als Lösung, um die Objekte überhaupt noch präsentieren zu können und die eigene institutionelle Perspektive zu überwinden und gewissermaßen zu *beroinigen*.⁴⁵⁸ Sind an diese konkrete Erwartungen geknüpft, besteht jedoch

⁴⁵⁶ Zu den Institutionen zählten außerdem das Kölnische Stadtmuseum, das MAKK - Museum für Angewandte Kunst Köln, das Museum Ludwig, sowie die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur. 2020 waren zum zweiten Mal sechs Künstler*innen eingeladen, die Bestände von Kölner Archiven zu sichten. Präsentiert wurden die daraus entstandenen Arbeiten im Sommer 2021 während des Photoszene-Festivals.

⁴⁵⁷ Zimmermann, Damian: „Artist Meets Archive, Das Artist-in-Residence-Projekt der Internationalen Photoszene Köln“, 29.04.2019, <https://www.visual-history.de/2019/04/29/artist-meets-archive/>.

⁴⁵⁸ Die Frage nach einer ‚*Katharsis durch Kunst*‘ warf Sabine Weier in einem Artikel auf. (Weier, Sabine: „Katharsis durch Kunst? Im Frankfurter Weltkulturen Museum erprobt Direktorin Clémentine Deliss ihre Idee des ‚post-ethnografischen Museums‘“, in: *TAZ*, 01/2014, Berlin 2014) Auf die Bedeutung künstlerischer Interventionen im Rahmen einer postkolonialen Ausrichtung ethnologischer Museum weist auch die vom Institut für Auslandsbeziehungen herausgegebene Publikation von Regina Wonisch hin. (siehe Wonisch, Regina: *Reflexion kolonialer Vergangenheit in der musealen Gegenwart? Kuratorische Herausforderungen an der Schnittstelle von ethnologischen Museen und Kunst*, ifa-Edition Kultur und Außenpolitik, Stuttgart: ifa, 2018)

die Gefahr einer Instrumentalisierung der künstlerischen Praxis zwecks institutioneller Kritik, die die Autonomie der künstlerischen Arbeit einschränkt. Diese Gefahr ist gerade dann besonders hoch, wenn die künstlerischen Arbeiten – wie dies häufig der Fall ist – im Rahmen von *Residency*-Programmen entstehen oder etwa die Realisierung der Werke finanziell durch Institutionen unterstützt und maßgeblich erst möglich wird.⁴⁵⁹

Wenngleich ein gegenseitiges Abhängigkeitsverhältnis zwischen Künstler*innen und Institutionen besteht – das aus künstlerischer Sicht vor allem ein finanzielles und aus institutioneller Sicht eine ideelles ist, – ist es doch im Wesentlichen die Institution, die über die Handlungsmacht verfügt. Damit lässt sich die *Kooperation*⁴⁶⁰ zwischen Künstler*innen und Institutionen weniger als eine gemeinschaftliche Praxis begreifen, als dass sie von Machtstrukturen durchzogen ist. Vor diesem Hintergrund sind die von institutioneller Seite lancierten Projekte nicht einfach als Reaktion auf eine gesteigerte Nachfrage sowie ein Interesse der Künstler*innen an den Sammlungen und Archiven zu bewerten, sondern auch Ausdruck der andauernden Deutungshoheit, die ein Großteil der Institutionen nach wie vor für sich beansprucht und ausübt. Schließlich wählen sie nicht nur aus, welche Künstler*innen Zugang zu ihren Beständen bekommen, sondern steuern und reglementieren ihren Zugriff zugleich, indem sie den Rahmen abstecken, in dem sich das künstlerische Handeln konstituiert. Fraglich ist damit, ob und wie eine künstlerische Praxis, die auf Einladung agiert, überhaupt institutionskritisch sein kann.

Mit Blick auf eine künstlerische Praxis lässt sich neben dem Anordnen auch das Umordnen als eine zentrale Strategie identifizieren, die gerade im Umgang mit angeeignetem Bildmaterial von Relevanz ist. Nehmen Künstler*innen, die fotografisches Material neu kontextualisieren, genuin ein Neu- bzw. Umordnen vor, wird es andererseits in prozessualen Werkformen sowie wechselnden Ausstellungsanordnungen selbst zum künstlerischen Prinzip, so zum Beispiel in dem Projekt *Suns from Sunsets from Flickr* (2006-heute) von Penelope Umbrico. Für die US-amerikanische Künstlerin stellen Bilder,

⁴⁵⁹ Die Involvierung von Künstler*innen reicht von singulären Projekten bis hin zu Residencies, die es Künstler*innen ermöglichen, vor Ort über einen längeren Zeitraum mit den Sammlungen zu arbeiten, wie zum Beispiel im Königlichen Museum für Zentralafrika in Tervuren Belgien. Seit 2008 bietet das Museum ein Residency-Programm an, auf das sich ausschließlich aus Zentralafrika stammende Künstler*innen bewerben können. (siehe Website, Königliches Museum für Zentralafrika, Tervuren, https://www.africamuseum.be/de/get_involved/artists)

⁴⁶⁰ Mit Blick auf die explizit von Museen initiierten künstlerischen Projekte spricht Beatrice Barrois von *Kooperation*, verzichtet jedoch auf eine Definition des herangezogenen Begriffs. (Barrois 2019, S. 10)

die auf dem Photosharing-Portal *Flickr* hochgeladen wurden, seit 2006 immer wieder das Material für ihre wandfüllenden Bildarrangements.⁴⁶¹ Dabei fokussiert Umbrico ein spezifisches Motiv wie zum Beispiel in diesem Fall Sonnenuntergänge, das sie mit Hilfe der Bild-Text-Suche aus dem Bilderfundus herausfiltert. Aus den zahlreichen Bildern, die mit dem Schlagwort ‚*Sunset*‘ verknüpft sind, wählt sie anschließend eine große Anzahl aus, die sie auf einen Ausschnitt – den der Sonne – begrenzt, im Kleinformat druckt und in einem lückenlosen Raster an der Wand präsentiert. Umbrico formiert die Arbeit schließlich für jede Ausstellungspräsentation neu, in Bildauswahl sowie -anzahl gleicht daher keine Installation der anderen. Dabei richtet sich der Umfang der Präsentation nach der zur Verfügung stehenden Wandfläche.⁴⁶² Dieser prozessuale Charakter spiegelt sich auch im Werktitel wider, der jeweils entsprechend der Installation für jede Ausstellung modifiziert wird: *5,377,183 Suns (from Sunsets) from Flickr (Partial) 04/28/09*.⁴⁶³ (Abb. 30)

Während Mike Mandel und Larry Sultan die Archivbilder in ein festes Arrangement einbetteten und im Format des Buchs festgeschrieben, ist Umbricos Praxis durch ein kontinuierliches, fluides Umordnen gekennzeichnet, das durch die Arbeit mit digitalen Bilddateien entscheidend begünstigt ist.⁴⁶⁴ Die Bilder lassen sich auf dem Screen mühelos an- und umordnen und ohne viel Aufwand materialisieren. Das für ihre künstlerische Praxis konstitutive Prinzip des Umordnens rekuriert auf die permanenten Umordnungen sowie wechselnden Konstellationen, in denen die *Flickr*-Bilder auf der Plattform zur Ansicht kommen. Statt einer Ausdifferenzierung der Motive und damit verknüpften neuen Erkenntnissen führt die ständige Aktualisierung die Gleichheit der Bilder vor, die austauschbar sind.

⁴⁶¹ Auch für die Arbeit *Everyone's Photos any license* (2016) griff Penelope Umbrico auf *Flickr*-Bilder zurück und eignete sich Aufnahmen vom Mond an. Ausgehend davon sind weitere Arbeiten mit Mondaufnahmen entstanden, für die Umbrico jeweils einen weiteren Suchfilter respektive Farbfilter (Pink- Blue Filter) angewandt hat.

⁴⁶² Vgl. Umbrico, Penelope im Interview, „Penelope Umbrico: A Photographer of the Internet Era“, in: *Art Gallery Magazine*, Issue 172, China, March 2013, S. 87.

⁴⁶³ Die erste Zahl im Werktitel steht für die Anzahl an *Flickr*-Bildern, die zum Zeitpunkt des Bildabrufs auf *Flickr* mit dem Tag ‚*Sunset*‘ versehen waren.

⁴⁶⁴ Streng genommen handelt es sich weniger um ein Umordnen als um ein Anordnen, weil Penelope Umbrico für ihre Installationen nach eigenen Angaben stets auf neue, von ihr bisher nicht verwendete Bilder zurückgreift. Die Gesamtinstallation spricht jedoch dafür, die sich in jeder Ausstellung neu konfigurierenden Bildanordnungen als Ausdruck eines sich stetig sich wiederholenden Umordnens zu begreifen. Denn durch die unübersichtliche Anzahl an Bildern sowie ihre Ähnlichkeit lässt das Werk hinsichtlich der Bilder keinen Unterschied zu vorangegangenen Installationen erkennen.

Das künstlerische Ordnen zeichnet sich durch eine Dynamik aus, die sich in wechselnden Anordnungen im Ausstellungsraum wie bei Penelope Umbrico aber auch in unterschiedlichen medialen Ausdrucksformen konstituiert wie bei Wolfgang Tillmans. Denn die Künstler*innen, die mit fotografischen Sammlungen verfahren, bedienen sich häufig mehrerer Instrumente wie dem Buch, der Tafel oder auch der Projektion an der Ausstellungswand, in denen sie ausgehend vom gleichen Bildmaterial unterschiedliche Anordnungen erproben. Verbleiben die Handlungen, zu denen Institutionen wie das Stedelijk Museum in Amsterdam die User*innen ihrer Online-Bilddatenbanken animiert, im virtuellen Raum und ohne Auswirkungen auf den realen Ausstellungsraum, gibt es von künstlerischer Seite Versuche, die Besucher*innen in Praktiken des Auswählens und Anordnens im musealen Raum zu involvieren. Im Fall der interaktiven Arbeit *Phenotypes/Limited Forms*, die Armin Linke gemeinsam mit Peter Hanappe u.a. konzipiert hat und die erstmals 2007 im ZKM Karlsruhe installiert wurde, können Besucher*innen aus dem Archiv des Künstlers eine Auswahl von acht Bildern treffen, zu einem Leporello zusammenstellen und vor Ort drucken. Hierfür liegen im Ausstellungsraum insgesamt 1.000 fotografische Abzüge aus Linkes Bildarchiv bereit. Auf schmalen, an der Wand montierten Leisten lassen sich die Fotografien anordnen und so unterschiedliche Arrangements erproben. (Abb. 31) Die ausgewählten Prints können anschließend auf einen Scanner gelegt werden, der die Bilder per *RFID*-Verfahren⁴⁶⁵ erkennt, und entsprechend der eigenen Anordnung druckt.

Im Rahmen der Ausstellung versetzt der Künstler die Besucher*innen in die Rolle der Kurator*innen und macht sie darüber hinaus zu Produzent*innen ihrer eigenen Publikationen. Dabei agieren die Besucher*innen anders als auf Online-Plattformen wie dem *Rijksstudio* im musealen Raum der Ausstellung und werden durch eine schriftliche Anweisung zu einer Professionalisierung ihres Handelns – wie beispielsweise dem Tragen weißer Stoffhandschuhe – angehalten. Das ‚Kuratieren‘ wird so zu einem einsehbaren und öffentlichen Akt im Ausstellungsraum, mit dem sich die Besucher*innen gewisser-

⁴⁶⁵ *RFID* (Radio Frequency Identification) bezeichnet eine Technologie, bei der ein Lesegerät einen Datenträger ohne direkten Kontakt, erkennt. Die Weitergabe der Information erfolgt über elektromagnetische Wellen, die vom Datenträger (auch TAG genannt) ausgesendet werden.

maßen selbst ausstellen.⁴⁶⁶ Dabei gleicht die schrittweise erfolgende Instruktion⁴⁶⁷ – vom Gebrauch der Handschuhe über das Anordnen der Bilder bis hin zur Titelwahl – den Manuals, wie sie zum Ausdruck einer *Do-it-yourself*-Praxis geworden sind und mit denen unterschiedliche Bereiche, in diesem Fall das kuratorische Handlungsfeld, in gewisser Weise entprofessionalisiert und für Lai*innen geöffnet werden.

Wenngleich in dieser Aktivierung eine Emanzipierung der Besucher*innen gesehen werden kann, wie es Peter Weibel vorgeschlagen hat, ist das Handeln nicht vollkommen frei, sondern durch das Setting als auch den Museumskontext reglementiert.⁴⁶⁸ Die Interaktion der Besucher*innen wird nicht nur durch die Festlegung der Anzahl der Bilder sowie das Format des Leporellos eingeschränkt, sie hinterlässt im Museumsraum zugleich keinen manifesten Ausdruck und entzieht sich damit einer bleibenden Sichtbarkeit. Während die Titel der Leporellos, die von den Besucher*innen auf dem Screen eingegeben werden können, für kurze Zeit an der Ausstellungswand aufscheinen, werden die selbst gestalteten Publikationen mit nach Hause genommen. Die konventionellen Machtverhältnisse werden also nur scheinbar umgekehrt, weil der Künstler selbst die möglichen Aktionen der Besucher*innen vorgibt und zudem die Deutungsmacht über die von ihnen gestalteten Anordnungen für sich beansprucht. So sind die mittels *RFID*-Verfahren erkannten Bilder sogleich gespeichert worden und zum Gegenstand einer künstlerisch-forschenden Arbeit des Künstlers geworden, in der er gemeinsam mit Peter Hanappe die Bildanordnungen der Besucher*innen untersucht hat. Berechnet und analysiert wurden neben der Wahrscheinlichkeit von Bildfolgen, die Ähnlichkeit unter den Bildern einer Folge hinsichtlich ihrer Farbigkeit, sowie die Ähnlichkeit unter den Bildfolgen, also ob Bilder in ähnlicher Anordnung von mehreren Besucher*innen aus-

⁴⁶⁶ Vgl. Kuehn, Wilfried: „No Display“, in: Linke, Armin; Hanappe, Peter (Hrsg.): *Phenotypes/Limited Forms*, Zürich: Lars Müller Publishers, 2018, S. 20.

⁴⁶⁷ Diese sah neun Schritte vor, die an der Ausstellungswand angebracht waren: 1) Weiße Handschuhe anziehen 2) Fotos im Archiv durchstöbern 3) Zusammenhänge entwerfen und auslegen 4) Eine Reihenfolge von acht Fotos bestimmen 5) Die Gruppe auf dem Arbeitstisch anordnen 6) Titel für die Sammlung über die Tastatur auswählen 7) Leporello ausdrucken 8) Fotos in das Archiv zurücklegen 9) Leporello mitnehmen.

⁴⁶⁸ Peter Weibel hat darauf hingewiesen, dass diese Emanzipierung maßgeblich an die Technologie geknüpft ist, weil diese erst die zahlreichen Übersetzungen – von Objekten in Daten und wieder zurück ins Gegenständliche – wie sie in der Installation vollzogen werden, möglich macht. (vgl. Weibel, Peter: „The Reversibility of Data as a New Cultural Technique“, in: Linke, Armin; Hanappe, Peter (Hrsg.): *Phenotypes/Limited Forms*, Zürich: Lars Müller Publishers, 2018, S. 11)

gewählt wurden, und schließlich die Wahrscheinlichkeit eines Titels.⁴⁶⁹ Das Projekt fragt nur auf den ersten Blick nach Möglichkeiten der Teilhabe an kuratorischen Auswahl- und Ordnungsprozessen. Die darauffolgende Untersuchung zeigt, dass sich das Interesse von Linke und Hanappe auch auf die Vielzahl an Bildfolgen richtet, die zum Gegenstand einer umfangreichen Analyse geworden sind, bei der es nicht nur um Vorhersehbarkeit von Anordnungen geht, sondern letztlich auch die Frage nach dem Einsatz automatisierter Verfahren in der kuratorischen und künstlerischen Praxis wie sie im Rahmen von Machine- bzw. Deep Learning-Technologien verstärkt in den Blick des Kulturbetriebs geraten.⁴⁷⁰

4.1.3 Unordnen

Anders als Ordnung, die als Tugend und für gewöhnlich als erstrebenswert erachtet wird, gilt es Unordnung gemeinhin zu vermeiden. Gerade dort, wo eine unüberschaubare Menge an unterschiedlichen Gegenständen zusammenkommt, wird sie für defizitär befunden, weil sie die Gefahr der Dysfunktion in sich birgt und den gezielten Zugriff auf einzelne Objekte erschwert. In Design und Wissenschaft wird unordnenden Prozessen hingegen auch ein produktives und subversives Potential zugesprochen, weil sie die bestehenden Ordnungen in Frage stellen und unter Umständen Neu- bzw. Umordnungen anregen. Damit rufen sie in gewisser Weise produktive Störungen hervor, sind nicht vermeidbares Übel, sondern integraler Bestandteil von Prozessen, in diesem Fall des Ordners.⁴⁷¹ Konstitutiv sind derartige Störungen in Gestalt von Unordnungen nicht nur für Verfahren des Ordners innerhalb eines Systems, sondern auch mit Blick auf den Zugriff von außen. Denn Unordnungen ermöglichen Zufallsfunde, suggerieren einen anderen Blick auf die Dinge und tragen auf diese Weise zur Herstellung neuer

⁴⁶⁹ Die Ergebnisse der Auswertung werden in der von Armin Linke und Peter Hanappe gemeinsam herausgegebenen Publikation „*Phenotypes/Limited Forms*“ (2018) vorgestellt sowie ausgewählte Leporellos darin gezeigt.

⁴⁷⁰ Siehe hierzu u.a. Volland, Holger: „Einsatzgebiete Künstlicher Intelligenz in der inhaltlichen Arbeit von Kulturbetrieben“, in: Pöllmann, Lorenz; Herrmann, Clara (Hrsg.): *Der digitale Kulturbetrieb, Strategien, Handlungsfelder und Best Practices des digitalen Kulturmanagements*, Springer 2010, <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-658-24030-1>, S. 119)

⁴⁷¹ Auf den integrativen Umgang mit Prozessen des Unordners in den Wissenschaften als auch im Design haben Claudia Mareis und Christof Windgätter im Vorwort des Sammelbands *Wild Thing* hingewiesen, in dem Verfahren des Unordners in kreativen Gestaltungsprozessen sowie in den Wissenschaften in den Blick genommen werden. (vgl. Mareis, Claudia; Windgätter, Christof (Hrsg.): *Wild Thing, Unordentliche Prozesse in Design und Wissenschaft*, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2018, S. 21)

Sichtbarkeiten bei. Wolfgang Ernst plädiert aus diesem Grund dafür, Unordnung zu kultivieren, weil sie neue Informationen erst möglich mache.⁴⁷² Kunst sei hierfür in besonderer Weise geeignet, weil sie sich „dadurch auszeichnet, alternative, den konventionellen Ordnungspraktiken fremde Formen oder gar Unordnung zu entwickeln“⁴⁷³.

Die Rezeption von Unordnung hat sich damit ähnlich gewandelt wie die der Umordnung. Gerade im Bereich der Bildenden Kunst wird Unordnungen, die nach Ernst charakteristisch seien für ein künstlerisches Ordnen, ein Surplus zugeschrieben. Sie gewinnen vor allem dann an Bedeutung, heißt es im einleitenden Vorwort der Publikation *Interarchive*, wenn im Archiv waltende Herrschaftsformen aufgelöst werden sollen, so Beatrice von Bismarck.⁴⁷⁴ Vor diesem Hintergrund lässt sich Unordnen als gegen-diskursiver Akt begreifen, der sich gegen die etablierten Ordnungen und Mächte richtet. Wie im Projekt *Interarchive* (2002), bei dem das Archiv von Hans Ullrich Obrist entlang anderer, unkonventioneller Parameter wie Geruch, Haptik, Gewicht u.a. geordnet wurde, gehen daraus jedoch weniger Formen hervor, denen es an Struktur mangelt oder die einem unordentlichen Durcheinander gleichen. Stattdessen gehe es vielmehr darum, einen *Status des Ungeordneten* (wieder)herzustellen, der vor jeder Ordnung existiert und ein produktives Potential darstellt, aus dem sich alternative Bedeutungszusammenhänge generieren lassen.⁴⁷⁵

Dass Prozesse des künstlerischen Unordnens unterschiedlich Gestalt annehmen und neben *unordentlichen* Werkformen auch durchaus geordnet erscheinen können, hat sich bereits mit Blick auf das Fotobuch *Evidence* gezeigt. Erweckt die Anordnung der schwarz-weißen Fotografien in dem Fotobuch den Eindruck der Unordnung, weil sich kein kohärentes Ordnungsprinzip erkennen lässt, kennzeichnet die von der US-amerikanischen Künstlerin Taryn Simon gestalteten Tafeln mit Bildern aus der Sammlung der New York Public Library eine Unordnung, die bisweilen in einem Durcheinander der Bilder besteht

⁴⁷² Vgl. Ernst 2005b, S. 39.

⁴⁷³ Ders. S. 32.

⁴⁷⁴ Vgl. Bismarck, Beatrice von; Ackermann, Franz: *Interarchive, archivarische Praktiken und Handlungs-räume im zeitgenössischen Kunstfeld = Archival practices and sites in the contemporary art field*; [dieses Buch dokumentiert und erweitert das Ausstellungsprojekt "Interarchiv" des Kunstraums der Universität Lüneburg in Zusammenarbeit mit Hans-Peter Feldmann und Hans Ulrich Obrist, 1997-2002], Köln: König, 2002, S. 9.

⁴⁷⁵ Vgl. Bismarck/Ackermann 2002, S. 9.

und die Sichtbarkeit einiger Bilder stark einschränkt.⁴⁷⁶ *The Picture Collection* (2013) von Taryn Simon umfasst insgesamt 49 Tafeln, auf denen Reproduktionen aus dem Bestand der N. Y. Public Library angeordnet sind. Jede der großformatigen, gerahmten Tafeln zeigt eine unterschiedliche Anzahl an Bildern aus einem sachthematischen Ordner der Sammlung, nach dem die einzelnen Tafeln benannt sind.⁴⁷⁷ Während Simon die thematische Ordnung der Sammlung beibehalten hat, widerstreben die teils *unordentlich* anmutenden Bildarrangements auf den Tafeln dem geordneten archivischen Nebeneinander. Auf einigen Tafeln sind die Bilder in gleichbleibendem Abstand in Reihen neben- bzw. übereinander arrangiert, auf anderen in einem scheinbar ungeordneten Über- und Untereinander. Die Bilder überlagern sich, verschwinden hintereinander, sodass nicht alle Bilder sichtbar sind. Simons Werk lässt sich als ein kritischer Beitrag zur archivischen Ordnung lesen, die Sichtbarkeiten sowie Unsichtbarkeiten herstellt. Die Bildarrangements decken den konstruierten Modus archivischer Ordnung auf, in der bewusst spezifische Lesarten der Bilder befördert und andere ausgeblendet werden. Während die parataktische Ordnung, wie sie im Nebeneinander der Objekte im Archiv oder der Sammlung angelegt ist, eine gleichwertige (Un)Sichtbarkeit ihrer einzelnen Teile suggeriert, entlarvt Simon die Ordnung in ihrer regulierenden Funktion, mit der Sichtbarkeiten hergestellt und gleichzeitig immer auch eingeschränkt werden.

Die Skizzierung künstlerischer Verfahren des *An-/Um-/Neu-* sowie *Unordnens* hat die Relevanz ordnender Prozesse innerhalb der Gegenwartskunst aufgezeigt. Stellen ordnende Praktiken wie sie in Museen und Bildarchiven zur Anwendung kommen einen zentralen Bezugspunkt für eine künstlerische Praxis des Ordners, ist deutlich geworden, dass sich die künstlerischen Prozesse von diesen abgrenzen und die Mechanismen eines konventionellen bzw. institutionellen Ordners dabei teils fundamental unterlaufen.

⁴⁷⁶ Dass Unordnung ein zentrales Motiv in der künstlerischen Praxis mit angeeignetem fotografischen Material darstellt, zeigen die raumgreifenden Installationen, die Erik Kessels und Philipp Goldbach jeweils aus *Flickr*-Bildern bzw. Kleinbild-Dias aus kunsthistorischen Reproduktionssammlungen geschaffen haben. Die sich in Kessels Installation *24hrs in photos* (erstmalig 2011 im foam, Amsterdam) im Ausstellungsraum zu einem Bilderberg anhäufenden *Flickr*-Fotos sowie der sich auf dem Boden des Ausstellungsraums formierende Bilderteppich aus Tausenden von ausgedienten Dias in Goldbachs Arbeit *Sturm/Iconoclasm* (2013) führen das Verhältnis von (Un)Sichtbarkeit und (Un)Ordnung vor Augen.

⁴⁷⁷ Teils liegen auch mehrere Tafeln zu ein und demselben Ordner vor, wie beispielsweise im Fall der insgesamt 3 Tafeln umfassenden *Rear Views*. Abbildungen der Tafeln sind aufgrund rechtlicher Einschränkungen nicht Teil der vorliegenden Arbeit. Ansichten einzelner Tafeln finden sich unter <https://gagosian.com/exhibitions/2021/taryn-simon-the-color-of-a-fleas-eye-the-picture-collection/>, Stand: 23.04.2022.

Dabei eint die herangezogenen Werke eine grundsätzliche Dynamisierung der ordnenden Prozesse, die beispielsweise auf Praktiken der Interaktion wie im Rahmen der Installation von Armin Linke basiert, oder auf der Anwendung digitaler Selektionsverfahren wie im Fall der auf *Flickr*-Bilder rekurrierenden Arbeiten von Penelope Umbrico. Hinter diesen variablen, prozessualen Arrangements scheint sich zugleich immer auch eine Kritik an den starren, archivischen Ordnungen sowie der Autorität, die sie exemplarisch vorführen, zu verbergen. So lässt sich teilweise ein Rückzug der Künstler*innen beobachten, wenn die (an)ordnenden Verfahren entweder von den Besucher*innen übernommen werden, oder aber konzeptuelle Verfahren bemüht werden, mit denen die künstlerische Selektion abgelöst und teils durch technologische Verfahren ersetzt wird. Damit kontrastieren die künstlerischen Ordnungspraktiken im Werk von Armin Linke sowie Penelope Umbrico eine immer stärker individualisierte und an Persönlichkeiten geknüpfte kuratorische Praxis und weisen auf die Möglichkeiten eines automatisierten Auswählens und Anordnens durch KI hin. Diese werden auch innerhalb des Kunst- und Kulturbetriebs mit Blick auf ihre Anwendung in kreativen gestalterischen Prozesse diskutiert sowie teils von Künstler*innen exerziert.⁴⁷⁸

Während sich einerseits der Versuch einer Verteilung der Handlungsmacht abzeichnet, hat sich andererseits gezeigt, dass Künstler*innen selbst maßgeblich die (An)Ordnungen generieren und dabei teils medial festschreiben wie beispielweise in der von Mike Mandel und Larry Sultan gestalteten Publikation *Evidence*. Auch Wolfgang Tillmans behauptet durch die genaue Anweisung der Anordnung der Bilder im Ausstellungsraum, aber auch im Format der Künstlerpublikation, die Ordnungsmacht für sich. Ein dynamisches Ordnen hingegen, wie es sich auch mit Blick auf die Gegenwartskunst beobachten lässt, ist in besonderer Weise an die Digitalisierung geknüpft und teils erst durch diese möglich, wie

⁴⁷⁸ Unter Anwendung von KI verfolgt beispielsweise das an das Ludwig Forum Aachen angedockte Projekt *Training the Archive* das Ziel, die Muster, Zusammenhänge und Assoziationen im Rechercheprozess der Kurator*innen zu verstehen. Ergebnisse der Untersuchung werden auf der öffentlichen Plattform GitHub.com publiziert, siehe: <https://github.com/DominikBoenisch/Training-the-Archive>. Dass der Einsatz künstlicher Intelligenz auch von Künstler*innen mit Blick auf die Ausstellungspraxis diskutiert wird, zeigt die Ausrichtung der Liverpool Biennale von 2021, die nach den Perspektiven fragt, die künstliche Intelligenz für die Praxis des Kuratierens birgt. Mit ihrer digitalen Plattform *The Next Biennial Should be Curated by a Machine* zeigten Leonardo Impett und Joaisa Krysa die vielen möglichen Ausformungen, die die Biennale annehmen könnte und damit den Möglichkeitsraum Ausstellung auf. Gerade vor dem Hintergrund aktueller Diskurse wie sie von den Gender sowie Postcolonial Studies ausgehen und mit denen im Ausstellungskontext Forderungen wie das Durchbrechen kanonischer Sichtweisen sowie eine Diversifizierung von Ausstellungen bzw. der teilnehmenden Künstler*innen verbunden sind, scheinen solche Versuche interessant.

Peter Weibel für *Phenotypes/Limited Forms* aufgezeigt hat.⁴⁷⁹ Der digitale Raum ermöglicht ein Ordnen, das nie fix sondern variabel ist. Dass dieser gleichsam anderen Regulierungen unterliegt, führt die von Taryn Simon gemeinsam mit dem Internetaktivisten Aaron Swartz 2012 programmierte Website *Image Atlas* vor, auf der Nutzer*innen online mit der Eingabe eines frei wählbaren Schlagworts in unterschiedlichen Sprachen nach Bildern suchen können.⁴⁸⁰ Die Website durchsucht hierfür die in den gewählten Ländern eingesetzten Suchmaschinen und zeigt die Bilderergebnisse entsprechend der Nationen gelistet untereinander an. Die Bilderreihen legen neben kulturellen Unterschieden hinsichtlich Werten und Normen sowie Problemen bei der sprachlichen Übersetzung auch die staatliche Regulierung der Bildauswahl nahe. Nicht zuletzt zeigt der *Image Atlas*, „wie normativ die von algorithmisch operierenden Suchmaschinen vorgeschlagene Wissensordnung ist“⁴⁸¹, so Petra Löffler.

Auffallend ist, dass trotz der steigenden Anwendung digitaler Verfahren und Technologien durch Künstler*innen die Werkformen bis auf wenige Ausnahmen nur selten ins Digitale überführt werden bzw. wie bei Simon und Swartz originär digital sind, sondern häufig als analoge, materielle Installationen im Ausstellungsraum Persistenz behaupten, die zumindest für die Dauer der Ausstellung anhält. So kennzeichnet die Werke trotz der Dynamisierung der ordnenden Prozesse, die sich in teils variabel und prozessual gestalteten Werkformen niederschlägt und in denen sich das Werk erst im Raum der Ausstellung konstituiert, nach wie vor häufig eine Materialisierung, in der die Ordnungen gewissermaßen festgeschrieben werden. Dies gilt in besonderer Weise für die von Taryn Simon gestalteten Tafeln mit Bildern aus der N. Y. Picture Library, die als solche nicht veränderlich sind und die prozessualen Anordnungen von Penelope Umbrico beispielsweise kontrastieren. Einen dynamischen Charakter erhalten die Bildordnungen hier durch das scheinbar wahllose, aber in weiten Teilen ordentliche Über- und Untereinander der Bilder, mit dem Simon die durch archivische Praktiken unterschiedlich hergestellten (Un)Sichtbarkeiten in ein Gefüge übersetzt, in dem einige Bilder prominent hervortreten und andere partiell zum Verschwinden gebracht werden. Insbesondere das konstitutive Verhältnis von (Un)Sichtbarkeit und (Un)Ordnung ist auch von Relevanz, wenn

⁴⁷⁹ Siehe hierzu Anmerkung 468.

⁴⁸⁰ Über folgende URL ist die Website erreichbar: <http://www.imageatlas.org>.

⁴⁸¹ Gerling et al. 2018, S. 245.

Künstler*innen wie Peter Piller eigene Bildarchive anlegen und ausgehend davon Werke generieren, die das gesammelte und archivierte Material zeigen. Das *Archiv Peter Piller*, das der Künstler seit Ende der 1990er Jahre kontinuierlich erweitert und das sich vor dem Wandel vom analogen zum digitalen Hyperarchiv formiert, steht im Fokus des folgenden Kapitels und soll hinsichtlich den vielfältigen Prozessen des Ordners beleuchtet werden.

4.2 *Einladung ins Archiv: Archiv Peter Piller / nimmt Schaden (2007)*

Noch Mitte der 1970er Jahre waren Mike Mandel und Larry Sultan mit ihrem Vorhaben institutionelle Bildarchive zu durchforsten Vor- und Wegbereiter, die teils mit Skepsis begüßt wurden, als sie die Institutionen um Eintritt in die Archive sowie Zugriff auf deren Bestände baten. Seit den 2000er Jahren hat sich die Situation grundlegend gewandelt. Das Aufsuchen von Bildarchiven sowie die Arbeit mit digitalen Bildbeständen zählen längst zu einer etablierten Praxis, die von Künstler*innen gezielt im Rahmen einzelner Projekte sowie teils systematisch und kontinuierlich verfolgt wird.⁴⁸² Auf das anhaltende Interesse der Künstler*innen an Bildersammlungen bzw. -archiven, die über fotografische Konvolute aus unterschiedlichsten Gebrauchsweisen verfügen, haben auch die Institutionen reagiert und das Potential künstlerischer Interventionen für sich entdeckt. Der künstlerische Zugriff wird nicht nur mitgedacht, sondern häufig angestoßen und explizit initiiert, was sich in einer entsprechenden Außendarstellung sowie einer direkten Beauftragung oder Einladung von Künstler*innen zeigt.

Wenngleich die künstlerischen Ordnungen dabei keine Auswirkungen auf die tatsächlichen Ordnungen der Bestände haben und im temporären Raum der Ausstellung verbleiben, steht die künstlerische Praxis dennoch in einem mitunter konstitutiven Wechselverhältnis mit der Archivpraxis. Mit ihrer Auswahl bestimmen die Künstler*innen teilweise nicht nur die zu digitalisierenden Archivalien, auch ihre Praxis beeinflusst gewissermaßen proaktiv die Digitalisierung der Bestände.⁴⁸³ Dies zeigt auch die Politik des *steirischen herbsts*, einem Festival für zeitgenössische Kunst in Graz, dessen frühere Leitung die Aktualisierung des Festival-Archivs durch künstlerische Auseinander-

⁴⁸² Exemplarisch lassen sich neben Thomas Ruff sowie Taryn Simon auch Arwed Messmer, Ronit Porat sowie Fiona Tan nennen, die für einige Arbeiten auf konkrete Bildarchive zurückgegriffen haben.

⁴⁸³ In Kapitel 2.1.3 wurde bereits gezeigt, dass Digitalisierungsprojekte mitunter an die künstlerische Praxis gekoppelt sind.

setzungen explizit lancierte. Hierfür wurden Künstler*innen eingeladen, ausgehend vom Archiv die Festival-Geschichte zu reflektieren. Dies ging einher mit einer Aufarbeitung und Digitalisierung des Archivmaterials durch einen eigenen Archivar, um das Material explizit auch für den künstlerischen Zugriff bereitzustellen.⁴⁸⁴ Paradigmatisch zeigt sich hier, dass eine künstlerische Praxis, die mit Archivbeständen verfährt, nicht nur durch die Digitalisierung befördert wird, weil diese den Zugang zu den Materialien eklatant vereinfacht hat, sondern ebenso unmittelbar auf die Archivpraxis einwirkt und in diesem Beispiel zum Anlass genommen wird für die Digitalisierung von archivischen Materialien, um zukünftige künstlerische Anfragen zu ermöglichen.

Mit der Einladung von Künstler*innen in Archive besteht jedoch stets die Gefahr einer gewissen Einflussnahme auf die künstlerische Praxis, wie im vorangegangenen Abschnitt bereits dargelegt wurde. Dabei sind die künstlerischen Auseinandersetzungen auf unterschiedliche Weise durch die herangezogenen Archive sowie deren Politiken bedingt, die sowohl den Zugriff als auch das Zeigen bestimmter Bilder beispielsweise durch Copyright-Beschränkungen regulieren. Eine solche Konstellation birgt daher die Gefahr für unbewusste Einschreibungen, die aus dem sich zwischen Künstler*in und Auftraggeber*in aufspannenden Machtverhältnis resultieren. Diese scheint umso größer, wenn die künstlerische Auseinandersetzung außerhalb der Sphären des Kulturbetriebs erfolgt und mit einer monetären Zuwendung verknüpft ist, die die Realisierung der künstlerischen Arbeit ermöglicht. Denn längst sind es nicht mehr nur Institutionen wie Museen, Bildarchive oder temporäre Kunstfestivals, die Künstler*innen Zugang zu ihren Beständen gewähren. Auch Unternehmen, die über eigene Archive verfügen, beauftragen Künstler*innen, mit ihren Sammlungen zu verfahren, deren Interventionen sich zu einem wirksamen Marketinginstrument entwickelt haben. Dabei scheint der Künstlerstatus sogleich Voraussetzung für den Zugriff auf die Bestände, womit den Künstler*innen ein privilegierter Status zukommt.

Auch das Schweizer Versicherungsunternehmen *Baloise Group* zeichnet seit 1999 jährlich zwei Künstler*innen mit dem auf 30,000 Schweizer Franken dotierten *Baloise Kunst-Preis*

⁴⁸⁴ Veronica Kaup-Hasler, die von 2006 bis 2017 die Leitung des Festivals innehatte, erachtete Künstler*innen als explizite Nutzer*innen des Archivs und initiierte zahlreiche künstlerische Interventionen. Die Digitalisierung des Archivmaterials sowie deren attraktiv gestaltete Aufbereitung in einer Online-Datenbank, die Zufallsfunde ermögliche und spielerisch erfahrbar sei, bewertete sie hierfür als entscheidende Maßnahme. (vgl. Ortman, Lucie: „Archiv-Analyse: steirischer herbst (Graz)“, in: *MAP – Media / Archive / Performance*, # 9, e-journal erschienen 2018, <http://www.perfomap.de/map9>; eingesehen am 23.05.2019)

aus.⁴⁸⁵ Als das Unternehmen 2006 an den damaligen Gewinner Peter Piller das Angebot herantrug, mit dessen Bildarchiv zu verfahren, wurde aus dem Fördern in gewisser Weise ein Befördern der Kunstproduktion. Peter Piller, der bis dato bereits mit diversen Bildkonvoluten gearbeitet hatte, kam der Einladung nach und gestaltete unter dem Titel *Archiv Peter Piller / nimmt Schaden* eine Publikation sowie eine Serie aus fotografischen Drucken. Diese stehen im Zentrum der folgenden Untersuchung, in der die ordnenden Verfahren als zentrale künstlerische Praktiken des Bildersammlers Peter Piller in den Fokus rücken. Dabei gilt es unter anderem nach der Handlungsmacht in diesem spezifischen Gefüge aus Unternehmen und Künstler zu fragen. Denn anders als bei Larry Sultan und Mike Mandel, die die Archive selbst auswählten und adressierten, ist der Zugriff auf das Bildarchiv in diesem Fall von einem Unternehmen initiiert worden. Daraus ergeben sich mit Blick auf Peter Piller Fragestellungen wie etwa nach dem Verhältnis zwischen dem Ursprungsarchiv und der künstlerischen Arbeit, respektive den archivarisches Ordnungsmustern, die als fixe (Negativ)-Folie vorgegeben sind, sowie den etwaigen, dieser Konstellation eingeschriebenen Machtverhältnissen.

Archiv Peter Piller / nimmt Schaden (2007)

Nachdem Peter Piller der Einladung des Unternehmens gefolgt war, sichtete er ein Jahr lang einen ausgewählten Bestand aus dessen digitalen Bildarchiv, das ihm ohne weitere Informationen zu den Bildern vorlag. Piller begrenzte die Sichtung auf die Rubrik der Sachschäden und war dazu angewiesen nur Bilder auszuwählen, auf denen die Personen nicht zu identifizieren waren. Vertraglich musste er sich außerdem dazu verpflichten, nach Ablauf eines Jahres alle Bilddateien von seinem Rechner zu löschen. Für die ausgewählten Bilder, aus denen er die Abfolge im Buch generiert hat, erhielt er hingegen die Nutzungsrechte.⁴⁸⁶ Im Jahr 2007 erschien die daraus hervorgegangene Publikation mit dem Titel *Archiv Peter Piller / nimmt Schaden* in Gestalt eines handlichen kleinen Buchs im Querformat, das in seiner Größe an Kinder-Bilderbücher erinnert. (Abb. 32) Auf dem weißen Hardcovereinband findet sich der genannte Werkstitel in roter Schrift

⁴⁸⁵ Die Verleihung des Preises geht mit dem Ankauf jeweils einer Arbeit der Gewinner*innen einher, die anschließend als Schenkung in museale Sammlungen eingehen. (vgl. Website, Artprize der Baloise-Gruppe, <https://artprize.baloise.com/de/home/ueber-den-preis.html>)

⁴⁸⁶ Hierauf wies der Künstler im Gespräch hin. (Gespräch der Verfasserin mit Peter Piller, Hagen, 28. Januar 2018)

gedruckt, der durch den Zusatz *Schweizer Landschaften* in weißer Schrift auf der dazugehörigen roten Banderole ergänzt wird. Die Farbgestaltung sowie der Titel weisen bereits auf die Herkunft und den vormaligen Kontext der Bilder hin, die im Buchkorpus kommentarlos aneinandergereiht sind. Konkretisiert wird dieser Hinweis durch die Angaben im Impressum, das dem Bildteil vorangestellt ist. Diesem ist zu entnehmen, dass ausnahmslos alle Bilder aus dem Archiv des Schweizer Versicherungsunternehmens *Baloise-Gruppe* stammen und „aus einer halben Million digitaler Fotografien, aufgenommen zwischen 2001 und 2005 von Schadensermittlern vor Ort, ausgewählt“⁴⁸⁷ wurden. Über die üblichen Elemente der Titelei wie Schmutztitel, Haupttitel und Impressum hinaus weist das Buch keinerlei Text auf.

Der Bildteil mit insgesamt 122 Farbfotografien besteht aus Aufnahmen von Schäden unterschiedlichster Art: Wasser- und Brandschäden, Löcher und Risse in der Wand, eingestürzte Dächer, beschädigte Bodenbeläge. (Abb. 33-40) Andere Fotografien zeigen Baustellen und Absperrungen, die auf einen Schaden hinweisen, der jedoch selbst nicht ersichtlich ist. In der Bildanordnung scheinen unterschiedliche Ordnungsmuster auf, die sich aus der Bildpaarung oder der Folge mehrerer Bilder ergeben und durch ein gemeinsames Motiv oder aber von einer ähnlichen Formensprache gekennzeichnet sind. Durchbrochen wird diese Ordnung von einer Vielzahl von Einzelbildern, die der durch die Paratexte suggerierten Lesart zu widerlaufen und bei deren näherer Betrachtung stets unklar ist, was hier Schaden genommen haben soll. Unter den Bildern findet sich eine Reihe an merkwürdigen, gar skurrilen Aufnahmen, die nach Sinn und Zweck der fotografischen Aufnahme fragen lassen. Darüber hinaus scheinen sich Landschaftsfotografien sowie Bilder, die Einblicke in private Wohnräume gewähren, in die Sammlung verirrt zu haben. Paradigmatisch führt das die letzte Doppelseite des Buches vor, die je nach Rezeptionsweise ebenso die erste Seite der Anschauung darstellt. (Abb. 41) Denn der große Umfang, verknüpft mit dem kleinen Format, lädt eher zu einem wahllosen Durchblättern in Form eines *Flipping through* ein, als zu einer intensiven Durchsicht der einzelnen Bilder von vorne nach hinten.

Augenfällig lässt sich in beiden Fotografien kein abgebildeter Schaden identifizieren. Im Bildmittelpunkt der fotografischen Innenansicht eines Wohnzimmers befindet sich indessen eine schwarze Ledermappe, abgelegt auf einem offenen Kaminsims. Die

⁴⁸⁷ *Archiv Peter Piller, nimmt Schaden*; hrsg. von Christoph Keller, Zürich: JRP | Ringier Kunstverlag AG, 2007.

schwarze Aktentasche stellt in der Bildfolge des Buches ein wiederkehrendes Motiv dar, das jedoch zumeist vom Bildrand angeschnitten oder nur im Hintergrund zu sehen ist. Als Beiwerk steht sie symbolisch für die Verwaltungsarbeit, sie bezeugt die Anwesenheit der fotografierenden Schadensermittler*innen und damit die Glaubwürdigkeit des Abgebildeten.⁴⁸⁸ Steht die Tasche wie hier im Zentrum des Bildes ohne einen ersichtlichen Schaden, wird ihre Beweisfunktion *ad absurdum* geführt.

In der gegenüberliegenden Fotografie ist der Schadensermittler hingegen selbst ins Bild gerückt: In Untersicht aus leicht schräger Perspektive zeigt die Fotografie eine Person in Rückenansicht in Richtung eines PKWs laufen. Ein gut ausgeleuchteter Schotterweg im Bildvordergrund kontrastiert den dunklen Hintergrund, bei dessen näherer Betrachtung sich Einfamilienhäuser erkennen lassen. Zusammen mit einem sich abzeichnenden Waldrand weisen sie auf eine ländliche Umgebung hin. Als einzige Lichtquelle lassen sich die Scheinwerfer des Autos ausmachen. Der helle Vordergrund weist auf den Gebrauch eines Blitzes hin, den der vermeintlich sich selbst ins Bild gesetzte Fotograf mit dem Selbstauslöser eingestellt hat, bevor er sich von der in Bodennähe platzierten Kamera Richtung Auto entfernt hat. Auch hier wirft das Setting eine Reihe an Fragen auf: Wurde das Bild womöglich zu früh ausgelöst und ist die Kamera in eine unerwünschte Schiefelage geraten? Oder geht der merkwürdige Blickwinkel auf eine andere Person zurück, die mit der bodennahen Aufstellung der Kamera unentdeckt zu fotografieren suchte? Sinn und Zweck der fotografischen Aufnahme bleiben im Dunkeln.

Neben diesen beiden Fotos findet sich in der Folge eine Vielzahl an Bildern, die die motivische Ordnung durchbrechen und gewissermaßen Unordnung stiften; diese wird jedoch immer wieder eingeebnet, auch weil der Betrachter durch den Paratext dazu verleitet wird, den vermeintlichen Schadensfall im Bild zu ermitteln, was sich zu einer Art Suchspiel entwickelt. Wenngleich immer wieder Zweifel an der Herkunft der Bilder aufkommen, zerstreuen sich diese auch aufgrund der einheitlich formalen Gestaltung der Publikation, die die Bilder als zusammengehörig erscheinen lässt: Die zentriert auf das Blatt gesetzten Bilder sind zu Paaren angeordnet und in stets gleichem Format.

Wird Peter Piller im Allgemeinen ein Interesse an alternativen Ordnungen attestiert, die sich, wie im Folgenden noch deutlich wird, von Ordnungsweisen konventioneller Archive grundlegend unterscheiden, deutet sich die Unordnung als zentrales Thema in seiner

⁴⁸⁸ Das Motiv der Aktentasche findet sich in der gesamten Bildfolge in insgesamt 11 Fotografien.

künstlerischen Praxis an. Diese scheint sogleich die Ordnung zu kontrastieren, die der Künstler in seinem eigenen Bildarchiv etabliert und das der Künstler seit Ende der 1990er Jahre kontinuierlich erweitert.

4.2.1 Prozesse des Ordnenens im Archiv Peter Piller

Ord nende Verfahren durchziehen die künstlerische Praxis Peter Pillers auf unterschiedliche Weise: Neben der Ordnung eines kontinuierlich wachsenden Bilderfundus, aus dem der Künstler schöpft und seine Werke generiert, dominieren ordnende Handlungen seine publizierende sowie ausstellende Tätigkeit. Ausgewähltes Bildmaterial aus seiner Sammlung ordnet Piller im Buch sowie im Ausstellungsraum *an* und, wie zu zeigen sein wird, auch immer wieder *um*. Wenngleich seine Bildersammlung grundsätzlich von den künstlerischen Visualisierungen zu differenzieren ist, sind diese konstitutiv miteinander ver schränkt. Dies zeigt sich bereits in der programmatischen Bezeichnung ‚*Archiv Peter Piller*‘, unter der sein Werk seit Anfang der 2000er Jahre kursiert, ausgestellt, in Büchern gezeigt und rezipiert wird. Bleibt die Bildersammlung des Künstlers als solche stets im Verborgenen und wird nur fragmentarisch in Publikationen sowie Ausstellungen sichtbar, spiegelt sich die Ordnung sowie der prozessuale Charakter seines vorgelagerten künstlerischen Bildarchivs in den unterschiedlichen, teils dynamischen Werkformen Pillers wider, wie ich Folgenden zeigen möchte.

Die Bildersammlung des Künstlers nahm 1997 ihren Anfang, als Peter Piller bereits einige Jahre in der Hamburger Ausschnittagentur *Carat* arbeitete, in der er täglich über hundert Regionalzeitungen auf Pressemeldungen hin durchsah und archivierte.⁴⁸⁹ Bei der Durchsicht der Zeitungen traf er auf Bilder, von deren ‚*Absichtslosigkeit*‘ er fasziniert war und die er in der eigenen Fotografie vermisste. Als *absichtslos* bezeichnet Piller Bilder, die den Betrachter im Unklaren darüber lassen, was sie abbilden bzw. zeigen wollen.⁴⁹⁰ Er begann

⁴⁸⁹ In der Medienagentur Carat, in der Peter Piller von 1994 bis 2005 arbeitete, war er zuständig für die Archivierung von 150 Regionalzeitungen. (vgl. Website, HFBK Hamburg, <https://www.hfbk-hamburg.de/de/aktuelles/auszeichnungen/20120416-edwin-scharff-preis-peter-piller/>) Derartige Agenturen sichten für ihre Auftraggeber Printmedien mit Blick auf Pressemeldungen die jeweiligen Institutionen bzw. Unternehmen betreffend.

⁴⁹⁰ Dieses Narrativ, in dem die Unzulänglichkeit der eigenen Fotografie zum Ausgangspunkt für das Bildersammeln erklärt wird, findet sich in nahezu jedem Text zu Peter Piller. Er selbst nennt die eigene Unzufriedenheit mit seinen Bildern und das Auffinden der ‚absichtslosen‘ Fotografien im Kontext der Regionalzeitung als ausschlaggebend für die eigene Sammelpraxis. (vgl. Piller, Peter: „The Advantages of the Unintentional *Noch ist nichts zu sehen (Nothing to be seen yet)*“, in: Knape, Gunilla; Östlind, Niclas; Wol-

eben jene Bilder zu sammeln, indem er sie zumeist ohne die begleitende Bildunterschrift ausschnitt und säuberlich in Ordnern abheftete. Aus dieser kontinuierlichen Sammeltätigkeit ist das *Archiv Peter Piller* hervorgegangen, das über 7.000 Bilder umfasst, die als ‚Rohmaterial‘ die Grundlage für Pillers Werke stellen. Das nach über 100 Sammelgebieten geordnete Bildarchiv befindet sich in einem steten Wandel. Einmal in das Archiv eingegangen, beanspruchen die Bilder keineswegs einen festen Platz: Bei Bedarf werden einzelne Bilder umgeordnet, ausgetauscht oder bei Nichtgebrauch auch kassiert.⁴⁹¹ Gleiches gilt für die Gesamtordnung, die nicht starr ist, sondern von Zeit zu Zeit von Piller neu strukturiert wird.⁴⁹²

In der Wahl der Kategorien wie auch der Bilder spiegeln sich auch veränderte Interessen des Bildersammlers sowie der Wandel der Medientechnik wider. Nachdem anfangs ausschließlich Zeitungsbilder Eingang in das Archiv fanden, auf die Piller während seiner Tätigkeit im Ausschnittdienst gestoßen war, beendete er Mitte der 2000er Jahre die Arbeit mit Bildern aus Regionalzeitungen und dehnte seine Suchbewegung auf das Internet aus.⁴⁹³ Zudem bekam er immer wieder auch Material zum Kauf angeboten oder geschenkt. Daher befinden sich heute neben Internetbildern auch ganze Nachlässe wie zum Beispiel ein Luftbildarchiv⁴⁹⁴ in der Sammlung des Künstlers. Diese geschlossenen Konvolute bilden gleichsam ein *Archiv im Archiv* und unterliegen einer eigenen Ordnung. Pillers Archiv ist also durch eine materielle Diversität gekennzeichnet. Es umfasst neben gedruckten Bildern auch Negativmaterial. Mit dem vermehrten Rückgriff auf digitale Bilddateien seit Mitte der 2000er Jahre existiert neben dem analogen Bildarchiv zudem auch ein Archiv in digitaler Form auf dem Rechner des Künstlers.

Ogleich der Künstler mit dem *Archiv Peter Piller* die Ästhetik von Bestandskatalogen aufruft, wie sie zum Beispiel in kunsthistorischen Reproduktionssammlungen Anwendung gefunden haben, und in denen die Bilder säuberlich in Folien eingelegt, beschriftet und in Aktenordnern abgelegt werden, konterkariert sein Archiv deren konventionelle

thers, Louise (Hrsg.): *Order and Collapse, The Lives of Archives*, Göteborg: Photography at Valand Academy, Univers. of Gothenburg, 2016, S. 99)

⁴⁹¹ Dies ist der Fall, wenn dem Künstler Bilder passender für eine Kategorie erscheinen. Statt die Kategorie dann weiter anzureichern, tauscht Piller Bilder aus. (vgl. Bismarck/Ackermann 2002, S. 313)

⁴⁹² Vgl. Ebd.

⁴⁹³ Für die Serie „*deko+munition*“ (2004) griff Piller beispielsweise auf Bilder zurück, die er auf der Verkaufsplattform *Ebay* fand.

⁴⁹⁴ Das Luftbildarchiv eines Unternehmens, bestehend aus insgesamt 20.000 Negativen, gelangte 2002 in den Besitz des Künstlers. Ausgehend davon publizierte Peter Piller 2004 den umfangreichen Band „*Von Erde schöner*“.

Ordnungssystematiken wie etwa nach Topographie, Personen, Sachthematik usw.⁴⁹⁵ Die Kategorien indizieren vielmehr abgebildete Handlungen, Gesten oder auch Ereignisse, die in ihrem ursprünglichen Gebrauchskontext nebensächlich erscheinen, aber von Piller maßgeblich als Merkmal für einen bestimmten Bildtypus herausgearbeitet und bestimmt werden. Auf diese Weise „kommt eine erstaunlich präzise und kohärente Ikonografie“⁴⁹⁶ zum Vorschein, „die sich aber offensichtlich weitgehend unbewusst allgemein durchgesetzt hat.“⁴⁹⁷ In den Zusammenstellungen sowie in der Betitelung der einzelnen Kategorien zeigt sich sein oftmals von Ironie durchzogener Blick auf die Fotografien sowie die fotografische Praxis der regionalen Berichterstattung. Damit differenziert sich die Ordnung maßgeblich von den Zeitungsarchiven, in denen die Bilder hinsichtlich ihres Gebrauchs nach Personen oder Ereignissen abgelegt sind. Einige Kategorien wie beispielsweise ‚Eis essende‘ oder ‚Schießende Mädchen‘, (Abb. 42) legen eine gewisse Nähe zu den Verschlagwortungen von *Stock Photography*-Diensten dar, die den Kund*innen der Bildagentur eine präzise Suche nach spezifischen Bildinhalten ermöglichen soll. Die Kategorien, nach denen Piller die Bilder ordnet, beruhen auf gemeinsamen, häufig randständigen Bildmerkmalen, die er ins Zentrum der Betrachtung rückt, oder ergeben sich aus dem Zeitungskontext, der maßgeblich durch die semantische Einbettung in Form von Bildunterschriften generiert wird. Die Bilduntertitel sind jedoch nur in wenigen Fällen Teil des von Piller gewählten Ausschnitts. Dennoch scheinen diese in den Bildern teils implizit auf, wenn sie beispielsweise in die Bezeichnungen der Sammelgebiete Eingang gefunden hat.

Als *Archiv Peter Piller* ist jedoch nicht allein der Bildbestand zu begreifen, sondern ebenso sein publiziertes Werk, in dem Piller das Bildmaterial reproduziert und arrangiert. Bereits kurze Zeit nach dem Beginn seiner Sammeltätigkeit begann Piller ausgewählte Bilder seines Archivs in Büchern zu reproduzieren.⁴⁹⁸ „Noch ist nichts zu sehen“⁴⁹⁹ (1998) versammelt neben eigenen Fotografien sowie Skizzen drei s/w Reproduktionen aus Regionalzeitungen. Ist die Publikation allein entsprechend der jeweiligen Kategorie be-

⁴⁹⁵ Zu Pillers Vorgehen siehe Bismarck/Ackermann 2002, S. 312.

⁴⁹⁶ Seyfarth 2008, S. 32f.

⁴⁹⁷ Ebd.

⁴⁹⁸ Ein Jahr zuvor publizierte Peter Piller im Material-Verlag der HFBK Hamburg sein erstes Buch mit dem Titel „Speisewagen im Wendehammer“ (1997). In diesem zeigte er noch ausschließlich eigene Fotografien.

⁴⁹⁹ Peter Piller: *Noch ist nichts zu sehen*, Hamburg: Material-Verlag, 1998.

titelt, erschien erstmals ab 2002 unter dem Titel *Archiv Peter Piller* eine Reihe von insgesamt 10 Bänden, in denen jeweils Bilder aus einer Kategorie seines Archivs unkommentiert aneinander gereiht sind.⁵⁰⁰ Anstelle des Künstlernamens ist seitdem das *Archiv Peter Piller* an erster Stelle auf dem Cover genannt, dessen Gestaltung bis auf leichte Variationen bis heute das Layout seiner Publikationen kennzeichnet: Auf einem monochrom farbigen Softcover-Einband findet sich oben links die Nennung *Archiv Peter Piller*, darunter gegebenenfalls die Nummer des Bandes sowie der Name der Kategorie. Eine Banderole, bedruckt mit dem jeweiligen Untertitel, umschließt den Buchkörper.

Charakteristische für Pillers Publikationen ist eine nüchterne und klare Gestaltung, wie sie auch *Archiv Peter Piller / nimmt Schaden* kennzeichnet. Seine Publikationen erscheinen seit 2002 in einem einheitlichen Layout, unabhängig davon, ob es sich um Bilder aus der Zeitung, dem Internet oder einem fotografischen Nachlass handelt. Lediglich das Format der Bücher sowie die Größe der Abbildungen variieren und scheinen sich jeweils am Format sowie der Größe des Original-Bildmaterials zu orientieren. Zeigt Piller beispielsweise Bilder aus Zeitungen, die bis in die 2000er Jahre das wesentliche Material seiner Sammlung darstellen, gemäß ihrer Originalgröße, scheint die Abbildungsgröße der Schadensbilder an der Höhe der Auflösung der digitalen Bilddateien orientiert. Dies erklärt die leichte Unschärfe und verpixelte Erscheinung einiger Bilder, weil diese im Schadensarchiv der Versicherung erklärtermaßen nicht als hoch aufgelöste, druckfähige Bilddateien abgelegt werden.

Sichtbarkeit erlangen Auszüge aus dem Archiv darüber hinaus in Gestalt fotografischer Abzüge, die im Ausstellungsraum in wechselnden Arrangements präsentiert werden. Wie Ludwig Seyfarth mit Blick auf Pillers Werk betont hat, sei „jede sichtbare Präsentation [...]

⁵⁰⁰ In der Reihe erschienen folgende Titel: *Durchsucht und versiegelt. Tatorthäuser, Archiv Peter Piller Band 1; Durchsucht und versiegelt. Tatorthäuser, Archiv Peter Piller Band 1; Die Verantwortlichen sind einstimmig, Archiv Peter Piller Band 3; Noch ist nichts zu sehen, Archiv Peter Piller Band 4; Schandfleck/ Schmuckstück. Archiv Peter Piller Band 5; Stein des Anstoßes. Archiv Peter Piller Band 6; Regionales Leuchten. Archiv Peter Piller Band 7; Auto berühren. Archiv Peter Piller Band 8; Pfeile, Archiv Peter Piller Band 9; Bedeutungsflächen, Archiv Peter Piller Band 10; alle Bände wurden im Revolver Verlag publiziert und von Christoph Keller herausgegeben.*

eine eigenständige, vollständig vom Künstler konzipierte Realisation“⁵⁰¹, wobei grundsätzlich „kein kategorischer Unterschied zwischen „Werk“ und „Ausstellung“⁵⁰² bestehe. Wenngleich sich ein Bildbestand aus dem *Archiv Peter Piller* häufig unter dem gleichen Titel sowohl in einer Publikation als auch einer fotografischen Arbeit bzw. Serie manifestiert, besitzt jedes Format für sich Werkcharakter und steht in keinem komplementären oder gar hierarchischen Verhältnis zueinander. Im Ausstellungsraum wird das Rohmaterial häufig vergrößert reproduziert und ohne Rahmen oder weitere Träger direkt an der Wand befestigt. Im Namen des *Archiv Peter Piller* werden jedoch nicht nur gesammelte Bilder gezeigt, sondern auch eigene fotografische Aufnahmen sowie Zeichnungen des Künstlers wie zum Beispiel seine Reihe der ‚*Peripheriewanderungen*‘, für die er seit 1993 Randgebiete zahlreicher Städte fotografisch dokumentiert und aus der Erinnerung mit Zeichnungen angereichert hat.⁵⁰³

Koinzidieren Werk und Sammlung in der Bezeichnung *Archiv Peter Piller*, ist das eigentliche Bildarchiv von den Werken selbst zu unterscheiden. Das Verhältnis zwischen dem Bildarchiv des Künstlers und den Werkformen bzw. Visualisierungen, die Piller ausgehend davon geschaffen hat, ist jedoch vielschichtig und lässt sich als reziprok beschreiben. Denn das Archiv ist nicht bloßer Materialfundus, aus dem der Künstler schöpft, sondern eng verknüpft mit den Werken, deren Titel mit den archivischen Ordnungskategorien übereinstimmen. Andererseits scheint der prozessuale Charakter des stetig wachsenden und sich verändernden Archivs, das laut Piller auch immer mal wieder umgeordnet wird, in den wechselnden Anordnungen auf, zu denen der Künstler die Bilder neben dem Ausstellungsraum auch in unterschiedlichen Medien konfiguriert. Das Archiv bleibt dabei als solches in toto jedoch stets unsichtbar und tritt nur fragmentarisch in Erscheinung. Pillers Praxis scheint hingegen einem kontinuierlichen Umordnen verpflichtet, das der starren Ordnung konventioneller Archivpraktiken gegenübersteht und ein dynamisches Archiv erprobt, das sich einer festen Lesart entzieht.

⁵⁰¹ Seyfarth, Ludwig: „Entscheidend ist das Unsichtbare, Peter Pillers Kunst mit Fotografien“, in: Fotomuseum Winterthur: *Archiv Peter Piller, Materialien (G), Albedo*, [Katalog erschienen anlässlich der Ausstellung *Peter Piller: Belegkontrolle* im Fotomuseum Winterthur vom 13.12.2014 bis 22.02.2015], Köln: Walter König, 2015, S. 13.

⁵⁰² Ebd.

⁵⁰³ Seit 1993 hat Peter Piller u.a. in Hamburg, Bonn, Graz, Winterthur, Barcelona sowie zuletzt in Leverkusen Streifzüge durch die Peripherien der Städte vollzogen.

Umordnungen stehen nicht nur zu Beginn seiner Aneignungspraxis, bei der er fotografisches Material aus dem vorgefundenen Kontext löst, auch nach dem Eingang in das Archiv wird das Material umgeordnet. Potenziert und visualisiert wird das Bilderspiel durch die unterschiedlichen Anordnungen, zu denen sich auch die Schadensbilder als großformatige Abzüge an der Ausstellungswand, in Gestalt von Abbildungen auf der Website des Künstlers oder als Grid in der Ausstellungspublikation formieren. Inwiefern lässt sich diese Praxis des Umordnens vor der Folie der digitalen Kultur zu betrachten? Und auf welche Weise sind Prinzipien wie Wandelbarkeit, Veränderlichkeit sowie Dynamik und Flexibilität insbesondere den Werken eingeschrieben, die nicht mehr analoges fotografisches Bildmaterial, sondern digitale Bilddateien zeigen?

Nachdem bereits exemplarisch das Format der Publikation als primäres künstlerisches Ausdrucksmedium im Werk von Peter Piller beschrieben wurde, sollen im Folgenden sowohl die Bildarrangements an der Ausstellungswand, als auch in anderen publizistischen Formaten wie dem Ausstellungskatalog sowie im Netz in den Blick genommen werden. Letztere haben in der Rezeption des Werks bis dato noch keine Beachtung erfahren und sollen im Rahmen dieser Arbeit erstmals als eigene Zeigemodi herausgearbeitet werden.

4.2.1.1 Ordnen im Netz

Wie zahlreiche andere Künstler*innen pflegt Peter Piller eine eigene Website⁵⁰⁴, auf der er ausgewählte Arbeiten sowie sein Archiv auszugsweise präsentiert. In Aufbau und Layout ist die Website analog zu Pillers Publikationen sehr einfach und schlicht gestaltet. (Abb. 43) Vor einem anthrazitfarbenen Hintergrund sind auf der Startseite neben Kategorien aus dem *Archiv Peter Piller* fotografische sowie grafische Arbeiten des Künstlers gelistet, die sich einzeln aufrufen lassen. Zudem sind vier Galerien genannt, die den Künstler vertreten und die über einen Hyperlink direkt kontaktiert werden können. Während die Startseite neben der schmalen Abbildung eines ausgeschnittenen Zeitungszitats ausschließlich Schrift aufweist, zeigen sich beim Aufrufen der aufgeführten Sammelgebiete unkommentierte Bildarrangements. Neben einer einreihigen Anordnung neben- sowie untereinander sind die Bilder zu zweireihigen Anordnungen sowie Rastern

⁵⁰⁴ Website, Peter Piller, <http://www.peterpiller.de>.

aus je vier Bildern arrangiert. Darüber hinaus zeigt Peter Piller Bildfolgen in Gestalt von Slideshows, die sich automatisch abspielen oder der manuellen Eingabe der Rezipient*innen bedürfen. Vorangestellt ist der Bildanordnung dabei stets nur die Nennung des jeweiligen Sammelgebiets, während die einzelnen Bilder nicht näher bezeichnet oder betitelt sind.

Im Vergleich zu den gleichnamigen Publikationen, in denen Piller jeweils eine Auswahl aus einer Kategorie präsentiert, zeigt die Website unter den Sammelgebieten jeweils eine reduzierte Anzahl an Bildern. Außerdem weicht die Anordnung der Bilder maßgeblich vom Arrangement in der Publikation ab, wie die Kategorie ‚nimmt Schaden‘ exemplarisch deutlich macht. Während das Fotobuch insgesamt 122 Bilder umfasst, zeigt die Website lediglich eine Auswahl von 23 der vermeintlichen Schadensbilder. (Abb. 44) Die Fotos sind hier nicht wie im Buch zu Paaren angeordnet, sondern vertikal untereinander gereiht, sodass sich aus der Auswahl und Anordnung neue Konstellationen ergeben. Die Auswahl erweckt vielmehr den Eindruck eines Querschnitts aus der Bildervielfalt der Schadensbilder, deren Anordnung ähnlich willkürlich erscheint wie im Buch. Die in Rastern oder Reihen erfolgende Bildanordnung, die die Vertikalität und den gerasterten Seitenaufbau zitiert, wie er üblich für Bildersuchmaschinen ist, ermöglicht die simultane Betrachtung mehrerer Bilder. Anders als in den mehrreihigen Grids, in denen Bilder auf *Google Images* oder dem Photosharing-Portal *Flickr* dargestellt werden, erscheinen jedoch je nach Einstellung des Bildschirms nur zwei bis drei Abbildungen gleichzeitig auf dem Screen. Erst das Herunterscrollen macht die Bilder sukzessive erfahrbar. So entstehen auf der Seite temporäre Bildkonstellationen innerhalb des begrenzten Frames der Fensteransicht, die sich nacheinander betrachten lassen.

Stärker als das Buch fordert die Website das Handeln der Betrachter*innen ein, die gleichsam zu User*innen werden. Diese sind eingeladen, das Archiv des Künstlers zu durchstöbern und können die Kategorien auf der Website frei ansteuern, wobei sie selbst über die Rezeptionsdauer entscheiden. Während die pluralen Bildanordnungen dazu auffordern, die Bildkonstellationen spielerisch durch das Hinein- bzw. Herauszoomen sowie das Bewegen der Seitenleiste zu erfahren, ermöglicht die Slideshow eine sukzessive Betrachtung von Einzelbildern. Die User*innen steuern hier mitunter selbst das Abspielen

und sind dazu aufgefordert, über eine Schaltfläche ‚weiter zu blättern‘.⁵⁰⁵ Lädt die Seite zu einem freien Navigieren ein, erfolgt dies im Setting der Website, das durch den Künstler Peter Piller festgelegt ist. Dies betrifft vor allem die Auswahl der Sammelgebiete. Wenngleich die Website ein breites Spektrum des *Archivs Peter Piller* abbildet, handelt es sich auch hier nur um einen Auszug. Darauf weisen auch die zahlreichen Kategorien hin, die zwar gelistet sind, aber hinter denen sich keine eigene Seite verbirgt. Mit Blick auf die Sammelgebiete des Archivs suggerieren sie eine vermeintliche Vollständigkeit und verweisen doch unmittelbar auf das, was *nicht* gezeigt wird. Anders als in Mike Mandels und Larry Sultans Publikation *Evidence* fehlt es hier nicht nur an einer Verknüpfung zwischen Bild und Text, sondern den Bilder selbst, die hinter dem Titel imaginiert werden müssen.

Stellen Websites für Künstler*innen eine Möglichkeit dar, abseits der Webpräsenz der Galerien ihr Werk in ganzer Bandbreite einer Öffentlichkeit zu präsentieren sowie teils auch eigenständig zu vertreiben, scheint Piller mit seiner Website andere Zwecke zu verfolgen. Auch in der spärlichen textuellen Einbettung, vor allem den fehlenden Hinweisen auf die gleichnamigen Publikationen sowie Datierungen, verhält sich die Seite divergent zu gewöhnlichen Online-Präsentationen, die dazu dienen, ein künstlerisches Œuvre angemessen zu repräsentieren. Zugleich erhebt die Website keinen Anspruch auf Vollständigkeit – weder hinsichtlich des Gesamtœuvres noch mit Blick auf die gezeigten Kategorien bzw. Werke. Die Präsentation ist hingegen als eigener Zeigemodus zu betrachten, in den Peter Piller seine analogen Bildordnungen nicht einfach überführt. Die Website fungiert vielmehr als Experimentierfeld, auf dem der Künstler das *Archiv Peter Piller* zu Bildarrangements konfiguriert. Diese sind entgegen der medialen Spezifik von Websites, denen eine Veränderlichkeit inhärent ist, jedoch ähnlich festgeschrieben wie im Medium Buch. Nach längerer Beobachtung der Seite zeigt sich, dass diese vom Künstler nicht (mehr) aktiv betrieben wird.⁵⁰⁶ Der leicht veränderliche Charakter der

⁵⁰⁵ Dies ist beispielsweise der Fall bei der Kategorie *dauerhaftigkeit*, bei der die User*innen entscheiden, ob und wann das nächste Bild angezeigt wird. Die User*innen können hier jedoch nur ‚weiter‘, nicht ‚zurückblättern‘.

⁵⁰⁶ Unklar ist, wann genau Peter Piller die Website eingerichtet hat. Ludwig Seyfarth erwähnte sie in einem 2004 erschienen Text. (vgl. Seyfarth, Ludwig: „Vorzüge der Absichtslosigkeit, Peter Pillers Archiv verborgener Ikonografien“, in: Kulturkreis der deutschen Wirtschaft (Hrsg.): *ars viva 04/05 – Zeit*, [Katalog erschienen anlässlich der Ausstellungsreihe mit Werken der Förderpreisträger des Kulturkreises »ars viva 04/05 - Zeit«], Frankfurt a.M.: Revolver, 2004, S. 60) Daher ist zu vermuten, dass die Website Anfang der 2000er Jahre gelauncht wurde.

virtuellen Darstellung, die auf dem Prinzip der Aktualisierung statt der Bewahrung beruht, wird von Piller nicht ausgeschöpft und verbleibt als reine Möglichkeit.

4.2.1.2 Räumliches Anordnen

Wesentlich komplexer als auf der Website gestalten sich die Anordnungen von Pillers Bildarchiv im Ausstellungsraum, in dem die im Vergleich zum Ausgangsmaterial teils stark vergrößerten Fotografien an der Wand in wechselnden Arrangements präsentiert werden. Wie bei der Präsentation im Netz sowie im Buch verzichtet der Künstler dabei bis auf wenige Ausnahmen auf die Bildunterschriften. Während die Zeitungsbilder eingescannt und im hochwertigen Pigmentdruckverfahren für die Ausstellungspräsentation reproduziert werden, werden die digitalen Bilddateien im Zuge des Drucks erstmalig materialisiert. Handelt es sich bei ersteren aus produktionsästhetischer Sicht um fotografische *Reproduktionen*, wie Ludwig Seyfarth richtig angemerkt hat, wird der Begriff nicht den Arbeiten gerecht, für die Piller auf digitalen Bilddateien zurückgegriffen hat.⁵⁰⁷ Daher ist im Folgenden von *fotografischen Drucken* die Rede.

Auch aus der Sichtung der Schadensbilder aus dem Bildarchiv des Schweizer Versicherers ist neben der Künstlerpublikation eine fotografische Serie in limitierter Auflage hervorgegangen. Die Serie umfasst insgesamt 60 Archiv-Pigmentdrucke im Format 57 x 75 cm. Werden die großformatigen Schadensbilder im Ausstellungsraum gezeigt, formieren sie sich zu einem zwei- oder dreireihigen geometrischen Raster, das sich je nach Anzahl der Bilder über mehrere Wände erstreckt. (Abb. 45) Mit der Anzahl der Bilder variiert auch die Anordnung, ergo das Raster, in dem die fotografischen Drucke präsentiert werden von Ausstellung zu Ausstellung. Der flexible Charakter des Arrangements wird durch die Erscheinung der einheitlich formatierten Drucke befördert, die ohne materielle Verstärkung wie zum Beispiel Rahmen oder Boards unmittelbar an die Wand gepinnt werden.

In seiner Rasterung knüpft das Arrangement der Schadensbilder an *Grids*⁵⁰⁸ an, die seit den 1960er Jahren einen beliebten Anordnungsmodus innerhalb einer konzeptuellen

⁵⁰⁷ Ludwig Seyfarth hat darauf hingewiesen, dass es sich bei den Bildern aus produktionsästhetischer Sicht nicht um Fotografien handelt, sondern um Reproduktionsgrafiken. Entsprechend reproduziere Piller Reproduktionen. (vgl. Seyfarth 2015, S. 12f.)

⁵⁰⁸ Als Grid lassen sich mehrteilige Bildarrangements bezeichnen, die sich aus mehr als zwei Spalten bzw. Reihen zu einem Raster formieren. Die einzelnen Elemente sind in Format sowie Erscheinung (Rahmung etc.) analog gestaltet und in gleichmäßigem Abstand zueinander angeordnet.

fotografischen Praxis darstellen, um Typologien zu präsentieren.⁵⁰⁹ Ähnlich wie das Medium Buch steuerte das mehrteilige geometrische Bildarrangement der Dominanz des Einzelbildes entgegen. Während die Gleichförmigkeit der Anordnung sowie der einzelnen Bilder in Format und Erscheinung einerseits die motivische Ähnlichkeit der nebeneinander gestellten Bilder potenziert und andererseits bei ähnlichem Bildmotiv die Differenzen hervortreten lässt, stößt das Grid mit den Schadensbildern auf eine motivische Vielheit und macht die Zusammenstellung als formale Konstruktion erfahrbar. Im Gegensatz zu diesen weitestgehend übersichtlichen, mit einem Blick zu erfassenden Grids machen die räumliche Ausdehnung sowie das große Format der fotografischen Drucke bei Peter Piller eine simultane Betrachtung der Gesamtanordnung unmöglich.

Charakteristisch für die Präsentationen des *Archiv Peter Piller* sind neben einer strengen Rasteranordnung Arrangements, die durch variierende Formate der fotografischen Drucke sowie bewusst gesetzte Leerstellen aufgelockert sind. Dabei formieren wie in der Einzelausstellung 2011 im Kunstverein Braunschweig (Abb. 46) mehrere Bilder einer Kategorie jeweils eine Spalte, die sich entlang einer Horizontalen staffeln. Aus der unterschiedlichen Anzahl an Bildern in einer Spalte ergibt sich eine Anordnung, die an Darstellungen von Graphen bzw. Diagramme erinnert. Dieser von Piller selbst als „*Kreuzworträtselhängung*“⁵¹⁰ bezeichnete Präsentationsmodus lässt sich als Weiterentwicklung der streng formalisierten Grids begreifen, bei der insbesondere die modulare Struktur eine Potenzierung erfährt. Sei die Struktur des Grid genuin modular und repetitiv, wie Rosalind angemerkt hat, sind die Anordnungen selbst häufig starr und nicht flexibel.⁵¹¹ Piller hingegen kombiniert im Ausstellungsraum das Bildmaterial immer wieder neu. Diese modulare und flexible Struktur ruft die *Logik der Datenbank* auf, gemäß der sich die einzelnen Teile zu immer neuen Anordnungen konfigurieren. Sven Spieker

⁵⁰⁹ Exemplarisch hierfür stehen neben den Rasteranordnungen von Bernd und Hilla Becher Arbeiten von Künstler*innen wie Sol LeWitt oder Susan Hiller. Das Grid stellt in der fotografischen Praxis nach wie vor eine bedeutsame Form dar, um Typologien zu präsentieren, wie die fotografische Arbeit *Analogie* (1998-2009) von Zoe Leonhard exemplarisch zeigt. Die aus über 400 Fotografien bestehende Serie, die Ansichten leer stehender Läden u.a. zeigt, ist geclustert und wird in 25 Rastern unterschiedlichen Ausmaßes im Ausstellungsraum präsentiert.

⁵¹⁰ Jothady, Manisha: „Peter Piller, Ein Tennisball, der beim Hecke-Schneiden zum Vorschein kommt, erinnert an Gewölle“, in: *Camera Austria*, no. 89/2005, S. 30.

⁵¹¹ Vgl. Krauss, Rosalind: „Grids, You Say“, in: The Pace Gallery (Hrsg.): *GRIDS, Format and Image in Twentieth-Century Art*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Pace Gallery, New York, vom 9.12.1978 bis 20.01.1979], New York, 1980, o. S. Krauss bezieht sich hier vornehmlich auf Gridstrukturen in der Malerei.

hat die Datenbank als eine wichtige Referenz für künstlerische Positionen bezeichnet, die seit den 1970er Jahren fotografische Archive generieren und dabei archivistische Prinzipien wie Provenienz und Linearität systematisch unterlaufen. Die sogenannten ‚*photo archives*‘, unter denen Spieker sowohl Sammlungen aus angeeigneten Bildern als auch eigenen fotografischen Aufnahmen fasst, gleichen mehr einer Datenbank als einem Archiv, so der Autor. Statt einer feststehenden, auf dem Provenienzprinzip basierenden Ordnung führten die Werke die grundsätzliche Möglichkeit einer unendlichen (Re)Kombinierbarkeit der Bilder vor.⁵¹² In den von Spieker herangezogenen Fallbeispielen verbleibt die Rekombination jedoch als reine Möglichkeit; sie wird de facto nicht vollzogen, sondern erfolgt wenn, dann allein als ‚mentale Operation‘ durch die Betrachter*innen.⁵¹³

Im Vergleich zu der wandfüllenden Arbeit von Penelope Umbrico, die in 4.1 hinsichtlich eines prozessualen Umordnens skizziert wurde und in der die digitalen Bildermengen zu einem nahtlosen Grid zusammengefügt sind, sind Pillers Anordnungen nicht nur weniger umfangreich, sondern auch weniger streng in Aufbau und Form. In ihrer unterschiedlichen Farbigkeit, Größe sowie Präsentation (Rahmung u.a.) unterlaufen die fotografischen Drucke die formale Strenge und Einheitlichkeit, in der die Elemente einer Datenbank erscheinen. Denn wo das nach Außen für gewöhnlich klar konturierte Grid eine formale wie symbolische Geschlossenheit suggeriert, weist Pillers Bilderfries Leerstellen auf und franzt stellenweise nach außen bzw. oben und unten aus.⁵¹⁴ Auf diese Weise indizieren Pillers Arrangements den fragmentarischen Charakter, der auch sein Bildarchiv kennzeichnet und kontrastieren die formale Geschlossenheit und Vollständigkeit der Datenbank.

In seinen Wandanordnungen überführt Peter Piller das Über- und Nebeneinander, in dem die Bilder in seinen Archivordnern liegen, in eine räumliche Struktur. Der Künstler, so Maren Lübbke-Tidow, formiere auf diese Weise einen fotografischen Bildkörper aus wechselnden Arrangements seines Bildarchivs. Dabei entleere sich sein Archiv jedoch ob der Fülle an Material, das durch eine gleichbleibende Bildrhetorik gekennzeichnet ist, von

⁵¹² Vgl. Spieker 2008, S. 136.

⁵¹³ Vgl. Ders. S. 140.

⁵¹⁴ Das Grid wirkt einerseits zentripetal, das heißt nach innen geschlossen, und andererseits zentrifugal. So suggeriert das Grid einerseits eine innere Kohärenz und Geschlossenheit, während es sich andererseits nach außen unendlich fortsetzen lässt. (vgl. Krauss 1980, o. S.)

selbst.⁵¹⁵ Obgleich die Auffächerung seines Bildarchivs an der Ausstellungswand ein hohes Maß an Sichtbarkeit verspricht, handelt es sich auch hier um einen fragmentarischen Ausschnitt. Die sich über mehrere Wände erstreckenden Bildarrangements erfordern ein sukzessives Abschreiten des horizontal ausgerichteten Bilderbandes, das in gewisser Weise mit der Lesart im Buch korrespondiert, aber deren Fluss von den vertikal angeordneten fotografischen Drucken gestört wird, die auf die Ränder des Archivs verweisen. Dabei referenzieren die Leerstellen, das heißt die freien Flächen an der weißen Ausstellungswand die unzähligen Bilder, die in Pillers Archiv verborgen sind und uns der Künstler eben nicht zeigt. Denn anders als in einem Kreuzworträtsel, in dem die Anzahl der Felder von der Buchstabenfolge des gesuchten Wortes festgelegt wird, sind die Sammelgebiete eben nicht von außen begrenzt, sondern lassen sich beliebig ergänzen.

4.2.1.3 Anordnungen in Publikationen

Neben den Künstlerpublikationen, die bei Piller häufig in Verbindung mit Einzelausstellungen erscheinen und den konventionellen Ausstellungskatalog ersetzen, werden beispielsweise im Kontext von Gruppenausstellungen sowie wissenschaftlichen Auseinandersetzungen Auszüge aus seinem Bildarchiv publiziert. Dies geht auch mit der Entscheidung des Künstlers einher, keine gewöhnlichen Ausstellungskataloge mit Installationsansichten herauszugeben.⁵¹⁶ Stattdessen formieren sich in derartigen Publikationen zumeist Bilder aus einem Sammelgebiet zu mehrteiligen Arrangements, die ebenso wie die Anordnungen im Netz eigene Visualisierungen darstellen, die von Piller persönlich formatiert sind. Handelt es sich dabei stets um plurale Bildarrangements, die sich auf einer Doppelseite oder über eine Folge von mehreren Seiten erstrecken, variieren sie in Umfang und Formatierung sowie hinsichtlich ihrer Einbettung stark. Damit scheint Piller im Format der Publikation sein kombinatorisches Bilderspiel fortzuführen.

⁵¹⁵ Vgl. Lübbke-Tidow, Maren: „Was vom Bild bleibt, Ein Nebeneinander von Ungleichem“, in: Fotomuseum Winterthur: *Archiv Peter Piller, Materialien (G), Albedo*, [Katalog erschienen anlässlich der Ausstellung *Peter Piller: Belegkontrolle* im Fotomuseum Winterthur vom 13.12.2014 bis 22.02.2015], Köln: Walter König, 2015, S. 36.

⁵¹⁶ Ludwig Seyfarth sieht darin eine konsequente Fortführung seiner Praxis, weil jede sichtbare Präsentation als autonome Werkform zu betrachten sei, und verweist auf die Schwierigkeit, derartige Sammlungen an Fotografien im Katalog adäquat zu zeigen. (vgl. Seyfarth 2015, S. 13; Seyfarth 2012, S. 22)

Als einziger künstlerischer Beitrag findet sich in dem von Elke Bippus herausgegebenen Sammelband „*Kunst des Forschens, Praxis eines ästhetischen Denkens*“⁵¹⁷ (2009/12) eine Bildstrecke mit Fotografien aus dem Schadensarchiv.⁵¹⁸ Unter dem Titel „*Vorzüge der Absichtslosigkeit*“, der sowohl eine eigene Kategorie innerhalb des Archivs darstellt als auch der Titel einer Ausstellung sowie der dazugehörigen Publikation war, sind insgesamt 24 s/w Abbildungen auf 12 Seiten aneinandergereiht, sodass jeweils auf einer Seite zwei Bilder übereinander angeordnet sind. Darauf, dass es sich bei den abgebildeten Fotografien um Bilder aus der Schadensabteilung des Versicherers handelt, wird nicht hingewiesen.⁵¹⁹ Neben dem Titel sowie der Nennung des Künstlers steht der Bildstrecke die Information voran, dass es sich um Bilder aus der Serie „Schweizer Landschaften“ handelt. Für die Publikation „*The Fate of Irony*“⁵²⁰ (2010), die zur gleichnamigen Gruppenausstellung im Kai 10/Arthena Foundation erschien, wurde hingegen die gerasterte Anordnung der Schadensbilder an der Ausstellungswand in das Buchformat transferiert. (Abb. 47) Neun farbige Abbildungen sind zu einem dreireihigen Raster angeordnet, das sich über eine Doppelseite erstreckt. Anders als in Bippus' Sammelband ist zwar der Werkstitel „*nimmt Schaden*“ neben dem Arrangement genannt, Informationen auf das Bildarchiv des Versicherers finden sich jedoch auch hier nicht.

Nicht nur Auswahl und Anordnung der Bilder variieren zwischen den Publikationen, sondern auch die Betitelung der Serien, die, wie in Kapitel 3 ausführlich dargelegt, als paratextuelles Element die Lesart entscheidend beeinflusst. Mit Blick auf den Titel, der dem Bildarrangement jeweils vorangestellt ist, zeigt sich noch stärker, dass die Bilder ohne ihren ursprünglichen Kontext nicht als Schadensbilder identifiziert werden können und sich der eindeutigen Lesbarkeit entziehen. Wenngleich das Arrangement im Buch medial festgeschrieben ist, evoziert Piller eine dynamische Ordnung durch unterschiedliche Anordnungen sowie variierende Titel, die mit den wechselnden Arrangements im Raum korrespondieren. Die unterschiedlichen Anordnungen, die sich über die Publikation und den Ausstellungsraum hinaus auch im Netz vollziehen, suggerieren eine Praxis des

⁵¹⁷ „Vorzüge der Absichtslosigkeit“ lautete auch der Titel einer Einzelausstellung des Künstlers im Museum für Gegenwartskunst Siegen 2004/05 sowie das begleitend zur Ausstellung erschienene Fotobuch.

⁵¹⁸ Piller, Peter: „Vorzüge der Absichtslosigkeit“, in: Bippus, Elke (Hrsg.): *Kunst des Forschens, Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich/Berlin: diaphanes, 2009/12, S. 65-77.

⁵¹⁹ Der Hinweis auf das Schadensarchiv findet sich im Vorwort der Publikation. (vgl. Piller 2009/12, S. 20)

⁵²⁰ Zdenek, Felix: *The Fate of Irony*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im KAI 10, Raum für Kunst der Arthena Foundation, Düsseldorf, vom 24.04. bis 24.07.2010], Bielefeld: Kerber, 2010, S. 26-27.

kontinuierlichen und systematischen Umordnens, in der sich der prozessuale Charakter des *Archivs Peter Piller* widerspiegelt. So gibt sich Pillers Praxis als ein dynamisches Spiel mit Bild und Text zu erkennen, das sich einer Festschreibung entzieht und stattdessen mit der fotografischen Signifikanz spielt. In diesem Gefüge kommt der Künstlerpublikation *Archiv Peter Piller / nimmt Schaden*, die in der Bilderzahl die anderen Ausdrucksformen bei weitem übersteigt, in gewisser Weise die Funktion eines (Bestands-)Katalogs zu einem ausgewählten Sammelbereich zu, aus dem Piller auswählt.

Wie ein Blick auf die unterschiedlichen Werkformen gezeigt hat, durchzieht Pillers Werk eine nüchterne und klare Ästhetik, die seinem Werk eine starke Wiedererkennbarkeit verleiht. Ein klares editorisches Konzept charakterisiert in besonderer Weise seine Publikationen, die in Layout, Bild-Text-Verhältnis sowie größtenteils auch der formalen Anordnung der Bilder stets nach denselben Prinzipien gestaltet sind. Dieser auf formaler Ebene existierenden Ordnung stehen Formen der *Unordnung* entgegen, die teils im Bildarrangement angelegt sind wie in *Archiv Peter Piller / nimmt Schaden*. Aber auch mit Blick auf Pillers Sammelpraxis scheint das Motiv der Unordnung zentral.

4.2.2 (Un)Ordnungen an den Rändern des Archivs

Wie das Buch mit den Schadensbildern gezeigt hat, entzieht sich eine Vielzahl der Bilder, die von Piller ausgewählt wurden, einer Betrachtung, die den Schaden im Bild aufzudecken sucht. Am augenfälligsten zeugt davon eine Fotografie, die in Nahaufnahme zwei Hände beim Zuknöpfen eines Hemdes zeigt. (Abb. 48) Während sich bei der Betrachtung vieler der Bilder die Suche nach dem Schaden entspinnt, verwehrt sich diese Fotografie auch aufgrund des engen Ausschnitts dem suchenden Blick. Stattdessen stellt sich die Frage, wer das Bild aufgenommen hat und vor allem mit welcher Intention. Vermutlich handelt es sich um eine der Privataufnahmen, die sich aus Versehen in dem Archiv des Versicherungsunternehmens angesammelt haben, worauf Piller selbst an unterschiedlichen Stellen hingewiesen hat.⁵²¹ Als solche versehentlich abgelegten Bilder erscheinen auch die zahlreichen Landschaftsaufnahmen, auf die der Untertitel der Publikation *Schweizer Landschaften* rekurriert. In der Sammlung lassen diese Bilder an der Glaubwürdigkeit des Archivs zweifeln und zeugen von der ‚Krise der Herkunft‘ der Bilder,

⁵²¹ Vgl. Piller 2016, S. 113.

die Sven Spieker einigen zeitgenössischen fotografischen Arbeiten attestiert hat, weil sich die Herkunft der Fotos nicht überprüfen lasse.⁵²² Ob es sich bei den fragwürdigen Bildern tatsächlich um solche aus dem Archiv des Versicherers handelt oder um welche, die der Künstler der Sammlung womöglich selbst zugeordnet hat, ist für die Betrachter*innen nicht überprüfbar. So spannt sich zwischen der vermeintlichen Autorität, die dem als *Archiv* bezeichneten Werk anhängt, und den Bildern, die sich einer eindeutigen Identifizierung und Lesbarkeit entziehen, eine Unsicherheit auf, die den Zweifel an archivischer Ordnung per se schürt.

Wird die vermeintliche Ordnung der von Piller hergestellten Bildarrangements teils motivisch gestört und auf diese Weise ungeordnet, spürt Piller ebenso Unordnungen explizit auf, wenn er *in* und *mit* Bildarchiven arbeitet. Dass Unordnen darüber hinaus ein zentrales Verfahren innerhalb seiner künstlerischen Bildpraxis darstellt, mit dem er einerseits die Ordnung der herangezogenen Bildkonvolute in Frage stellt und andererseits ein veränderliches, sich ständig in Bewegung befindendes Archiv gestaltet, soll im Folgenden mit Blick auf zwei weitere Werke des Künstlers erörtert werden. In diesem Zuge soll auch das Motiv der Absichtslosigkeit diskutiert werden, das Piller nicht nur zum Ausgangspunkt für seine Sammelpraxis erklärt hat, sondern welches darüber hinaus von ihm auf unterschiedliche Weise konzeptualisiert wurde.⁵²³

4.2.2.1 ungeklärte Fälle

Wirkt der motivischen, durch vermeintliche Privataufnahmen erzeugten Unordnung in *nimmt Schaden* eine formale Vereinheitlichung der Bilder entgegen, versammeln sich unter dem Sammelgebiet *ungeklärte Fälle* solche, die in Motivik wie auch im Format stark divergieren. Die Kategorie *ungeklärte Fälle* ist Sammelstelle für Zeitungsbilder, die kurios erscheinen und, wie der Name der Kategorie nahelegt, mitunter ‚*unerklärlich*‘ sind, weil das Abgebildete nicht eindeutig zu identifizieren oder ohne kontextuelle Informationen

⁵²² Exemplarisch führt Sven Spieker dies an Hans-Peter Feldmanns Werk *Portrait* (1994) vor, das gemäß dem Vorwort der Publikation Hunderte von Portraits ein und derselben Frau versammelt und in chronologischer Reihenfolge zeigt. Lassen sich Feldmanns Angaben nicht verifizieren, führten sie in Verbindung mit den Bildern den Wahrheitsglauben an das Archiv sowie die Fotografie vor, so Spieker. (vgl. Spieker 2008, S. 139)

⁵²³ Dieses Motiv überführte Peter Piller schließlich auch in seine eigene fotografische Praxis. War es von Beginn an eine Absichtslosigkeit, die den Künstler an anderen Bildern faszinierte und die er in der eigenen Fotografie vermisste, sucht er diese selbst in der Fotografie herzustellen.

nicht lesbar ist. So bleibt nicht nur im Unklaren, was geschehen ist, sondern häufig auch, was überhaupt abgebildet ist, wie sich exemplarisch mit Blick auf die Fotografien in der Rubrik zeigt. (Abb. 49) Was macht der silberfarbene PKW inmitten des Feldes? Woher kommen die Fahrzeugspuren auf der Wiese? Und was zeigt die auf der Doppelseite oben rechts platzierte Fotografie? Eine Spiegelung in einer Pfütze? Die Bilder regen dazu an, Geschichten zu entspinnen und bezeugen den Mangel an einer genuin fotografischen Signifikanz.

Die Bezeichnung des Sammelgebiets „ungeklärte Fälle“ referenziert also einerseits den Bildgegenstand und spielt andererseits auf den Status der Bilder innerhalb des *Archiv Peter Piller* an. Ähnlich wie in den Ordnern der *Varia*, denen im Archiv solche Bilder zugeordnet werden, die sich nicht in die bestehende Ordnung einordnen lassen, sammelt sich in dieser Kategorie des *Archiv Peter Pillers* das an, was sich laut Piller der Ordnung entziehe.⁵²⁴ Damit attribuiert Piller den Bildern eine mangelhafte Zuordenbarkeit, die jedoch genauso konstruiert ist wie die gesamte Ordnung seines Archivs. Dieser Inszenierung als Rest entspricht auch die Anordnung der *ungeklärten Fälle* im größeren Kontext der Zeitungsbilder. Die 2007 erschienene Publikation *Archiv Peter Piller / Zeitung*⁵²⁵, die den bis dato umfangreichsten Einblick in das Archiv des Künstler gewährt, zeigt über 1.500 Bilder aus insgesamt 40 Sammelgebieten nach Kategorien angeordnet. Folgt die Reihenfolge keinem erkennbaren Prinzip, sind es die *ungeklärten Fälle*, die das Buch beschließen. Als Sammelbecken verhindert die Kategorie hier formal das Herausfallen der Bilder und hält sogleich die etablierte Ordnung im Archiv aufrecht. Der vermeintlichen Marginalisierung der Bildgruppe widerspricht auch der Einsatz der Bilder als konstitutives Element bei der Präsentation des Archivs im Ausstellungsraum. Hier gibt sich indes die eigentliche Funktion der als *ungeklärte Fälle* betitelten Bilder zu erkennen: Als *Brückenbilder* verbinden sie die einzelnen Kategorien zu einem laufenden Bilderband, wie exemplarisch eine Ausstellungsansicht zeigt, die im Rahmen von Pillers Präsentation im Braunschweiger Kunstverein 2011 entstanden ist.⁵²⁶ (Abb. 46) Als solche halten sie die konstruierte Ordnung des Archivs aufrecht und suggerieren eine Kohärenz an der

⁵²⁴ Fanden anfangs Bilder Eingang in die Kategorie, die sich der Ordnung widersetzen, hat sich diese zu einem autonomen Sammelgebiet entwickelt, die seit 2006 ausgestellt wird, und für Peter Piller rückblickend gleichsam als eigentliches Ziel seiner Arbeit mit Zeitungsbildern erscheint (vgl. Piller 2016, S. 106)

⁵²⁵ *Archiv Peter Piller: Zeitung*, Zürich: JRP/IRingier Kunstbuchverlag, 2007.

⁵²⁶ Vgl. Piller 2016, S. 106.

Ausstellungswand, an der das archivische Hinter- und Nebeneinander aufgefächert wird. Die Brückenbilder zeigen sogleich die ‚Grenzen des Kategorisierbaren‘ auf, worin Ludwig Seyfarth ein grundsätzliches Motiv von Pillers kategorisierenden Bilderpraxis sieht.⁵²⁷ Es ist jedoch vielmehr die Unabgeschlossenheit und Unvollständigkeit jeder Ordnung, auf die Piller mit dem Sammelgebiet der vermeintlich nicht einzuordnenden Bilder verweist. Der Künstler zeigt auf die Ränder des Archivs, an denen eben jenes scheinbar ausfranst und seine Konturen verliert. Mit Blick auf die *ungeklärten Fälle* wird die Inszenierung dieser Grenzen deutlich, mit denen einerseits das Archiv nach innen konstituiert und als kohärent vorgestellt wird, und die es andererseits nach außen öffnen und zu einem durchlässigen, dynamischen Gefüge machen.

4.2.2.2 *Materialien (H), Irrläufer*

Bilder, deren Gemeinsamkeit ist, dass sie vermeintlich fehl am Platz sind, versammelt eine Publikation des Künstlers mit dem Titel *„Irrläufer“*⁵²⁸, die 2017 anlässlich des 50-jährigen Jubiläums des *steirischen herbsts* erschien.⁵²⁹ Zu diesem hatte die Festivalleitung neben Peter Piller weitere Künstler*innen eingeladen, in Auseinandersetzung mit dem Festivalarchiv Arbeiten zu realisieren. In diesem Zuge sichtete der Künstler den gesamten Presse- und Archivspiegel des Festivals für zeitgenössische Kunst und entnahm daraus 103 DIN A4-Blätter, die mit dem Zeitungsausschnitt beklebt sowie um Informationen zum Medium, Datum etc. maschinell oder handschriftlich ergänzt waren. Er scannte die Zeitungsausschnitte ein, stellte die Bilder frei und ordnete die Auswahl in einem kleinformatigen Buch Seite für Seite unkommentiert an.

Konträr zu den nach motivischen Ähnlichkeiten und Schlagworten zusammengestellten Zeitungsbildern sind die Bilder hier als singuläre *Einzelgänger* erkennbar, was durch die unterschiedlichen Formate und fotografischen Materialitäten (Druckverfahren, s-w/Farbe) unterstrichen wird. (Abb. 50) Die Fotos zeigen jedoch keine künstlerischen Arbeiten, Pressekonferenzen oder andere Motive, die im Rahmen einer Berichterstattung über ein Kunstfestival zu vermuten wären, sondern journalistische Aufnahmen, die teils

⁵²⁷ So dienten letztlich alle Kategorien dazu, „die Grenzen des Kategorisierbaren aufzuzeigen“. (Seyfarth 2015, S. 13)

⁵²⁸ Unter dem gleichen Titel gestaltete Peter Piller im selben Jahr eine 34-teilige Serie aus Pigmentdrucken auf DIN A 3-Papier.

⁵²⁹ steirischer herbst (Hrsg.): *Archiv Peter Piller, Materialien (H), Irrläufer*, Zürich: Nieves, 2017.

das politische Tagesgeschehen abbilden, aber auch Werbebilder. Es handelt sich stattdessen um solche Bilder, die *irrtümlich* in den Pressespiegel eingegangen sind, worauf neben dem Werktitel auch der dem Bildteil voranstehende Kurztext hinweist:

„Auf einer Artikelrückseite, etwas schräg beschnitten, war im Ausschnitt ein bemerkenswertes Bild zu sehen, das natürlich keinerlei Bezug zum steirischen Herbst hatte, aber unbeabsichtigt mitarchiviert worden war. Daraufhin sichtete ich das gesamte Material nach Irrläufern.“⁵³⁰

Bei der Durchsicht des Pressespiegels war Piller also auf Bilder gestoßen, die gewissermaßen *absichtslos* mitarchiviert worden waren, weil sie sich auf der Rückseite des abgelegten Zeitungsausschnitts befanden. Wird als ‚Irrläufer‘ im Postwesen eine fehlerhaft zugestellte Sendung bezeichnet, bleibt unklar, ob Piller ausnahmslos Bilder auswählte, die er auf den Rückseiten der archivierten Zeitungsbeiträge fand oder auch auf tatsächliche Irrläufer gestoßen war, das heißt auf Bilder, die versehentlich in den Pressespiegel gelangt waren. Peter Piller nennt hier anders als in *nimmt Schaden* nicht nur die Herkunft der Bilder, sondern auch den Initiationsmoment für die Sammlung: Ausgangspunkt für seine Suche nach *Irrläufern* war ein Bild, das in seinem Ausschnitt das Augenmerk des Künstlers auf sich gezogen hatte. Dabei scheint es sich um jenes Bild zu handeln, das die Bildfolge im Buch eröffnet und durch einen engen Ausschnitt stark abstrahiert ist. (Abb. 51) Die Betrachter*innen werden so gewissermaßen in die Figur des Sammlers versetzt. Anders als Piller bekommen sie jedoch nur die Bilder zu sehen, die aus der Ordnung des Archivs herausfallen und vom Künstler ausgewählt wurden.

Mit dem Bildgegenstand knüpft Peter Piller an das häufig herangezogene Narrativ von seiner Tätigkeit im Ausschnittdienst an, in der er ab Mitte der 1990er Jahre Zeitungen mit Blick auf Nennungen der Auftraggeber hin sichtete und das Material für Pressespiegel aufbereitete.⁵³¹ Diese Arbeit, so heißt es, habe seine künstlerische Praxis maßgeblich bedingt und gewissermaßen *katalysiert*. Während Ludwig Seyfarth die Tätigkeit an sich als *„entscheidenden Katalysator für den künstlerischen Werdegang“⁵³²* bewertet hat,

⁵³⁰ steirischer Herbst (Hrsg.): *Archiv Peter Piller, Materialien (H), Irrläufer*, Zürich: Nieves, 2017.

⁵³¹ Dieses Narrativ wird durch die Aussagen des Künstlers befördert und ist von der Kunstgeschichte sogleich dankbar angenommen worden. Siehe hierzu u.a. Piller, Peter: „Vorzüge der Absichtslosigkeit, Archivieren – Arrangieren – Assoziieren“, in: *kunsttexte.de – E-Journal für Kunst- und Bildgeschichte*, Themenheft 4: Humor und Subversion in Kunst und Design – eine Art Künstlerheft, Berlin/Hamburg, 2018/19, https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/20637/Piller_Peter_Vorzuege_der_Absichtslosigkeit.pdf.

⁵³² Seyfarth 2004, S. 59.

präzisierte Ulrike Matzer, dass die katalysierende Funktion aus der Monotonie eben jener Tätigkeit erwachse.⁵³³ Das Narrativ lässt sich jedoch auch als Kontrastfolie für Pillers künstlerisches Sammeln begreifen, das im Gegensatz zu der auf Effizienz und Leistung basierenden Arbeit im Ausschnittdienst häufig durch Zeit und Muße charakterisiert wird und damit scheinbar dem *flanierenden Umherstreifen* ähnelt, wie es auch Pillers Peripheriewanderungen kennzeichnet.⁵³⁴ Der Künstler selbst hat seine von fotografischen und zeichnerischen Verfahren begleiteten Wanderungen als ein ‚*sich verirren*‘ beschrieben, worunter Walter Benjamin einen aktiven Modus begriff, in dem sich Neues, Ungeahntes an vermeintlich vertrauten Orten entdecken lasse.⁵³⁵ Ähnlich unvoreingenommen hat Piller auch sein Vorgehen bei der Sichtung von Archiven sowie Bildmaterial beschrieben, das er ohne einen konkreten Plan oder eine Idee durchstöbere.⁵³⁶ Seine Arbeit bestehe hingegen vor allem aus einem (Ab)warten.⁵³⁷ So strebe er bewusst einen Zustand der Langeweile an, der Grundlage seines künstlerischen Produktivseins sei.⁵³⁸

Mag sein Sichten und Sammeln mitunter ziellos beginnen, so weist die Arbeit *Irrläufer* auf ein höchst systematisches Vorgehen des Künstlers hin, das sein Werk in die Nähe der Konzeptkunst rückt. Der Systematik, mit der Piller den Pressespiegel des *steirischen herbst* wie einst die Zeitungen durchforstete, steht jedoch in gewisser Weise der Sammelgegenstand der vermeintlichen Reste entgegen. Denn anders als in der Ausschnittagentur sucht Piller nun die vermeintlichen Nebenschauplätze auf, das unbewusst Mitarchivierte, das er daraufhin zusammenstellt und unter einem gemeinsamen Schlagwort lesbar macht. Dabei scheint es für den Künstler nichts zu geben, was sich nicht kategorisieren ließe. Zugleich konsolidierte Peter Piller mit der Arbeit *Irrläufer* seinen Künstlerstatus. Bereitetete er eben jenes Material, das er im Archiv des *steirischen herbst*

⁵³³ Vgl. Matzer, Ulrike: „Des images vidées? Les livres de l’«Archiv Peter Piller»“, in: *Images & Narrative*, Vol. 11, No. 4, 2004, S. 40.

⁵³⁴ Einen Bezug zwischen den Peripheriewanderungen und der Figur des Flaneurs stellte die 2018 im Kunstmuseum Bonn stattfindende Ausstellung *Der Flaneur vom Impressionismus bis zur Gegenwart* her. (siehe hierzu Adolphs, Volker; Berg, Stephan (Hrsg.): *Der Flaneur vom Impressionismus bis zur Gegenwart*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Bonn vom 20.09.2019 bis 13.01.2019], Köln: Wienand Verlag, 2018)

⁵³⁵ Vgl. Benjamin, Walter: „Berliner Kindheit, Tiergarten“, in: *Gesammelte Schriften [Kleine Prosa, Baudelaire-Übertragungen]*, Band IV, 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 237.

⁵³⁶ Vgl. Piller 2018/19, o. S.

⁵³⁷ Peter Piller bezeichnet sein Atelier als „Wartezimmer“. (vgl. Piller, Peter im Gespräch mit Oliver Zybok, „Ich sehe was, was du schon gesehen hast“, in: *Kunstforum International*, Bd. 246, 2017, S. 124)

⁵³⁸ Vgl. Ebd.

sichtete, früher selbst auf, ist er längst für seine Praxis mit angeeignetem fotografischem Material bekannt und befindet sich spätestens seit der Einladung durch die Baloise-Gruppe in der privilegierten Situation, dass er eingeladen wird, künstlerisch mit Bildarchiven zu verfahren. Die Entscheidung, den Pressespiegel des Festivals zum Ausgangspunkt seiner künstlerischen Arbeit zu machen, knüpft damit hervorragend an das Narrativ seiner Arbeit im Ausschnittdienst an und manifestiert endgültig den Seitenwechsel vom Dienstleister zum Künstler.

4.3 (Un)Ordnen – Zum prozessualen Bilderspiel im Archiv Peter Piller

Die künstlerische Praxis Peter Pillers ist auf vielfältige Weise von Prozessen des Ordneus gekennzeichnet. Es sind vor allem Verfahren des An- und Umordneus, die der Künstler in seine Werken exerziert und in denen sich sein Archiv ständig aktualisiert. Diese Prozessualität zeichnet sich vor allem mit Blick auf die unterschiedlichen Formate ab, in die Piller sein Bildarchiv überführt, sowie insbesondere in den wechselnden Anordnungen im Ausstellungsraum, die die Permanenz der Bildanordnungen in Künstlerpublikationen sowie Magazinen unterlaufen. Entgegen der Annahme, sein Archiv bewahre die randständigen Bilder und besitze damit eine Erinnerungsfunktion, wie es Roberta Agnese konstatiert hat, führt das bewegliche Bilderspiel vielmehr die Bedeutung ordnender Verfahren für die Bildung archivischer Narration vor.⁵³⁹

Ruft der prozessuale Charakter seiner Ordnungspraktiken digitale Datenbanken auf, in denen sich die Bilder zu neuen Anordnungen konfigurieren, widerstreben seine (Un)Ordnungen einer zunehmend automatisierten, unter Anwendung von Technologien der KI erfolgenden Ordnungspraxis. Den objektivierten, reglementierten Archivpraktiken stellt Peter Piller ein höchst subjektives Archivieren entgegen, wenngleich der Künstler sein Handeln mitunter systematisiert hat wie beispielsweise im Fall der *Irrläufer*. Sein Handeln erscheint gewissermaßen als ein humanistischer Gegenentwurf zu einer technologisch basierten Ordnung, die nur das semantisch Erfasste berücksichtigt und eine gewisse Vorhersehbarkeit suggeriert. Peter Piller führt das Potential eines künstlerischen Ordneus vor, das neue Zusammenhänge aufzeigt und in besonderer Weise auch ver-

⁵³⁹ Vgl. Agnese, Roberta: „Éparpiller l’archive, thématiser l’archive: deux études de cas photographiques“, in: *Marges, Revue d’art contemporain*, 2017, <http://journals.openedition.org/marges/1325>, S. 114.

meintliche Störbilder berücksichtigt. Vor allem in diesen Störungen sowie den vermeintlichen Unordnungen, die er aufdeckt, konstruiert und in seiner Praxis systematisiert, zeigt sich die Konstitution seines Archivs, indem Kohärenz weniger durch die Bilder selbst, sondern durch Form und Struktur hergestellt wird.

Auch im Ausstellungsraum arrangiert Peter Piller die Bildauswahl. Damit agiert der Künstler nicht nur als Sammler, sondern auch als Kurator. In derlei einverleibenden Praktiken ließe sich eine Kritik am Machtgefüge vermuten, die in künstlerischen Archivpraktiken häufig am Werk sei, wie Beatrice von Bismarck konstatiert hat.⁵⁴⁰ Darüber hinaus, so hat Bettina Dunker vorgeschlagen, könne die Aneignung explizit sammelnder sowie kuratorischer Praktiken durch Künstler*innen auch als Auseinandersetzung bzw. Aneignung der diesen Rollen anhängenden Autorität begriffen werden.⁵⁴¹ Mit dem prozessualen Bilderspiel, das Piller über die Medien hinweg und insbesondere in der fotografischen Installation sowie in eigenen Darstellungsmodi im Netz praktiziert, weicht er die den Rollen anhängende Macht jedoch nur bedingt auf. Im Nebeneinander der gleichwertigen Ordnungen relativieren sich diese zwar gegenseitig und die singuläre künstlerische Setzung verschwindet hinter den vielen möglichen Bedeutungszuschreibungen. Piller geht es dabei jedoch weder um eine kritische Befragung der mit diesen Handlungen verbundenen Macht, noch unterläuft er die künstlerische Autorschaft, wie es Ludwig Seyfarth behauptet hat.⁵⁴² Vielmehr beansprucht er die selbst absolute Handlungsmacht, in dem er sammelnde, künstlerische, kuratorische sowie editierende Aufgaben in sich vereint. Schließlich ist es der Künstler selbst, der über die Präsentation seines Werks und seines Archivs wacht, das als solches bis heute im Verborgenen liegt und auf das allein Piller Zugriff hat. Auf diese Weise hat er sein Bildarchiv ähnlich mystifiziert wie einst die Archonten, die das Archiv vor der Öffentlichkeit schützten und die Archivalien bewahrten. Nicht nur über das gesammelte und archivierte Material sowie seine Werke behält Peter Piller die Deutungshoheit, sondern in gewisser Weise auch über die Rezeption seines künstlerischen Œuvres, das er in Narrationen einbettet, die von der Kunstkritik weitestgehend übernommen und auf diese Weise affirmiert werden. Damit erfüllt sich gleichsam die mit dem *Archiv Peter Piller* proklamierte Autorität, die der Künstler in seinen Werken

⁵⁴⁰ Vgl. Bismarck/Ackermann 2012, S. 114.

⁵⁴¹ Vgl. Dunker 2018, S. 214.

⁵⁴² Vgl. Seyfarth 2008, S. 37.

jedoch immer wieder selbst in Frage stellt und verunsichert. So bleibt beispielsweise für die Betrachter*innen unklar, ob es sich bei den Fotografien tatsächlich um Schadensbilder oder Irrläufer aus dem genannten Archiv handelt oder diese gar aus dem Bilderschatz des Künstlers selbst stammen. Damit lassen seine Werke an der grundsätzlichen Autorität des Archivs zweifeln und rufen dazu auf, die gegebene Ordnung zu hinterfragen. Diese Zweifel scheinen hinter dem Narrativ auf, das der Künstler konstruiert und das Werk auch immer wieder zu einer Glaubensfrage macht, bei der die durch die Bilder genährten Zweifel unmittelbar durch die Paratexte zerstreut werden. Seine Werke halten die massiv errichtete Autorität des Archivs und damit die Macht des beherrschenden Künstlers und deren kritische Reflexion subtil in der Schwebe.

5 *Fotografisches Klassifizieren – Zwischen Bedeutungsreduktion und -multiplikation*

Klassifizieren, so heißt es unter dem entsprechenden Lemma im Etymologischen Wörterbuch der deutschen Sprache, bezeichnet gemeinhin das Einteilen oder Ordnen von etwas nach Klassen oder anderen Merkmalen.⁵⁴³ Dabei werden einzelne Elemente einer „im Allgemeinen großen und unübersichtlichen Menge von Objekten“⁵⁴⁴ hinsichtlich ihrer Ähnlichkeiten analysiert. Voraussetzung dafür, dass etwas klassifiziert werden kann, ist jedoch eine grundsätzliche Vergleichbarkeit. Denn zum Gegenstand von Klassifikationen werden Elemente erst, weil sie einer Menge angehören, die durch ein oder mehrere übereinstimmende Merkmale gekennzeichnet ist. Genauso wie das Ordnen ist das Klassifizieren damit eine Praxis, die auf dem Plural ihres Gegenstandes basiert.

Sowohl Verfahren des Einteilens in Gruppen, Arten, Spezies etc. als auch die daraus hervorgehende Ordnung werden als *Klassifikation* bezeichnet. Hinsichtlich des Vorgehens gilt es das Klassifizieren jedoch ausdifferenzieren, wie Michel Foucault in *Die Ordnung der Dinge* aufgezeigt hat. Unterschieden hat Foucault hier zwischen der Klassifikation als *Methode* (1) einerseits und dem *System* (2) andererseits. Während erstere von den Unterschieden ausgeht, die anhand einer unendlichen Menge solange bestimmt werden, bis alle Unterschiede ausnahmslos bezeichnet sind, analysiert das *System* alle Teile einer definierten Menge hinsichtlich vorab definierter Parameter.⁵⁴⁵ Trotz der divergenten Vorgehensweise, die sich in einer ständigen Anpassung und Korrektur der Variablen bei der Methode einerseits und in einem starren, unflexiblen System andererseits zeigt, haben beide die Absicht, „die Identitäten durch das allgemeine Netz der Unterschiede zu definieren“⁵⁴⁶. Ein besonderes Augenmerk schenkt Foucault in seinen Ausführungen der Sprache, die er in einem konstitutiven Wechselverhältnis mit dem Klassifizieren beschreibt. Das Klassifizieren sei nicht nur Bedingung für die Transkription der Dinge in Sprache, weil erst die systematische Ordnung dem Sichtbaren ermöglicht, „sich

⁵⁴³ Vgl. *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, A-L*, 2. Auflage, Berlin: Akademie Verlag, 1997, S. 663.

⁵⁴⁴ Otto Opitz zitiert nach Panyr, Jiri: „*Thesauri, Semantische Netze, Frames, Topic Maps, Taxonomien, Ontologien – begriffliche Verwirrung oder konzeptionelle Vielfalt?*“, in: Harms, Ilse; Zimmermann, Harald H. (Hrsg.): *Information und Sprache, Beiträge zu Informationswissenschaft, Computerlinguistik, Bibliothekswesen und verwandten Fächern*, München: Saur, 2006, S. 141.

⁵⁴⁵ Vgl. Foucault 1971, S. 182-186.

⁵⁴⁶ Ders. S. 189.

in Sprache zu transkribieren“⁵⁴⁷. Die Sprache ist zugleich elementarer Bestandteil eines Klassifizierens, das sich demnach als ein *bezeichnendes Ordnen* begreifen lässt. Dabei erfolgt die Übersetzung in Sprache eng am jeweiligen Gegenstand und ist auf Eindeutigkeit angelegt.⁵⁴⁸

Neben dem zu klassifizierenden Gegenstand sind es zunächst die Merkmale, die definiert und sprachlich bezeichnet werden. Im *System* werden diese *arbiträr* bestimmt und bilden eine *privilegierte Struktur* aus, weil in dieser Unterschiede nur hinsichtlich der vorab definierten Merkmale berücksichtigt werden.⁵⁴⁹ Anders verhält es sich mit Blick auf die *Methode*, bei der die individuellen Merkmale eines jeden Gegenstands mittels Feststellung der Unterschiede bestimmt werden. Insbesondere für das *System* gilt, dass dieses Wissen nicht bloß organisiert und strukturiert, sondern maßgeblich produziert und konstruiert wird. Bereits die Wahl des Klassifikationssystems sowie die Bestimmung der Merkmale, nach denen etwas klassifiziert wird, wirken auf die Bedeutungs- und Wissensproduktion ein.

Die Etablierung klassifizierender Praktiken ist eng verknüpft mit dem Sichtbarkeitsdiskurs und der Vorherrschaft einer *visuellen Evidenz*. Als im 18. Jahrhundert verstärkt die Beschreibung des *Sichtbaren*, konkret eine aus der Beobachtung der Oberflächen heraus erfolgreiche Beschreibung zur naturwissenschaftlichen Praxis wurde und einzelne Disziplinen auf diese Weise mit einer umfassenden Erschließung ihrer Forschungsgegenstände begannen, entwickelte sich das Klassifizieren zu einem frequentierten wissenschaftlichen Verfahren.⁵⁵⁰ Dass eine auf Klassifizierung basierende Wissenskonstruktion in dieser Zeit geradezu katalysiert wurde, war zugleich der wachsenden Anzahl neuer Forschungsobjekte geschuldet, die in Folge von Expeditionen und Reisen in ferne Länder die unterschiedlichen Wissenschaften erreichten. Insbesondere das noch Unentdeckte, sowie das

⁵⁴⁷ Ders. S. 177.

⁵⁴⁸ Vgl. Ders. S. 171, 173, 176.

⁵⁴⁹ Vgl. Ders. S. 183.

⁵⁵⁰ Zum Privileg des Sehens heißt es bei Michel Foucault: „Die Beobachtung ist seit dem siebzehnten Jahrhundert eine sinnliche Erkenntnis, die mit systematisch negativen Bedingungen verbunden ist. Dabei war das Hörensagen ausgeschlossen, aber auch der Geschmack und der Geruch waren ausgeschlossen, weil sie mit ihrer Ungewißheit (sic), ihrer Variabilität keine Analyse in getrennte Elemente gestatten, die allgemein akzeptabel wäre. Es handelt sich um eine sehr enge Begrenzung des Tastsinns auf die Bezeichnung einiger, ziemlich evidenter Oppositionen (wie jene des Glatten und des Rauhen (sic)); es hat fast ein exklusives Privileg der Sehkraft gegeben, die der Sinn der Evidenz und der Ausdehnung und infolgedessen einer von allen anerkannten Analyse *partes extra partes* ist.“ (Ders. S. 174)

vermeintlich *Fremde, Andere* galt es in seiner Relation zum *Eigenen* zu erforschen und zu bezeichnen.

Die Dominanz einer *visuellen Evidenz* erklärt auch die wachsende Anerkennung fotografischer Bilder innerhalb der wissenschaftlichen Klassifizierungspraxis, die sich ihrem Gegenstand bis dato über Originale oder Zeichnungen genähert hatte. Ein neues Objektivitätsparadigma begünstigte entscheidend den Gebrauch von Fotografien und führte dazu, dass die Zeichnung nach und nach als wissenschaftliches Aufzeichnungsinstrument verdrängt und durch fotografische Bilder ersetzt wurde. Der *mechanischen Objektivität*, die im 19. Jahrhundert zur wissenschaftlichen Prämisse wurde, schien die Fotografie aufgrund ihrer Bildgenese wesentlich besser nachzukommen als die Zeichnung, die tendenziell eher zu Einschreibungen, Verzerrungen und Verschönerungen neigte.⁵⁵¹ Für eine Wissenschaftspraxis der Klassifikation schien die Fotografie gleich aus mehreren Gründen ein geeignetes Abbildungsmedium. Das mobile fotografische Bild ermöglichte eine Klassifizierung von Objekten über räumliche wie zeitliche Distanzen hinweg, worin Fotografien einen entscheidenden Vorteil gegenüber den eigentlichen Objekten besaßen. So ließen sich die von Fotograf*innen bzw. Forscher*innen auf Reisen fotografisch aufgenommenen Objekte am heimischen Arbeitsplatz en Detail studieren. Außerdem wurde den fotografischen Bildern trotz des Wissens um drohende Verluste eine besondere Beständigkeit attestiert.⁵⁵² Obgleich die Fotografie damit zahlreiche Vorzüge bot, war ihr Siegeszug keineswegs unumstritten, vor allem weil die fotografischen Bilderzeugnisse in den ersten Jahrzehnten ob der langen Belichtungszeit wesentlich unpräziser als die der Zeichnung und zudem weitaus kostspieliger in ihrer Herstellung waren. Daher blieb die Zeichnung nach wie vor ein wichtiges Beobachtungs- wie Präsentationsinstrument.

Vor dem Hintergrund des Sichtbarkeitsdiskurses entwickelte sich die Fotografie im 19. Jahrhundert dennoch zum maßgeblichen Instrument einer Wissenschaftspraxis, die sich mittels Klassifikation ihrem Gegenstand näherte, wie zum Beispiel in der Botanik oder der Anthropologie.⁵⁵³ Variierte die Erscheinung der fotografischen Bilder innerhalb einer

⁵⁵¹ Zur mechanischen Objektivität siehe Kapitel 2.1.1

⁵⁵² Fotografien erschienen als ‚*permanent records*‘. (vgl. Wilder, Kelley: *Photography and Science*, London: Reaktion Books, 2009, S. 86)

⁵⁵³ Als entscheidender Wegbereiter für die Anwendung klassifizierender Verfahren im Kontext naturwissenschaftlicher Forschung gilt der schwedische Naturforscher Carl von Linné. Mit seinen botanischen sowie zoologischen Taxonomien, in denen er Pflanzen und Tiere nach visuellen Ähnlichkeiten ordnete, etablierte er die Klassifizierung als naturwissenschaftliche Praxis, ergo als *System*. Während Linné für seine Klassifikation der Flora lebende wie getrocknete Pflanzen studierte, die er im botanischen Garten von Uppsala

Gebrauchsweise anfänglich stark, wurde sie im Zuge der Systematisierung der fotografischen Aufzeichnungspraktiken zunehmend vereinheitlicht. Mit Blick auf die Erfassung fremder Völker, die zum festen Bestandteil einer kolonialen Herrschaftspraxis geworden war, wurden beispielsweise Anleitungen für ein angemessenes Aufzeichnen menschlicher Physiognomien in fotografischen Handbüchern publiziert, die den Fotografien zu einer vermeintlichen Objektivität verhelfen und das Abgebildete vergleichbar machen sollten.⁵⁵⁴ Zum anderen wirkte die Systematisierung der fotografischen Aufzeichnungspraxis einer drohenden Disparatheit der fotografischen Darstellungsmodi entgegen, mit der die Wissenschaft aufgrund der heterogenen Autorenschaft zu kämpfen hatte, und ermöglichte so die problemlose Migration der Bilder von einer Sammlung in die andere.⁵⁵⁵ Fotografische Bilder wurden derart konstruiert, dass sie der anschließenden Klassifikation des Abgebildeten dienlich waren. Dass die klassifizierende Praxis maßgeblich auf die fotografische Praxis und schließlich ihre Bilder einwirkte, wird besonders deutlich mit Blick auf den Gebrauch von Fotografien in der Anthropologie. Innerhalb dieser war die Fotografie für die eigenen, rassenideologischen Zwecke instrumentalisiert worden. Die sich dem Studium der Körper verschriebene Anthropologie nutzte die Fotografie vornehmlich, um sich dem *Fremden* zu nähern und vornehmlich den menschlichen Körper zu studieren.⁵⁵⁶ Zugleich war die Fotografie ein Instrument, mit dem die Kolonialherrschaften Macht und Kontrolle über die indigene Bevölkerung ausübten.

vorfand, selbst züchtete oder die aus dem eigenen Herbarium stammten, bediente er sich ebenfalls ihren medialen Überlieferungen wie Zeichnungen oder Holzschnitten. Letztere dienten ihm teils als Studienobjekt, vor allem aber zur Illustration bzw. Präsentation seiner Forschung, die er in Publikationen anschaulich machte. (vgl. Goerke, Heinz: *Carl von Linné, Arzt - Naturforscher - Systematiker, 1707–1778*, Stuttgart: Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft M.B.H., 1966, S. 115)

⁵⁵⁴ Im deutschen Sprachraum war das Handbuch *Rathschläge* (1872) von Gustav Fritsch wegweisend für die anthropologische Fotografie. Dieses beinhaltet eine Anleitung zur Aufzeichnung von physiognomischen Fotografien. (vgl. Theye, Thomas: „»Ueberall liefert sie die vorher so schmerzlich vermissten Dokumente ...« - Fotografie als wissenschaftliches Dokument im 19. Jahrhundert? Physische Anthropologie und Ethnologie im Überblick“, in: Wöhler, Renate (Hrsg.): *Wie Bilder Dokumente wurden, Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin: Kadmos, S. 73)

⁵⁵⁵ Vgl. Wilder 2009, S. 92. Andererseits vereinfachte die Systematisierung den wissenschaftlichen Umgang mit den Fotografien. Denn bis Anfang des 20. Jahrhunderts bedienten sich Wissenschaftler*innen größtenteils an Fotografien, die Andere von Reisen und Expeditionen mitbrachten. Auf dem Gebiet der Anthropologie und Ethnologie änderte sich dies erst in den 1920er Jahren im Zuge der Feldforschung durch Bronislaw Malinowski. Anthropologen und Ethnologen suchten nun selbst das Feld auf und fotografierten.

⁵⁵⁶ Dass die Fotografie zum anthropologischen Arbeitsinstrument wurde, basierte wesentlich auf der frühen Ausrichtung der Disziplin, die sich bis in die 1920er Jahre für die physischen Merkmale, den Körperbau der Menschen interessierte. Ein sich wandelnder Kulturbegriff zu Beginn des 20. Jahrhunderts sowie das Interesse der Anthropologie an den sozialen Systemen der Völker führten dazu, dass die Fotografie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts an Relevanz innerhalb der Disziplin verlor. Der engen Beziehung zwischen Anthropologie und Fotografie, die sich in der Wechselwirkung der beiden Praktiken in ihrer Anfangszeit

Solange sich das anthropologische Studium dem menschlichen Körper widmete, erschienen Fotografien aufgrund ihrer exakten Abbildungsfähigkeit als ideale *Datenträger*, deren Informationskraft durch den Einsatz anthropometrischer Systeme, wie sie auch Alphonse Bertillon ab den 1870er Jahren bei der Einrichtung einer Verbrecherkartei einsetzte, gesteigert wurde. Für die fotografische Erfassung von Delinquent*innen hatte Bertillon ein feststehendes Dispositiv entwickelt: In stets gleichem Abstand zur Kamera und mit einer gleichbleibenden Beleuchtung wurden die Personen im Profil sowie en face vor einem monochromfarbigen Hintergrund fotografiert.⁵⁵⁷ Die Standardisierung und Systematisierung der fotografischen Aufzeichnungspraxis stellte einerseits die genannte Vergleichbarkeit unter den fotografischen Bildern her, andererseits sollte sie die physiognomischen Merkmale besonders hervortreten lassen. Denn die Fotografien dienten nicht nur der Identifizierung von wiederholt straffällig gewordenen Personen, sondern auch dem Studium von Verbrechertypen, die man anhand bestimmter Gesichtsmarkmale zu erkennen glaubte.⁵⁵⁸ Im Rahmen der Verbrecherkartei waren die Fotografien jedoch mit einer Vielzahl an Informationen verknüpft, die auf einem gerasterten Vordruck in Gestalt von handschriftlichen Notizen die fotografischen Bilder einbetteten. (Abb. 52) Neben diversen Körpermaßen wurden darin Alter, Herkunft sowie Beruf der Abgebildeten erfasst. Aus den Vermessungen prägnanter Gliedmaße und ihrem Verhältnis zu denen anderer identifizierter Verbrecher*innen ergab sich schließlich die Position der einzelnen Karteikarte im Archiv.⁵⁵⁹

Um die Fotografien wissenschaftlich nutzbar und zu Zwecken des Vergleichs aufzubereiten, wurden zudem spezifische fotografische Dispositive eingerichtet, die Fotografien hervorbrachten, aus denen sich unmittelbar quantifizierbare Daten ablesen ließen. Solche *anthropometrischen* Fotografien, in denen der menschliche Körper in ein festes

zeigte, war damit ein vorläufiges Ende gesetzt. (siehe hierzu Pinney, Christopher: „The Parallel Histories of Anthropology and Photography“, in: Edwards, Elizabeth (Hrsg.): *Anthropology and Photography, 1860–1920*, New Haven/London: Yale Univ. Press, 1992, S. 74-95)

⁵⁵⁷ Das von Alphonse Bertillon entwickelte Verfahren wurde zum Standard in der polizeilichen Erfassung von Straftätern.

⁵⁵⁸ Zwecks kriminologischem Studium wurden Alben mit Verbrecherfotografien angelegt, die das Sehen schulen und das Erkennen des kriminellen Typus lehren sollten. Anders als in der Verbrecherkartei wurden die dort Abgebildeten nicht namentlich benannt und auf ihre äußeren Merkmale reduziert. (vgl. Regener, Susanne: *Fotografische Erfassung, Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1999, S. 171ff.)

⁵⁵⁹ Alphonse Bertillon bediente sich hierbei eines Klassifikationssystems, das auf der Logik des Durchschnitts fußte und sich durch eine Dreigliederung in immer weitere Untergruppen aufgliederte. (vgl. Sekula 1986, S. 358)

Setting eingefasst und zu einem metrisch zu vermessenden Objekt wurde, fertigte beispielsweise der britische Wissenschaftler John Lamprey an. Sein Messsystem bestand im Wesentlichen aus einem Raster, vor dem das Subjekt unbekleidet im Profil sowie en face fotografiert wurde. (Abb. 53-54) Das sich aus horizontal und vertikal auf einen Holzrahmen gespannten Seidenfäden formierende Raster, ein stets gleicher Abstand zwischen Kamera, Subjekt und Hintergrund, sowie eine konstante Ausleuchtung produzierten Bilder, die die Vermessung der in Position gebrachten Körper sowie einen Vergleich mit anderen Körpern intendierten.⁵⁶⁰ Ein leerer Bildraum, in dem Menschen wie in Lampreys fotografischem Dispositiv nackt vor einem Raster abgelichtet wurden, sowie ein monochromer Hintergrund sollten einen fokussierten, unverstellten Blick auf die Physiognomien der abgebildeten Körper ermöglichen.⁵⁶¹ Die visuell hergestellte Evidenz der Körper zielte auf Ordnungen ab, die keinen Platz für Zweifel ließen und in denen Individuen problemlos zu *Typen* wurden.⁵⁶²

An dieser Stelle scheint eine differenzierte Betrachtung der klassifizierenden Praktiken sinnvoll, wie sie im Rahmen der Bestimmung fremder Völker oder auch der Verbrechererfassung zur Anwendung kamen. Denn wurden die abgebildeten Personen entsprechend vorab festgelegter und bestimmter Merkmale analysiert und hinsichtlich dieser als schwächere bzw. stärkere Typen identifiziert, handelt es sich vielmehr um eine Praxis des

⁵⁶⁰ Vgl. Edwards 2003, S. 338-340.

⁵⁶¹ Wurden wie bei Lampreys Messsystem Raster attributiv in den Bildraum integriert, um den Körper fotografisch zu vermessen, stellten auf der anderen Seite *Entleerung* und *Isolation* wichtige Strategien einer zu physiognomischen Zwecken eingesetzten Fotografie dar, die ihren Gegenstand immer weiter rationalisierte. Ziel dieser Rationalisierung war es, den Vergleich der fotografisch abgebildeten Objekte sowie die Typenbildung zu erleichtern. Zum Tragen kam das Prinzip der Isolation ebenso bei der Präsentation von indigenen Völkern, wie sie Ende des 19. Jahrhunderts im Kontext von Weltausstellungen üblich wurde. Herausgelöst aus ihrem Habitat ermöglichte die isolierte Präsentation einen konzentrierten Blick auf die vermeintlichen Wesensmerkmale der Menschen. Isolation war darüber hinaus auch ein entscheidendes Prinzip der anthropologischen Forschung, die Fotografien als ‚*isolierte anthropologische Fakten*‘ begriff, so Roslyn Poignant. Diese galt es lediglich zusammenzusetzen, so das Verständnis einer auf Positivismus und Empirie basierenden Wissenschaft. (vgl. Poignant, Roslyn: „Surveying the Field of View: The Making of the RAI Photographic Collection“, in: Edwards, Elizabeth (Hrsg.): *Anthropology and Photography, 1860–1920*, New Haven/London: Yale Univ. Press, 1992, S. 44, 51; Theye 2015, S. 58)

⁵⁶² Die Formalisierung der Fotografien beabsichtigte, in der Gegenüberstellung die individuellen Züge der Personen hinter den vermeintlichen Gemeinsamkeiten zurücktreten zu lassen. Während die Zeichnung (*Schemazeichnung*) problemlos einen Idealtypus darstellen konnte, kondensierte sich ein *Typ* erst aus der Zusammenschau mehrerer Fotografien. (vgl. Theye 2015, S. 63) Damit die abgebildeten Personen weniger als Individuen denn als Typen sichtbar wurden, wurden Fotografien andererseits für die Präsentation in Tafelwerken bzw. Alben häufig in Holzschnitte oder Kupferstiche übersetzt. Im Zuge des medialen Transfers büßen die Personen an Individualität ein und erscheinen schematischer. (vgl. Hagner, Michael: „Das Fritsch-Projekt, Anthropologische Fotografie und kulturelles Gedächtnis“, in: *Fotogeschichte*, Heft 112, 2009, S. 51)

Typologisierung als des Klassifizierens. Beide Begrifflichkeiten werden jedoch häufig synonym verwendet oder das Typologisieren dem Klassifizieren untergeordnet. Die Praktiken divergieren jedoch grundlegend, weil das Klassifizieren anders als das Typologisieren binär erfolgt und auf der An- bzw. Abwesenheit eines definierten Merkmals basiert. Während die gemäß der Bertillonage hergestellten Verbrecherfotografien in der Kriminologie das Erkennen von stereotypen Körpern des Kriminellen ermöglichen sollten und auch die von Lamprey aufgezeichneten Fotografien anderer Ethnien der Typenbildung dienten, lässt sich mit Blick auf den kriminologischen als auch den anthropologischen Einsatz der Fotografie zugleich ein klassifizierendes Moment identifizieren, das dem Typologisieren vorangegangen war. So wurden im Rahmen der *Ordnungen des Menschen* beispielsweise Menschen, die eines Verbrechens bezichtigt wurden oder anderer Herkunft waren, zunächst in Abgrenzung zur Gesellschaft als *anormal* bzw. *andersartig* klassifiziert, um sie anschließend nach Straftat oder Ethnie zu typologisieren.⁵⁶³ Das Klassifizieren ging also mit einer hierarchisierenden Geste einher und funktionierte über Ein- und Ausschlussmechanismen. Denn Ausgangspunkt für eine Disziplinierung der Subjekte, die im fotografischen wie klassifizierenden Akt gleichermaßen vollzogen wurde, war eine Machtdemonstration gegenüber den Beherrschten, der die Annahme einer genuinen Minderwertigkeit der *Anderen* zugrunde lag. Diese internalisierte Hierarchisierung zeigt sich nicht nur mit Blick auf die fotografische Aufnahmesituation, in der das zu fotografierende Subjekt unfreiwillig und oftmals herausgerissen aus seinem natürlichen Habitat in ein vorgefasstes Bild gezwängt wurde.⁵⁶⁴ Sie spiegelte sich häufig auch in den Zeigeordnungen wider, in denen die Fotografien anschließend präsentiert wurden und zur Anschauung kamen. In den zu kriminologischen sowie anthropologischen

⁵⁶³ Zugrunde lag diesem Vorgehen die Annahme, dass es einen Zusammenhang zwischen dem Handeln bzw. Anderssein und der äußeren Erscheinung gab. So zeigte sich das Deviante in physiognomischen, von der Norm abweichenden Merkmalen. (vgl. Regener, Susanne: „Ausgegrenzt. Die optische Inventarisierung des Menschen im Polizeiwesen und in der Psychiatrie“, in: *Fotogeschichte*, Heft 38, 1990, S. 30)

⁵⁶⁴ Wie bei der Erfassung von Kranken und Fremden galt es die Delinquenten vom Rest der Gesellschaft bildlich zu differenzieren. So wurden die Personen meist schmucklos in ihrer Alltagskleidung oder sogar ganz unbekleidet abgebildet und in eine repressive Apparatur gezwängt, die das bestehende Machtgefälle unmittelbar potenzierte. Der Aufnahmeapparat (Kamera, Stativ) auf der einen Seite stand eine feste Konstruktion, bestehend aus einem Stuhl mit Kopfhalter sowie einem Spiegel, auf der anderen Seite gegenüber. (siehe hierzu Regener 1999, S. 157f.)

Zwecken entstandenen Alben wurde eine Hierarchie der Verbrechertypen sowie der unterschiedlichen Ethnien affirmiert.⁵⁶⁵

Eine derartige Bewertung bzw. Hierarchisierung, wie sie *in* und *mit* Praktiken der Klassifizierung von Menschen im Kontext der Anthropologie sowie der Kriminalistik und Kriminologie ab den 1870er Jahren einherging, ist dem Klassifizieren zwar nicht unmittelbar eingeschrieben. Sie ist jedoch in dem ungleichen Machtgefälle angelegt, das sich zwischen *Klassifizierenden* und *Klassifizierten* respektive *Herrschenden* und *Beherrschten* aufbaut. In diesem *System* bestimmen diejenigen, die das Klassifizieren ausüben, über die Merkmale sowie deren Gewichtung und besitzen damit die Deutungsmacht über den Gegenstand, in diesem Fall über die Repräsentation des abgebildeten Individuums. In der klassifizierenden Handlung potenzierte sich damit die Selbsterhöhung, die bereits dem fotografischen Akt zugrunde lag und das fotografische Setting bestimmte, in dem den vermeintlich *Anderen* ein stereotypes Bild auferlegt wurde. Die Internalisierung eines klassifizierenden, rassistischen Denkens hat in der Geschichte immer wieder zu Gräueltaten geführt und kulminierte in der Verfolgung und Vernichtung anderer Ethnien. Die hegemoniale Perspektive sowie konkret rassistische Tendenzen setzten sich häufig unmittelbar in den Bildarchiven, in die die Sammlungen ethnographischer Fotografien eingegangen sind, fort und spiegeln sich teils bis heute in deren Schlagworten, Ordnungen und Klassifikationen wider.⁵⁶⁶ Mit Blick auf eine künstlerische Praxis, die sich

⁵⁶⁵ In Alben und Atlanten wurden anthropologische Fotografien ab den 1870er Jahren erstmals einer größeren Öffentlichkeit präsentiert. Diese sind mitunter durch einen stark hierarchisierenden Gestus charakterisiert wie zum Beispiel die englische Ausgabe von Carl F. Dammanns *Ethnographisch-Anthropologisches Album*. Roslyn Poignant hat mit Blick auf Dammanns *Album Ethnological Photographic Gallery of the Various Races of Man* (ca. 1876) darauf hingewiesen, dass die Anordnung der Fotografien eine Hierarchie der Rassen etablierte, in der sich die Höherbewertung des Eigenen vor dem Fremden zeigt. So beginnt Dammanns Präsentation mit dem *„deutschen und teutonischen Typ“* und schließt mit den Aborigines. Die Repression setzt sich in den Bildunterschriften sowie der Darstellungsweise fort. Beim Durchblättern des Albums von vorne nach hinten werden die Subjekte zunehmend namenlos und sind lediglich entsprechend ihrer jeweiligen Ethnie bezeichnet sowie unbekleidet abgebildet. (vgl. Poignant 1992, S. 55) In den zu kriminologischen Zwecken gestalteten Verbrecher-alben waren die Kriminellen hingegen entsprechend ihrer Straftaten geordnet. (vgl. Regener 1999, S. 172f.)

⁵⁶⁶ Im Hinblick auf eine *„Dekolonisierung“* der Archive, wie sie unterschiedliche ethnographische Sammlungen seit einigen Jahren anstreben – darunter auch das Rautenstrauch-Joest-Museum, wie in Kapitel 4 dargelegt –, ist es daher unzureichend, allein die räumliche Ordnung der Objekte aufzulösen und beispielsweise durch eine *„archivische“* Ordnung zu ersetzen. Auch das System der Bildklassifikation bedarf einer genauen Prüfung hinsichtlich der Strukturen sowie in besonderer Weise der Semantisierungen, in denen Diskriminierungen eingeschrieben sind und die sich teils unbemerkt fortsetzen, wenn diese Bilder gezeigt werden. Dabei geht es jedoch keineswegs um eine einfache Auflösung bzw. Auslöschung dieser Strukturen und Bezeichnungen, die die einst koloniale Perspektive verschleiern bzw. auslöschen würde. Diese muss vielmehr als historische Praxis sichtbar gemacht werden, um die Bedeutung der Fotografien in einem komplexen System der Unterdrückung aufzuzeigen.

an klassifizierenden Praktiken bedient und dabei teils selbst auf archivisch organisiertes Material zurückgreift, wird zu fragen sein, inwiefern sich diese diskriminierenden sowie rassistischen Einschreibungen von den Künstler*innen überwinden lassen oder womöglich fortgeschrieben werden.

5.1 *Praktiken des Klassifizierens*

Während das fotografische Medium ab Mitte des 19. Jahrhunderts zum bevorzugten Instrument der wissenschaftlichen Praxis avancierte, um den abgebildeten Gegenstand zu klassifizieren, ging mit dem *fotografischen Klassifizieren* von Beginn an ein Klassifizieren der Fotografien selbst einher. Bestandteil der umfassenden Registrierung, die im 19. Jahrhundert einsetzte und sich in zahlreichen fotografischen Missionen unterschiedlicher Nationen widerspiegelte, war nicht nur die fotografische Aufzeichnung von Gemälden, Denkmälern, Pflanzen und nicht zuletzt Menschen, sondern auch deren Einordnung in ein bestehendes Gefüge und, wo dies noch nicht existierte, der Aufbau von geeigneten Klassifikationsschemata. Auf diese Weise wurden die Fotografien selbst zum Gegenstand des Klassifizierens. Denn die größtenteils zu Forschungszwecken entstandenen fotografischen Sammlungen bedurften der systematischen Organisation, um brauchbar zu sein und die gezielte Adressierung von Bildern zu ermöglichen.

Während in diesem Kapitel zunächst die konkreten Praktiken im Bildarchiv erörtert werden, rücken im Anschluss ausgewählte Werkbeispiele in den Blick, in denen Künstler*innen klassifizierende Verfahren aufrufen. Dabei soll dargelegt werden, auf welche Weise und mit welchen Motiven Künstler*innen im Umgang mit den eigenen sowie angeeigneten Fotografien eine klassifizierende Praxis bemühen.

5.1.1 *Klassifizieren im Bildarchiv*

Als *Klassifikation* wird im Kontext von Archiven und Sammlungen – synonym zu *Gliederung* bzw. *Systematik* – die systematische Ordnung und Strukturierung von Beständen bezeichnet. Sie erfolgt im Wesentlichen hinsichtlich des Gebrauchs der Bestände sowie der konkreten Fragestellungen, die an diese gerichtet werden.⁵⁶⁷ Entsprechend der unter

⁵⁶⁷ Klassifizierende Ordnungen machten dort Sinn, wo die Fragen, die an die fotografische Sammlung gestellt wurden, bereits feststanden, und der Bestand klar begrenzt und definiert war. Bei offeneren und

Bezugnahme auf Michel Foucault eingangs angeführten Differenzierung greift im Archiv bzw. der Sammlung das *System* Klassifikation, in dem ein Bestand nach gemeinsamen, vorab festgelegten Merkmalen analysiert wird. An dieser Stelle sei kurz auf die Differenz zur *Ordnung* bzw. Verfahren des Ordnen hingewiesen, die Gegenstand des vierten Kapitels sind. Während jene den konkreten Platz einer Archivalie in einer räumlichen Anordnung bestimmen, erfolgt das Klassifizieren auf beschreibender Ebene und spiegelt sich meist nicht in der tatsächlichen Ordnung wider. Klassifikationen sind also primär das Resultat zuschreibender Praktiken.

In Bildarchiven sind fotografische Bestände oftmals gleich mehrfach gegliedert und fächern sich je nach Bedarf in mehrere Unterordnungen auf. Werden neben Fotografien weitere Medien bewahrt, sind die Bestände zunächst nach Gattungen bzw. Medien aufgegliedert. Die anschließende Klassifizierung der Fotografien erfolgt für gewöhnlich mit Blick auf den Bildgegenstand, wobei üblicherweise die dominanten Bildinformationen klassifiziert werden. Je nach Ausrichtung der Archive sowie Nutzung der fotografischen Bestände sind diese beispielsweise nach Sachthemen, Topographie oder auch Künstlernamen organisiert. Im Bereich der Pressebildarchivierung sind Fotografien für gewöhnlich hinsichtlich der abgebildeten Ereignisse sowie Personen klassifiziert, während beispielsweise fotografische Sammlungen, denen ein künstlerischer Gehalt zugeschrieben wird, nach Fotograf sowie Genre u.a. organisiert sind. Wenngleich die Klassifikation primär mit Blick auf den Bildgegenstand erfolgt, werden mitunter ebenso Klassen gebildet, die dem fotografischen Gegenstand Rechnung tragen und das fotografische Genre, die Techniken oder auch medialen Kontexte berücksichtigen.⁵⁶⁸ Solche Klassifikationen *erster Ordnung* manifestieren sich in den Datenbanken sowie ihren analogen Äquivalenten bzw. Vorläufern wie den Bestands- und Verkaufskatalogen und Zettelkatalogen. Vor allem im Rahmen der digitalen Bildarchivierung sind jedoch auch Praktiken wirksam, die gewissermaßen als Klassifikationen *zweiter Ordnung* zu begreifen

umfangreicheren Projekten wie z.B. dem *Archives de la Planète* von Albert Kahn schienen Klassifikationen hingegen wenig dienlich. (vgl. Wilder 2009, S. 79f.)

⁵⁶⁸ Fotografien aus dem Bestand des Allgemeinen Deutschen Nachrichtendienstes (ADN) sind im Bundesarchiv beispielsweise nicht nur motivisch klassifiziert. Die Systematik berücksichtigt auch explizit fotografische Kategorien, nach denen die Fotografien weiter aufgegliedert sind: ‚Fotografen‘, ‚Fotoausstellungen (A-Z der Länder)‘, ‚Entwicklung der Fotografie‘, ‚Fotomontagen, Fotokombinationen‘. Die beiden letzten gliedern sich in weitere Unterkategorien auf. (siehe Bilddatenbank des Bundesarchivs, <https://www.bild.bundesarchiv.de>)

sind. Diese sind weniger Ausdruck einer gezielten Systematisierung, sondern gehen aus den zahlreichen Zu- und Beschreibungen hervor, die den Bildern mittels Indexierung attribuiert werden oder als Metadaten bereits anhängen.

Die mit Datenbanken möglich gewordene nahezu unendliche Verknüpfung von Text und Bild sowie Bild und Bild hat dazu geführt, dass die Klassifikationen erster Ordnung maßgeblich erweitert wurden. So generiert die Eingabe eines Begriffs in der Suchmaske temporäre Bildkonstellationen, die sich unmittelbar auf dem Bildschirm konfigurieren, aber anders als beispielsweise die festen Anordnungen im Bestandskatalog keine Persistenz besitzen. Ausgehend von dieser Erweiterung, die digitale Datenbanken mit sich gebracht haben, werden im Rahmen der folgenden Untersuchung auch bezeichnende Operationen wie zum Beispiel das Indexieren bzw. Verschlagworten und Beschreiben als klassifizierende Praktiken begriffen. Welche Merkmale im Zuge der Erschließung von Bildern mittels Indexierung bzw. Verschlagwortung erfasst werden und welche nicht, wird durch die Fragen bestimmt, die an die jeweiligen fotografischen Bestände gestellt werden. Andererseits sind es die herangezogenen Thesauri, deren Schlagworte die Indexierung der Bilder reglementieren und voreinstellen. Eine adäquate und funktionale Klassifikation muss nicht nur auf die gegenwärtige Forschung reagieren, sondern ebenso zukünftige Fragen antizipieren. Kommen bei der Organisation eines fotografischen Bestands gleich mehrere Systematiken zum Einsatz, kann dies zum einen Ausdruck für dessen Disparität sein, als auch Zeichen für eine multiperspektivische Erschließung, die wiederum intrinsisch oder extrinsisch motiviert sein kann. Wenngleich grundsätzlich gilt, Bilder möglichst vollständig, das heißt unter Nennung aller zu identifizierenden Bildmerkmale zu erschließen, spiegelt der Umfang bzw. Grad der Klassifikation immer auch die Relevanz des Forschungsgegenstands innerhalb der Institution bzw. der Disziplinen wieder. Denn nicht immer sind alle Bilder gleich umfangreich verschlagwortet, weil die Indexierung jedes einzelnen Bildes sehr zeitaufwendig ist.⁵⁶⁹

Dass das Klassifizieren restriktiv auf die Sichtbarkeit einer Fotografie in der Bilddatenbank und damit auch auf den Zugriff der Bestände einwirkt, zeigt sich am Beispiel der klassifizierenden Praktiken, mit denen der Bildzugriff reguliert und über die Verfügbarkeit von

⁵⁶⁹ Dies gilt natürlich für den gesamten Prozess der Erschließung. Aufgrund des hohen Arbeitsaufwandes und mangelnder Kapazitäten werden im Rahmen der Digitalisierung fotografischer Bestände zumeist erst die für wichtig befundenen bzw. von einem besonderen Stellenwert erachteten Konvolute erschlossen.

Bildern entschieden wird. Neben rechtlichen Einschränkungen infolge des Urheberrechts bestimmen auch die Bildinformationen oder der materielle Zustand darüber, welche Fotografien angesehen, gezeigt sowie publiziert werden, und damit auch, welche Bilder unter Verschluss bleiben. Stehen beispielsweise historisch wertvolle und fragile Fotografien unter besonderem Schutz und sind nur eingeschränkt unter Einhaltung von Auflagen zu konsultieren, kann andererseits auch ein sensibler Bildinhalt den Zugriff auf Fotografien beeinflussen, wie sich in Kapitel 3 mit Blick auf die teils aus Behörden und Technologieunternehmen stammenden Fotos gezeigt hat, für die sich Mike Mandel und Larry Sultan interessierten. Ist das Abgebildete für die Öffentlichkeit gedacht oder unterliegt es der strengen Geheimhaltung und ist daher unter Verschluss? Im Fall nicht-öffentlicher Bildarchive sind beispielsweise nur bestimmte Gruppen von Nutzer*innen autorisiert, auf die Bestände zuzugreifen, während anderen ein Blick auf diese verwehrt bleibt.

Klassifizierende Handlungen bestimmen also nicht nur die Lesart und den Zugriff auf die Bilder. Sie sind neben der Selektion bzw. Bewertung auch ein entscheidendes Instrument, mit dem (*Un*)Sichtbarkeiten produziert werden. Klassifikationen sind daher ebenso als machtpolitisches Instrument zu betrachten wie die in den vorangegangenen Kapiteln im Fokus stehenden zeigenden und ordnenden Verfahren, mit denen Akteur*innen maßgeblich über die Sichtbarkeit, Zugänglichkeit, Interpretation sowie schließlich die Distribution von Fotografien entscheiden. Mit Blick auf eine künstlerische Praxis, die mit angeeigneten aber auch teils eigenen Fotografien typologisierend und klassifizierend verfährt, bleibt insbesondere zu fragen, ob und auf welche Weise diese Dimension der Klassifikation als Ausdruck von Autorität und Macht, wie sie in der skizzierten historischen Verknüpfung von fotografischen und klassifizierenden Praktiken angelegt ist, reflektiert wird. Gelingt es den Künstler*innen gar diese zu unterlaufen oder führen klassifizierende Verfahren bis zu einem bestimmten Grad stets zur Affirmation der ihr eingeschriebenen ungleichen Machtverhältnisse? Auf welche Weise Künstler*innen klassifizierende Praktiken anwenden, soll nun im folgenden Abschnitt aufgefächert werden.

5.1.2 *Klassifizieren als künstlerische Praxis*

Beispielhaft und wegweisend für den Transfer klassifizierender Verfahren in die Gegenwartskunst sind die mehrteiligen Tableaus, zu denen das Fotografenpaar Bernd und Hilla Becher ihre stets nach demselben Prinzip aufgenommenen Fotografien von Industriearchitekturen zusammengestellt hat. Im klassifizierenden Modus der Anordnung spiegelt sich der wissenschaftliche Anspruch wider, den Bernd und Hilla Becher mit der fotografischen Erfassung und Typologisierung industrieller Architekturen ab den 1960er Jahren kontinuierlich verfolgten. Die von Verfall und Abriss bedrohten Architekturen hatten bis dato keine Aufmerksamkeit von Seiten der Denkmalerfassung erfahren und wurden von Bernd und Hilla Becher nicht nur erstmals umfassend dokumentiert, sondern zugleich in ein System aus Ähnlichkeiten und Unterschieden eingebettet. Damit begründeten sie ein neues Interesse an der Industriearchitektur. Wie bereits in Kapitel 2.2.1 erörtert, sind die fotografische und archivarische Praxis bei Bernd und Hilla Becher eng miteinander verschränkt. Dass die Fotografien innerhalb eines architekturtheoretischen Diskurses den Status von Dokumenten erlangen konnten, ist nicht nur der an Objektivierung bemühten fotografischen Aufzeichnung geschuldet, sondern auch der spezifischen, Wissensproduzierenden Anordnung, in der sich sowohl die Vielzahl der unterschiedlichen Typen einer industriellen Architektur zeigt, als auch die individuelle, teils national variierende Gestaltung der einzelnen Bauten. Mit ihren nach Typus zusammengestellten Tableaus affirmieren die Bechers das Klassifizieren als ein positivistisches Instrument, bei dem Abweichungen durch die formale Strenge des Rasters negiert werden.

Bedienen sich Fotograf*innen sowie Künstler*innen klassifizierenden bzw. typologisierenden Verfahren im Umgang mit den eigenen sowie angeeigneten Bildern, kommt es andererseits zu Aneignungen, in denen die Klassifikation als genuin konstruierte Anordnung sichtbar wird. So kam es vereinzelt ab Ende der 1970er Jahren auch zu kritischen, teils ironischen Aneignungen klassifizierender Praktiken, die den konstruktiven sowie subjektiven Charakter des Klassifizierens offenlegten. Nahm beispielsweise Thomas Ruff bei der 1989 begonnenen *Sternen*-Serie eine Klassifikation der knapp 150 Motive vor, referenzierte er damit auch die archivische Provenienz des Bildmaterials, konkret das Bildarchiv des European Southern Observatory. Ruff entwickelte ein System, in dem der Bildgegenstand jedoch nicht entsprechend des astrologischen Phänomens bezeichnet ist, sondern gemäß des abgebildeten Verhältnisses von Grund und Sternen (siehe 2.2.2). Eine

solche Klassifikation nach visuellen Kriterien, die der in der Malerei üblichen Differenzierung von Grund und Motiv gleicht, korrespondiert mit dem hohen Abstraktionsgrad der Sternenbilder, den Ruff auch durch die Ausschnittwahl sowie die Vergrößerung und schließlich die spezifische Präsentationsweise erreicht hat.

Praktiken des Klassifizierens finden in der Kunst nicht nur unter Rückgriff auf Aufzeichnungen von Objekten oder wie bei Ruff Himmelsaufnahmen Anwendung, sondern auch beim Klassifizieren von menschlichen Repräsentationen wie beispielsweise in einem Werk von Marianne Wex. Ihr Werk „*Weibliche*“ und „*männliche*“ *Körpersprache als Folge patriarchalischer Machtverhältnisse* (1977), das zunächst in einer mehrteiligen Installation aus Tafeln und zwei Jahre später in einer Publikation mündete, legt den konstruierten Charakter von Geschlechter-Stereotypen offen.⁵⁷⁰ Mit Blick auf die Bilderanzahl besitzt die Arbeit ein neues Ausmaß, und lässt sich als ein wichtiger Vorläufer für die umfangreichen Werke begreifen, wie sie besonders auf den Plan treten, seitdem ab den 2000er Jahren Bilder aus dem Netz angeeignet werden. Die über 2000 aus diversen Zeitungen und Illustrierten stammenden s/w Reproduktionen sowie teils von Marianne Wex selbst aufgenommene Fotografien zeigen Männer und Frauen in geschlechtertypischen Körperhaltungen und sind in Reihen nach Geschlecht sortiert auf den Tafeln angeordnet.⁵⁷¹ (Abb. 55) Dabei sind jeweils ähnliche Arm- bzw. Beinhalten auf einer Tafel zusammengestellt, die jedoch nicht näher bezeichnet sind. Die vergleichende Gegenüberstellung der männlichen und weiblichen Körperhaltungen ergibt sich erst aus der Anordnung der Tafeln im Raum. So werden die Tafeln mit Reproduktionen von Männern stets über denen, die Frauen zeigen, angeordnet.

Präsentierte Marianne Wex tausende von s/w Abbildungen von Männern und Frauen gemäß der binären Geschlechterordnung sowie einer patriarchalen Struktur in Reihen übereinander, zielte sie auf die soziale wie mediale Konstruktion von vermeintlich weiblichen wie männlichen Körperhaltungen und -posen ab. Obgleich die Künstlerin auf den ersten Blick diese Binarität in der zweigeteilten, hierarchisierenden Gestaltung formal aufruft und damit zu bestätigen scheint, bricht sie diese doch sogleich auf. Denn Wex

⁵⁷⁰ Wex, Marianne: *"Weibliche" und "männliche" Körpersprache als Folge patriarchalischer Machtverhältnisse*, Frankfurt: Frauenliteraturvertrieb Fees, 1979. Erstmals ausgestellt wurde die Installation aus Tafeln, mit der Wex ihr Diplom an der HBFK Hamburg abschloss, im Rahmen einer Gruppenausstellung 1977 in der Galerie Neue Gesellschaft für Bildende Kunst Berlin.

⁵⁷¹ Die Bilder sammelte Marianne Wex zwischen 1972 und 1977.

zeigt nicht nur die stereotypen Körperhaltungen, sondern auch die davon abweichenden Posen, ergo die vermeintlichen Ausreißer. Diese sind als solche auf der Tafel inszeniert, wenn sie als Einzelbilder oberhalb der Bilderreihen angeordnet sind.⁵⁷² In der Anordnung zeigt sich zugleich, dass solche von der binären Geschlechterkonstruktion abweichenden Bilder die etablierte Ordnung aufrechterhalten. In der Konfrontation der wenigen Abweichler mit den Standardbildern wird die Konstruiertheit der Ordnung augenscheinlich. Modi der Klassifikation werden jedoch nicht nur aufgerufen, um bestehende Ordnungen zu unterlaufen bzw. zu konterkarieren wie bei Marianne Wex, sondern auch um andere, gleichsam alternative Ordnungen zu generieren, die die konventionellen Systematiken kontrastieren, auch indem sie das klassifizieren, was bis dato keine Beachtung erfahren hat. Dies gilt auch für die rasterförmigen Anordnungen, in denen der niederländische Fotograf Hans Eijkelboom seit 1992 Fotografien von Passanten in den Fußgängerzonen großer Metropolen wie Berlin, London, Tokyo u.a. entsprechend ihrer Kleidung klassifiziert.⁵⁷³ (Abb. 56) Eijkelboom wirft in diesen einen ironischen Blick auf die Gesellschaft und entlarvt den vorgeblich in der Wahl der Kleidung zum Ausdruck kommenden Individualismus als stereotypen Mainstream.⁵⁷⁴ Zugespitzt wird die visuelle Uniformität durch die Angabe der Zeitspannen, innerhalb der der Fotograf seine Motive auf den Einkaufsstraßen dieser Welt abgelichtet haben soll.⁵⁷⁵ Im Gegensatz zu dem umfangreichen fotografischen Vorhaben, mit dem sich der Porträtfotograf August Sander in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts dem Menschen und der Gesellschaft seiner Zeit in seinen vielschichtigen Ausformungen widmete, hat Hans Eijkelboom das Bild einer äußerlich sehr homogenen Gesellschaft gezeichnet, in der das Individuum in der Masse verschwindet.⁵⁷⁶ Anders als in Sanders Porträtaufnahmen von Angehörigen unterschied-

⁵⁷² In der Publikation sind diese Bilder hingegen auf der rechten Seite angeordnet und stehen den konventionellen Repräsentationen auf der linken Seite gegenüber.

⁵⁷³ Siehe u.a. Eijkelboom, Hans: *Paris, New York, Shanghai, A Book about the Past, Present, and (Possibly) Future Capital*, London: Thames & Hudson, 2007; Eijkelboom, Hans: *People of the Twenty-First Century*, Berlin: Phaidon, 2014.

⁵⁷⁴ Nachdem Hans Eijkelboom zunächst in einer großen Einkaufsstraße von Amsterdam begonnen hatte, die Passanten zu fotografieren, weitete er diese Praxis aus, national wie international. So ermöglicht der Fotograf zugleich einen vergleichenden Blick auf die Modephänomene in unterschiedlichen Metropolen.

⁵⁷⁵ Unterhalb der Raster finden sich jeweils Angaben zum Aufnahmeort sowie Datum und Uhrzeit. Dabei ist die Zeitspanne, innerhalb der Hans Eijkelboom die Fotografien aufgenommen hat, häufig erstaunlich kurz (20-30 Minuten), was Skepsis an dem Wahrheitsgehalt der Information aufkommen lässt.

⁵⁷⁶ Der Wunsch, den Menschen zu inventarisieren und zu typologisieren, kennzeichnete auch das von August Sander zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufgenommene Projekt, mit dem sich der Fotograf den Menschen des 20. Jahrhunderts widmete. Aushand von Portraitfotografien suchte er einen repräsentativen Aufriss der Gesellschaft zu zeigen, eine Zusammenstellung von Typen, in deren Physiognomien er die

licher Berufsstände scheint Mode kein Ausdruck mehr von Klassenzugehörigkeit zu sein, sondern ist zu einer reinen Konsumware geworden, zu der die Bürger*innen und Besucher*innen der großen Metropolen Zugang haben. Potenziert wird der Eindruck einer visuellen Einheit des Abgebildeten durch eine formale Vereinheitlichung in Folge einer systematischen fotografischen Erfassung, bei der Eijkelboom die Passanten unbemerkt fotografiert hat, sowie eines ähnlichen Bildausschnitts.⁵⁷⁷ Seine fotografischen Serien bilden damit ein Kompendium über die Moden und Stile in den vornehmlich westlichen Großstädten der Welt um die Jahrtausendwende, das ähnlich wie Bernd und Hilla Bechers Industriearchitekturen für die Architekturgeschichte zukünftig für die Modegeschichte von Interesse werden könnte.

Auch wenn es nicht die eigenen Bilder sind, die klassifiziert werden, sondern solche, die im Netz zu finden sind und angeeignet werden, erfolgt das Klassifizieren häufig nach Prinzipien, die den gewöhnlichen zu widerlaufen wie auch im Fall einer Arbeit von Kurt Caviezel. Die von Überwachungskameras aufgezeichneten Bilder, die Kurt Caviezel 15 Jahre lang am Computer sichtete und mittels Screenshot einfrohr, wurden vom Künstler gewissermaßen händisch, Bild für Bild nach Kategorien geordnet und in einem über 400 Seiten starken Bilderkatalog unter dem Titel „*The Encyclopedia of Kurt Caviezel*“⁵⁷⁸ (2015) präsentiert.⁵⁷⁹ Wie Hans Eijkelboom wirft auch Kurt Caviezel einen humorvollen Blick auf die Bilder. Neben abgebildeten Motiven wie Autos, Vögeln oder Helikoptern bezeichnen die Kategorien Phänomene, die in einer gewöhnlichen Bildklassifikation keine Berücksichtigung finden. Diese erfolgt vielmehr auf einer Meta-Ebene und gruppiert beispielsweise Bilder, die Wasser auf der Linse (*drops*), Reflektionen (*reflection*) oder den Schlag Schatten der sich außerhalb des Bildfelds befindenden Überwachungskamera (*self-*

Zeit in besonderem Maße widerspiegelt sah. Von anderen zeitgenössischen fotografischen Werken differenzierte sich Sanders Projekt nicht nur in seinem Umfang sowie den Portraitfotografien, die anders als seinerzeit üblich Individuen zeigte, sondern vor allem dadurch, dass er auch das Deviante respektive die Randgruppen der Gesellschaft miteinschloss. Die Typenbildung setzte anders als bei den anonymen Skulpturen der Bechers oder Eijkelbooms Schnappschüssen nicht bereits mit der fotografischen Aufzeichnung ein, sondern erst in der nachträglichen Zusammenstellung nach Berufsständen. (siehe hierzu Sander, Gunther (Hrsg.): *August Sander, Menschen des 20. Jahrhunderts, Portraitfotografien 1892-1952*, München: Schirmer-Mosel, 1994)

⁵⁷⁷ Hans Eijkelboom verzichtet auf den Blick durch den Sucher und löst das Bild auf Hüfthöhe aus. (vgl. Higgins, Jackie: *The World Atlas of Street Photography*, London: Thames & Hudson, 2014, S. 192-195)

⁵⁷⁸ Caviezel, Kurt: *The Encyclopedia of Kurt Caviezel*, Bozen: Rorhof, 2015.

⁵⁷⁹ Über 15 Jahre lang beobachtete Kurt Caviezel auf seinem Bildschirm die Bildübertragung von 15.000 öffentlichen, auf der ganzen Welt verteilten Webcams. Wenn ihn ein Bild ansprach, erstellte er davon einen Screenshot. So sammelte er mit der Zeit mehr als 3 Millionen Bilder. (vgl. Vorwort in Caviezel 2015, o. S.)

portrait) zeigen. In der Bildauswahl scheint sogleich die Kontrollfunktion der Überwachungskameras auf, die es dem Künstler erst ermöglichte auf die Bilder zuzugreifen. So zeigt Caviezel auch Bilder von Menschen, die sich offensichtlich unbeobachtet fühlen und unfreiwillig zum Objekt der Betrachtung geworden sind wie beispielsweise solche, die in teils intimen Posen am Pool oder Strand liegen. (Abb. 57) Hier gibt sich das ungleiche Machtverhältnis zu erkennen, dass zwischen den Beobachter*innen und den Beobachteten aufklafft. Während der Künstler die Betrachter*innen seiner Bildzyklopädie zu Voyeur*innen der Badenden (*Bathers*) macht, haben letztere keine Möglichkeit, sich diesem Blick zu entziehen.

Mit Blick auf die in diesem Abschnitt skizzierten Werkbeispiele zeigt sich, dass klassifizierende Praktiken einerseits herangezogen werden, um fotografische Evidenz und Signifikanz zwecks positivistischer Wissenskonstruktion herzustellen, und andererseits die Systematik und Logik eines gewöhnlichen Klassifizierens durch vermeintliche Störbilder sowie andere, weniger offensichtlich erscheinende Merkmale des Klassifizierens zu durchkreuzen. Insbesondere wenn nicht die eigenen, sondern angeeignete Bilder zum Gegenstand des Klassifizierens werden, scheint in der künstlerische Praxis eine Kritik an der singulären, reduktiven Klassifikation sowie der damit verbundenen Handlungs- und Deutungsmacht auf. Auch der Künstler Joachim Schmid hat für seine teils umfangreichen typologischen Arbeiten immer wieder auf die Bilder *anderer Leute* zurückgegriffen. Seit Mitte der 2000er Jahre sind das nicht mehr nur Fotografien, die ihm in Gestalt analoger Abzüge begegnen, sondern auch solche Bilder, auf die er auf der Photosharing-Plattform *Flickr*-Bilder trifft. Vor diesem Hintergrund stellt sich mit Blick auf Joachim Schmid's Werk, das im Zentrum dieses Kapitels steht, die Frage, wie sich seine Typologien und Klassifikationen zu solchen verhalten, in die die Bilder auf der Plattform eingebettet sind. Auf welche vielfältige Weise die Bilder dort von Nutzer*innen sowie den Plattformen selbst klassifiziert werden, soll daher im Folgenden erläutert und die Praktiken des digitalen Klassifizierens schwerpunktmäßig anhand des Photosharing-Portals *Flickr* herausgearbeitet werden.

5.1.3 Klassifizieren im digitalen Zeitalter

In der Bildarchivierung sind klassifizierende Praktiken unerlässlich, weil erst die systematische Organisation fotografischer Bestände einen präzisen Bildabruf ermöglicht. Dies gilt nicht nur für das analoge Archivieren, sondern in besonderer Weise für ein Archivieren im digitalen Zeitalter: Aufgrund der gesteigerten Bildproduktion und -zirkulation hat das Klassifizieren von Bildern nicht nur enorm an Relevanz gewonnen, sondern auch einen grundlegenden Wandel erfahren. Denn um über das wachsende Bilderreservoir, wie es sich vor allem im Netz akkumuliert, zu verfügen und dieses sich ständig in Bewegung befindende Bildwissen nutzen zu können, bedarf es immer ausgefeilterer Organisationsysteme.⁵⁸⁰ Mit der Einführung von Datenbanken und der Digitalisierung der fotografischen Bildbestände in der institutionellen Bildarchivierung ist nicht nur der Gegenstand der Klassifizierung respektive der fotografische Abzug ergänzt oder teils gar durch sein Digitalisat ersetzt worden, auch die Praktiken des Klassifizierens haben sich verändert und erfolgen gleichsam dynamischer. Die im vordigitalen Zeitalter häufig *singulär*, das heißt nach nur einem Merkmal erfolgende Bildklassifikation, die in Zettelkästen und auf Karteikarten Ausdruck fand, ist mit der Einführung von Datenbanken entscheidend erweitert worden. Die Klassifikationen basieren nun auf den zahlreichen *Bildmetadaten* wie Titel, Bildbeschreibung, Schlagworten, Technikangaben, Aufnahmeort, Upload-Datum usw., mit denen Bilder bei ihrer Erschließung in Datenbanken manuell oder automatisch verknüpft werden.⁵⁸¹ Werden in der Suchmaske einer Bilddatenbank ein oder mehrere Schlagworte eingegeben, werden sogleich alle Bilder angezeigt, die mit diesen bezeichnet, beschrieben oder indexiert wurden. Das Klassifizieren mündet daher nicht mehr in einer starren, auf den dominanten Merkmalen basierenden Ordnung, sondern in temporären Bildkonstellationen, die auf den Beschreibungen der einzelnen Bilder basieren und nicht aus der meist singulären Systematik durch eine*n Archivar*in hervorgehen. Daher spiegelt sich im digitalen Zeitalter in den Klassifikationen vielmehr die Vielfalt der Zuordnungen wider, die der Polysemie des fotografischen Bildes grundsätzlich entgegen-

⁵⁸⁰ Vgl. Debatin, Bernhard: „New Media Ethics“, in: Brosda, Carsten; Schicha, Christian (Hrsg.): *Handbuch Medienethik*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2010, S. 323.

⁵⁸¹ Automatisch erfasst werden neben dem Upload-Datum auch das Aufnahmedatum, Kameratyp sowie Daten zur Georeferenzierung, die aus den technischen, in der digitalen Bilddatei gespeicherten Metadaten entnommen werden. (vgl. Holschbach, Susanne: „Bilder teilen, Photosharing als Herausforderung für die Fotoforschung“, in: *Fotogeschichte*, Heft 124, 2012, S. 79)

kommt. Es gilt, möglichst viele Merkmale zu erfassen, um die Bildinformationen für die unterschiedlichsten Gebrauchsweisen nutzbar zu machen. Der Modus der Reduktion, der in der analogen Klassifizierungspraxis dafür gesorgt hat, dass ein Bild gezielt aufgerufen werden kann, ist damit maßgeblich erweitert worden durch das Prinzip der Pluralisierung, das heißt einer möglichst frequentierten Verknüpfung der Bilder. Haben sich mit den digitalen Anwendungen die klassifizierenden Operationen der Bilderschließung vervielfacht, werden auch die vormals auf den fotografischen Bildgegenstand beschränkten Verschlagwortungen beispielsweise um technologische sowie ästhetische Kategorien ergänzt.⁵⁸² Ein Klassifizieren im digitalen Zeitalter ist daher aus mehrfacher Hinsicht als *pluralisierend* zu begreifen: Einerseits, weil die Technologie der Datenbank die Möglichkeiten der semantischen Verknüpfung stark potenziert hat und fotografische Bilder hinsichtlich zahlreicher Merkmale indexiert werden. Und zum anderen, weil das Klassifizieren im digitalen Zeitalter häufig von mehreren Akteur*innen – darunter Lai*innen sowie Professionelle – durchgeführt wird.

Insbesondere im Kontext von Online-Photo-Plattformen und Social Web-Anwendungen hat sich eine Klassifikationspraxis etabliert, die als *shared practice* von den Nutzer*innen gewissermaßen gemeinschaftlich durchgeführt wird. Das sogenannte *Social Tagging*⁵⁸³, also das gemeinschaftliche Indexieren, unterliegt nicht nur grundlegend anderen Kriterien und Mechanismen als klassifizierende Praktiken, wie im Folgenden noch deutlich wird. Auch semantisch differenzieren sich Tags von den festgelegten Schlagwörtern der Thesauri. Vor allem in Praktiken wie dem *Liken* als auch dem Kommentieren von Bildern, zu denen die Interfaces der Plattformen einladen, spiegelt sich der bewertende Modus des Klassifizierens wider. Im Folgenden werden diese klassifizierenden Praktiken einer gegenwärtigen digitalen Bildarchivierung anhand des 2004 gelaunchten Photosharing-Portals *Flickr*⁵⁸⁴ erörtert, das als eine der ersten populären Anwendungen des Social

⁵⁸² Exemplarisch zeigt sich die Indexierung spezifisch fotografischer Charakteristika (Perspektive, Ausschnitt, Schärfeverhältnisse u.a.) auf der Plattform des Online-Bilderdienstes *EyeEm*. (siehe <https://www.eyeem.com>)

⁵⁸³ *Social Tagging* ist eine Praxis des Social Web und bezeichnet das gemeinschaftliche Indexieren von Bildern. (vgl. Panke, Stefanie; Gaiser, Birgit: „With my head up in the clouds“- Social Tagging aus Nutzer-sicht“, in: Gaiser, Birgit; Hampel, Thorsten; Panke, Stefanie (Hrsg.): *Good Tags – Bad Tags, Social Tagging in der Wissenskommunikation*, Münster: Waxmann, 2008, S. 23)

⁵⁸⁴ *Flickr* wurde 2004 von einem kanadischen Unternehmen auf den Markt gebracht und 2005 von *Yahoo* aufgekauft. Nachdem *Yahoo* 2017 vom US-Konzern *Verizon* gekauft wurde, verkaufte dieser ein Jahr später, im April 2018, *Flickr* an *SmugMug*. Seit 2009 verlor die Plattform kontinuierlich an Bedeutung. (vgl. Gerling et al. 2018, S. 37)

Taggings gilt und bis 2009 wichtigstes und meistfrequentiertes Portal war, um „*Fotografien zu zeigen, auszutauschen, zu kommentieren und zu bewerten*“⁵⁸⁵. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit ist die Plattform von besonderer Relevanz, weil das *Flickr*-Bilderreservoir zeitweise zu einer wichtigen Bildquelle für zahlreiche Künstler*innen geworden ist, die die Bildaneignung in den virtuellen Raum verlagert oder in diesem erstmals vollzogen haben.⁵⁸⁶

Social Tagging

Als zentrales Instrument einer digitalen Klassifikationspraxis stellt sich der *Tag*⁵⁸⁷ dar, der seit 2004 in den sozialen Bildpraktiken auf Photosharing-Plattformen Gebrauch findet und paradigmatisch für den Versuch der Demokratisierung respektive Aufteilung der Handlungsmacht der klassifizierenden Praktiken steht.⁵⁸⁸ Tags fungieren wie ihre Äquivalente der klassischen Bildarchivierung als Indexierung und dienen damit dem präzisen Bildabruf.⁵⁸⁹ Die Wahl der Tags ist jedoch anders als in der herkömmlichen Bildarchivierung, die durch kontrollierte Schlagworte vorgezeichnet ist, frei. Ihrer Bildung sind nahezu keine Grenzen gesetzt; sowohl zusammengesetzte Wörter als auch Verben und Adjektive formieren Tags, die zusammen ein kollektives Vokabular ausbilden, das als *Folksonomie* bezeichnet wird.⁵⁹⁰ Eine daraus resultierende Disparatheit als auch das Prinzip der Aufmerksamkeit, das maßgeblich die Wahl der Tags beeinflusst, bergen jedoch die Gefahr, dass ein präzises Bildretrieval unmöglich wird. Denn neben der Organisation von Wissen stellt die Wissenskommunikation ein zentrales Motiv für das Social Tagging dar.⁵⁹¹ Das Tagging ist damit eine zutiefst soziale Praxis und Ausdrucksform

⁵⁸⁵ Gerling et al. 2018, S. 36.

⁵⁸⁶ Eine der wohl bekanntesten künstlerischen Arbeiten, die auf *Flickr*-Bilder rekurriert, ist Erik Kessels raumgreifende Installation *24hrs in photos* (2011), bestehend aus den jüngst hochgeladenen *Flickr*-Bildern. Exemplarisch für eine kontinuierliche künstlerische Auseinandersetzung mit *Flickr*-Bildern steht das Werk von Penelope Umbrico, deren Praxis eines prozessualen Umordnens in Kapitel 4.1.2 erläutert wurde.

⁵⁸⁷ Aus dem Englischen übersetzt bedeutet Tag *Kennzeichnung, Etikett*.

⁵⁸⁸ Vgl. Siever, Margrit Christina: *Multimodale Kommunikation im Social Web, Forschungsansätze und Analysen zu Text-Bild-Relationen*, Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2015, S. 183.

⁵⁸⁹ Auf *Flickr* werden Tags als „Schlüsselwörter, mit denen du Fotos in Flickr einfacher finden kannst“ bezeichnet. (<https://help.flickr.com/de/tag-keywords-in-flickr-BJUJpQoyX>)

⁵⁹⁰ Vgl. Trant, Jennifer: „Studying Social Tagging and Folksonomy: A Review and Framework“, in: *Journal of Digital Information*, Vol. 10, Nr. 1, 2009, S. 4.

⁵⁹¹ Vgl. Siever 2015, S. 155.

einer Gemeinschaft, die sich über das Teilen, Taggen und Kommentieren von Bildern konstituiert, wie Winfried Gerling dargelegt hat.⁵⁹²

Die Motivation, die die Nutzer*innen bei der Vergabe von Tags für ihre eigenen Bild-Uploads antreibt, ist weniger der gezielte Bildabruf, als eine möglichst hohe Sichtbarkeit der Bilder sowie des eigenen Profils, welche durch die richtige Auswahl sowie Anzahl der Tags gesteigert wird.⁵⁹³ Dabei werden mitunter Tags verwendet, die mit dem Bildgegenstand selbst in keiner Verbindung zu stehen scheinen, aber besonders beliebt und im Ranking weit oben platziert sind.⁵⁹⁴ Je mehr Tags einem Bild hinterlegt sind, desto höher ist die Wahrscheinlichkeit, dass es in der Bildersuche erscheint. Der Adressierung eines bestimmten Bildes steht eine Vielzahl an Tags jedoch häufig entgegen, weil die Indexierung von weniger relevanten Merkmalen die Signifikanz der Bildersuche senkt.⁵⁹⁵ Der unpräzisen und hierarchielosen Indexierung des Social Taggings wirken aber entsprechende Operationen der Provider entgegen.⁵⁹⁶ So sind es zunehmend die Programme selbst, die aktiv an der Bilderschließung partizipieren, indem sie beispielsweise die von Nutzer*innen erstellten Taglisten um *Autotags*⁵⁹⁷ vervollständigen, die auf der automatischen Bilderkennung basieren. Die auf Algorithmen zurückgreifende Bilderkennung, die *Flickr* im Mai 2015 einführte, wies jedoch von Beginn an Mängel auf und hat zu falschen Indexierungen geführt. In die selbstlernenden Algorithmen schreiben sich häufig unbemerkt Vorurteile und Klischees ein.⁵⁹⁸ Dass auf diese Weise bestimmte ethnische Gruppen teils unterdrückt und diskriminiert werden, machte sich bereits kurz nach Einführung der Software bemerkbar, als sich die fehlerhafte Verschlagwortung dunkelhäutiger Menschen abzeichnete. Die programmierte Software erkannte diese

⁵⁹² Vgl. Gerling et al. 2018, S. 217.

⁵⁹³ So versehen Nutzer*innen ihre Bilder vor allem mit Tags, um die eigene Sichtbarkeit in der Community zu steigern und die eigenen Netzwerke auszubauen.

⁵⁹⁴ *Flickr* selbst stellt eine Übersicht über die beliebtesten Tags unter dem Reiter ‚*Trending*‘ zusammen. Diese sind hinsichtlich ihrer Aktualität geordnet.

⁵⁹⁵ Vgl. Siever 2015, S. 177, 184. Qualität und Quantität von Tags beeinflussen nicht nur die Sichtbarkeit der Bilder auf dem jeweiligen Portal, sondern auch außerhalb der Plattform im Netz.

⁵⁹⁶ Vgl. Gerling et al. 2018, S. 216.

⁵⁹⁷ Diese von *Flickr* automatisch generierten Tags können von den User*innen verborgen werden. Kennlich gemacht sind die Autotags durch einen grauen Rand, der den Tag umrahmt, während die von den User*innen erstellten Tags dunkelgrau hinterlegt sind.(vgl. *Flickr*, https://help.flickr.com/en_us/tag-key-words-in-flickr-BJUjPQoyX)

⁵⁹⁸ Derartige fehlerhafte Indexierungen, wie sie mit Blick auf die *Flickr*- aber auch *Google*-Bildersuche bekannt geworden sind, gehen nicht auf falsche Programmierungen zurück, sondern auf das Nutzer-Verhalten, das die Algorithmen speist. (vgl. Kühl, Eike: „Meine Freundin ist kein Gorilla“, *Die Zeit*, 2.07.2015, <https://www.zeit.de/digital/internet/2015-07/google-fotos-algorithmus-rassismus>)

teilweise nicht als Menschen, sondern klassifizierte die abgebildeten Personen als ‚Affen‘.⁵⁹⁹

Trotz der zahlreichen Bestrebungen, das Indexieren weiter zu rationalisieren und durch die Entwicklung und Anwendung spezieller Bilderkennungs-Softwares zu automatisieren, wird einer auf individuellen Entscheidungen basierenden Klassifizierungspraxis seit einigen Jahren auch ein produktiver Mehrwert für ein kollektives Wissensmanagement zugesprochen. Insbesondere der Einsatz von Lai*innen zur Erschließung von Bildbeständen, konkret deren Indexierung, hat sich im Rahmen unterschiedlicher Wissensorganisations-systeme zu einer vielversprechenden Praxis entwickelt. Die geteilte Handlungsmacht lässt eine kollektive Klassifizierungspraxis auch für die institutionelle Bildarchivierung interessant erscheinen, weil sie Ressourcen bereitstellt, über die Institutionen häufig nicht verfügen, und die Reichweite bzw. Sichtbarkeit von Bildbeständen erhöht.⁶⁰⁰ Derlei Praktiken könnten darüber hinaus die Praxis des Klassifizierens grundlegend aktualisieren. So könnten die spezifisch semantischen Ausformungen des Tags beispielsweise Ausgangspunkt sein für eine Überarbeitung bzw. Aktualisierung der genormten und kontrollierten Schlagwortkataloge, wie Margrit Christina Siever aufgezeigt hat. Denn sind jene Lai*innen die potentiellen Nutzer*innen der Bestände (von morgen), scheint es sinnvoll, dass die Folksonomien auch als „*Termquellen für die Entwicklung von kontrolliertem Vokabular*“⁶⁰¹ herangezogen werden.

⁵⁹⁹ Vgl. Hern, Alex: „Flickr faces complaints over ‘offensive’ auto-tagging for photos“, *The Guardian*, 20.05.2015, <https://www.theguardian.com/technology/2015/may/20/flickr-complaints-offensive-auto-tagging-photos>)

⁶⁰⁰ Auf eine kollektive Klassifizierung setzte auch das von der Library of Congress (Washington, USA) initiierte Pilotprojekt *The Commons*. Das Projekt, das seit 2008 über das *Flickr*-Portal verfügbar ist, steht exemplarisch für den Versuch, ein kollektives Wissensmanagement innerhalb einer institutionellen Praxis produktiv zu machen. Hierfür ruft *Flickr* seine Nutzer*innen dazu auf, ausgewählte rechtfreie Bilder aus den Beständen der teilnehmenden Institutionen mit Tags zu versehen. Neben einer größeren Reichweite der eigenen Bestände sowie institutioneller Transparenz erhoffte sich die Library of Congress von dem Projekt auch Einblicke und Erfahrung in die Praxis des Social Tagging. Eine weitere Hoffnung lag darin, aus dem ‚User-Generated Content‘ konkretes Wissen und Informationen über die Bilder einzuholen. Obschon die Auswertung des Projekts zeigte, dass die Tags weniger für einen Transfer in die klassische Archivpraxis geeignet waren, wurde die Sichtbarkeit der Bestände enorm gesteigert. (siehe hierzu Springer, Michelle u.a.: „For the Common Good: The Library of Congress, Flickr Pilot Project“, 30.10.2008, https://www.loc.gov/rr/print/flickr_report_final.pdf) Während die von den Nutzer*innen generierten Tags in diesem Fall nicht in die Datenbank einfließen, war dies der Fall im australischen *Power House Museum* in Sydney. Im Bereich der Online-Sammlung bietet das Museum den Nutzer*innen die Option, die Objekte zu kommentieren und um Informationen zu den Sammlungsobjekten zu ergänzen. (siehe Website, Powerhouse Museum Sydney, <https://collection.maas.museum/>)

⁶⁰¹ Siever 2015, S. 209.

Bewerten und Hierarchisieren

Weniger in seiner organisierenden als in seiner bewertenden Dimension gibt sich das Klassifizieren auf Photosharing-Portalen in Handlungen zu erkennen, mit denen die Bilder anderer sowie die Inhalte der eigenen Bilder kommentiert, markiert oder hinsichtlich des Bildinhalts eingestuft werden. Neben der Kommentarfunktion, die das direkte Kommentieren bzw. Bewerten von Bildern ermöglicht, lädt ein unterhalb des Bildes angezeigtes Stern-Icon auf dem *Flickr*-Interface angemeldete Nutzer*innen dazu ein, dieses als *fave*⁶⁰² zu markieren. Ist ein Bild von einer User*in erst einmal mit einem Stern versehen worden, erscheint dieses sogleich unter den Favoriten auf der personalisierten Seite. Wie beliebt ein Bild in der *Flickr*-Community ist, das heißt wie hoch sein *Starranking* ist, ist auch für unangemeldete Nutzer*innen beim Mouseover in der Bildübersicht ersichtlich. Während das Markieren eines Bildes als Favorit innerhalb der *Flickr*-Community Ausdruck der Teilhabe und Bestätigung ist, fließen die Favorisierungen in den *Flickr*-eigenen Algorithmus ein, der über die (Un)Sichtbarkeit der Bilder verfügt. Dieser bestimmt nicht nur, welche Bilder unter dem Kanal *„Explore“* angezeigt werden, sondern auch, wie hoch ein Bild in der Suche gerankt ist.⁶⁰³

Seinen Nutzer*innen stellt der Photosharing-Dienst bei der Bildersuche Filter bereit, die die Fotos in der Ansicht nach Upload- oder Aufnahme-Datum sowie nach *„Relevanz“* oder *„Interessantheit“* sortieren. Basieren erstere allein auf den Metadaten, die der Bilddatei anhängen, werden die *„relevanten“* und *„interessanten“* Bilder durch einen Algorithmus generiert, der aus der Verknüpfung unterschiedlicher Daten gespeist ist. Zum Kanal der *„Interestingness“* heißt es auf *Flickr*:

„There are lots of elements that make something 'interesting' (or not) on Flickr. Where the clickthroughs are coming from; who comments on it and when; who marks it as a favorite; its tags and many more things which are constantly

⁶⁰² Die Abkürzung steht hier für *Favourite*. Die Symbole sowie die Bezeichnung des Ratings sind keinesfalls fix, sondern verändern sich. (Stand 04/2020)

⁶⁰³ Welche Bilder besonders hohe Sichtbarkeit erlangen und unter dem Reiter *„Explore“* angezeigt werden, ist auch Thema innerhalb der *Flickr*-Community. So finden sich beispielsweise auf Blogs Tipps für Fotograf*innen, wie die Wahrscheinlichkeit gesteigert werden kann, dass die eigenen Bilder auf dem Kanal *„Explore“* erscheinen. (siehe hierzu Harmer, Jim: „6 Tipps for Getting on Flickr’s Explore Page“, <https://improvephotography.com/592/flickr-seo-6-tips-for-getting-on-flickrs-explore-page/>)

changing. Interestingness changes over time, as more and more fantastic content and stories are added to Flickr.”⁶⁰⁴

Stellen die ‚faves‘ zwar einen der Parameter dar, aus dem sich der Algorithmus speist, ist nicht allein die Anzahl der Sterne eines Bildes von Bedeutung, sondern vielmehr *wer* das Bild als Favoriten markiert sowie kommentiert. Werden die Handlungen der *Flickr*-Nutzer*innen unterschiedlich gewichtet, hat *Flickr* eine hierarchische Struktur unter den User*innen etabliert, die als solche nicht ersichtlich und in ihrer Bildung höchst intransparent ist. Auch mit Blick auf die Bestimmung der ‚Interestingness‘ der Bilder bleibt schließlich unklar, welche Rolle die Anzahl der Sterne hierbei spielt und wie die einzelnen Faktoren gewichtet sind.

Eine Bewertung anderer Art findet unmittelbar nach dem Upload statt, wenn die Nutzer*innen den Bildinhalt der hochgeladenen Bilder klassifizieren sollen. *Flickr* fordert dazu auf, nicht-jugendfreie Bildinhalte zu kennzeichnen und den voreingestellten Safety-Modus gegebenenfalls auf ‚moderate‘ oder ‚restricted‘ anzupassen. In den Community-Richtlinien der Plattform als ‚Moderation von Bildinhalten‘ bezeichnet, bestimmt diese Einschätzung de facto über die Sichtbarkeit der Bilder, das heißt darüber, für wen welche Bilder bei der Suche sichtbar sind.⁶⁰⁵ Zeigt die Bildersuche gemeinhin eine sichere, gefilterte Version, können nur angemeldete Nutzer*innen auswählen, dass sie ausnahmslos alle Bilder sehen möchten.⁶⁰⁶ Gibt *Flickr* zwar Hilfestellung bei der Einschätzung der Bilder – die sich jedoch im Wesentlichen auf die Darstellung von Nacktheit beschränkt – fällt die Bewertung der Inhalte unterschiedlich aus und ist offen für disparate Sichtbarkeiten.⁶⁰⁷ Reguliert *Flickr* derart den Zugriff auf die Bilder, um dem Jugendschutz gerecht zu werden, wird die Plattform selbst aktiv, sobald die Bildklassifikation ihrem Ermessen nach mangelhaft ist. In diesem Fall, so heißt es auf der Seite des Portals, werden die User*innen-Accounts nach denselben drei Sicherheitsstufen klassifiziert und von *Flickr*-Mitarbeiter*innen eingeschränkt oder sogar ganz gesperrt.⁶⁰⁸ Die prinzipielle Sichtbarkeit

⁶⁰⁴ Flickr, <https://www.flickr.com/explore/interesting>.

⁶⁰⁵ Zu den Community-Richtlinien siehe <https://www.flickr.com/help/guidelines>.

⁶⁰⁶ Bei unangemeldeten Nutzer*innen ist der Familienfilter eingeschaltet.

⁶⁰⁷ *Flickr* definiert die drei Safety-Level wie folgt: „Safe – Acceptable to a global, public audience; Moderate – Partial nudity, like bare breasts and bottoms; Restricted – full-frontal nudity and sexual acts“. (*Flickr*, https://help.flickr.com/en_us/set-the-safety-levels-of-your-flickr-content-or-account-BJlSk6mjym)

⁶⁰⁸ Siehe https://help.flickr.com/en_us/set-the-safety-levels-of-your-flickr-content-or-account-BJlSk6mjym.

der Bilder, die auch in den Voreinstellungen der Privatsphäre⁶⁰⁹ angelegt ist, kann also sowohl durch die Nutzer*innen als auch durch *Flickr* eingeschränkt werden. Schließlich sind es jedoch nicht die Nutzer*innen, die in diesem sich vermeintlich selbst regulierenden System die Handlungsmacht besitzen. Denn in letzter Instanz bestimmt das Portal, konkret sein Provider über die Sichtbarkeit der Bilder, in dem dieser Missachtungen straft, Bilder sperrt, und Algorithmen programmiert, die die Sichtbarkeit bestimmter Bilder befördern, während andere in den Bildermengen verschwinden.

Im digitalen Zeitalter haben die Praktiken und Mechanismen des fotografischen Klassifizierens also einen entscheidenden Wandel erfahren und die starre, im Modus der Reduktion erfolgende Systematik wurde durch plurale und zugleich dynamische Klassifikationen maßgeblich erweitert. Die Signifikanz der fotografischen Bilder wird durch ein Tagging, das sich nicht zwangsläufig am Bildgegenstand, sondern einer möglichst hohen Sichtbarkeit orientiert, unendlich geweitet. Dabei erfolgt die Bildklassifikation teils unter Einbeziehung einer Vielzahl an Akteur*innen, unter denen die Handlungsmacht verteilt scheint. Es sind jedoch auch die Photosharing-Dienste, die klassifizierende Praktiken ausüben, in dem sie die Bildinhalte automatisch indexieren und über die Sichtbarkeit und damit die Zugänglichkeit der Bilder entscheiden. Der Einfluss der Plattform zeigt sich nicht nur in den durch das Interface offerierten Operationen sowie den Autotags, sondern ungleich stärker in Algorithmen, die grundlegend über die (Un)Sichtbarkeit der Bilder und genauso die Nutzer*innenprofile bestimmen. In den programmierten Algorithmen sowie Filterpraktiken und -technologien setzen sich mitunter die Diskriminierungen, wie sie in den rassenideologischen Klassifizierungen des 19. Jahrhunderts eingeschrieben worden waren, systematisch und häufig unentdeckt fort. Werden Algorithmen bei der Bilderkennung eingesetzt, kommt es immer wieder zu Störungen, die beispielsweise die Sichtbarkeit bestimmter Gruppen (Ethnien, Geschlechter etc.) massiv einschränken oder gar ganz unterdrücken.⁶¹⁰ Laufen diese automatischen Verschlagwortungen dem Abgebildeten mitunter ganz zu wider, zeigt sich die Diskrepanz zwischen Bild und Text, zwischen der sich die fotografische Evidenzproduktion aufspannt.

⁶⁰⁹ Reglementiert werden kann die Sichtbarkeit der eigenen Bilder in den Privatsphäre-Einstellungen. Entsprechend der Voreinstellung sind die Bilder jedoch grundsätzlich für alle Nutzer*innen sichtbar.

⁶¹⁰ Siehe hierzu Noble, Safiya Umoja: *Algorithms of Oppression, How Search Engines Reinforce Racism*, New York: N.Y. University Press, 2018.

Das Zusammenspiel der unterschiedlichen Parameter, die die Algorithmen speisen, bleibt dabei weitestgehend undurchsichtig und entzieht sich einer genauen Bestimmung. Formieren sich Photosharing-Plattformen wie *Flickr* zwar in einem dynamischen Prozess, „in dem technologische Entwicklungen, ökonomische Interessen und Nutzerverhalten in enger Wechselbeziehung stehen“⁶¹¹, wie Susanne Holschbach festgestellt hat, sind es letztendlich die Plattformen und deren Provider, die die Handlungsmacht beanspruchen, in dem sie über die Operationen entscheiden, die den Nutzer*innen zur Verfügung stehen.⁶¹² Spiegeln sich in den klassifizierenden Praktiken also die ungleichen Machtverhältnisse zwischen den Nutzer*innen und der Plattform wider, stellt sich mit Blick auf eine künstlerische, mit *Flickr*-Bildern operierende Praxis einmal mehr die Frage, inwiefern die Künstler*innen diese Machtstrukturen reproduzieren oder gar strategisch durchkreuzen.

5.2 Joachim Schmid und die Bilder der anderen

Seit Anfang der 1980er Jahre stellen die Bilder anderer Leute das Material und den konzeptuellen Ausgangspunkt für Joachim Schmid's künstlerisches Schaffen. Diese entnimmt er ihren ursprünglichen Kontexten und fügt sie in neue Bildordnungen ein. In einem 1988 erschienenen Text konzeptualisierte Schmid maßgeblich seine Praxis des Bildersammelns. Die „massenhafte Produktion und Zirkulation von Bildern“, so heißt es in der einem Manifest gleichenden Schrift mit dem programmatischen Titel „Keine neuen Fotos, bis die alten aufgebraucht sind“, erfordere einen *anderen* Umgang respektive eine Verwertung der bestehenden Bilder statt weiter neue zu produzieren.⁶¹³

Joachim Schmid, der von Beginn an parallel zu seiner Sammelpraxis als Fotokritiker tätig war, knüpfte hier auf der semantischen Ebene an den seinerzeit erstarkenden Diskurs um die entstandenen und zirkulierenden Bildermengen an, der im Topos der *Bilderflut*⁶¹⁴

⁶¹¹ Gerling et al. 2018, S. 35.

⁶¹² Die Handlungsmacht der Provider zeigte sich eindrücklich, als *Yahoo* 2012 das Interface des Sharingdienstes erneuerte. Obgleich das neue Interface auf Ablehnung in der *Flickr*-Community stieß, hielt der Konzern daran fest. Zur Überarbeitung des *Flickr*-Interface siehe Gerling et al. 2018, S. 42f.

⁶¹³ Vgl. Schmid, Joachim: „Keine neuen Fotos bis die alten aufgebraucht sind“ (1987), in: *Hohe und Niedere Fotografie*, [Begleitheft zur Ausstellung im Kunsthaus Rhenania], Köln 1988, S. 21-26.

⁶¹⁴ Der Topos der Bilderflut tauchte erstmals in den 1920er Jahren auf, als Siegfried Kracauer die negativen Folgen der andauernden Bildproduktion beklagte, und wird in den 1980er Jahren zum zentralen Begriff eines Kulturpessimismus, der sich u.a. in dem 1982 erschienenen, von Gerd-Klaus Kaltenbrunner

seinen wohl pessimistischsten Ausdruck fand.⁶¹⁵ Seine Haltung war jedoch anders als die der einem Kulturpessimismus verhafteten Vertreter*innen nicht mit einer Kritik an der Produktion medialer, vor allem zu Werbezwecken eingesetzten Bilder verknüpft, die nicht mehr angemessen rezipiert werden können, sondern richtete sich vor allem gegen die bestehenden Ordnungen, in denen er die Bilder nach kapitalistischen Verwertungsinteressen getrennt sah.⁶¹⁶ Dabei plädierte Schmid primär für eine Auflösung der etablierten Trennung von künstlerischer Fotografie und sogenannter ‚Normalfotografie‘, unter der er gewöhnliche Bilder, wie sie in Zeitungen, auf Postkarten oder auch in Katalogen erscheinen, als auch solche von *Knipsern* zusammenfasst. Diese Grenzziehung diene vor allem kapitalistischen Zwecken und sei durch die Bildgegenstände selbst nicht gerechtfertigt, so Schmid, weil sich diese immer weiter annäherten.⁶¹⁷ Zentral ist diese Schrift nicht nur für Schmid's Verständnis von Fotografie, sondern auch für seine daraus abgeleitete künstlerische Praxis, in der er als „operierender Verarbeiter [agiert], der nicht nur konsumiert, sondern schaut und selektiert, neu sortiert und wiederaufbereitet, was die ihn umgebenden Apparate ausstoßen.“⁶¹⁸ In dieser konzisen Aneinanderreihung finden sich die zentralen Verfahren, die bis heute seine künstlerische Praxis konstituieren.

Entwickelte Schmid sein Konzept des *Bilder-Recycling*⁶¹⁹, wie er es selbst nannte, Ende der 1980er Jahre vor dem Status quo der sich „in Spezialbehältern wie *Diamagazinen*,

herausgegebenen Band „Bilderflut und Bildverlust“ manifestierte. (siehe Kracauer, Siegfried: „Die Photographie“, in: Ders.: *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977, S. 34; Kaltenbrunner, Gerd-Klaus (Hrsg.): *Bilderflut und Bildverlust, Für eine Kultur des Schauens*, Freiburg: Herder, 1982.)

⁶¹⁵ Von 1982 bis 1988 gab Joachim Schmid die Zeitschrift *Fotokritik* heraus, in der er auch eigene Texte veröffentlichte. In diesen ging er fototheoretischen Fragestellungen nach, die teils eng verknüpft mit seiner eigenen künstlerischen Praxis sind.

⁶¹⁶ Hierzu heißt es bei Joachim Schmid: „Leider sind die unvorstellbaren Mengen jemals produzierter Bilder nicht ordentlich nebeneinander ausgebreitet, sondern in Spezialbehältern wie *Diamagazinen*, Fotoalben, Galerieschränken oder Archivhochhäusern gestapelt. Solche Stapel verstellen den Blick. Die verschiedenen Aufbewahrungsformen deuten bereits an, daß (sic) dem ganzen Haufen pauschal nicht beizukommen ist: Die unermessliche (sic) Produktion wird – den unterschiedlichen Verwertungsinteressen entsprechend – nach praktischen Kriterien und Gewohnheiten, die in Funktion des Bildermarkts zwangsläufig entstanden, recht einfältig auseinandergeordnet; das erschwert die kritische Betrachtung *der* Fotografie enorm.“ (Schmid 1987, S.21)

⁶¹⁷ Joachim Schmid sieht nur einen graduellen Unterschied zwischen den unterschiedlichen fotografischen Gebrauchsweisen, die sich de facto immer weiter einander annäherten. Mit Blick auf eine Kunstfotografie konstatierte er eine Annäherung durch das Aufgreifen der „niederen Fotografie“ zugeschriebenen Merkmalen. (vgl. Schmid 1987, S. 21; siehe auch Schmid, Joachim: „»Hohe« und „»niedere« Fotografie“ (1992), in: Kemp, Wolfgang; von Amelunxen, Hubertus (Hrsg.): *Theorie der Fotografie IV, 1980-1992*, München: Schirmer/Mosel, 1994, S. 182-187)

⁶¹⁸ Schmid 1987, S. 26.

⁶¹⁹ Bereits in der 1987 verfassten Schrift verwendete Schmid den Begriff des *Recycling*, den er mit Blick auf die Bilder nicht nur ökonomisch, sondern auch ökologisch begriff. (vgl. Ders. S. 25)

*Fotoalben, Galerieschränken oder Archivhochhäusern*⁶²⁰ anhäufenden Mengen an materiellen Fotografien, verfolgt er dieses bis heute kontinuierlich weiter. Seine künstlerische Praxis vollzieht sich seit dem Eintritt ins digitale Zeitalter jedoch vor einem stark veränderten Setting. Sammelte Schmid bis in die 2000er Jahre hinein analoges fotografisches Material unterschiedlicher Gebrauchsweisen, das er in Zeitungen, Illustrierten, ‚auf der Straße fand‘ oder ihm gar nach einem Aufruf⁶²¹ zugestellt wurde, sind es seit 2006 fast ausschließlich digitale Bilder, die er im Netz zum Beispiel auf der Photosharing-Plattform *Flickr* gesucht und gefunden hat.⁶²² Hat die andauernde Bildproduktion und -zirkulation im digitalen Zeitalter aus heutiger Perspektive einen vorläufigen Höhepunkt erreicht, scheint seine Forderung nach einer *post-fotografischen*, das heißt eine auf bestehende Fotografien rekurrierende Praxis ungebrochen und in ihrer Dringlichkeit sogar noch verstärkt. Im Gegensatz zu den Spezialbehältern, die Schmid in den 1980er Jahren monierte, finden sich heute unterschiedlichste Bilder scheinbar hierarchielos nebeneinander im Netz. Für Bildersammler*innen wie Joachim Schmid bietet sich im Internet ein reichhaltiger Bilderfundus an, auf den vergleichsweise mühelos zugegriffen werden kann: Unabhängig vom eigenen lokalen Standort lassen sich online jederzeit global zirkulierende Bildermengen durchforsten, kostenfrei herunterladen und auf einem Speichermedium ablegen. Insbesondere der Zugriff auf *Knipserfotografien*, die von Beginn an Schmid's Interesse auf sich gezogen haben, veränderte sich in Folge der Sharingkultur maßgeblich. Waren diese für den privaten Gebrauch geschaffenen Fotografien, denen anders als der Amateurfotografie kein Interesse an technischer Perfektion zugrunde liegt, bis dahin vor allem auf dem Flohmarkt zu finden, sind erstmals Unmengen solcher Fotos auf Photosharing- sowie Social Web-Plattformen öffentlich sichtbar und verfügbar ge-

⁶²⁰ Ders. S. 21.

⁶²¹ 1990 rief der Künstler die *Erste allgemeine Altfoto-Sammlung* aus. Mit einem selbst gestalteten Flugblatt, das in Zeitungen und Magazinen erschien, legte er seine Mission des Bilderrecyclens dar und rief dazu auf, alte nicht mehr verwendete Fotos einzusenden, um diese anschließend fachgerecht zu entsorgen oder wieder aufzubereiten. (vgl. Bull, Stephen: „The Elusive Author: Found Photography, authorship and the work of Joachim Schmid“, in: MacDonald, Gordon; Weber, John S. (Hrsg.): *Joachim Schmid, Photoworks 1982-2007*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Tang Museum, Skidmore College, vom 3.02. bis 29.04.2007], Göttingen: Steidl, 2007, S. 62)

⁶²² Das bis dahin gesammelte fotografische Material erstreckte sich von Postkartenfotografien, über Aufnahmen aus Portraitstudios, bis hin zu Zeitungsbildern. Erstmals griff Schmid auf Bilder aus dem Netz für die 3-Kanal-Videoinstallation *Netzerscheinungen* (2006/07) zurück. Darauf folgten mehrere Arbeiten, in denen der Künstler *Flickr*-Bilder verwendete. 2019 erschien unter dem Titel „She looks better in pictures“ erstmals ein Fotobuch mit *Instagram*-Bildern.

worden.⁶²³ Die einst im Privaten rezipierten Fotografien, die in Alben eingeklebt wurden, gerahmt an der Wand hingen, oder als Erinnerungen in Portemonnaies bei sich getragen wurden, haben im Netz eine neue Öffentlichkeit gefunden.⁶²⁴ Andererseits haben die Photosharing-Plattformen eine Fotografie hervorgebracht, die sich nicht länger unter dem Genre der Privatfotografie fassen lässt, weil die Bilder auf öffentlichen Plattformen eingespeist werden und zugleich häufig bereits absichtsvoll für diese produziert werden. Neben der technologischen Entwicklung, insbesondere der mobilen Handykamera, die einen unmittelbaren Bildupload ermöglicht, hat vor allem die Praxis des Photosharing die fotografischen Gebrauchsweisen maßgeblich erweitert. Die Bilder, die beispielsweise auf dem Portal *Flickr* hochgeladen werden, dienen nicht mehr nur der Erinnerung, sondern vor allem der Kommunikation als auch der Selbstrepräsentation, und sind zum konstitutiven Ausdruck des Selbst geworden.⁶²⁵ Mit den neuen Gebrauchsweisen fotografischer Bilder haben sich auch die Bilder selbst verändert, in denen sich die zunehmende Auflösung der Grenze zwischen Öffentlichem und Privatem widerspiegelt. Die neue Öffentlichkeit der sich auf *Flickr* akkumulierenden Bildermengen sowie Praktiken des Taggings, Kommentierens und vor allem des Teilens haben zudem folgenreiche Konsequenzen für die Besitzansprüche an den Bildern. Es scheint, so suggerieren es zumindest die nahezu uneingeschränkte Verfügbarkeit der Bilder sowie die in Software implementierten Sharingfunktionen, dass diese nun allen gehören. So erfolgt die Aneignung von Bildern, wie sie unterschiedliche Akteur*innen vornehmen, häufig selbstverständlich und ohne Einhaltung der Urheber*innenrechte. Dies ist auch der Fall, wenn Künstler*innen wie Joachim Schmid auf Bilder aus dem Netz zugreifen. Die Urheber*innen der Bilder werden größtenteils weder um Erlaubnis gefragt noch erwähnt. *Flickr* ist zu einer unerschöpflichen Bildquelle geworden, aus der es sich frei bedienen lässt.⁶²⁶

⁶²³ Zur Ausdifferenzierung der Knipserfotografie aus der Amateurfotografie siehe auch Starl, Timm: *Knipser, Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 und 1980*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Münchener Stadtmuseum vom 14.06. bis 20.08.1995], München/Berlin: Koehler und Amelang, 1995, S. 12-14.

⁶²⁴ Auf Photosharing-Portalen wie *Flickr* werden nicht nur jüngst aufgenommene, digitale Fotografien hochgeladen, sondern auch Fotos, die einer Amateurfotografie des 20. Jahrhunderts zuzuschreiben sind. Ein Interesse der Nutzer*innen an diesen Fotografien zeigt sich in der Einrichtung entsprechender Gruppen sowie Alben, in denen beispielsweise Passfotos unter dem Titel „passport pics“ zusammengetragen werden.

⁶²⁵ Vgl. Van House, Nancy: „Flickr and Public Image-Sharing: Distant Closeness and Photo Exhibition“, 2007, <http://people.ischool.berkeley.edu/~vanhouse/VanHouseFlickrDistantCHI07.pdf>.

⁶²⁶ Dieser Umstand wird von der Künstlerin Penelope Umbrico selbst in einem Projekt verhandelt. Hingewiesen sei hier auf ihr Werk *Everyone's Photos Any Licence* (2015), in dem Umbrico *Flickr*-Bilder, die den

Vor diesem Hintergrund, so deutet sich an, hat auch die künstlerische Praxis des Bildersammelns, -Anordnens, sowie des -Zeigens einen elementaren Wandel erfahren. Nicht nur der Bildgegenstand sondern auch die Sammelpraxis scheinen verändert in Folge der Verlagerung des Sammelns in den virtuellen Raum, wie sie Schmid und andere Künstler*innen um Mitte der 2000er Jahre vollzogen haben und seitdem kontinuierlich betreiben. Andererseits sind klassifizierende Verfahren, wie sie seit den 1970er Jahren von Künstler*innen sowie Fotograf*innen herangezogen werden, nicht nur weiterhin von Bedeutung, sondern in ihrer Relevanz sogar noch gesteigert, auch weil die Werke bildersammelnder Künstler*innen immer umfangreicher geworden sind und mit Blick auf die Bildermengen ein neues Ausmaß erreicht haben, wie bereits mit Blick auf Werke von Penelope Umbrico und Kurt Caviezel deutlich geworden ist. Die im digitalen Zeitalter in neuem Maßstab erfolgende Bildproduktion sowie -zirkulation scheinen damit klassifizierende Verfahren im Umgang mit den Bildermengen geradezu zu befördern. Wenngleich Künstler*innen wie zum Beispiel Trevor Paglen dabei Bilderkennungssoftware sowie Bildersuchmaschinen heranziehen, so ist auffallend, dass das manuelle Klassifizieren keineswegs an Bedeutung verloren hat. Dies legt die These nahe, dass ein künstlerisches Klassifizieren ähnlich wie ein Ordnen alternative Handlungspotentiale verspricht, mit denen Künstler*innen konventionelle Kriterien sowie Prinzipien des Klassifizierens in Frage stellen. Im Folgenden steht mit *Other People's Photographs* (2008-11) ein Werk von Joachim Schmid im Fokus, für das der Künstler auf Flickr-Bilder zurückgriff. Diese klassifizierte und typologisierte Schmid wie bereits in zahlreichen vorangegangenen Arbeiten, die er aus angeeignetem Bildmaterial geschaffen hat und die bis auf wenige Ausnahmen in Gestalt einer Publikation vorliegen.⁶²⁷ Zunächst gilt es vorab jedoch das Bildersammeln im digitalen Zeitalter genauer in den Blick zu nehmen, das sich

Mond zeigen, in einer vierteiligen fotografischen Installation an der Wand zeigt. Anders als bei der Arbeit mit Bildern von Sonnenuntergängen, holte sich Umbrico hierfür vorab die Rechte bei den Flickr-User*innen und nannte die Urheber*innen sowie Bildunterschriften u.a. auf einer im Ausstellungsraum ausliegenden Liste. Nicht alle der kontaktierten Fotograf*innen stimmten jedoch der Nutzung zu. (siehe Website Penelope Umbrico, <http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/flickr-moons/>)

⁶²⁷ Seit Ende der 1980er Jahre hat Joachim Schmid kontinuierlich Fotobücher publiziert. Stellt das Fotobuch bis heute das zentrale Ausdrucksmedium für den Künstler dar, sind seit Mitte der 2000er Jahre auch Projektionen sowie Mehrkanal-Videoinstallationen entstanden, in denen Abfolgen von Bildern präsentiert werden, die teils die Arbeit mit einem Fotobuch begleiten bzw. dieser vorangehen. Während seiner Recherche auf Flickr entstand die Mehrkanal-Foto-Installation *Reload* (2008), die Schmid auf seiner Website als ‚Test‘ bzw. ‚Vorläufer‘ von *Other People's Photographs* bezeichnet. (vgl. <https://www.lumpenfotografie.de/2008/07/30/reload-2008/>)

von einem analogen Bildersammeln grundlegend zu unterscheiden scheint. Insbesondere das ambivalente Verhältnis zwischen Bewegungen des Suchens und Findens, wie es in der Figur des *Bildersammlers* angelegt ist, aktualisiert sich im Rahmen eines digitalen Bildersammelns.

5.2.1 *Bildersammeln im digitalen Zeitalter*

Wie sich bereits angedeutet hat, haben sich die Voraussetzungen für eine künstlerische Sammelpraxis im digitalen Zeitalter grundlegend gewandelt. Neben dem stark vereinfachten Zugriff auf Bilder, die aus unterschiedlichsten und vor allem auch jüngsten fotografischen Praktiken wie der Amateur- sowie Knipserfotografie hervorgehen, hat sich auch der Gegenstand des Sammelns verändert. Während eine nie dagewesene Menge an Fotografien in Gestalt digitaler Bilddateien verfügbar geworden ist, sind fotografische Abzüge im digitalen Zeitalter zu einem vergleichsweise raren Sammelobjekt geworden. Gleichzeitig ist das Aneignen von Bildern insbesondere durch die Funktion des Sharing zu einer alltäglichen Geste geworden. Auch die Bildaneignung durch Künstler*innen ist im „Zeitalter der Post-Appropriation“⁶²⁸ zu einer selbstverständlichen Handlung geworden, so Torsten Scheid, und durch die vielen freigesetzten Bilder auf unterschiedlichsten Kanälen befeuert worden. Die Geste habe sich jedoch entleert und ihr einst subversives Potential, mit dem Künstler*innen auch Kritik am Kunstbetrieb äußerten, mitunter eingebüßt.⁶²⁹ Der Wandel vom analogen zum digitalen Bildersammeln legt zugleich nahe, dass die künstlerische Praxis des Bildersammelns grundlegend anders verläuft. Wie aber verhält sich das digitale Bildersammeln zu einem analogen Sammeln, das Joachim Schmid wie andere Künstler*innen praktizierte bis er sich Mitte der 2000er Jahre den *Flickr*-Bildern zuwandte? Ein vergleichender Blick auf sein Werk *Other People's Photographs* und die ähnlich umfangreiche Sammlung *Bilder von der Straße* (1982-2012) soll hierüber Aufschluss geben.

30 Jahre lang sammelte Schmid Bilder, denen er in dieser Zeit auf der Straße als verlorenen oder weggeworfenen Fotografien begegnet war. (Abb. 58) Während das Werk

⁶²⁸ Scheid, Torsten: „After Appropriation Art. Politiken des Bildes im Zeitalter seiner Zirkulierbarkeit.“, in: Brünger, Nora; Gross, Luzi; Scheid, Torsten (Hrsg.): *Performing the System*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunstverein Hildesheim vom 19.04. bis 24.06.2018], Universitätsverlag Hildesheim, 2019, S. 153.

⁶²⁹ Vgl. Scheid 2019, S. 153f.

selbst keine Auswahl dieser Sammlung darstellt und laut Aussage des Künstlers ausnahmslos alle Bilder umfasst, die Schmid auf der Straße fand, begrenzte er den Umfang der Sammlung mit dem 1000. Fund und erklärte damit die Arbeit für abgeschlossen.⁶³⁰ Auf der Homepage des Künstlers, die nicht nur einen Überblick über sein künstlerisches Werk gibt, sondern mit einem integrierten Webshop auch dem Vertrieb der Publikationen dient, heißt es zu der 2012 unter dem Titel „Bilder von der Straße“⁶³¹ erschienenen Publikation:

*„Published in four volumes, the books present every found photograph or its fragments in their original size and in the chronological order they were discovered. No artistic intervention has taken place except for the inclusion of the date and location where each picture was found.“*⁶³²

Exemplarisch zeigt sich hier die Verschränkung einer systematischen Praxis mit einer vermeintlichen Zufälligkeit, die in diesem Fall nicht nur Schmid's Sammelpraxis – zumindest wenn man seinen Selbstbeschreibungen Glauben schenkt – sondern auch die Gestaltung der Publikation bestimmt und seine Werke vermeintlich frei von subjektiven Eingriffen erscheinen lässt. Der zufällige Fund wurde von Schmid konzeptualisiert und zu einem vermeintlichen Garanten für eine von subjektiven Auswahlkriterien losgelöste Sammlung, die jedoch über die Angabe des Fundtages sowie des Ortes unterhalb der Bilder unmittelbar an das Subjekt respektive seine Bewegungen rückgebunden wurde. In dem kurzen Statement scheint ein zentrales Narrativ auf, das von zahlreichen bildersammelnden Künstler*innen bemüht wird und den Fokus auf das *Finden* bzw. den *Fund* legt, der von teils vorangegangenen Verfahren der Recherche losgelöst inszeniert wird und auf der konstruierten Opposition zwischen Bewegungen des *Suchens* sowie des *Findens* beruht. Statt das Suchen und Finden als konsequente Bewegungen zu begreifen, wird letzteres als eine ‚zufällige‘, gewissermaßen ‚unbewusste‘ Begegnung entworfen und scheint unvereinbar mit einer dem Suchvorgang immanenten Akribie und Mühsamkeit. So konstatierte Joachim Schmid für seine eigene Sammelpraxis: „Manche Dinge

⁶³⁰ Vgl. Weber, John: „Bilder von der Straße“, in: MacDonald, Gordon; Weber, John S. (Hrsg.): *Joachim Schmid, Photoworks 1982-2007*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Tang Museum, Skidmore College, vom 3.02. bis 29.04.2007], Göttingen: Steidl, 2007, S. 21.

⁶³¹ Bereits 1994 hatte Joachim Schmid eine erste Publikation unter demselben Titel herausgegeben. Während er in dieser lediglich eine Auswahl von 18 Bildern zeigte, werden in dem 2012 erschienenen Buch ausnahmslos alle Bilder gezeigt, auf die der Künstler in 30 Jahren auf der Straße gestoßen war.

⁶³² Website, Joachim Schmid, <http://www.lumpenfotografie.de/2013/07/21/bilder-von-der-strase-2/>.

kann man suchen, andere nur finden.“⁶³³ Und auch Peter Piller bemüht ein ähnliches Narrativ, wenn er mit Blick auf seine jüngere Praxis 2017 konstatierte, dass er – nachdem er jahrelang Bilder recherchierte –, heute im Alltag auf solche stößt, die ihn anziehen.⁶³⁴ Die Vorstellung von einer oder einem durch das Fundobjekt gleichsam heimgesuchten Künstler*in, die an das alte Bild von genialen, durch Eingebung inspirierten und schöpfenden Künstler*innen anknüpft, findet sich auch in dem Komposit der ‚(vor)gefundenen Fotografie‘⁶³⁵ wieder, das Kritiker*innen wie bildersammelnde Künstler*innen gleichermaßen aufrufen.⁶³⁶ Joachim Schmid selbst bezeichnet seine Praxis in einem frühen Text als ein „Arbeiten mit vorgefundenen Bildern“⁶³⁷, und in zahlreichen Kurztexten, die wie der zitierte auf der Website des Künstlers erschienen sind, spricht er von *found photographs*. Das der Fotografie vorangestellte Partizip zeichnet das angeeignete Material nicht nur als Ergebnis eines vermeintlich zufälligen Auf- bzw. Vorfindens aus und schreibt dem (Vor)Gefundenen damit eine gewisse Absichtslosigkeit ein. Es suggeriert auch eine Unvermitteltheit, was den fotografischen Gegenstand, ergo seinen Ausschnitt sowie seine Materialität betrifft. Das fotografische Material werde gewissermaßen ‚wie (vor)gefunden‘ gezeigt und auf Eingriffe in dieses verzichtet.

Wird das Finden derart zum eigentlichen Motiv des Sammelns erklärt, werden die möglichen vorangegangenen Verfahren der Suche sowie Recherche zum Verschwinden gebracht. Dabei ist auch das vermeintlich zufällige Auf- bzw. Vorfinden von Bildern stets an eine Suchbewegung geknüpft, wie bereits in Kapitel 2.2.2 dargelegt. Stärker noch als der von Simone Menegoi beschriebene Sammler, der im Bewusstsein des Sammelns loszieht und dessen Wahrnehmung folglich geschärft ist, wird jede*r Bildersammler*in, wenn er oder sie es nicht schon von Beginn an ist, im Verlauf des Sammelns mitunter zu einem oder einer explizit Suchenden. Während Larry Sultan und Mike Mandel bereits zu

⁶³³ Joachim Schmid zitiert nach Scheid, Torsten: „Die Bilder der anderen, Im Atelier von Joachim Schmid“, in: *Photonews, Zeitung für Fotografie*, 26. Jg., Nr. 10/14. Oktober 2014, S. 18.

⁶³⁴ Vgl. Piller 2017, S. 121.

⁶³⁵ Als solche wird teils die Kunst selbst beschrieben, die mit angeeigneten Fotografien arbeitet, als auch das dieser zugrunde liegende fotografische Bildmaterial.

⁶³⁶ So verwendet beispielsweise Daniel Palmer mit Blick auf Joachim Schmid's Bilderpraxis den Begriff ‚*found photography*‘. (vgl. Palmer, Daniel: *Photography and Collaboration, From Conceptual Art to Crowdsourcing*, London/New York: Bloomsbury, 2017, S. 143ff.) Kathrin Peters hat hingegen auf den aus der Filmwissenschaft stammenden Begriff des ‚*found footage*‘ zurückgegriffen und Peter Piller sowie Hans-Peter Feldmann u.a. als „*Found-Footage-Künstler*“ bezeichnet. (Peters, Kathrin: „Sofort-Bilder. Aufzeichnung, Distribution und Konsumtion von Wirklichem unter dem Vorzeichen der Digitalfotografie“, 2004, http://www.medienkunstnetz.de/themen/foto_byte/sofort_bilder/10/)

⁶³⁷ Schmid 1987, S. 26.

Beginn ihrer Recherche den Suchgegenstand absteckten und entsprechend Archive auswählten und anschrieben, führte bei Peter Piller ein Bilderfund im Pressespiegel des *steirischen herbst* zu einer akribischen und systematischen Bildersuche nach ähnlichen Bildern. So kennzeichnen den künstlerischen Sammelprozess mitunter dezidierte Suchbewegungen, denen die in den künstlerischen Paratexten eingeschriebenen Narrative jedoch teils programmatisch entgegenarbeiten.

Zeichnen sich mit Blick auf ein analoges respektive in materiellen Beständen vollzogenes Bildersammeln also auf unterschiedliche Weise Verfahren der Systematisierung oder Reglementierung ab, verlangen die im Netz zirkulierenden Bildermengen geradezu nach einem systematischen Vorgehen, um sich nicht in den Weiten des Netzes und den Bildermengen zu verlieren; wemgleich – unter Berücksichtigung von Simone Menegois Einschränkung – auch ‚Zufallsfunde‘ tendenziell auch im World Wide Web möglich seien.⁶³⁸ Auch die von Joachim Schmid auf dem Photosharing-Portal *Flickr* angeeigneten Bilder ließen sich nicht suchen, sondern nur finden, so der Künstler.⁶³⁹ Als sich Joachim Schmid dem virtuellen Raum zuwendet und 2008 mit der kontinuierlichen Sichtung von Bildern auf der Photosharing-Plattform *Flickr* beginnt, scheint sich die Systematisierung seiner Sammelpraxis zu verstärken und der Künstler selbst zu einem aktiv Suchenden zu werden. Schmid hatte hierfür ein eigenes Setting eingerichtet, durch das er in der Lage war, möglichst viele Bilder in einem abgesteckten Zeitfenster zu sichten. Nach eigener Aussage verbrachte er drei Jahre lang täglich mehrere Stunden damit, die von Nutzer*innen des Photosharing-Portals jüngst hochgeladenen Bilder zu sichten. Hierfür aktualisierte er die Seite der ‚*Most recent Uploads*‘ immer wieder.⁶⁴⁰ Die Sichtung der Bilder wurde dabei maßgeblich durch die Plattform, konkret die Gestalt des *Flickr*-Interface beeinflusst, deren gerastertes Layout es Schmid ermöglichte, in kurzer Zeit eine große Anzahl an Bildern schnell durch zu sehen.⁶⁴¹ Die in einem festen Zeitrahmen

⁶³⁸ Diese Möglichkeit nennt auch Simone Menegoi und merkt an, dass auch beim Stöbern in digitalen Archiven zufällige, unerwartete Funde möglich seien. (vgl. Menegoi 2013, S. 15)

⁶³⁹ Erst wenn das Bildmotiv identifiziert würde, ließen sich mithilfe der Schlagwortsuche ähnliche Bilder suchen. (vgl. Schmid, Joachim im Interview mit Jérôme Dupeyrat, in: Dupeyrat, Jérôme: *Entretiens: Perspectives Contemporaines sur les Publications d'Artistes*, Rennes : Éditions Incertain Sens, 2017, S. 221)

⁶⁴⁰ Dem genannten Reiter auf *Flickr* entspricht gegenwärtig die Filterfunktion ‚*Date uploaded*‘, die die Bilder entsprechend ihres Upload-Datums sortiert. (Stand: 04/2020)

⁶⁴¹ Auch die einheitliche Formatierung der Bilder in Größe und Quer- sowie Hochformat musste eine vergleichsweise strukturierte und effiziente Sichtung von Tausenden von Bildern begünstigen. Die Beschreibung bezieht sich auf das Interface der Seite zum Zeitpunkt von Schmid's Sammelpraxis.

erfolgende Bildersichtung wurde so zu einer Routineaufgabe im Alltag des Künstlers, dem er wie einer gewöhnlichen Bürotätigkeit nachging.⁶⁴² Bilder, die ihn affizierten, speicherte er auf seinem Computer und legte sie in Ordnern ab, in denen sich so mit der Zeit Tausende von Bildern akkumulierten.

Wenngleich sich bereits in früheren Arbeiten Schmidts wie beispielsweise der Sammlung der *Straßenbilder* eine Konzeptualisierung der Sammelpraxis abzeichnet, so hat diese mit dem digitalen Zeitalter zweifelsfrei eine neue Dimension angenommen. Der Künstler überführte seine analoge Sammelpraxis hierfür gewissermaßen ins Netz und steckte den Suchradius genau ab, indem er die Wahl der Plattform sowie des Filters festlegte. Dabei verwehrt er sich mit Ausnahme der Sortierung der Bilder nach Upload-Datum zwar weiteren technischen Filtern wie zum Beispiel der Schlagwortsuche bzw. bediente sich dieser Funktion nur in Ausnahmefällen, um eine Kategorie sinnvoll zu ergänzen, wie er selbst eingeräumt hat;⁶⁴³ sein Blick, mit dem er die Bildermengen scannte, fungierte jedoch gewissermaßen selbst als Filter. Bezeichnet Schmid sein Sichten selbst als unvoreingenommen, schälten sich die Kategorien erst im Laufe des Prozesses heraus, so der Künstler.⁶⁴⁴ Mag dies für den Beginn jeder neuen Sichtung – und unter den Einschränkungen gemäß der Ausführungen von Simone Menegoi – gelten, so wurde sein Blick auf die Bilder im Laufe des mehrjährigen Sichtungsprozesses doch durch das bereits Gesehene geschärft und entwickelte sich gegen Ende zu einer konzertierten Suche nach passenden Bildern, die die Kategorien vervollständigten. Noch mehr als die Sammler*innen analoger Bilder sind die digitale Bildersammler*innen damit aktiv Suchende und der Mythos vom *zufälligen Straßenfund* erscheint abgelöst von den vielen *gesuchten* Fotografien, die das Resultat einer akribischen Bildrecherche sind. Ist Schmidts systematisches Vorgehen also einerseits gewissermaßen notwendig, um die Bildermengen sichten zu können, ist es andererseits Ausdruck seiner konzeptuellen Praxis, die er bereits mit seinen Sammlungen aus analogen Bildern ausführte.

⁶⁴² Bettina Dunker hat auf diese in der Gegenwartskunst zu beobachtende Annäherung der künstlerischen Praxis an Bürotätigkeiten respektive verwaltende sowie organisierende Aufgaben unter anderem mit Blick auf Joachim Schmid sowie Peter Piller hingewiesen. (vgl. Dunker 2018, S. 214-216.)

⁶⁴³ Joachim Schmid im Gespräch mit der Verfasserin, Berlin, 22. März 2017.

⁶⁴⁴ Scheid 2014, S. 18.

5.2.2 Flickr-Bilder typologisieren: *Other People's Photographs* (2008-11)

Die Bilder, die Nutzer*innen auf dem Photosharing-Portal *Flickr* hochgeladen, in Alben abgelegt und mit Tags versehen haben, sind Ausgangspunkt für eine Reihe an Publikationen, die Joachim Schmid seit 2008 gestaltet hat, als er mit der intensiven, sich über mehrere Jahre erstreckenden Sichtung auf der Plattform begann. Die erste und zugleich umfangreichste Arbeit mit *Flickr*-Bildern stellt *Other People's Photographs* (*OPP*) dar, ein Bildkompendium bestehend aus insgesamt 3.072 Farbfotos, das Schmid über einen Zeitraum von drei Jahren zusammentragen hat.⁶⁴⁵ Die Bilder sind in 96 Kategorien geordnet und bis auf die Nennung der Kategorien ohne weitere Informationen wie Namen der Fotograf*innen, Titel oder anhängende Tags präsentiert. Darunter Urlaubsschnappschüsse, Food Pictures, Schadensbilder, Tierfotos, Selfies, Fotos von anderen Bildern, von Kleidungsstücken, Getränken, Zeitungen, leeren Parkplätzen, Sonnenuntergängen usw. Es handelt sich um eine ganze Bandbreite an Fotografien, die Ausdruck der grenzenlosen fotografischen Totaldokumentation des Alltags sind. Bei dieser gehe es weniger um das Bild bzw. den abgebildeten Gegenstand selbst, als um den Akt des Fotografierens, in dem Gegenwart kontinuierlich hergestellt werde, so Kathrin Peters.⁶⁴⁶

Diese Bilder sind buchstäblich nicht nur die Bilder anderer Leute, sondern gleichsam *andere* Bilder als die Fotos, die uns beispielsweise auf der Startseite des Portals begegnen. Die banalen und grellen, schlecht aufgelösten, von keiner besonderen Qualität und teils durch Störungen gekennzeichneten Fotos kontrastieren die hochglänzenden, glatten und schönen Fotos, wie sie auf der Oberfläche der *Flickr*-Landing Page, dem *Explore*-Kanal sowie den nach Relevanz oder Interessantheit sortierten Kanälen zu sehen sind. Die von der „Hochglanzebene von *Flickr*“⁶⁴⁷ und dem *Interestingness*-Algorithmus, der darüber entscheidet, welche Bilder im Photostream der Startseite angezeigt werden, gleichsam

⁶⁴⁵ Auf der Homepage des Künstlers heißt es hierzu, dass die Bilder auf Photosharing-Portalen ‚wie *Flickr*‘ angeeignet wurden. Ob bzw. welche weiteren Plattformen Joachim Schmid aufsuchte, ist nicht bekannt. Auf *OPP* folgten 2012 vier weitere Publikationen, in denen der Künstler auf *Flickr*-Bilder zurückgriff und jeweils einen bestimmten Aspekt in den Blick nahm: „Cool Pictures, Cool stuff“, „But is it Art?“, „When Boredom Strikes“, „Awesome Errors, Dreadful Glitches“.

⁶⁴⁶ Kathrin Peters hat das Fotografieren respektive Knipsen als „Akt der permanenten Gegenwartsbezogenheit“ beschrieben, mit dem die Fotografierenden Gegenwart immer wieder neu herstellen. (vgl. Peters 2005, o. S.)

⁶⁴⁷ Holschbach, Susanne: „Ordnungen des Fotoblogs – Kanalisierungsweisen (in) einer undisziplinierten Bildersammlung“, in: Abel, Thomas; Deppner, Martin Roman (Hrsg.): *Undisziplinierte Bilder, Fotografie als dia-logische Struktur*, Bielefeld: transcript Verlag, 2013, S. 226.

zum Verschwinden gebrachten Bilder werden von Schmid geborgen und in eine neue Sichtbarkeit überführt, die sich maßgeblich im Medium Buch in Permanenz manifestiert.

2011 publizierte Schmid zu jeder der 96 Kategorien ein kleinformatiges Fotobuch nach stets denselben Gestaltungsprinzipien. Jedes Buch, im Hardcovereinband gestaltet und mit einem hellgrauen Schutzumschlag versehen, auf dem unterhalb der Nennung des Künstlers der Titel sowie die jeweilige Kategorie gedruckt sind, zeigt Seite für Seite kommentarlos aufeinanderfolgend 32 farbige Bilder im Quer- und Hochformat. Noch im selben Jahr gestaltete Schmid eine zweibändige Ausgabe (*Volume I/II*) im Softcover, die alle 3.072 Fotografien zeigt.⁶⁴⁸ (Abb. 59) Dem Bildteil vorangestellt ist hier jeweils eine Übersicht über die im Band vorliegenden Kategorien in alphabetischer Reihenfolge, entsprechend der die jeweiligen Bildgruppen im Buch aufeinander folgen. (Abb. 60-61) So umfasst *Volume I* Bilder von ‚*Airline Meals*‘ bis hin zu ‚*Information*‘, und in *Volume II* finden sich Fotos von ‚*Interaction*‘ bis ‚*You are here*‘. In diesen stehen jeweils vier Bilder in einem Raster angeordnet vier weiteren gegenüber. (Abb. 62) Auf den Beginn einer neuen Kategorie weist die Nennung derselbigen unterhalb der Abbildungen hin. So reiht sich fortlaufend eine Bildgruppe an die andere.

Die große Anzahl der Bilder sowie ihre disparate Autorschaft, auf die der Werktitel hinweist, suggerieren eine motivische wie fotografische Vielfalt, die auch durch die alphabetische Auflistung der insgesamt 96 Schlagworte genährt wird. Diese mutet wie ein Inhaltsverzeichnis an, ohne jedoch dessen referentielle Funktion einzulösen. Wie die Liste der Archive in dem von Mandel und Sultan gestalteten Fotobuch *Evidence* handelt es sich um eine bloße Übersicht, die als Verweissystem funktionslos ist, weil aufgrund fehlender Seitenangaben und Paginierung des Buchblocks kein gezielter Abruf der Kategorien möglich ist. Die Rezeption der jeweils 400 Seiten starken Bilderkataloge erfolgt daher entweder fortlaufend von vorne nach hinten, oder aber – und das ist aufgrund des Umfangs wahrscheinlicher – durch das willkürliche Aufschlagen. Damit evoziert *OPP* eine Bildersichtung, die bis zu einem gewissen Grad der des Künstlers auf *Flickr* ähnelt. Die Rezipient*innen werden selbst zum Finder und erfahren das zeitliche Ausmaß von Schmid's Bildersuche. Konfrontiert mit über 1.500 Fotos je Band, unhierarchisch neben- und übereinander angeordnet, müssen sich die Betrachter*innen ihren Weg durch die Bilder-

⁶⁴⁸ Schmid, Joachim: *Other People's Photographs Vol. I-II*, erschienen im Selbstverlag, 2011.

mengen bahnen, wollen sie sich nicht in ihnen verlieren. Wenngleich die Bilder bereits nach Kategorien geordnet in eine strenge, gleichförmige Rasterstruktur eingefügt sind, muss die schiere Vielzahl bisweilen zu einer Überforderung der Rezipient*innen führen, wie sie auch Joachim Schmid einholte. Laut eigener Aussage legt dieser aufgrund einer körperlichen Erschöpfung im Anschluss an die mehrjährige intensive Bildsichtung eine Pause ein.⁶⁴⁹ Lässt man sich jedoch von der Bilderanzahl nicht abschrecken und nimmt den zweibändigen Katalog en Detail in den Blick, zeigen sich entgegen der erwarteten motivischen Disparatheit wiederkehrende fotografische Motive und Gebrauchsweisen. Fotos, die in Anlehnung an die vor allem auf Instagram prosperierende *Food Photography* – auch als ‚*Foodie*‘ bezeichnet – Speisen und Getränke zeigen, sind im Gesamtgefüge ebenso stark repräsentiert wie Schnapsschüsse, die auf Reisen oder bei Freizeitaktivitäten aufgenommen wurden.⁶⁵⁰ Zudem finden sich mehrere Gruppen mit Fotografien von Kleidungsstücken, Schuhen etc., die vermutlich entstanden, um den Kauf eines Gegenstands mitzuteilen oder seinen Verkauf auf Plattformen wie z.B. *ebay* zu bewerben. Hierzu zählen auch die 32 Bilder, die Schmid unter der Kategorie ‚*First Shots*‘ versammelt hat, und die in Verbindung mit dem Titel den Kauf einer Kamera anzeigen. (Abb. 63) Die Fotos ähneln der ersten Einstellung der seit 2006 als ‚*Unboxing*‘ populär gewordenen Bildpraxis, bei der mit einer Video- oder Fotokamera das Aus- bzw. Entpacken eines Pakets mit meist technologischem Inhalt dokumentiert wird.⁶⁵¹ Abgesehen von kleinen Abweichungen wie beispielsweise der Perspektive zeigen alle 32 Fotos zentriert den Karton einer digitalen Fotokamera und lassen ein homogenes Bildgenre erkennen. Exemplarisch zeigt sich hier Schmid's Interesse an den Phänomenen einer zeitgenössischen fotografischen Praxis sowie deren spezifischen Bildmuster, die sein analytischer Blick herauschält.⁶⁵²

⁶⁴⁹ Als Grund für die Pause nannte Joachim Schmid Überforderung und eine körperliche Erschöpfung. (Joachim Schmid im Gespräch mit der Verfasserin, Berlin, 22. März 2017)

⁶⁵⁰ Der *Food Photography* lassen sich insgesamt 10 Kategorien zuordnen, der Rubrik Urlaubs- und Freizeitfotografie 12 Kategorien.

⁶⁵¹ Zum Phänomen des *Unboxing* siehe Leber, Sebastian: „Unboxing, Insider packen aus“, *Tagesspiegel*, 15.07.2013, <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/unboxing-insider-packen-aus/8490556.html>.

⁶⁵² Seine Bildordnungen sind mitunter auch inspiriert von den spezifischen Sammlungen, die sich in *Flickr*-Gruppen akkumulieren und in denen User*innen Bilder eines bestimmten Motivs teilen. Auf diese rekurren beispielsweise die von Schmid aufgerufenen Motive wie die ins Bild gesetzten Sammlungen unter dem Schlagwort ‚*Collections*‘ oder die auf einer Fläche ausgebreiteten Handtascheninhalte unter ‚*Contents*‘. Auf *Flickr* finden sich zahlreiche Gruppen, die unter der Bezeichnung ‚*Collections*‘ oder ‚*What's in your bag?*‘ derartige Bilder teilen.

Vor dem Hintergrund der Schnelllebigkeit fotografischer Bildpraktiken in Zeiten globalen Bilderaustauschs als auch eines sich im Netz ständig verändernden Bildspeichers sowie neuen App- und Softwareentwicklungen, die nicht nur auf jüngste Phänomene reagieren, sondern diese unmittelbar mitkonstituieren, gibt sich Schmid's Bildersammlung als Ausdruck des Status-quo fotografischer Bildpraktiken zu erkennen. Aus heutiger Perspektive vermittelt die Sammlung einen ausschnitthaften Einblick in ausgewählte Bildpraktiken der späten Nuller Jahre des 21. Jahrhunderts. Eine derartige Lesart wird unmittelbar bestärkt durch die stark formalisierte und nüchterne Gestaltung der Bände, die einen vermeintlich wissenschaftlichen Charakter evoziert und die in Kontrast steht zu früheren, individuell gestalteten Publikationen wie beispielsweise der 1994 erschienenen ersten Zusammenstellung mit *„Bildern von der Straße“*, die von außen den Anschein eines Notizheftes hat.

Die mitunter starke Konzeptualisierung, die hinsichtlich seiner sammelnden und anordnenden Bildpraxis bereits angeklungen ist, setzt sich auch in der Gestaltung der Fotobücher fort, die Schmid seit Ende der 1990er Jahre unter seinem Namen herausgibt.⁶⁵³ Waren die Fotobücher bis in die 2000er Jahre in Format und Gestaltung noch sehr heterogen, hat Schmid die Bücher seit 2010 einer starken Formalisierung unterzogen, die einer *Corporate Identity* gleich die Werke zu einem Teil einer wiedererkennbaren Marke macht. Während seiner Arbeit an *Other People's Photographs* führte Schmid Reihen wie die *white*, *grey* sowie *black books* ein, mit denen er nicht nur die Gestaltung seiner Bücher stark homogenisierte und auf das auf dem Buchmarkt beliebte Prinzip der Reihe rekurrierte, sondern auch die Frage der Nummerierung und Signatur jeweils für jede Reihe festlegte.⁶⁵⁴ Zugleich nahm Schmid ein Re-Design einiger seiner älteren Bücher vor, in dessen Zuge es auch zur Einstellung einzelner zuvor als Print-on-Demand distribuierten Publikationen kam. Während die Auflagenhöhe einiger Publikationen wie bei *OPP* unbegrenzt ist, sind seit 2014 zahlreiche Bücher erschienen, deren Auflage auf 50-100 Stück

⁶⁵³ Bis in die 1990er Jahre hinein erschienen seine Fotobücher größtenteils unter dem Verlag *Edition Fricke & Schmid*, den er zusammen mit Adib Fricke betrieb. Zudem sind einige Publikationen im Rahmen von Ausstellungen unter institutioneller Herausgeberschaft erschienen.

⁶⁵⁴ Entspricht der Name der Buchreihe jeweils der farblichen Covergestaltung der Publikationen, differenzieren sich die Bücher in ihrer inhaltlichen Konzeption sowie hinsichtlich Auflage und Signatur. Die sogenannten *grey books* wie beispielsweise die zu *OPP* erschienenen Einzelbände sind jeweils signiert und nummeriert, während *white* und *black books* weder signiert noch nummeriert sind. Erscheinen Bücher zu bereits bestehenden Projekten oder zeigen neue Zusammenstellungen, werden diese als *white books* herausgegeben, während Bücher zu fotografischen Gebrauchsweisen als *black books* erscheinen. (siehe Website, Joachim Schmid, <http://www.lumpenfotografie.de/2009/05/01/black-books-and-white-books/>)

limitiert ist. Mit der starken Formalisierung auf der Gestaltungs- und Produktionsebene, die sich auch in einem preiswerten Druck über Internetdienste wie *Blurb* fortsetzte, in denen Schmid die konsequente Fortsetzung seiner Arbeit sieht, macht er seine Publikationen in gewisser Weise für den gewöhnlichen Buchmarkt sowie dessen Kund*innen interessant und weckt zugleich den Anreiz, die in Reihen erscheinenden Bücher zu sammeln.⁶⁵⁵ Diese bewegen sich zudem im unteren Preissegment von Fotobüchern und sind mit 3 bis 40 € vergleichsweise erschwinglich.⁶⁵⁶ Damit scheint der Künstler, der die Publikationen durch das Konzept der *open edition* zum Teil dauerhaft verfügbar gestaltet, ein ähnlich breites Publikum ansprechen zu wollen, wie es Künstler*innen wie zum Beispiel Ed Ruscha ab Mitte der 1960er Jahre mit selbst verlegten Büchern beabsichtigten. (siehe 3.1.2) Schmid hat seine Publikationen jedoch von Beginn an nicht nur außerhalb des Buchmarkts vertrieben, sondern auch außerhalb des Kunstmarkts. Zur Distribution dient ein in seiner Homepage integrierter Webshop, über den die Bücher direkt zu erwerben sind. Die nüchterne und einfache Erscheinung der Bücher ist daher vor allem auf konzeptuelle Entscheidungen zurückzuführen, die sowohl die Gestaltung als auch die Produktion sowie Distribution betreffen. Die Formalisierung der publizistischen Praxis scheint sogleich unmittelbar an den fotografischen, immateriellen Bildgegenstand geknüpft, auf den Joachim Schmid seit Mitte der 2000er Jahre zurückgreift und in dessen Folge er die Gestaltung der Bücher überarbeitete. Denn dieser ist im Vergleich zu dem materiellen, in Größe und Format variierenden Bildmaterial, wie es beispielsweise *Bilder von der Straße* oder auch sein als *Archiv* betitelt Werk formiert, bereits als solcher homogen. Die ebenfalls aus einem kontinuierlichen Sammeln hervorgegangene Arbeit *Archiv* (1986-1999), zu der Schmid erstmals 2014 eine Publikation mit ausgewählten Bildern gestaltete, umfasst insgesamt 726 Panel, auf denen fotografische Bilder unterschiedlichster Materialität und Herkunft nach Genre bzw. Gebrauchsweise zusammengestellt sind: Postkarten, Privatfotografien, Bilder aus Zeitungen sowie Illustrierten, Panini- und Passbilder usw. (Abb. 78) Die Diversität des Bildmaterials korreliert hier mit einer variierenden Gestaltung der Panel: Zwischen 2 und 60 Bilder sind in Reihen oder

⁶⁵⁵ Die schlichte und simple Gestaltung sowie die einfache Druckqualität der Fotobücher entsprächen den fotografischen Praktiken, so Schmid, weshalb er darin die konsequente Fortsetzung seines Konzepts sieht. (Gespräch der Verfasserin mit Joachim Schmid, Berlin, 22. März 2017)

⁶⁵⁶ Nur einige wenige Publikation sind teurer und übersteigen 200,00 €. Die zweibändige Ausgabe *Other People's Photographs* kostet 196,00 €.

Rastern zusammengestellt, während die Maße der Tafeln identisch sind.⁶⁵⁷ Setzt sich hier die Heterogenität des analogen fotografischen Bildmaterials in der formalen Diversität der Panels fort, erscheint die homogene, stark formalisierte Gestaltung von *OPP* hingegen an den digitalen Bildgegenstand gekoppelt.

Wenngleich Strategien der Formalisierung die Praxis von Schmid auf weiteren Ebenen charakterisieren, wie noch zu zeigen sein wird, scheint hinter der formalistischen, insbesondere in einer die Gestalt der Datenbank aufrufenden Anordnung auch eine Reflexion des Bildmaterials auf, das auf der Photosharing-Plattform unterschiedlichen disziplinierenden Operationen unterworfen ist, wie in Kapitel 5.1.3 dargelegt. Ob und wenn ja auf welche Weise in *OPP* eine kritische Reflexion dieser Praktiken erfolgt, soll im folgenden Abschnitt exemplarisch mit Blick auf fotografische Selbstbildnisse untersucht werden, die neben Bildern von Essen, Reisen sowie Freizeitaktivitäten besonders prominent vertreten sind und sich in insgesamt sieben Kategorien wieder finden.

5.2.2.1 Klassifizieren des Selbst

Neben dem klassischen Selfie⁶⁵⁸ finden sich Varianten wie das Selfie zu zweit – gemeinhin als *U(s)sie* oder *Wefie* bezeichnet –, Selfies im Spiegel, Schatten-Selfies oder auch Fußportraits, in Nutzer*innenkreisen *Felfies* bzw. *Footfies* genannt. Entsprechend ihres dominanten Merkmals sind diese Variationen jeweils mit Schlagworten wie *Self*, *Buddies*, *Objects in mirror*, *Flashing*, *Kisses for me*, *Shadow* oder *Another Self* bezeichnet, die einen ironischen Blick des Künstlers auf die Subgenres erkennen lassen. Jede der Bildgruppen macht jeweils einen spezifischen Bildtypus des Selfies sichtbar. Wie in anderen Kategorien nutzt Joachim Schmid hier das Prinzip des Bildpaars, um die Fotos hinsichtlich der Wahl der Kameraperspektive, des Ausschnitts, oder auch bildinhärenter Merkmale weiter auszudifferenzieren. (Abb. 64-67) In der Anordnung der fotografischen Selbstbildnisse nach Bildmustern verfestigen sich die vermeintlich individuellen Repräsen-

⁶⁵⁷ Vgl. Weber, John: „Archiv“, in: MacDonald, Gordon; Weber, John S. (Hrsg.): *Joachim Schmid, Photoworks 1982-2007*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Tang Museum, Skidmore College, vom 3.02. bis 29.04.2007], Göttingen: Steidl, 2007, S. 71. Anders als bei *OPP* sind die einzelnen Panels in *Archiv* nicht bezeichnet, sondern lediglich nummeriert und datiert.

⁶⁵⁸ Laut Definition des *Oxford English Dictionary* (2013) sind Selfies durch drei Merkmale charakterisiert: 1) Selfies sind Bilder, die eine Person von sich selbst aufgenommen hat; 2) das Bild ist typischerweise mit einer Handkamera oder einer Webcam aufgenommen worden; 3) anschließend wurde das Bild in ein soziales Netzwerk hochgeladen. (vgl. Lemma ‚selfie‘ im *Oxford English Dictionary*, <http://www.oed.com/view/Entry/390063?redirectedFrom=selfie#eid>)

tationen zu stereotypen Darstellungen. Das Arrangement der Bilder nach reiner Formähnlichkeit lässt das Bildgenre ähnlich wie die Fotos der Kameraboxen als homogen erscheinen, während die jeweiligen Spezifika sowie die mit dem Selfie verbundenen kulturellen Konventionen außer Acht gelassen werden, wie Geoffrey Batchen kritisch angemerkt hat. In der Wiederholung der Form gebe sich das Selfie hingegen als bloßer narzisstischer Ausdruck zu erkennen. Die Herausforderung, die Schmid's Projekt vor Augen führe, liege jedoch darin, nicht bloß die Ähnlichkeit der Form zu konstatieren, sondern die Differenzen sichtbar zu machen. Weiter hat Geoffrey Batchen konstatiert, dass die Auswahl selbst den Eindruck erwecke, vor allem junge japanische Frauen würden sich selbst fotografieren und die Bilder anschließend im Netz hochladen.⁶⁵⁹ Wenngleich sich dieser Eindruck einer gewissen Überrepräsentation von Menschen ‚japanischen Aussehens‘ quantitativ nicht bestätigen lässt, so sind es in Schmid's Auswahl doch vornehmlich Frauen, die sich selbst ins Bild gesetzt haben. Potenziert wird die Annahme eines vermeintlichen Zusammenhangs zwischen Geschlecht und fotografischer Selfiepraxis, wenn Frauen innerhalb der Bildfolge aber auch Kategorienübergreifend als Wiederholungstäterinnen erkennbar werden, wie in einer der Rubrik ‚Flashing‘ zugeordneten Fotografie. (vgl. Abb. 65 (re. u.) sowie Abb. 64 (re. o.) und 67 (li. o.))

Solche Versuche, ausgehend von den Bildern eine Aussage über zeitgenössische fotografische Praktiken zu treffen, knüpfen an das Narrativ an, das der Künstler selbst um seine Praxis entwirft und mit dem er seinen Werken einen studiengleichen, pseudowissenschaftlichen Charakter attribuiert. Paratextuelle Beschreibungen, wie sie in Gestalt von Kurztexten auf der Homepage des Künstlers erscheinen, befördern den Eindruck, dass sich aus der Bildauswahl gleichsam Rückschlüsse auf die zeitgenössische fotografische Praxis ziehen ließen:

„Assembled between 2008 and 2011, this series of ninety-six print-on-demand books explores the themes presented by modern everyday amateur photographers. Images found on photo sharing sites such as Flickr have been gathered and ordered in a way to form a library of contemporary vernacular photography in the age of digital technology and online photo hosting.”⁶⁶⁰

⁶⁵⁹ Batchen, Geoffrey: „Observing by Watching: Joachim Schmid and the Art of Exchange“, in: *Aperture #210*, Spring 2013, <https://aperture.org/blog/observing-by-watching-joachim-schmid-and-the-art-of-exchange/>.

⁶⁶⁰ Website, Joachim Schmid, <https://www.lumpenfotografie.de/2013/07/21/other-peoples-photographs-2008-2011/>.

Die Struktur des Projekts, so heißt es hier weiter, spiegele „*the multifaceted, contradictory and chaotic practice of modern photography itself*“⁶⁶¹ wider.⁶⁶² Dieser, wenngleich spielerisch eingesetzten Narration, die wie noch zu zeigen sein wird auch das Bild-Text-Verhältnis charakterisiert, widerspricht die starke Einförmigkeit innerhalb der Bildgruppen, die sich zugleich konträr verhält zur tatsächlichen Bildervielfalt im Netz.

Eine vermeintliche Homogenität fotografischer Bildgenres wie im Fall des Selfies wird jedoch nicht nur mit Blick auf die auf zentrale Bildmuster reduzierte fotografische Praxis hergestellt, sondern auch hinsichtlich der abgebildeten Individuen. Während die Bildauswahl unter dem Titel *Self* das Stereotyp der fotografierenden weißen jungen Frau bestärkt, zeigt sich andererseits eine stark eingeschränkte Sichtbarkeit bestimmter ethnischer Gruppen. Bei der Durchsicht der beiden Bände fällt auf, dass People of Color in der Bildauswahl kaum repräsentiert sind. Stattdessen zeichnet Joachim Schmid das Bild einer fotografischen Praxis, die eine homogene, vornehmlich weiße Gesellschaft abbildet. Seine Auswahl ist zugleich stark heteronormativ geprägt. Unmittelbar auf die Selfies folgen Bilder von pornografisch-inszenierten fast ausnahmslos weißen Frauenkörpern bzw. -teilen, und im Anschluss an überdimensionierte, von Menschen hochgehaltene Schecks wird unter dem Schlagwort ‚*Cleavage*‘ der Blick freigegeben auf 32 tief ausgeschnittene Frauendekolletés. (Abb. 68) Sind diese nur zum Teil von den Abgebildeten selbst aufgenommen, zeigen die wenigen vereinzelt auftauchenden Fotografien von entblößten männlichen Körpern ausnahmslos den Blick der Fotografierenden auf ihr eigenes Glied. (Abb. 69) Der weibliche Körper ist indes vor allem Objekt des männlichen Blicks. Führt Joachim Schmid die Bildauswahl zwar auch darauf zurück, welche Bilder ihm überhaupt angezeigt werden, und begründet etwaige Überrepräsentationen wie die der japanischen Frauen mit der zeitlichen Korrelation seiner Bildersichtung und einer Rush-hour des Bilderuploads in der japanischen Zeitzone, verrät die Bildauswahl letztlich immer auch etwas über den subjektiven Blick des Auswählenden.⁶⁶³

⁶⁶¹ Ebd.

⁶⁶² Einen ähnlich wissenschaftlichen Charakter beansprucht Joachim Schmid auch für sein Werk *Archiv* (1986-99), das er in einem Interview als „analytical survey of international vernacular photography throughout the century“ bezeichnet hat. (Joachim Schmid zitiert nach Bull 2007, S. 62)

⁶⁶³ Joachim Schmid ist sich derartigen Ungleichheiten wie beispielsweise in der ethnischen Repräsentation durchaus bewusst und bindet sie wiederum an die Systematik des Sammelns zurück, wenn er erklärt, dass die starke Repräsentation junger japanischer Frauen unter der Kategorie *Self* auf die Zeitverschiebung

5.2.2.2 Flickr – ein disziplinierter Bilderfundus

Die gleichförmige Rasteranordnung der *Flickr*-Bilder und die mit Blick auf die gesamte Gestaltung der Bände starke Formalisierung manifestieren sogleich die Homogenität der fotografischen Bildpraktiken innerhalb einer Gruppe. Andererseits befördert das für Datenbanken charakteristische Layout nicht nur den wissenschaftlichen, studiengleichen Charakter des Werks, sondern spiegelt ebenso die disziplinierenden Maßnahmen wider, denen die auf *Flickr* hochgeladenen Bilder in Folge des Uploads unterliegen, und die auf die Operationen der Akteur*innen sowie der Plattformen zurückzuführen sind. Hierfür scheint es interessant, Schmid's Werk vor dem Hintergrund der Ereignisse zu betrachten, die 2007 eine Welle der Empörung innerhalb der *Flickr*-Community auslösten und den Künstler zu einem Blog-Beitrag veranlassten.

Als im Juni 2007 für *Flickr*-Nutzer*innen mit einer deutschen IP-Adresse aus Gründen des Jugendschutzes nur noch eine gefilterte Version der Bildersammlung verfügbar war, löste dies eine heftige Diskussion innerhalb der Community aus, die dem Portal Bildzensur vorwarf.⁶⁶⁴ Um eine Altersprüfung zu umgehen, hatte der Photosharing-Dienst den Bildzugriff bis dato dadurch zu reglementieren versucht, dass die Nutzer*innen dazu angehalten waren, den Inhalt hochgeladener Bilder zu klassifizieren.⁶⁶⁵ Die selbst oder von anderen registrierten Nutzer*innen als ‚*eingeschränkt*‘ sowie ‚*mittel*‘ eingestuftes Fotos waren 2007 von heute auf morgen ausnahmslos für alle *Flickr*-User*innen in Deutschland gesperrt. Dieser Akt der Zensur veranlasste Schmid zu einem Beitrag über den *Aufstand der Flickr-Kunden*⁶⁶⁶, den er im Juni desselben Jahres auf dem gemeinsam mit anderen Autor*innen betriebenen Blog *Fotokritik*⁶⁶⁷ veröffentlichte. Die von *Flickr* vorgenom-

zurückzuführen sei. Während seiner Bildersichtung der jüngst hochgeladenen Bilder würden ihm vor allem Bilder aus der japanischen Zeitzone angezeigt werden, weil in dieser abends Bilder hochgeladen würden. (vgl. Batchen 2013, o. S.)

⁶⁶⁴ Neben Nutzer*innen mit einer deutschen IP-Adresse waren davon auch Nutzer*innen aus dem asiatischen Raum betroffen. Zur Diskussion siehe Lischka, Konrad: „Jugendschützer: Flickr-Filter nach deutschem Recht nicht nötig“, *Spiegel-Online*, 21.06.2007, <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/foto-portal-jugendschuetzer-flickr-filter-nach-deutsche-m-recht-nicht-noetig-a-489837.html>.

⁶⁶⁵ Für die Selbsteinschätzung der User*innen lieferte *Flickr* Hilfestellung und riet dazu, Bilder, die Nutzer*innen „nicht ihren Kindern, ihrer Großmutter oder Arbeitskollegen zeigen würden“, einzuschränken. (*Flickr* zitiert nach Lischka 2007)

⁶⁶⁶ Schmid, Joachim: „Der Aufstand der Flickr-Kunden“, 20.06.2007, www.fotokritik.de.

⁶⁶⁷ Der Blog widmet sich der zeitgenössischen Fotografie und den digitalen Bildkünsten. Neben Joachim Schmid zählen derzeit insgesamt 11 weitere Autoren zur Redaktion des Blogs, darunter Fototheoretiker*innen ebenso wie Fotograf*innen. Die Anzahl der veröffentlichten Beiträge ist in den letzten fünf Jahren stark zurückgegangen und Schmid selbst war als Redakteur auf dem Blog seit 2014 nicht mehr aktiv.

menen Änderungen, so schreibt Schmid hier, hätten zu einer „*Disney-kompatible(n)*“⁶⁶⁸ Bildauswahl geführt, die keinesfalls nur brutale oder pornografische Bilder verberge, sondern Bilder, „*die irgend jemand (sic) aus irgendeinem Grund als ‚bedenklich‘ kategorisierte*“⁶⁶⁹. Die Filterpolitik, so seine Kritik, fördere damit die Tabuisierung bestimmter Themen und mache beispielsweise auch solche Bilder unsichtbar, die von politischen Regimen als unerwünscht, da regimekritisch wahrgenommen werden.⁶⁷⁰ Damit produziere sie die Unsichtbarkeit bestimmter Motive maßgeblich mit.

Wurde diese Art der Bildzensur zumindest für angemeldete Nutzer*innen nach einigen Wochen wieder aufgehoben, bemühen Photosharing-Dienste wie *Flickr* zur Bewertung der Bildinhalte neben Personal seit einigen Jahren auch Bilderkennungssoftware, die Fotos nicht nur automatisch taggt, sondern auch rechtswidrige sowie vermeintlich anstößige Bildinhalte erkennen soll.⁶⁷¹ Führen derartige Filtersysteme auch dazu, dass Bilder gesperrt werden oder nur noch für registrierte Nutzer*innen sichtbar sind, steuert *Flickr* den Grad der Sichtbarkeit von Bildern andererseits durch den Einsatz von Algorithmen. (siehe 5.1.3)

Prangert Joachim Schmid in seinem Blog-Beitrag die repressive, kontrollierende Politik an, scheint er dieser in *OPP* in gewisser Weise entgegen zu arbeiten, wenn er neben Bildern von Essen, Spielzeug etc. auch solche Fotos zeigt, die aufgrund der Abbildung von nackten, jedoch fast ausschließlich weiblichen Körpern vermutlich nicht für alle *Flickr*-User*innen sichtbar sind. Vor diesem Hintergrund muss Schmid's Bildauswahl als *auf zweifache Weise* gefiltert betrachtet werden, durch den Künstler, aber auch die Plattform bzw. ihre Nutzer*innen, auf deren Disziplinierungsmaßnahmen seine typologischen, streng gerasterten Bildtypologien nicht einfach nur anspielen, sondern die sie gewissermaßen doppeln und festschreiben.

⁶⁶⁸ Ebd.

⁶⁶⁹ Ebd.

⁶⁷⁰ So variiere beispielsweise die Anzahl der Bilder, je nachdem in welchem Land nach dem Schlagwort ‚Iraq‘ gesucht werde. Bei den Bildern, die für Nutzer*innen mit einer deutschen IP-Adresse verborgen sind, handelte es sich beispielsweise auch um Fotos von Antikriegs-Demos, wie Joachim Schmid feststellte. (vgl. ebd.)

⁶⁷¹ Die Mängel bei der Erkennung der Bildinhalte durch spezielle Software sind immer wieder zum Thema geworden, so beispielsweise auch im Zuge der Zensur von Reproduktionen von Kunstwerken, die Nacktheit repräsentieren und die im Stream der Social Networking-Plattform Facebook im Dezember 2015 verborgen wurden. (siehe hierzu Methling, Inga: „Facebooks Brüste-Verbot erreicht jetzt die Kunst“, 18.12.2015, https://rp-online.de/nrw/panorama/brueste-auf-facebook-bild-der-bundeskunsthalle-bonn-gesperrt_aid-20067779)

5.2.2.3 Autor*innenschaft im digitalen Zeitalter

Von besonderer Bedeutung sind die Bildgruppen der fotografischen Selbstbildnisse auch vor dem Hintergrund der Frage der Autor*innenschaft, die mit der Aneignung der Selfies adressiert wird. Denn indem Schmid nicht nur Bilder von Taschen, Essen & Co., sondern auch zahlreiche Selfies aneignet, typologisiert und im Fotobuch zeigt, führt er in besonderer Weise den partiellen Kontroll- und Machtverlust über das eigene Bild vor, den die Portraitierten erfahren, sobald sie das eigene Bild in das Netz einspeisen und es von da an zur Bewertung und Kommentierung sowie zum Teilen zur Verfügung steht. Dieser Verlust verhält sich in gewisser Weise konträr zum selbstbestimmten Potential, das dem Selfie wie anderen Formen der Selbstrepräsentation attribuiert wird, weil die Aufzeichnung des Selbst grundsätzlich eine autonome Darstellung zu begünstigen scheint, auch wenn zweifelsfrei Normen sowie gesellschaftliche Konventionen repressiv auf den Bildakt einwirken. Denn Selfies werden häufig explizit mit der Intention gemacht, diese anschließend zu teilen.⁶⁷²

Joachim Schmid zeigt die Selfies wie alle anderen Bilder nicht nur ohne das Wissen und die Zustimmung der Abgebildeten sowie Fotografierenden, auch auf die Angabe der Bildquellen verzichtet er. Der Künstler tritt hingegen als Autor des Werks auf, während er die Bilder im Impressum als ‚*dokumentarisches Material*‘ bezeichnet.⁶⁷³ In dieser Aneignung fremder Bildlichkeit, die das Urheber*innenrecht willentlich missachtet, lässt sich eine Aufweichung der Autor*innen- bzw. Urheber*innenschaft in Folge der Sharingpraxis vermuten. Die eigenen sowie die Bilder anderer würden von *Flickr*-Nutzer*innen als ‚öffentliche Ressource‘ betrachtet, so Nancy van House.⁶⁷⁴ In Zeiten einer ausgeprägten Sharingkultur seien Fragen der Autor*innenschaft daher „*nur bedingt juristische*“⁶⁷⁵, sie entspinnen sich vielmehr zwischen unterschiedlichen Sharing-Konzepten der User*innen und den Plattformen, die ebenfalls Ansprüche an den Bildern erheben, wie Susanne Holschbach angemerkt hat. Dabei bestehe jedoch eine Diskrepanz zwischen den unterschiedlichen Nutzer*innen, so Holschbach. Während die Verfügbarkeit der Bilder den

⁶⁷² Vgl. Eckel, Julia; Ruchatz, Jens; Wirth, Sabine (Hrsg.): *Exploring the Selfie, Historical, Theoretical, and Analytical Approaches to Digital Self-Photography*, Basingstoke u.a.: Palgrave Macmillan, 2018, S. 6.

⁶⁷³ Im Impressum der zweiteiligen Publikation wird Joachim Schmid als Rechteinhaber genannt und die Fotografien selbst als ‚*documentary material*‘ bezeichnet, mit dem Hinweis, dass diese Teil eines größeren Werks sind.

⁶⁷⁴ Vgl. Van House 2011, S. 128.

⁶⁷⁵ Gerling et al. 2018, S. 20.

primär passiv konsumierenden Nutzer*innen eine freie Verwendung suggeriere, die de facto in einer nicht mehr zu kontrollierenden, weit über die Plattform hinausgehenden Sharingpraxis mündet, begreifen die aktiven, das heißt Bilder hochladenden Nutzer*innen respektive Fotograf*innen unter Sharing hingegen weitestgehend ein Zeigen im Sinne eines Mitteilens.⁶⁷⁶

Auch Joan Fontcuberta hat einen grundlegenden Wandel mit Blick auf die Frage der Autor*innenschaft konstatiert, die sich vor der Folie eines veränderten Gebrauchs der digitalen Alltagsfotografie (*digital vernacular*) sowie einer Aneignungspraxis abzeichne, die in der gegenwärtigen Sharingkultur längst zu einer selbstverständlichen Geste geworden sei und ein neues Ausmaß angenommen habe. Aus diesem Grund ließe sich laut Fontcuberta eher von einem *Adoptieren* (*adoption*) als einem *Aneignen* (*appropriation*) der Bilder sprechen, auch weil der politische Impetus, der dem Aneignungsbegriff inhärent ist und der insbesondere die Werke der Appropriation Art zugeschriebenen Künstler durchzieht, abhandengekommen sei. Die Frage, wer eine Fotografie gemacht hat, sei damit obsolet geworden, weil mehr als die Bilder selbst, die Kontexte, in denen sie erscheinen, bedeutungstiftend sind.⁶⁷⁷ Diese Verschiebung vom fotografischen Bild zum kontextualisierenden Akt hatte Joachim Schmid bereits Ende der 1980er Jahre proklamiert und zum Ausgangspunkt seiner künstlerischen Praxis erklärt. In der programmatischen Schrift *Keine neuen Fotos bis die alten aufgebraucht sind* (1987) konstatierte er:

„Von Interesse ist jetzt nicht mehr, wer was wie geknipst hat, sondern die durch Selektion und Verarbeitung verfolgte Idee“.⁶⁷⁸

Dass Schmid den Fotograf*innen selbst die Autor*innenschaft an den Bildern abspricht, machte er bereits in dem 1984 verfassten Text *Es kommt der elektronische Fotograf*⁶⁷⁹ deutlich. Die Fotograf*innen erklärte er zu ‚Rohstoff-Lieferant*innen‘ für die eigentlichen

⁶⁷⁶ Vgl. Dies. S. 46.

⁶⁷⁷ Vgl. Chéroux et al. 2013, S. 129f. Siehe auch Fontcuberta, Joan (Hrsg.): *The Post-Photographic Condition*, [Katalog erschienen anlässlich der 14. Auflage des *Le Mois de la photo à Montréal* vom 10.09. bis 11.10.2015], Bielefeld/Berlin: Kerber Verlag, 2015.

⁶⁷⁸ Schmid 1987, S. 26.

⁶⁷⁹ Joachim Schmid: „Es kommt der elektronische Fotograf“ (1984), in: Jäger, Gottfried; Boström, Jörg (Hrsg.): *Gegen die Indifferenz der Fotografie, Die Bielefelder Symposien über Fotografie 1979-1985, Beiträge zur ästhetischen Theorie und Praxis der Fotografie*, Bielefeld/Düsseldorf: Edition Marzona, 1986, S. 228-236.

Autor*innen, worunter er jene begreift, die mit den Bildern operieren und diese wieder-aufbereiten, wie er an anderer Stelle klarstellte.⁶⁸⁰ Künstler*innen, die bestehendes Bildmaterial verwerten, würden jedoch „*keineswegs darauf bestehen, als Originalgenies betrachtet zu werden*“⁶⁸¹, heißt es in einem weiteren Essay, den Schmid 1992 veröffentlichte. Dies legt nahe, dass er weder Anspruch auf die Autor*innenschaft der von ihm angeeigneten Bilder erhebt, noch die entstehenden Bildersammlungen primär als künstlerischen Ausdruck betrachtet. Darüber hinaus zeigen diese frühen Statements, dass Schmid's Autor*innenschaftskonzept keineswegs an die digitalen Bilder und die Praxis des Sharing geknüpft ist, sondern seit den 1980er Jahren seine Praxis maßgeblich begründet. Unrechtmäßige Bildaneignungen scheinen im digitalen Raum des Internets jedoch einfacher aufzuspüren und so ist auch Schmid's Werk zum Gegenstand einer hitzigen Diskussion geworden, weil sich Fotograf*innen durch derlei künstlerische Aneignungen diskreditiert sahen. 2009 entspann sich nach dem Upload einiger Bilder aus der Reihe der *OPP* auf Schmid's *Flickr*-Stream eine Diskussion um eben jenes Werk. Der nicht autorisierte Umgang mit Bildern wurde innerhalb einer Gruppe von *Flickr*-Nutzer*innen diskutiert, die durch Schmid's Aneignung ihre Rechte missachtet sahen und ihn als ‚*Dieb*‘ diffamierten.⁶⁸² Schmid reagierte prompt und mahnte in einem Beitrag an, den er mit der Bitte diesen zu veröffentlichen an ein Mitglied der Gruppe sandte, zunächst sein Werk zu betrachten, bevor geurteilt werde. Nebenbei merkte er in Klammern an: „*Exploring grey areas is, by the way, one of the main concerns of contemporary artists.*“⁶⁸³ Der Künstler ist sich nicht nur bewusst über die Problematik, die sein Werk hinsichtlich rechtlicher Fragen darstellt, er provoziert diese auch und bezieht sich schließlich in anderen Werken darauf.⁶⁸⁴ Andererseits sucht er derlei Ansprüchen von Seiten der Fotograf*innen von vornherein vorzubeugen und konstatiert im Impressum der Publikation *Other People's Photographs*, dass die verwendeten Bilder nicht unter das Gesetz

⁶⁸⁰ Vgl. Schmid 1987, S.26.

⁶⁸¹ Schmid 1992, S. 187.

⁶⁸² Zur Diskussion auf *Flickr* siehe www.flickr.com/groups/perth_photo/discuss/72157616167922540/.

⁶⁸³ Ebd. Da Joachim Schmid als Externer keine Beiträge in der Gruppe posten konnte, bat er ein Mitglied, seine Stellungnahme in den Chat zu stellen.

⁶⁸⁴ Schmid's Statement auf die Verurteilung seiner Praxis findet sich in dem Fotobuch *Found on Flickr* (2013) wieder, in dem Schmid seine Funde auf dem Portal nach Datum ordnet und teils mit Kommentaren versieht. Seine Antwort, die in der *Flickr*-Gruppe gepostet wurde, findet sich unter ‚4 April 2009, „Entrepreneur, Philosopher, Artist or Thief“. (siehe hierzu auch Abschnitt zu *Found on Flickr* in Kapitel 5.2.2.4)

des Copyrights fallen. Während sich die Bildermacher*innen von ihm provoziert fühlen, versteht sich der Künstler selbst als ‚Retter‘ der Bilder und proklamiert:

*„adopting a snapshot is like saying: you’re coming from the poor realm of tabloid papers or snapshot photography or postcards, and because I have the status of a more or less established artist, when I adopt you that means I offer you a second life in another sphere, where you’re not otherwise meant to be.“*⁶⁸⁵

Die künstlerische Aneignung sei ein Zeichen der Anerkennung des Bildmaterials, das anderenfalls keine Aufmerksamkeit erhielte und in den Bildermengen untergehe. Das Verhältnis zwischen dem Künstler und den Bildern sei daher vor allem eines der Solidarität, heißt es bei Simone Menegoi.⁶⁸⁶ Von Seiten der Bildproduzent*innen wird Schmid’s Aneignungspraxis jedoch nicht als solidarischer Akt, sondern als Rechtsverstoß wahrgenommen; vermutlich auch, weil Schmid’s Blick auf die Bilder der anderen voller Ironie ist und in der typologischen Anordnung eine gewisse Hybris angelegt ist, die sich auch in dem oben aufgeführten Statement zeigt.

Hat die Frage der fotografischen Autor*innenschaft in Zeiten einer ubiquitären Bildaneignung zumindest für die passiven Nutzer*innen an Bedeutung verloren, so sind stattdessen *„Fragen nach dem Recht am eigenen (Erscheinungs-)Bild“*⁶⁸⁷ ins Zentrum gerückt, wie Torsten Scheid angemerkt hat. Auch bei Schmid geht es nicht nur um Copyrights sowie Urheber*innenrechte⁶⁸⁸ sondern ebenso um Persönlichkeitsrechte, wenn die Bilder Anderer angeeignet und in einem käuflich zu erwerbenden Buch gezeigt werden. Dabei spielt er den Ball sogleich an die Fotograf*innen zurück, die die Bilder vermutlich ohne Einvernehmen der abgebildeten Personen auf der Plattform hochgeladen haben. Der mögliche Umstand, dass insbesondere die Abgebildeten nicht nur mit der Publikation der Bilder, sondern bereits mit ihrem Upload auf *Flickr* und der daraus resultierenden Sichtbarkeit nicht einverstanden sind, klingt in der Bildauswahl an, die Schmid in *OPP* unter dem harmlosen Stichwort *Hands* zeigt. Versammelt sind hier Fotos,

⁶⁸⁵ Joachim Schmid zitiert nach Shore, Robert: *Beg, Steal & Borrow, Artists Against Originality*, London: Laurence King, 2017, S. 141.

⁶⁸⁶ Vgl. Menegoi 2013, S. 21.

⁶⁸⁷ Scheid 2019, S. 159.

⁶⁸⁸ Gemäß des deutschen Urheberrechts ist dieses an die schöpfende Person geknüpft. Das Copyright hingegen, das zwar global anerkannt ist, aber als solches im deutschen Urheberrecht nicht existiert, kann auch auf Dritte übertragen werden. Letzteres gilt jedoch auch für das Urheberrecht, das über Lizenzen übertragbar ist.

auf denen die Abgebildeten wie zum Schutz vor der Kamera eine Hand demonstrativ der Linse entgegenhalten. (Abb. 70) Die unwillentlich ins Bild gesetzten wollen vermutlich ebenso wenig gezeigt werden – weder auf *Flickr* noch in einer Publikation des Künstlers. Damit wirft Schmid die Frage der Autor*innenschaft im Zeitalter des grenzenlosen Photosharings und -hostings auf und lotet einmal mehr die Grenzen der fotografischen Aneignungskunst aus.

Der Anreiz, den Bilderfundi im Netz wie zum Beispiel *Flickr* bieten, ist jedoch zu groß, als dass drohende Copyright bzw. Urheberrechts-Streitigkeiten Künstler*innen wie Joachim Schmid von der Verwertung der Bilder abhalten könnten.⁶⁸⁹ Für den an *Normal-fotografien* interessierten Schmid bietet *Flickr* eine unendliche Menge an schnell verfügbaren, aus einer gegenwärtigen Praxis hervorgegangenen Bildern, die zumindest auf den ersten Blick hierarchielos nebeneinander zirkulieren. Obgleich sich der Künstler in seinen fototheoretischen Schriften gegen die kapitalistische Bildverwertung ausgesprochen und sich dafür entschieden hat, außerhalb des Galeriesystems zu agieren und seine Publikationen selbständig zu vertreiben, speist er die Bilder mit seinen Werken schließlich selbst wieder in kein geringeres Verwertungssystem als das der Kunst ein.⁶⁹⁰ Dabei erhebt er Anspruch an den Bildern der anderen und tritt selbst als dessen Autor auf, weil er diese geborgen, ausgewählt und angeordnet hat.

5.2.2.4 Anders typologisieren

Von *Dog*, über *Big Fish* und *Food* bis zu *Pizza*. Die Schlagwörter, mit denen Schmid die Bildgruppen in *OPP* bezeichnet hat, künden von einem diversen Verhältnis zwischen Bild und Text. Benennen die Schlagwörter mal explizit das fotografisch Abgebildete, gehen andere über eine reine Beschreibung der Bildinhalte hinaus. Kategorien wie *Size matters* oder *Impact* (Abb. 71) geben keinen Hinweis auf ein konkretes Bildmotiv, sondern legen nahe, dass es hier um Größe und Stärke geht. Zudem gibt es eine Reihe an Bildgruppen, deren bezeichnetes Merkmal jeweils eine spezifische fotografische Praktik ist, die sich zu

⁶⁸⁹ Darauf, dass auch Joachim Schmid bezüglich des Copyrights von Urheber*innen bezichtigt wird, weist die Homepage des Künstlers hin. Unter der Mehrkanal-Foto-Installation *Reload* (2008), die gleichsam eine Art Testlauf für *OPP* darstellte, heißt es, dass die Arbeit derzeit aufgrund von Copyright-Streitigkeiten nicht gezeigt werden könne. (vgl. Website, Joachim Schmid, <http://www.lumpenfotografie.de/2008/07/30/reload-2008/>)

⁶⁹⁰ Seine Publikationen werden nicht nur in musealen Ausstellungen präsentiert, sondern haben auch Eingang in deren Sammlungen gefunden und sind damit Teil des Kunstmarkts geworden.

einem eigenen Genre ausgebildet hat wie im Fall der *First Shots* sowie den *Self(ies)*. Unter den Bildern befinden sich aber auch vermeintlich fehlerhafte Bilder, die Finger auf der Linse zeigen (*Digits*) oder deren Gegenstand unscharf und verwackelt (*Nothing Wrong*) abgebildet ist. (Abb. 72) In ihrer Semantik knüpfen die Kategorien damit teils an die herkömmliche Schlagwortbildung an, bei der das zentrale Motiv bezeichnet wird, und verweisen zugleich auf die Praxis des Tagging, die, wie in Kapitel 5.1.3 erörtert, ungleich offener und unkonventioneller erfolgt.

Die sich auf formal-gestalterischer Ebene sowie hinsichtlich der Bildauswahl abzeichnende Konformität wird auf der semantischen Ebene im Wechselspiel zwischen Bild und Text durchbrochen. So sind einige der Kategorien durch eine Ambivalenz gekennzeichnet, die mit der Erwartungshaltung der Betrachter*innen brechen: Unter *Mugshots* finden sich keineswegs Verbrecherfotos à la Alphonse Bertillon sondern 32 Bilder von unterschiedlichen Tassen. Und auch die Kategorie *Bird's Eyes* versammelt keine Fotos von Vögeln, wie zu vermuten wäre, sondern Aufnahmen aus dem Cockpit eines Flugzeugs. (Abb. 73) Ruft Schmid hier einen ähnlich reduktiven sowie normativ konstruierenden Modus wie in herkömmlichen Typologisierungen auf, scheinen erst bei genauerem Hinsehen Momente eines *anderen* Ordners auf, die grundsätzliche Zweifel an der Eindeutigkeit der Kategorisierung aufkommen lassen und die Ordnung als konstruiert entlarven. Die singuläre Zuordnung der Bilder zeigt sich als brüchig, weil die Kategorien an einigen Stellen durchlässig und nicht klar voneinander abgegrenzt sind. Denn wo genau ist der Unterschied zwischen *Collections* und *More Things*? Diese Durchlässigkeit wird sogleich explizit, wenn sich Bilder einer Gruppe ebenso einer anderen Kategorie zuordnen ließen, wie dies gleich mehrfach der Fall ist. Von besonderer Relevanz ist in diesem Zusammenhang die Kategorie *Evidence*, deren heterogene Bildauswahl mit der starken Einförmigkeit anderer Gruppen kontrastiert, wie im Folgenden deutlich werden wird.

Other People's Photographs, Evidence

Neben Fotos von Schäden wie zum Beispiel Einschüssen, Wandrissen oder auch Wasserschäden sind unter dem Schlagwort ‚*Evidence*‘ Fotografien von Tierspuren, sowie eine Reihe von Bildern versammelt, die unterschiedliche Arten von Messgeräten mit analogen Anzeigen und digitalen Displays zeigen wie Thermometer, Tachometer, Blutzuckermessgerät, Zapfsäule etc. (Abb. 74-76) Die Bildmotivik in dieser Gruppe ist divers und damit

ebenso die Verknüpfung zwischen Bild und Text. Aus der paarweisen Anordnung der Bilder entstehen wie bei den Selfies auch hier Unterordnungen, die eine Art Bildsprache des fotografischen Beweises heraufbeschwören. Neben Bildern, denen wie im Fall der Spuren- und Schadensbilder motivisch eine Evidenz eingeschrieben scheint, werden Fotografien gezeigt, in denen eine unterschiedlich geartete Einschreibung der jeweiligen Fotograf*innen in das Bild als Ausgangspunkt für die suggerierte Beweiskraft erscheint, so zum Beispiel durch Spiegelungen oder in den Bildraum hineinragende, fragmentierte Körperteile. (Abb. 77) Ist die Anordnung zu Bildpaaren weitestgehend auf ein ähnliches Bildmotiv zurückzuführen, folgt sie teils auch dem Prinzip der Narration. So wechseln sich Bildpaare, deren beweisender Status *augenscheinlich* ist, mit solchen ab, deren vermeintliche Evidenz sich erst in der Gegenüberstellung zu erkennen gibt. Der durch die Kategorie aufgeworfene evidente Charakter wird wiederum an anderer Stelle kontrariert, wenn zum Beispiel der oder die Empfänger*in des Pakets nicht lesbar ist, weil sich Lichtreflexe im Moment der fotografischen Aufzeichnung auf dem Label abgezeichnet haben. (Abb. 77)

In der Heterogenität der Bildmotivik gibt sich *Evidence* als vielseitig einsetzbare Kategorie zu erkennen, die scheinbar keine Grenzen kennt. Andererseits wird das fotografische Bild als maximal bedeutungsoffen und flexibel vorgestellt. Anders als in Mandel und Sultans Fotobuch *Evidence*, in dem die Frage der Beweiskraft der Fotografie an eine dokumentarische Praxis geknüpft ist und durch die Auflistung der besuchten Archive beglaubigt wird, legt Schmid's Bildauswahl die Kategorie *Evidence* als reine Zuschreibung dar, die keine Aussage über den Bildgegenstand trifft, sondern allein über den Gebrauch der Bilder. Die mit dem Schlagwort suggerierte fotografische Beweiskraft lässt sich weder auf ein Motiv bzw. eine spezifische Darstellung zurückführen, noch ist sie der Fotografie inhärent, sondern wird dem Bild erst nachträglich attribuiert. Schmid's Kategorisierung ist in diesem Fall ähnlich offen wie das Tagging auf dem Photosharing-Portal *Flickr*, das mitunter ganz unabhängig vom abgebildeten Gegenstand erfolgt. Die sich daraus ergebende Diskrepanz zwischen Bild und Text gibt dem Aufmerksamkeitsstreben Ausdruck, das auch Joachim Schmid für sich beansprucht.

In *OPP* stellt *Evidence* eine übergeordnete Kategorie dar, die sich von den anderen Klassifizierungen unterscheidet, auch weil es offensichtlich Überschneidungen unter den Bildmotiven zu anderen Gruppen gibt. So ließen sich einige der Bilder gleichsam einer

anderen Kategorie zuordnen, wie zum Beispiel Fotos von Auto-Tachometern, die ebenfalls unter *In Motion* zu finden sind, oder Kassenzettel unter *Documents*. Dass Schmid die Klassifizierungen trotz ihrer medialen Festschreibung als flexibel und dynamisch begreift, zeigt nicht nur ein Kategorienübergreifender Blick, sondern wird auch deutlich mit Blick auf die Publikation *Found on Flickr*, die eng verknüpft ist mit *OPP*.

Found on Flickr (2013)

Found on Flickr (2013) versammelt die Bilderfunde, die Joachim Schmid zwischen dem 19. August 2008 und dem 23. Dezember 2009 auf *Flickr* gemacht hat, in chronologischer Anordnung entsprechend ihres *Fundes*.⁶⁹¹ (Abb. 79) Die Präsentation ist nahezu lückenlos. Nur an wenigen Tagen – so suggeriert es die Datierung in der Kopfleiste oberhalb der schwarz-weißen Abbildungen – ist die Arbeit des Künstlers erfolglos geblieben oder hat pausiert. Entzieht Schmid in *OPP* die Bilder jeglicher textuellen Einbettung, führt er hier die Metadaten an. So finden sich neben der Verschlagwortung durch ein Stichwort in der Kopfzeile sowie der Datierung zum Teil unterhalb der Bilder Kommentare, die die Suchergebnisse erläutern und in denen Schmid Überlegungen zu den fotografischen Praktiken anstellt. Zudem ist ein Link zur Bildquelle aufgeführt, der bei Eingabe in die Adressleiste des Internet-Browsers den direkten Bildabruf ermöglicht.

Ähnlich wie in *Bilder von der Straße* werden die Suchbewegungen des Künstlers sichtbar gemacht, wenngleich der topographische Raum hier durch das virtuelle Netz ersetzt ist. Auf diese Weise rückt der Entstehungsprozess der Arbeit in den Fokus, worin Schmid's Werke einem *Making of* gleichen, wie Bettina Dunker dargelegt hat.⁶⁹² Dabei bleibt jedoch wie bei Peter Piller die Frage nach dem Wahrheitsgehalt der Erzählung offen, der durch die lineare chronologische Anordnung sowie das nüchterne Layout auf den ersten Blick affirmiert wird. *Found on Flickr* macht jedoch nicht nur die Entstehung des Werks selbst nachvollziehbar, bei der Publikation selbst handele es sich um ein *Making of* zu der umfangreichen Arbeit *OPP*, schreibt Schmid auf seiner Website.⁶⁹³ Ein vergleichender Blick zeigt, dass nicht nur einige der abgebildeten Fotos identisch mit den Bildern in *OPP*

⁶⁹¹ Die Publikation basiert nach Angaben des Künstlers auf einem Weblog, den der Künstler in der Zeit seiner Bildersichtung auf *Flickr* führte. (vgl. Website Joachim Schmid, <https://www.lumpenfotografie.de/2013/07/21/found-on-flickr/>)

⁶⁹² Vgl. Dunker 2018, S. 202.

⁶⁹³ Vgl. Website, Joachim Schmid, <https://www.lumpenfotografie.de/2013/07/21/found-on-flickr/>.

sind. Es finden sich ebenso einige der Kategorien wieder wenn auch teils leicht modifiziert. So ist in *Found on Flickr* unter dem Schlagwort *Evidence* ein Bild aufgeführt, das der Künstler nach eigenen Angaben am 14. Dezember 2009 auf Flickr gefunden hat (Abb. 80): Es handelt sich dabei um ein Foto vom Cover des von Mike Mandel und Larry Sultan herausgegebenen Fotobuchs *Evidence*, das Mandel auf seinem *Flickr*-Profil hochgeladen hat.⁶⁹⁴ Der vermeintlichen Eindeutigkeit zwischen Bild und Text entsprechend hat Schmid hier auf einen erläuternden Kommentar verzichtet.

Das Spiel mit Zuschreibungen setzt sich bei Joachim Schmid also über die einzelnen Werke hinaus fort und lädt dazu ein, die vielfältigen Verknüpfungen aufzuspüren, zwischen denen sich die fotografische Bedeutung immer wieder neu konstituiert. In diesem Verweisspiel bleibt schließlich die Frage, was zuerst da war, das Bild oder die Narration, die der Künstler um diese entwirft, bis zum Ende offen.

5.3 *Zwischen Systematik und Zufall – Klassifizieren bei Joachim Schmid*

Auf spielerische Weise hat Joachim Schmid Bild und Text in *OPP* zusammengestellt. Nicht nur in der Ansammlung teils skurriler, banaler Bilder, die uns nach dem genauen Anlass der fotografischen Aufzeichnung fragen lassen, auch in der Beziehung zwischen Bild und Text zeigt sich sein ironischer Blick auf die Praktiken der Knipsfotografie im digitalen Zeitalter. Die den Bildern vorangestellten Schlagworte eröffnen eine spezifische Lesart der Fotografien und grenzen ihre Bedeutung ein. Dabei sind die Zuordnungen keineswegs starr, sondern teils durchlässig, wie der detaillierte Blick auf einige ausgewählte Kategorien gezeigt hat. Diese Dynamik gibt sich jedoch erst bei genauerem Hinsehen zu erkennen, insbesondere im Wechselspiel mit der Publikation *Found on Flickr*. Damit setzt sich die flexible Klassifikation der Bilder über das eigentliche Werk hinaus fort. Der spielerische Eindruck, der sich in einer variablen, flexiblen Klassifikationspraxis zeigt, kann jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Klassifizieren von Bildern zwar nach alternativen, bisweilen ungewöhnlichen Prinzipien erfolgt, dabei aber ebenso reduktionistische Züge aufweist und starre Klassifikationen hervorbringt wie ein gewöhnliches

⁶⁹⁴ Über den angegebenen Link lässt sich das Bild noch immer abrufen. (siehe <https://www.flickr.com/photos/mikemandel/2949384971>)

Klassifizieren. Dies ist nicht zuletzt der Fall, weil das Bild-Text-Gefüge im Medium des Buchs festgeschrieben wird.

Mit *OPP* zeichnet Schmid das Bild einer weitestgehend homogenen fotografischen Praxis, in dem kein Platz für *andere* Bilder ist. Dabei sind die Bildauswahl- und anordnung nicht nur Ausdruck des sammelnden Künstlersubjekts, seines persönlichen Geschmacks sowie seiner Interessen. Die Auswahl ist bereits durch die Klassifikationen der Nutzer*innen sowie die Algorithmen und Filtertechnologien vorbestimmt, die die (Un)Sichtbarkeit der Bilder auf Photosharing-Portalen sowie im Netz im Allgemeinen beeinflussen. Sind in diese teils heteronormative sowie diskriminierende Sichtweisen eingeschrieben, schreibt Schmid diese nicht nur indirekt fort, sondern produziert sie bis zu einem gewissen Grad mit. In der eingeschränkten Sichtbarkeit bestimmter ethnischer Gruppen in *OPP* scheint die repressive Funktion klassifizierender Verfahren auf. Dabei zeigt sich eine hierarchisierende Geste nicht nur in der klassifizierenden Ordnung, sondern vor allem darin, *was* bzw. *wer* nicht gezeigt wird. Solche Diskriminierungen geben sich jedoch nicht auf den ersten Blick zu erkennen, weil sie in Form von Auslassungen erfolgen und sich damit außerhalb des Gezeigten manifestieren. Zudem wirken die banalen Motive der Knipsenfotografie sowie der ironische Blick des Künstlers auf die Bilder, der sich vor allem in ihrer Zusammenstellung sowie der semantischen Zuschreibung zeigt, einer kritischen Perspektivierung entgegen. Derartige Einschreibungen, die nicht zuletzt aufgrund der großen Anzahl an Bildern nicht unmittelbar ins Auge springen, machen Joachim Schmid's Werk trotz oder gerade wegen seines spielerischen Umgangs mit Bildern jedoch ähnlich gefährlich wie die intransparenten Politiken der Filterpraktiken des *Flickr*-Portals sowie die den Algorithmen eingeschriebenen diskriminierenden Mechanismen. Denn die Betrachter*innen sind bis zu einem gewissen Grad versucht, die Klassifikationen ernst zu nehmen und dem in Schmid's Paratexten formulierten Anspruch zu folgen, aus dem Werk Aussagen über fotografische Praktiken zu tätigen. Eine solche Lesart wird insbesondere durch die pseudo-wissenschaftliche Aufbereitung und Gestaltung der zweibändigen Publikation befördert.

Mit Blick auf *OPP* zeichnet sich ein anhaltendes Wechselspiel zwischen Ludischem und Analytischem, Zufälligem und Systematischem, einer Spannung zwischen subjektiver Affizierung einerseits und Kontrolle andererseits ab, die Schmid's künstlerische Praxis auf unterschiedlichen Ebenen durchzieht. Während die Schlagworte und deren teils dyna-

mische Anwendung einen spielerischen Charakter evozieren, zeichnet sich zugleich ein analytischer Impetus in der Praxis des Arrangierens sowie des Klassifizierens ab, der auch in der formalen Strenge der Anordnung sowie der Gestaltung der Publikationen zum Ausdruck kommt. Auf diese Weise (de)stabilisiert Joachim Schmid die fotografischen Bildanordnungen immer wieder und entzieht sie einer festen Narration. Auch der Künstler selbst entzieht sich einer eindeutigen Verortung in seinem Werk und lässt sich nur schwer greifen, auch weil er zwischen unterschiedlichen Rollen hin und her wechselt: Schmid ist Theoretiker und Praktiker, Beobachter und Operierender, und gewissermaßen auch Bilderretter und -dieb zugleich. In dem teils wissenschaftlich anmutenden Setting treten die künstlerischen Prozesse und mit ihnen der Autor als auswählendes, anordnendes und zeigendes Subjekt aber nur vermeintlich zurück. Denn obgleich Schmid subjektive Setzungen durch konzeptuelle, teils dem Zufall verschriebene Strategien ersetzt, bleibt er doch maßgeblich Autor seines Werks, über das er auch im Rahmen der Präsentation sowie der Distribution der Bücher die Kontrolle behält. Schmid entzieht sich also keineswegs dem „*auteur principe, the authorial voice, the signature style*“⁶⁹⁵, wie es Erik Lundström gemutmaßt hat. Dass sich Schmid nur vermeintlich zurückzieht und von seiner Autorschaft in Teilen zurücktritt, zeigt sich auch mit Blick auf das Ausstellen seiner teils umfangreichen Werke, für die der Künstler den Zufall in gewisser Weise systematisiert hat. Darüber, welche der insgesamt 1.000 Fotos, die Schmid unter dem Titel *Bilder von der Straße* versammelt hat, in einer Ausstellung gezeigt werden, entscheidet beispielsweise eine Liste der Kurator*innen mit zufällig ausgewählten Nummern.⁶⁹⁶ Der über 400 Seitenstarke Bilderkatalog *OPP* versetzt die Betrachter*innen hingegen selbst in die Rolle der Findenden und eröffnet unzählige Blickwechsel unter den Bildern. Die Ausstellungsmacher*innen sowie die Rezipient*innen seiner Publikationen werden so Teil seiner künstlerischen Anordnung. Der Künstler selbst steckt hierfür jedoch maßgeblich den Rahmen ab, stellt die Regeln auf und sein Bildmaterial gleichsam wie ein

⁶⁹⁵ Lundström, Jan-Erik: „Matters of Life and Death: The immersive aesthetics of Joachim Schmid“, in: MacDonald, Gordon; Weber, John S. (Hrsg.): *Joachim Schmid, Photoworks 1982-2007*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Tang Museum, Skidmore College, vom 3.02. bis 29.04.2007], Göttingen: Steidl, 2007, S. 98.

⁶⁹⁶ Die Auswahl erfolgt auf Grundlage einer Liste mit Nummern, um die Joachim Schmid die Kurator*innen vorab bittet. Entsprechend dieser werden die Panels ausgewählt, wobei mindestens 100 Panels ausgestellt werden. (vgl. Weber 2007, S. 21; Bull 2007, S. 62)

Archivar zur Verfügung. Damit behält Joachim Schmid ähnlich wie Peter Piller die Handlungsmacht und wacht bis zuletzt über die Bilder.

6 *Evidenz- und Bedeutungs(de)konstruktion in der archivalischen Praxis*

Die Untersuchung der Fallbeispiele hat das medienreflexive Potential einer archivalischen Praxis aufgezeigt, innerhalb derer der fotografische Bildgegenstand diskursiv verhandelt wird. Anders als in einer fotografischen Praxis, die archivarische Praktiken zwecks einer positivistischen Wissensproduktion bemüht, werden in den im Rahmen dieser Arbeit untersuchten Beispielen die archivarischen Praktiken teils subversiv angewandt und deren Mechanismen und Prinzipien strategisch unterlaufen. Dabei sind es vor allem die starren, Kohärenz suggerierenden Ordnungen und Klassifikationen, die die Künstler mit ihren teils dynamischen Bildanordnungen konterkarieren. Mike Mandel und Larry Sultan, Peter Piller sowie Joachim Schmid entlarven nicht nur die Konstruktion von Evidenz und Bedeutung, wie sie im Rahmen von archivarischen Verfahren des Ordnen, Klassifizierens sowie Zeigens produziert werden, sondern machen diese in einem Spiel der Konstruktion und Dekonstruktion erfahrbar. Auf diese Weise wird die Evidenz der fotografischen Bilder in den untersuchten Werken als Effekt von semantisierenden und medialen Praktiken sichtbar. Im Folgenden gilt es die Ergebnisse aus den Einzelanalysen noch einmal mit Blick auf die Frage nach der (De)Konstruktion von Evidenz sowie Bedeutung zusammenzutragen.

Ein Spiel mit Evidenz

Die Evidenz der Fotografie ist ein komplexes wie fragiles Konstrukt, das durch den Glauben an das Wahrheitsversprechen fotografischer Bilder gespeist und die Überzeugungskraft der vermittelnden Praktiken aufrechterhalten wird. Sie wird zwar durch eine möglichst transparente Erscheinung des fotografischen Bildes, hinter der das fotografische Dispositiv zurücktritt und die mediale Vermittlung im Verborgenen bleibt, begünstigt. Aber es sind vor allem semantisierende sowie mediale Verfahren, die den Evidenzeffekt produzieren und damit maßgeblich an der Beweiskraft einer Fotografie mitwirken. Auch für diese Evidenz generierenden Mittel gilt, dass sich diese nicht als solche zu erkennen geben dürfen, damit Evidenz erfahren werden kann.⁶⁹⁷

⁶⁹⁷ Ludwig Jäger spricht daher von einer *semantischen Evidenz*, denn jegliche Gewissheit werde über Sprache transportiert. Die Fotografie besitze jedoch auch eine *epistemische Evidenz*, insoweit, dass inner-

Der fotografische Evidenzeffekt konstituiert sich also vor allem außerhalb des Bildes und ist nur in Teilen auf die Fotografie selbst zurückzuführen, wobei er durch bildimmanente Merkmale und die bildliche Erscheinung befördert wird.⁶⁹⁸ Der Effekt gibt sich jedoch als solcher zu erkennen, sobald die Evidenzerfahrung gestört ist wie zum Beispiel durch das Sichtbarwerden ihrer konstruierenden Praktiken, die gewissermaßen *ex negativo* ins Licht rücken, wenn sie ausgesetzt oder von den Fotografien abgezogen werden. Dies ist beispielsweise der Fall, wenn Fotografien aus Archiven ohne ihre vielfältigen Kontextualisierungen in Gestalt von Beschriftungen gezeigt werden, die sogleich eine Authentifizierung durch rückseitige Stempel und Nummerierungen erfahren. Entfallen diese Informationen oder werden bewusst verschleiert, wird der fotografische Evidenzmangel offenbar.⁶⁹⁹ Diesen Mangel führen auch die im Rahmen der vorliegenden Arbeit untersuchten Werke vor und stellen im kommentarlosen Nebeneinander der angeeigneten Fotografien die Polyvalenz des fotografischen Bildes auf die Probe. Dabei demaskieren Larry Sultan und Mike Mandel sowie Peter Piller und Joachim Schmid nicht einfach die Evidenzkonstruktion, sondern spielen ostentativ mit ihren Mitteln, indem sie selbst Evidenz generierende Praktiken bemühen, diese sogleich als solche enttarnen und teils strategisch konterkarieren. Auf diese Weise wird Evidenz als Effekt für die Betrachter*innen in den Werken unmittelbar erfahrbar.

Dieses Wechselspiel zeigt sich in besonderer Weise in Mike Mandels und Larry Sultans Fotobuch *Evidence*, in dem der Eindruck der Evidenz durch Verfahren des (Nicht)Zeigens immer wieder (de)konstruiert und (de)stabilisiert wird. Während die Auflistung der Archive die im Titel suggerierte Beweiskraft der Fotografien untermauert und die Autorität der genannten Instanzen gewissermaßen auf die Bilder ausstrahlt, kommen bei der Betrachtung der Bilder Zweifel an der Evidenz auf. Die Fotografien lassen die Betrachter*innen darüber rätseln, was hier abgebildet ist. Sie sind teils unlesbar und es tauchen Zweifel an ihrer Herkunft auf. So wird die proklamierte Evidenz in der Bildfolge

halb ihres Rezeptionsrahmens die Fotografien als unvermittelt wahrgenommen werden und die Mittel ihrer Hervorbringung unsichtbar sind. (vgl. Jäger 2015, S. 46f.)

⁶⁹⁸ So hat Tom Holert beispielsweise konstatiert, dass Bilder, die nur wenig zu erkennen geben und ‚visuellen Blindtext‘ darstellen, besonders offen für Evidenzproduktionen seien. Als *blind* bezeichnet er pixelige, unscharfe oder verwackelte Bilder. Holert hat zudem auf die Rolle des Subjekts hingewiesen, dessen Unwissenheit bzgl. des Abgebildeten sowie des Entstehungskontexts besonders förderlich sei für die Evidenzproduktion. (vgl. Holert 2002, S. 199, 205, 214f.)

⁶⁹⁹ Dieser Mangel mache Fotografien zu sogenannten ‚Evidenzmaschinen‘, so Helmut Lethen. So suggerieren Fotografien, wenn diese nicht kontextualisiert sind, das Abgebildete in seiner ganzen Dimension zu erfassen, die sich bildlich nicht einlöst. (vgl. Lethen 2014, S. 164f.)

immer wieder in Frage gestellt. Dabei ist die Archivistin selbst mangelhaft und löst ihre implizierte Wissenschaftlichkeit nicht ein. Statt der Einbindung in ein konzises Verweissystem, das die Bilder an die Provenienz zurückbindet, sind die Bilder nur lose mit dem Text verknüpft, sodass sich Raum zur Imagination eröffnet. Auch Messinstrumente wie Lineal oder Bleistift sowie fotografische Zeugnisse, deren Platzierung innerhalb des fotografischen Bildraums die Suggestionskraft der Bilder zu steigern vermag, büßen ohne Informationen zu dem Abgebildeten ihre Signifikanz ein. Diese Mittel der bildlichen Evidenzproduktion erscheinen vielmehr als Selbstzweck und dienen der Selbstvergewisserung der Ausführenden, wie an den Fotografien von unterschiedlichen Spuren deutlich wird, die das Fotobuch eröffnen. (Abb. 20, 21) In diesem Spannungsverhältnis, das sich zwischen den nicht zu decodierenden Bildern und einer behaupteten Beweiskraft vollzieht, wird die Evidenz(de)konstruktion für die Betrachter*innen erfahrbar.

Ähnlich kontext- und kommentarlos präsentiert sind die Fotografien aus dem Bildarchiv des Schweizer Versicherungsunternehmens, die Peter Piller in der Publikation *Archiv Peter Piller / nimmt Schaden* (2007) zusammengestellt hat. Auf die Herkunft der Schadensbilder verweist einzig ein Hinweis im Impressum des Buches. Während sich mit diesem Wissen bei einigen Bildern die Sachschäden in Haus und Garten zu erkennen geben, wecken andere Fotografien wie zum Beispiel die von abgelegten und vergessenen Aktentaschen oder Aufnahmen von Landschaften, Zweifel – von Schäden ist hier keine Spur. Im Suchspiel nach dem vermeintlichen Schaden wird die Frage der Evidenz zu einer Frage der Glaubwürdigkeit, denn bei zahlreichen Fotografien ist weder ein Schaden zu erkennen, noch ist die Intention der Aufnahme klar. Gesteigert wird dieser Effekt, wenn bei der Präsentation der großformatigen fotografischen Drucke an der Ausstellungswand nichts mehr auf die originäre Provenienz der Bilder hinweist. Die vermeintliche Evidenz wird dann sogleich durch die opake Erscheinung einiger Fotografien gestört, deren Pixel sich vor den transparenten fotografischen Bildraum schieben. Die Rezeption oszilliert, ähnlich wie bei Mandel und Sultan, zwischen einem ständigen Erkennen und Verkennen, mit dem auch Peter Piller Zweifel an der Herkunft der Bilder schürt. Auf diese Weise führt er den fotografischen Evidenzeffekt als fragiles Konstrukt vor, das nicht nur an den Glauben an die Bilder bzw. das herangezogene Schadensarchiv geknüpft ist, sondern vor allem auch an den Künstler selbst, dessen Archiv geradezu errichtend hinter den Werken aufscheint. Damit führt Peter Piller die Bedeutung der Archivinstanz ins Feld der Evidenz,

mit deren Glaubwürdigkeit er spielt. Hieran zeigt sich, dass die Künstler mit der Befragung der Evidenz auch die eigene Glaubwürdigkeit zur Disposition stellen, die vor allem paratextuell durch die Künstler selbst, aber auch die sie ausstellenden, einladenden sowie verlegenden Akteur*innen behauptet wird, aber letztlich im Ungewissen bleibt.

Neben der Überzeugungskraft der herangezogenen Medien sowie Praktiken spielt also die Glaubwürdigkeit der zeigenden Autoritäten und Instanzen für die Evidenzerfahrung eine entscheidende Rolle. Dies gilt auch und in besonderer Weise für die digitale Fotografie, die trotz ihrer anders gelagerten Bildtechnologie, mit der sie den physikalischen Spurencharakter der analogen Fotografie eingebüßt hat, in der alltäglichen Rezeption nichts von ihrer Wirkmacht verloren hat und nach wie vor Beweiskraft behauptet.⁷⁰⁰

Wie gesichert wirkt der Wahrheitsanspruch zusätzlich durch die automatisch generierten Bildmetadaten, deren authentifizierender Status auch bei der Beurteilung von Fotos in gerichtlichen Verfahren Bedeutung erlangt hat.⁷⁰¹ Evidenz und Glaubwürdigkeit scheinen sich in den digital vernetzten Handlungsräumen jedoch grundsätzlich anders zu konstituieren. Glaubwürdigkeitsansprüche hätten mit der Zirkulation der Bilder im Netz und deren permanenter Rekombination an Bedeutung verloren, stellte Tom Holert 2002 fest.⁷⁰² Mit Blick auf die digitalen Bildpraktiken und die Mengen an im Netz zirkulierenden Bildern zeichnet sich jedoch auch eine neue Form der Evidenzkonstruktion ab, die nicht mehr auf der Glaubwürdigkeit einzelner Personen oder Plattformen basiert, sondern auf dem Prinzip der Quantität, das heißt der Anzahl der den Wahrheitsgehalt einer Fotografie bezeugenden Akteur*innen. Zugleich lässt sich neben der semantischen Evidenzkonstruktion am Einzelbild im digitalen Zeitalter verstärkt eine bildliche Produktion beobachten, bei der sich dem gegenwärtig zu beobachtenden Bilderplural entsprechend mehrere Bilder in ihrem Informationsgehalt gegenseitig beglaubigen und in ihrer Evidenz bestärken.⁷⁰³ Auf diese neue Form der Evidenzkonstruktion weist Joachim Schmid's Werk

⁷⁰⁰ In der ungebrochenen Beweiskraft der Fotografie sieht Ludwig Jäger einen Beleg dafür, dass die Evidenz der Fotografie keine ontologische ist, sondern semantisch hergestellt wird. Die digitale Fotografie zer- schlage daher den Glauben an eine ontologische Evidenz der Fotografie endgültig. (Jäger 2015, S. 55)

⁷⁰¹ Dabei bleibt jedoch die Authentizität der digitalen Bildmetadaten selbst zu prüfen, weil sich diese um- schreiben lassen. Finden digitale Fotos als Augenscheinbeweis vor Gericht Anwendung, wird diesen jedoch aufgrund ihrer im Vergleich zur analogen Fotografie potentiell einfacheren Manipulierbarkeit eine gerin- gere Beweiskraft zugeschrieben. (vgl. Knopp 2008, S. 156-159)

⁷⁰² Vgl. Holert 2002, S. 214.

⁷⁰³ Auch in der Juristik werden zur Evidenzsicherung eines Bildes mitunter andere Bilder hinzugezogen, die das Abgebildete authentifizieren. (vgl. Knopp 2008, S. 158) Mit seinen grundsätzlich großen Bildermengen scheint das Netz eine derartige Praxis jedoch besonders zu begünstigen und gewissermaßen zu kataly-

Other People's Photographs hin. In den Gruppierungen von je 32 Bildern in insgesamt 96 Kategorien treten fotografische Praktiken hervor, die in der motivischen Homogenität sowie der formalen Vereinheitlichung den Eindruck einer evidenten fotografischen Praxis erwecken. Dabei wird die Evidenzproduktion unmittelbar durch die Paratexte, die der Künstler auf seiner Homepage zu den Werken kursieren lässt und mit denen er diesen einen wissenschaftlich-forschenden Impetus einschreibt, stabilisiert. Anders als bei Peter Piller oder Mike Mandel und Larry Sultan wird diese Konstruktion jedoch nicht unmittelbar durchkreuzt, sondern bringt eine weitestgehend geschlossene Wissensordnung hervor. Erst bei genauerem Hinsehen gibt sich das Klassifikationssystem an einigen Stellen als durchlässig zu erkennen, wie ich mit Blick auf die Kategorie ‚*Evidence*‘ exemplarisch aufgezeigt habe. Die motivische Heterogenität der unter diesem Schlagwort versammelten Bilder divergiert mit den ansonsten homogen gestalteten Bildgruppen und legt *Evidence* als höchst subjektive Zuschreibung dar. Dies legt nahe, dass in den Photostreams der Photosharing- und Social Media-Plattformen potentiell alles zum Beweis werden kann. Dieses Potential wird nicht nur durch semantische Zuschreibungen befördert, wie in *Other People's Photographs* deutlich wird. Es sind die Bilder selbst, die sich in ihrer Quantität in den Streams der Plattformen visuell untermauern und gegenseitig bezeugen. Die Spuren und Abdrücke von Füßen und Händen, mit denen Mike Mandel und Larry Sultan Ende der 1970er Jahre in den Fotografien die analoge Bildwerdung aufriefen und hinsichtlich ihrer Beweiskraft dekonstruierten, sind den digitalen Spuren der Alltagsdokumentation gewichen, die nicht mehr nur Abdrücke, sondern digitale Displays und Kassenzettel aufzeichnet, aber deren Beweiskraft sich in der Unleserlichkeit der kleinformatischen Abbildungen in Schmid's Bilderkatalog schließlich selbst zersetzt.

Deutungs- und Handlungsmacht in der archivalischen Praxis

Während Joachim Schmid die Flickr-Bilder in *Other People's Photographs* in ein feststehendes Klassifikationssystem überführt hat, das Wissen vermeintlich unvermittelt hervorbringt und im Buch festschreibt, deutet sich das offene Bedeutungspotential der Fotografien nur am Rande an. Verbleibt dieses Spiel bei Schmid damit im Bereich des

sieren, auch weil sich die Bildrezeption mit den digitalen Tools und Anzeigedisplays vom Einzelbild zu einem Bilderplural verlagert hat.

Potentiellen verankert, halten Peter Piller sowie Mike Mandel und Larry Sultan die Bedeutung konstant in der Schwebelage, in dem sie die archivalischen Praktiken in ihrer Ambivalenz zwischen Zeigen und *NichtZeigen* sowie Ordnen und Unordnen vollziehen. Ist das *Archiv Peter Piller* aus formaler Sicht ähnlich streng aufbereitet wie Schmid's Bildersammlungen, weist Peter Piller auf die Lücken und Leerstellen hin, die die archivistische Ordnung konstituieren und in denen sich die archivistische Bedeutungsproduktion manifestiert. Während seine Publikationen eine geschlossene und kohärente Ordnung suggerieren, führen die raumgreifenden Bilderfriese im Ausstellungsraum die Konstruiertheit archivistischer Ordnungen vor. Aus dem parataktischen Nebeneinander der Archivalien entsteht ein ungebrochener Bilderstrom, der durch die vermeintlich marginalen Bilder, namentlich den *ungeklärten Fällen*, aufrechterhalten wird. Peter Piller entzieht das Bildmaterial zugleich einer festen Bedeutung, in dem er dieses in wechselnden Anordnungen im Ausstellungsraum sowie in unterschiedlichen Formaten und Medien immer wieder neu konfiguriert. Dabei sind es ähnlich wie im Fotobuch *Evidence* maßgeblich die Betrachter*innen, die geneigt sind, die zwischen den Bildern aufklaffenden Lücken zu schließen und die Fotografien als kohärente Zusammenstellung zu erfahren. Auch Mandel und Sultan halten die Bedeutung der Fotografien in der willkürlich anmutenden Bildfolge im Vagen und überführen sie, wie ich in der Untersuchung dargelegt habe, in eine Art *prä*-archivistischen Zustand, in dem die Bilder offen sind für Zuschreibungen. Während im Fotobuch *Evidence* lediglich die eingangs genannten Archive die Bilder partiell an Raum und Zeit zurückbinden, sind diese von ihren vor-maligen Kontexten soweit entbunden, dass sie zum Ausgangspunkt für Imaginationen und neue Erzählungen werden.

Der von den Künstlern proklamierte Rückzug, der sich in vermeintlich ungeordneten Bildfolgen zeigt sowie paratextuell durch entsprechende Narrative der Bildaneignung wie zum Beispiel der ‚*gefundenen Fotografie*‘ evoziert wird, kontrastiert jedoch die tatsächliche Handlungsmacht, die ausnahmslos alle vier Künstler behaupten. Sie entlarven zwar einerseits die Mechanismen der archivarischen Praxis, wenn sie diese in ihrer Ambivalenz vorführen und beispielsweise andere Kriterien des Ordners bemühen, und dekonstruieren derart die Archivpraxis als Machtgefüge. Mandel und Sultan sowie Piller und Schmid beanspruchen jedoch selbst die Macht über das Zeigen, Ordnen sowie Klassifizieren der Bilder und regulieren schließlich auch maßgeblich die Präsentation und

Deutung ihres Werks. Dabei behält beispielsweise Joachim Schmid auch die Kontrolle über die Distribution seiner Bücher, die er in einem eigenen Webshop vertreibt. Vor allem Schmid sucht jedoch die eigene Handlungsmacht teils zu negieren, in dem er Zufallsprinzipien heranzieht sowie in den werkbegleitenden Paratexten einen pseudowissenschaftlichen Gestus heraufbeschwört. Hier zeigen sich die Machtverhältnisse, die sich zwischen den Künstlern, Kurator*innen, Sammler*innen sowie den Betrachter*innen aufspannen. So kommt es lediglich zu einer Übertragung der Machtstrukturen in der archivalischen Praxis, wie sie im Rahmen dieser Arbeit exemplarisch untersucht wurde, während eine Verschiebung der Machtverhältnisse ausbleibt. Für eine Folgeuntersuchung bliebe damit zu fragen, inwiefern innerhalb einer archivalischen Praxis eine Umkehrung bzw. Verschiebung der Machtverhältnisse überhaupt möglich ist und wie diese aussehen könnte.

Bereits aus dem Umgang mit angeeignetem Material resultieren Fragen nach dem Machtverhältnis, wie sich insbesondere mit Blick auf die nicht-autorisierte Aneignung von *Flickr*-Bildern im Rahmen von Schmid's Praxis gezeigt hat. Wird der Künstler von den Urheber*innen der Bilder des Diebstahls bezichtigt, bezeichnet er sich selbst als deren ‚Retter‘, weil er den Bildern, für die sich ansonsten niemand zu interessieren scheint, erstmals Aufmerksamkeit schenkt. Provoziert der Künstler derart Konflikte mit den Urheber*innen, stellt sich hinsichtlich der Aneignung von *Flickr*-Bildern ganz grundsätzlich die Frage, ob sich die zwischen Provider und User*innen bestehenden Machtstrukturen unterlaufen lassen oder diese den Bildern nicht eingeschrieben sind, sodass sie stets sichtbar bleiben. Als eine Möglichkeit, das mit der Aneignung solcher Bilder verbundene ungleiche Gefälle aufzubrechen, scheint das diskursive Verhandeln der rechtlichen Problematik, die die Aneignung fotografischer Materialien mit sich bringt. So verwendete beispielsweise Penelope Umbrico in ihrem Werk *Everyone's Photos Any Licence* (2015) ausnahmslos *Flickr*-Bilder, von deren Urheber*innen sie zuvor die Rechte erhalten hat. Wird das Werk präsentiert, sind die Namen der Fotograf*innen zusammen mit den originalen Bildunterschriften, die den Fotos auf *Flickr* anhängen, auf einer im Ausstellungsraum ausliegenden Liste einsehbar.⁷⁰⁴

⁷⁰⁴ Siehe hierzu Website, Penelope Umbrico, <http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/flickr-moons/>.

Eine andere Möglichkeit, die aus der Aneignung resultierenden Machtverhältnisse zu überwinden, scheint das Arbeiten mit Bilderspenden zu eröffnen. Die Künstlerin Fiona Tan startete beispielsweise für die Installation *Ascent* (2016) mit Hilfe des Izu Photo Museum in Japan einen Aufruf, in dem sie um die Zusendung fotografischer Aufnahmen vom japanischen Berg Fuji bat.⁷⁰⁵ Die vielen unterschiedlichen Urheber*innen, deren Fotos Tan nutzte, um daraus eine Projektion sowie eine fotografische Installation zu gestalten, finden anders als bei Umbrico jedoch keine Erwähnung. Für Joachim Schmid, der bereits 1990 mit seiner ins Leben gerufenen *Ersten Allgemeinen Altfoto-Sammlung* zu Bilderspenden aufgerufen hatte, scheint dies jedoch keine Option mehr, liegt der Reiz doch gerade darin, aus dem Bilderpool frei auszuwählen und die Grenzen des rechtlich Möglichen auszuloten.⁷⁰⁶

Schließlich wäre es auch mit Blick auf künstlerische Auseinandersetzungen, die auf konkrete Einladungen von Institutionen erfolgen wie im Fall von Peter Piller im Rahmen seiner Arbeit mit dem Bildarchiv des Versicherungsunternehmens, interessant zu fragen, inwiefern Machtverhältnisse in diesem Gefüge überhaupt kritisch befragt werden können. Mit Blick auf Projekte wie beispielsweise dem seit einigen Jahren im Rahmen des Kölner Photoszene Festivals stattfindenden *Artist meets Archive* scheinen institutionelle Erwartungen einerseits sowie Einschränkungen des konkreten Handlungsspielraums andererseits eine Befragung der archivischen Handlungsmacht grundsätzlich schwierig zu gestalten. Künstlerische, auf Kollaboration setzende Praktiken, die die Handlungsmacht zumindest in Teilen abgeben und damit die archivische Macht nicht einfach wiederholen, sondern gewissermaßen in eine *shared practice* einfließen lassen wie dies beispielsweise Armin Linke mit seiner Installation *Phenotypes/Limited Forms* (siehe 4.1.2) versucht hat, scheinen hier als möglicher Ausweg.

Die vorliegende Untersuchung hat darüber hinaus gezeigt, dass die archivalische Praxis vor dem Hintergrund des Umbruchs zum Digitalen einen maßgeblichen Wandel erfahren hat. Es sind nicht länger die auf der Straße oder auf Flohmärkten gefundenen Fotografien sondern digitale Bilddateien, die von Künstler*innen angeeignet werden. Die Aneignung

⁷⁰⁵ Vgl. Tan, Fiona: *Goraiko*, [Katalog erschienen anlässlich der Ausstellung Goraiko – Fiona Tan im Sprengel Museum Hannover vom 21.09.2019 bis 12.01.2020], Amsterdam: Zoetendaal Publishers, 2019, S. 152.

⁷⁰⁶ Zur *Ersten Allgemeinen Altfoto-Sammlung* siehe Anmerkung 621.

von Fotografien ist zu einer alltäglichen Geste geworden, die in der jüngsten Gegenwart zur Entstehung immer neuer Bildpraktiken geführt hat wie zum Beispiel Memes.

Mit dem Bildgegenstand hat sich zugleich auch der Umfang der auf angeeigneten fotografischen Materialien basierenden Werke verändert. Ob im Buch oder an der Ausstellungswand – die dem digitalen Raum entnommenen Bilder kommen zu teils umfangreichen Sammlungen zusammen, wie sich mit Blick auf Arbeiten von Joachim Schmid genauso wie von Penelope Umbrico oder Kurt Caviezel zeigt. Das Einzelbild verschwindet zunehmend in der Bildermenge und ist austauschbar geworden. Zudem hat sich mit Blick auf Peter Piller eine Dynamisierung der Bildanordnungen abgezeichnet, die im Ausstellungsraum ähnlich modular erfolgt wie in den digitalen Datenbanken. Trotz der Multimedialität, die sich beispielsweise bei Piller neben der Installation in der Einrichtung einer eigenen Website zeigt, hat das Medium Buch nicht an Relevanz eingebüßt und wird gerade ob seiner Handlungsfreiheit herangezogen.⁷⁰⁷ Eine solche scheint das Buch den Künstler*innen gegenwärtig noch stärker zu gewähren, als es das Medium in den 1960er Jahren versprach. Ähnlich wie damals scheint das Buch heute in besonderer Weise geeignet, um Bilder, die bisher von der Musealisierung ausgeschlossen sind, in den musealen Raum einzuführen. Neben der starken Vereinfachung der Fotobuchproduktion durch Online-Anbieter wie *blurb* hat sich ein eigener Fotobuchmarkt etabliert, der den Künstler*innen die Selbstvermarktung der Bücher ermöglicht. Die veränderten Produktions- aber auch Präsentationsbedingungen belegen, dass das Fotobuch längst zu einem marktförmigen Medium geworden ist und nicht mehr als widerständiger Ausdruck gegen den Kunstmarkt begriffen werden kann. Und auch in den Museen sind die Fotobücher längst fester Bestandteil der Sammlungen.

Während die von Künstler*innen oder Fotograf*innen gestalteten Fotobücher nach wie vor größtenteils als Printobjekte erscheinen, haben reine Online-Formate Seltenheit; häufig werden die materiellen Bücher 1:1 in ein digitales Format überführt. Während das Fotobuch *Evidence* inzwischen auch als Ebook verfügbar ist, beschränkt sich bei Joachim Schmid der Umgang mit digitalen Ausdrucksformen auf das Zusammenstellen der *Flickr-*

⁷⁰⁷ Mit Blick auf die Frage des Mediums innerhalb einer fotografischen Aneignungskunst ist mit Natascha Pohlmanns Dissertationsprojekt eine ausführliche Untersuchung zu erwarten, die auch die in dieser Arbeit vorgestellten Positionen berücksichtigt.

Bilder in der Videoprojektion.⁷⁰⁸ Lediglich bei Peter Piller ließen sich mit dem zeitweiligen Betreiben einer Website Versuche erkennen, den virtuellen Handlungsraum als eigene künstlerische Ausdrucksform zu erproben. Die archivalische Praxis, wie sie im Rahmen dieser Arbeit exemplarisch untersucht wurde, bleibt damit dem analogen Raum verhaftet. Interessant wird es sein zu beobachten, wie sich diese Praxis vor der Folie der immer stärker werdenden verteilten Handlungen im Netz entwickeln wird und welche Rolle zukünftig die Prozesse der KI hierbei spielen, die innerhalb der untersuchten Fallbeispiele bisher keine Anwendung finden.⁷⁰⁹

Die Zukunft des Archivs scheint mit den künstlerischen Aktivierungen der analogen sowie digitalen Beständen jedenfalls gesichert und sogleich einen kritischen Bezugspunkt zu besitzen. Gerade mit Blick auf eine zunehmende Automatisierung der Archivprozesse versprechen die künstlerischen Interventionen nicht nur die Bestände, sondern auch die Logiken und Mechanismen der Praktiken zu reflektieren – und halten das Spiel mit der fotografischen sowie archivischen Evidenz- und Bedeutungs(de)konstruktion aufrecht.

⁷⁰⁸ In Gestalt einer Videoprojektion wurde die Arbeit 2017 beim Internationalen Foto-Festival im MACRO in Rom präsentiert. (vgl. Website, Fotografia Festival Internazionale di Roma, http://www.fotografifestival.it/portfolio_page/joachim-schmid-other-peoples-photographs-2008-2011/?lang=en)

⁷⁰⁹ Beispielhaft für den Einsatz von KI im Umgang mit digitalen Bildersammlungen steht die künstlerische Praxis von Trevor Paglen. Dabei beschränkt sich die künstlerische Setzung maßgeblich auf die Rahmung, während KI-Prozesse die Gestalt der Werke hervorbringen.

7 Anhang

7.1 Fotobücher

- Archiv Peter Piller, nimmt Schaden*; hrsg. von Christoph Keller, Zürich: JRP I Ringier Kunstverlag AG, 2007.
- Archiv Peter Piller: Zeitung*, Zürich: JRP I Ringier Kunstverlag AG, 2007.
- Caviezel, Kurt: *The Encyclopedia of Kurt Caviezel*, Bozen: Rorhof, 2015.
- Eijkelboom, Hans: *Paris, New York, Shanghai, A Book about the Past, Present, and (Possibly) Future Capital*, London: Thames & Hudson, 2007.
- Feldmann, Hans-Peter: *Bilder*, insgesamt 35 Hefte, Selbstverlag 1968-1974.
- Graeff, Werner: *Es kommt der neue Fotograf!*, Nachdruck der 1929 im Verl. Reckendorf erschien. Ausgabe, Köln: König, 1978.
- Mandel, Mike; Sultan, Larry: *Evidence*, New York: D.A.P., 2003.
- Mandel, Mike; Sultan, Larry: *How to read Music in one Evening*, Clatworthy Colorvues, 1975.
- Moholy-Nagy, László: *Malerei, Fotografie, Film*, Faks.-Nachdruck nach der Ausgabe von 1927, Mainz u.a.: Kupferberg, 1967.
- Roh, Franz; Tschichold, Jan: *foto-auge, Oeil et photo, Photo-Eye, 76 Fotos der Zeit*, Stuttgart: Akademischer Verlag Wedekind, 1929.
- Ruff, Thomas: *Sterne*, London: Mörel, 2013.
- Ruscha, Ed: *Then & now, Hollywood Boulevard, 1973–2004*, Göttingen: Steidl, 2005.
- Ruscha, Ed: *Every Building on the Sunset Strip*, erschienen im Selbstverlag 1966.
- Schmid, Joachim: *Found on Flickr*, erschienen im Selbstverlag 2013.
- Schmid, Joachim: *Bilder von der Straße*, erschienen im Selbstverlag 2012.
- Schmid, Joachim: *Other People's Photographs Vol. I-II*, erschienen im Selbstverlag, 2011.
- Schmid, Joachim: *Other People's Photographs, Evidence*, erschienen im Selbstverlag, 2008-11.
- Schmid, Joachim: *Bilder von der Straße*, Edition Fricke & Schmid, 1994.
- steirischer herbst (Hrsg.): *Archiv Peter Piller, Materialien (H), Irrläufer*, Zürich: Nieves, 2017.
- Tillmans, Wolfgang (Hrsg.): *Neue Welt*, Köln: Taschen, 2012.
- Wex, Marianne: *"Weibliche" und "männliche" Körpersprache als Folge patriarchalischer Machtverhältnisse*, Frankfurt: Frauenliteraturvertrieb Fees, 1979.

7.2 *Archivalien*

- Anleitung für die Installation der Wanderausstellung „Evidence“, 1977, Typoskript, Bestand: Center for Creative Photography
- Brief Larry Sultan an Marnie Gillett, 3. Juli 1977, Typoskript, Bestand: Center for Creative Photography
- Brief Larry Sultan an Center for Creative Photography, 6. September 1977, Typoskript, Bestand: Center for Creative Photography
- Brief Davis Pratt an Marnie Gillett, 28. März 1978, Typoskript, Bestand: Center for Creative Photography
- Brief James L. Enyeart an Davis Pratt, 30. März 1978, Typoskript, Bestand: Center for Creative Photography
- Brief Terence R. Pitts an den Herausgeber der Newsweek, 10. Mai 1978, Typoskript, Bestand: Center for Creative Photography
- Brief James L. Enyeart an Larry Sultan und Mike Mandel, 14. Januar 1981, Typoskript, Bestand: Center for Creative Photography
- Standardisierter Brief Mike Mandel und Larry Sultan, 8. September 1976, Typoskript, Bestand: Center for Creative Photography
- Bestätigung der Lieferung, 8. September 1977, Typoskript mit handschriftlichen Notizen, Bestand: Center for Creative Photography

7.3 *Gespräche der Verfasserin*

- Gespräch der Verfasserin mit Peter Piller, Hagen, 28. Januar 2018.
- Gespräch der Verfasserin mit Mike Mandel, San Francisco, 12. April 2017.
- Gespräch der Verfasserin mit Joachim Schmid, Berlin, 22. März 2017.

7.4 *Literaturverzeichnis*

- Abbott, Berenice: *Atget, Photographie de Paris*, New York, 1930.
- Abbott, Berenice: „Eugène Atget“ (1929), in: Newhall, Beaumont (Hrsg.): *Photography, Essays and Images*, New York, 1980, S. 235-237.
- Abel, Thomas; Deppner, Martin Roman (Hrsg.): *Undisziplinierte Bilder, Fotografie als dialogische Struktur*, Bielefeld: transcript Verlag, 2013.
- Adkins, Helen (Hrsg.): *Künstler.Archiv. Neue Werke zu historischen Beständen*, Köln: Walther König, 2005.
- Adolphs, Volker; Berg, Stephan (Hrsg.): *Der Flaneur vom Impressionismus bis zur Gegenwart*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Bonn vom 20.09.2019 bis 13.01.2019], Köln: Wienand Verlag, 2018.
- Adriani, Götz (Hrsg.): *Bernd und Hilla Becher, Typologien industrieller Bauten, 1963-1975*, [Katalog erschienen anlässlich der XIV. Internationalen Biennale von Sao Paolo vom 1.10. bis 18.12.1977], Stuttgart: Cantz, 1977.

- Agnese, Roberta: „Éparpiller l'archive, thématiser l'archive: deux études de cas photographiques“, in: *Marges, Revue d'art contemporain*, 2017, <http://journals.openedition.org/marges/1325>, zuletzt abgerufen am 11.05.2022.
- Allan, Ken D.: „Ed Ruscha, Pop Art, and Spectatorship in 1960s Los Angeles.“, in: *The Art Bulletin*, Vol. 92, No. 3, 2010, S. 231-249.
- van Alphen, Ernst: *Staging the Archive: Art and Photography in the Age of New Media*, London: Reaktion Books, 2015.
- Arago, Dominique François: „Bericht über den Daguerreotyp“ (1839), in: Kemp, Wolfgang (Hrsg.): *Theorie der Fotografie I, 1839-1912*, München: Schirmer/Mosel, 1980, S. 51-55.
- Arsenale – Institut für Film und Videokunst e.V. (Hrsg.): *Living Archive, Archivarbeit als künstlerische und kuratorische Praxis der Gegenwart I Archive Work as Contemporary Artistic and Curatorial Practice*, Berlin: b_books, 2013.
- Assmann, Aleida: „Das Archiv und die neuen Medien des kulturellen Gedächtnisses“, in: Stanitzek, Georg; Voßkamp, Wilhelm (Hrsg.): *Schnittstelle, Medien und kulturelle Kommunikation*, Köln: DuMont, 2001, S. 268-281.
- Assmann, Aleida: „Individuelles und kollektives Gedächtnis – Formen, Funktionen und Medien, in: Dies.; Wettengl, Kurt (Hrsg.): *Das Gedächtnis der Kunst, Geschichte und Erinnerung in der Kunst der Gegenwart*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Historischen Museum, der Schirn-Kunsthalle und der Paulskirche vom 16.12.2000 bis 18.03.2001], Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000, S. 21-27.
- Aumont, Jacques: „En lecteur étranger – Off-Cadre“, in: *Hors Cadre*, Nr. 3, 1985, S. 175-185.
- Azoulay, Ariella: „Archive“, in: Downey, Anthony (Hrsg.): *Dissonant Archives, Contemporary Visual Culture and Contested Narratives in the Middle East*, London/New York: I.B. Tauris, 2015, S. 195-214.
- Baacke, Annika: *Fotografie zwischen Kunst und Dokumentation, Objektivität und Ästhetik, Kontinuität und Veränderung im Werk von Bernd und Hilla Becher, Albert Renger-Patzsch, August Sander und Karl Blossfeldt*, Berlin: Freie Universität Berlin, 2014.
- Badger, Gerry; Parr, Martin: *The Photobook: A History, Volume I-III*, London: Phaidon Press, 2004/06/14.
- Bajac, Quentin: „Zeitgenössische Photographie im MoMA“, in: Ders.; Gallun, Lucy; Marcoci, Roxana; Meister, Sarah Hermanson (Hrsg.): *Die große Geschichte der zeitgenössischen Photographie, 1960–heute*, München: Schirmer/Mosel, 2016, S. 10-23.
- Baker, Simon (Hrsg.): *Rear Views, A Star-Forming Nebula, And the Office of Foreign Propaganda, the works of Taryn Simon*, London: Tate Publishing, 2015.
- Bal, Mieke: *Double Exposures, The Subject of Cultural Analysis*, New York/London: Routledge, 1996.
- Bärnighausen, Julia; Caraffa, Costanza; Klamm, Stefanie; Schneider, Franka; Wodtke, Petra (Hrsg.): *Photo Objects, On the Materiality of Photographs and Photo Archives in the Humanities and Sciences*, 2019, Edition Open Access, 2019.
- Barrois, Beatrice: *Ästhetik des (Nicht)Wissens, Künstlerische Positionen im Feld ethnologischer Museen seit Beginn des 21. Jahrhunderts*, Kassel Univ. Press, 2019, <https://www.uni-kassel.de/upress/online/OpenAccess/978-3-7376-0764-3.OpenAccess.pdf>; zuletzt abgerufen am 11.05.2022.
- Barthes, Roland: „Die Fotografie als Botschaft“ (1961), in: Ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, 7. Auflage, Nachdruck, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2013, S. 11-27.

- Barthes, Roland: *Die helle Kammer, Bemerkungen zur Photographie*, (französisches Original 1980), übersetzt von Dietrich Leube, 1. Auflage, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1985.
- Batchen, Geoffrey: „Observing by watching: Joachim Schmid and the Art of Exchange“, in: *Aperture #210*, Spring 2013, S. 46-49.
- Baudelaire, Charles: „Le public moderne et la photographie“ (1859), in: Kemp, Wolfgang (Hrsg.): *Theorie der Fotografie I, 1839-1912*, München: Schirmer/Mosel, 1980, S. 110-113.
- Baudelaire, Charles: „Le public moderne et la photographie“ (1859), in: *Baudelaire, Œuvres complètes II*, Paris: Éditions Gallimard, 1976, S. 614-619.
- Bazin, André: *Jean Renoir*, München/Wien: Hanser, 1977.
- Becker, Ilka; Lockemann, Bettina; Köhler, Astrid; Krahn, Ann Kristin; Sandrock, Linda (Hrsg.): *Fotografisches Handeln, Das fotografische Dispositiv*, Band 1, Kromsdorf: Jonas Verlag, 2016.
- Benjamin, Walter: „Berliner Kindheit um Neunzehnhundert, Tiergarten“, in: *Gesammelte Schriften [Kleine Prosa, Baudelaire Übertragungen]*, Band IV, 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1991, S. 237-239.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 10. Auflage, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977.
- Bergemann, Ulrike: „One Large Photograph of the World. Mechanische Augen und Googles Weltbildarchiv“, in: Flemming, Viktoria von; Berndt, Daniel; Bialek, Yvonne (Hrsg.): *(Post)fotografisches Archivieren, Wandel, Macht, Geschichte, Das fotografische Dispositiv*, Band 2, Kromsdorf: Jonas Verlag, 2016, S. 126-142.
- Berrebi, Sophie: *The Shape of Evidence, Contemporary Art and the Document*, Amsterdam: Valiz, 2014.
- Bickenbach, Matthias (Hrsg.): *Korrespondenzen, Visuelle Kulturen zwischen früher Neuzeit und Gegenwart*, Köln: Dumont, 2002.
- Bippus, Elke (Hrsg.): *Kunst des Forschens, Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich/Berlin: diaphanes, 2009/12.
- Bismarck, Beatrice von; Ackermann, Franz: *Interarchive, archivarische Praktiken und Handlungs-räume im zeitgenössischen Kunstfeld = Archival practices and sites in the contemporary art field*; [dieses Buch dokumentiert und erweitert das Ausstellungsprojekt "Interarchiv" des Kunstraums der Universität Lüneburg in Zusammenarbeit mit Hans-Peter Feldmann und Hans Ulrich Obrist, 1997-2002], Köln: König, 2002.
- Bismarck, Beatrice von: „Mit offenem Aus- (und Ein)gang: Perspektiven archivierender Praktiken im Kunstfeld“, in: *kritische Berichte, Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, Bd. 26, Nr. 2, 1998, S. 44-54.
- Blaschke, Estelle: *Banking on Images, The Bettman Archive and Corbis*, Leipzig: Spector Books, 2016.
- Bolton, Richard (Hrsg.): *The Contest of Meaning, Critical Histories of Photography*, Cambridge/London: The MIT Press, 1989.
- Bourdieu, Pierre: „Die gesellschaftliche Definition der Photographie“, in: Schultheis, Franz; Egger, Stephan (Hrsg.): *Pierre Bourdieu, Kunst und Kultur, Kunst und kulturelle Praxis, Schriften zur Kultursoziologie*, Berlin: Suhrkamp, 2015, S. 125-165.
- Bourdieu, Pierre; Boltanski, Luc; Castel, Robert; Chamboredon, Jean-Claude; Lagneau, Gerard; Schnapper, Dominique: *Eine illegitime Kunst, Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*, Hamburg: Europa Verlagsanstalt, 2006.

- Bruhn, Matthias: „Der Bilderatlas vor und nach dem Zeitalter der Digitalisierung“, in: Flach, Sabine; Münz-Koenen, Inge; Streisand, Marianne (Hrsg.): *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2005, S. 181-197.
- Brünger, Nora; Gross, Luzi; Scheid, Torsten (Hrsg.): *Performing the System*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunstverein Hildesheim vom 19.04. bis 24.06.2018], Universitätsverlag Hildesheim, 2019.
- Buchloh, Benjamin: „Gerhard Richters Atlas, Das anomische Archiv“, in: Wolf, Herta (Hrsg.): *Paradigma Fotografie, Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Band 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, S. 399-427.
- Bührer, Valeska, Bexte, Peter; Lauke, Stephanie Sarah (Hrsg.): *An den Grenzen der Archive, Archivarische Praktiken in Kunst und Wissenschaft*, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2016.
- Bührer, Valeska: „Zwischen Archiv und Künstlerprojekt, Die Arab Image Foundation in Beirut“, in: Dies.; Bexte, Peter; Lauke, Stephanie Sarah (Hrsg.): *An den Grenzen der Archive, Archivarische Praktiken in Kunst und Wissenschaft*, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2016, S. 39-55.
- Bührer, Valeska; Lauke, Stephanie Sarah: „Archivarische Praktiken in Kunst und Wissenschaft“, in: Dies.; Bexte, Peter; Lauke, Stephanie Sarah (Hrsg.): *An den Grenzen der Archive, Archivarische Praktiken in Kunst und Wissenschaft*, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2016, S. 9-23.
- Bull, Stephen: „The Elusive Author: Found Photography, authorship and the work of Joachim Schmid“, in: MacDonald, Gordon; Weber, John S. (Hrsg.): *Joachim Schmid, Photoworks 1982 2007*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Tang Museum, Skidmore College, vom 3.02. bis 29.04.2007], Göttingen: Steidl, 2007, S. 61-69.
- Burgin, Victor (Hrsg.): *Thinking Photography*, Basingstoke u.a.: Palgrave Macmillan, 2010.
- Burkhardt, Marcus: „Archiv, Superarchiv, Metaarchiv“, in: Flemming, Viktoria von; Berndt, Daniel; Bialek, Yvonne (Hrsg.): *(Post)fotografisches Archivieren, Wandel, Macht, Geschichte, Das fotografische Dispositiv*, Band 2, Kromsdorf: Jonas Verlag, 2016, S. 68-80.
- Butin, Hubertus (Hrsg.): *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln: DuMont, 2006.
- Butzer, Günter; Günter, Manuela (Hrsg.): *Kulturelles Vergessen: Medien – Rituale – Orte*, Göttingen: Vanderhoeck & Ruprecht, 2004.
- Caraffa, Costanza; Serena, Tiziana (Hrsg.): *Photo Archives and the Idea of Nation*, Berlin u.a.: De Gruyter, 2015.
- Caraffa, Costanza; Goldhahn, Almut: „Fotografien als Forschungsobjekte – Der Nachlass Gustav Ludwigs in der Photothek des Kunsthistorischen Instituts in Florenz“, in: Ziehe, Irene; Hägele, Ulrich (Hrsg.): *Fotografie und Film im Archiv, Sammeln, Bewahren, Erforschen*, Münster u.a.: Waxmann, 2013, S. 73-84.
- Caraffa, Costanza (Hrsg.): *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag, 2011.
- Caraffa, Costanza: „From ‘photo libraries’ to ‘photo archives’. On the epistemological potential of art-historical photo collections“, in: Dies. (Hrsg.): *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag, 2011, S. 11-41.
- Caraffa, Costanza: *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag, 2009.
- Caraffa, Costanza: Florence Declaration – Empfehlungen zum Erhalt analoger Fotoarchive, 31. Oktober 2009, https://www.khi.fi.it/pdf/photothek/florence_declaration_DE.pdf, zuletzt abgerufen am 25.02.2020.

- Chéroux, Clément; Fontcuberta, Joan; Kessels, Erik; Parr, Martin; Schmid, Joachim (Hrsg.): *From here on, Postphotography in the Age of Internet and the Mobile Phone*, Barcelona: La Rambla, 2013.
- Christof, Florian: „Eyeem kennt deine besten Fotos“, 24.06.2017, <https://www.futurezone.de/apps/article211019621/EyeEm-kennt-deine-besten-Fotos.html>, zuletzt abgerufen am 11.02.2021.
- Chuang, Joshua: „Was geht hier vor?“, in: Gronert, Stefan (Hrsg.): *Larry Sultan*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Bonn, vom 5.02. bis 17.05.2015, sowie im S.M.A.K. Gent, vom 14.03. bis 24.05.2015], Bielefeld/Berlin: Kerber Verlag, 2015, S. 25-30.
- Crimp, Douglas: „Das alte Subjekt des Museums, das neue der Bibliothek“ (1981), in: Wolf, Herta (Hrsg.): *Paradigma Fotografie, Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Band 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002, S. 376-388.
- Criqui, Jean-Pierre (Hrsg.): *L'image déjà là: usages de l'objet trouvé, photographie et cinéma*, Marseille: Images en Manœuvres, Ed., 2011.
- Czymmek, Götz: „Wilhelm Leibl und die Fotografie“, in: Dekiert, Marcus; Krischel, Roland (Hrsg.): *Von Mensch zu Mensch, Wilhelm Leibl & August Sander*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln, vom 17.05. bis 11.08.2013], München: Hirmer Verlag, 2013, S. 11-19.
- Daguerre, Louis Jaques Mandé: „Das Daguerreotyp“ (1839), in: Wiegand, Wilfried (Hrsg.): *Die Wahrheit der Photographie, Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, Frankfurt a.M.: Fischer, 1981, S. 15-18.
- Daston, Lorraine; Galison, Peter: *Objektivität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007.
- Debatin, Bernhard: „New Media Ethics“, in: Brosda, Carsten; Schicha, Christian (Hrsg.): *Handbuch Medienethik*, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 2010, S. 318-327.
- Derrida, Jacques: „Archive Fever, A Freudian Impression“, in: *Diacritics*, Vol. 25, No. 2, Summer 1995, S. 9-63.
- Di Bello, Patrizia; Wilson, Colette; Zamir, Shamoan (Hrsg.): *The Photobook, From Talbot to Ruscha and beyond*, London: I.B. Tauris, 2012.
- Didi-Huberman, Georges: *Atlas oder die unruhige Fröhliche Wissenschaft, Das Auge der Geschichte III*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2016.
- Didi-Huberman, Georges: *Atlas, How to carry the world on one's back?*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, ZKM, Zentrum für Neue Kunst, Karlsruhe sowie der Sammlung Falckenberg, Hamburg], Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010.
- Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, <https://www.dwds.de>.
- Dilly, Heinrich: „Lichtbildprojektion – Prothese der Kunstbetrachtung“, in: *Kunstwissenschaft und Kunstvermittlung*, Gießen 1975, S. 153-172.
- Dogramaci, Burgu; Düdder, Désirée; Dufhues, Stefanie; Schindelegger, Maria; Volz, Anna (Hrsg.): *Gedruckt und erblättert, Das Fotobuch als Medium ästhetischer Artikulation seit den 1940er Jahren*, Köln: Walther König, 2016.
- Döhl, Frédéric; Wöhrer, Renate (Hrsg.): *Zitieren, appropriieren, sampeln, Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten*, Bielefeld: transcript Verlag, 2014.

- dpa-Meldung: „FaceApp löst Promi-Hype und Datenschutz-Bedenken aus“, 18.07.2019, <https://www.sueddeutsche.de/service/internet-faceapp-loest-promi-hype-und-datenschutz-bedenken-aus-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-190718-99-108813>, zuletzt abgerufen am 3.12.2020.
- Dubois, Philippe: *Der fotografische Akt, Versuch über ein fotografisches Dispositiv*, (französisches Original 1983), übersetzt von Dieter Hornig, Amsterdam u.a.: Verlag der Kunst, 1998.
- Dubois, Philippe: *L'acte photographique*, Paris: Nathan u.a., 1983.
- Dünkel, Vera: „Vergleich als Methode“, in: Dies.; Bredekamp, Horst; Schneider, Birgit (Hrsg.): *Das Technische Bild, Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*, Berlin: Akademie Verlag, 2008, S. 24-28.
- Dunker, Bettina: *Bilder-Plural, Multiple Bildformen in der Fotografie der Gegenwart*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2018.
- Ebeling, Knut: „Archiv oder Sammlung? Kleine Epistemologie archivarischer Praktiken des fotografischen Bildes“, in: Hasenpflug, Kristina; Seeger, Elke (Hrsg.): *Atelier der Erinnerung, Aspekte des Archivaren als Ausgangspunkt künstlerischer Fotografie*, Ludwigsburg: Wüstenrot Stiftung, 2016, 25-36.
- Ebeling, Knut; Günzel, Stephan (Hrsg.): *Archivologie, Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*, Berlin: Kadmos, 2009.
- Eckel, Julia; Ruchatz, Jens; Wirth, Sabine (Hrsg.): *Exploring the Selfie, Historical, Theoretical, and Analytical Approaches to Digital Self-Photography*, Basingstoke u.a.: Palgrave Macmillan, 2018.
- Edwards, Elizabeth (Hrsg.): *Anthropology and Photography, 1860–1920*, New Haven/London: Yale Univ. Press, 1992.
- Edwards, Elizabeth: „Andere ordnen. Fotografie, Anthropologien und Taxonomien“, in: Wolf, Herta (Hrsg.): *Diskurse der Fotografie, Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Band 2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003, S. 335-355.
- Enwezor, Okwui (Hrsg.): *Archive Fever, Uses of the Document in Contemporary Art*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im International Center of Photography, New York, vom 18.01. bis 4.05.2008], Göttingen: Steidl, 2008.
- Ernst, Wolfgang: *Das Gesetz des Gedächtnisses, Medien und Archive am Ende (des 20. Jahrhunderts)*, Berlin: Kadmos, 2007.
- Ernst, Wolfgang: „MEMORY – Spielräume und Disziplinartechniken der Bildordnung“, in: Flach, Sabine; Münz-Koenen, Inge; Streisand, Marianne (Hrsg.): *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*, München: Wilhelm Fink, 2005, S. 325-337.
- Ernst, Wolfgang: „Kunst des Archivs“, in: Adkins, Helen (Hrsg.): *Künstler.Archiv. Neue Werke zu historischen Beständen*, Köln: Walther König, 2005, S. 29-41.
- Ernst, Wolfgang: *Das Rumoren der Archive, Ordnung aus Unordnung*, Berlin: Merve Verlag, 2002.
- Eskildsen, Ute: „Photographs in books“, in: Roth, Andrew (Hrsg.): *The Open Book, A History of the Photographic Book from 1878 to the Present*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Hasselblad Center, Göteborg, vom 23.09. bis 7.11.2004, sowie im International Center for Photography, New York, vom 17.06. bis 4.09.2005], Göteborg: Hasselblad Center, 2004, S. 11-29.

- Eskildsen, Ute; Cremer, Wolfgang: *Absage an das Einzelbild, Erfahrungen mit Bildfolgen in der Fotografie der 70er Jahre*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum Folkwang Essen vom 12.12.1980 bis 18.1.1981], Essen, 1980.
- Eskildsen, Ute: „Das Buch als Vermittler von Fotofolgen“, in: Dies.; Cremer, Wolfgang: *Absage an das Einzelbild, Erfahrungen mit Bildfolgen in der Fotografie der 70er Jahre*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum Folkwang Essen vom 12.12.1980 bis 18.1.1981], Essen, 1980, S. 7-9.
- Etymologisches Wörterbuch des Deutschen, A-L, 2. Auflage, Berlin: Akademie Verlag, 1997.
- Evers, Bernd (Hrsg.): *Eugène Atget, 1857-1927, frühe Fotografien*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in den Staatlichen Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, vom 18.09. bis 1.11.1998, sowie der Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung, vom 23.01. bis 14.03.1999], Berlin: SMPK, 1998.
- Evers, Bernd (Hrsg.): *Kunst in der Bibliothek, zur Geschichte der Kunstbibliothek und ihrer Sammlungen*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Kunstbibliothek Berlin vom 1.07. bis 21.08.1994], Berlin: Akademie-Verlag, 1994.
- Finkel, Candida: „Photographs as Symbols and Non-Symbols“, in: *Exposure*, 1977, S. 34-39.
- Flach, Sabine; Münz-Koenen, Inge; Streisand, Marianne (Hrsg.): *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2005.
- Flach, Sabine: „Der Bilderatlas als Konfiguration des Wissens in der Gegenwartskunst“, in: Dies.; Münz-Koenen, Inge; Streisand, Marianne (Hrsg.): *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2005, S. 45-69.
- Fleckner, Uwe; Woldt, Isabella (Hrsg.): *Aby Warburg, Bilderreihen und Ausstellungen*, Berlin: Akademie Verlag, 2012.
- Flemming, Viktoria von; Berndt, Daniel; Bialek, Yvonne (Hrsg.): *(Post)fotografisches Archivieren, Wandel, Macht, Geschichte, Das fotografische Dispositiv*, Band 2, Kromsdorf: Jonas Verlag, 2016.
- Flusser, Vilém: „Für eine Theorie der Techno-Imagination“ (1980), in: Müller-Pohle, Andreas (Hrsg.): *Vilém Flusser, Standpunkte, Texte zur Fotografie*, Göttingen: European Photography, 1998, S. 8-16.
- Fontcuberta, Joan (Hrsg.): *The Post-Photographic Condition*, [Katalog erschienen anlässlich der 14. Auflage des *Le Mois de la photo à Montréal* vom 10.09. bis 11.10.2015], Bielefeld/Berlin: Kerber Verlag, 2015.
- Foote, Nancy: „The Anti-Photographers“, in: *Artforum*, Vol. 15, Sept. 1976, S. 46-54.
- Förster, Carolin: „Reste des Authentischen, Stichworte zu fotografischen Sichtweisen der 1980er Jahre in Deutschland“, in: *Fotogeschichte*, Heft 137, 2015, S. 41-52.
- Foster, Hal: „An Archival Impulse“, in: *October*, Vol. 110, Fall 2004, S. 3-22.
- Fotomuseum Winterthur: *Archiv Peter Piller, Materialien (G), Albedo*, [Katalog erschienen anlässlich der Ausstellung *Peter Piller: Belegkontrolle* im Fotomuseum Winterthur vom 13.12.2014 bis 22.02.2015], Köln: Walter König, 2015.
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, (französisches Original 1969), übersetzt von Ulrich Köppen, 16. Auflage, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2013.
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge, Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, (französisches Original 1966), übersetzt von Ulrich Köppen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1971.
- Foucault, Michel: *L'archéologie du savoir*, Paris: Gallimard, 1969.

- Friedel, Helmut (Hrsg.): *Gerhard Richter, Atlas*, Köln: Walther König, 2006.
- Gaensheimer, Susanne; Kramer, Mario (Hrsg.): *The Lucid Evidence, Fotografie aus der Sammlung MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt*, Nürnberg: Verlag für Moderne Kunst, 2010.
- Gaiser, Birgit; Hampel, Thorsten; Panke, Stefanie (Hrsg.): *Good Tags – Bad Tags, Social Tagging in der Wissenskommunikation*, Münster: Waxmann, 2008.
- Galassi, Peter: „Two Stories“, in: Ders. (Hrsg.): *American Photography, 1890-1965, from the Museum of Modern Art, New York*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in den Staatlichen Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, vom 14.04. bis 11.06.1995, Victoria & Albert Museum, London, vom 14.11.1996 bis 26.01.1997], New York: Museum of Modern Art, 1995, S. 11-41.
- Ganz, David; Thürlemann, Felix (Hrsg.): *Das Bild im Plural, Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart*, Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 2010.
- Geimer, Peter: „Vom Schein, der übrig bleibt. Bild-Evidenz und ihre Kritik“, in: Jäger, Ludwig; Lethen, Helmut; Koschorke, Albrecht (Hrsg.): *Auf die Wirklichkeit zeigen, Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften, Ein Reader*, Frankfurt/New York: Campus Verlag, 2015, S. 181-218.
- Geimer, Peter: „Kein Code: Evident. Krauss, Sultan & Mandel und die Fototheorie“, in: Gronert, Stefan (Hrsg.): *Larry Sultan* [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Bonn, vom 5.02. bis 17.05.2015, im S.M.A.K. Gent, vom 14.03. bis 24.05.2015], Bielefeld/Berlin: Kerber Verlag, 2015a, S. 31-35.
- Geimer, Peter (Hrsg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit, Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002.
- Genette, Gérard: *Paratexte, Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 2001.
- Gerling, Winfried; Holschbach, Susanne; Löffler, Petra: *Bilder verteilen, Fotografische Praktiken in der digitalen Kultur*, Bielefeld: transcript Verlag, 2018.
- Gfrereis, Heike: „Ausstellung“, in: Lepper, Marcel; Raulff, Ulrich (Hrsg.): *Handbuch Archiv, Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*, Stuttgart: J.B. Metzler, 2016, S. 225-235.
- Godfrey, Marc: „Photography Found and Lost: On Tacita Dean's Floh“, in: *October*, Vol. 114, Fall 2005, S. 90-119.
- Goerke, Heinz: *Carl von Linné, Arzt - Naturforscher - Systematiker, 1707–1778*, Stuttgart: Wissenschaftliche Verlagsgesellschaft M.B.H., 1966.
- Golan, Tal: „Sichtbarkeit und Macht: Maschinen als Augenzeugen“, in: Geimer, Peter (Hrsg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit, Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, S. 171-210.
- Grasskamp, Walther: „Künstler und andere Sammler“, in: *Kunstforum International*, Band 32, 1979, S. 31-70.
- Grau, Oliver (Hrsg.): *Museum and the Archive on the Move, Changing Cultural Institutions in the Digital Era*, Berlin/Boston: De Gruyter, 2017.
- Greenberg, Clement: „Das Glasauge der Kamera (1946)“, in: Lüdeking, Karlheinz (Hrsg.): *Clement Greenberg, Die Essenz der Moderne, Ausgewählte Essays und Kritiken*, Hamburg: Philo Fine Arts, 2009, S. 107-113.
- Gronert, Stefan (Hrsg.): *Larry Sultan*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Bonn und S.M.A.K. Gent 2015], Bielefeld/Berlin: Kerber Verlag, 2015.

- Gross, Fred: „Evidence“, in: *Photograph*, Summer 1977, o. S.
- Gunthert, André: „Der digitale Abdruck, Theorie und Praxis der Fotografie im digitalen Zeitalter“, in: Ders.: *Das geteilte Bild, Essays zur digitalen Fotografie*, Göttingen: Konstanz University Press, 2019, S. 23-36.
- Habsburg-Lothringen, Bettina: „Sonderausstellungen: Grundlegende Bemerkungen zu einem Format am Beispiel der Ausstellungstätigkeit am Universalmuseum Joanneum seit 1811“, in: Dies.; Natter, Tobias G.; Fehr, Michael (Hrsg.): *Die Praxis der Ausstellung, Über museale Konzepte auf Zeit und Dauer*, Bielefeld: transcript Verlag, 2012, S. 17-38.
- Hagner, Michael: „Das Fritsch-Projekt, Anthropologische Fotografie und kulturelles Gedächtnis“, in: *Fotogeschichte*, Heft 112, 2009, S. 47-54.
- Hahn, Daniela: *Das Dokument in den Künsten*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2016.
- Harding, Colin (Hrsg.): *Henry Fox Talbot: The Pencil of Nature*, Reprint der Ausgabe, London, 1844, Chicago: KWS Publ., 2011.
- Harmer, Jim: „6 Tipps for Getting on Flickr’s Explore Page“, <https://improvephotography.com/592/flickr-seo-6-tips-for-getting-on-flickr-explere-page/>, zuletzt abgerufen am 14.09.2021.
- Harms, Ilse; Zimmermann, Harald H. (Hrsg.): *Information und Sprache, Beiträge zu Informationswissenschaft, Computerlinguistik, Bibliothekswesen und verwandten Fächern*, München: Saur, 2006.
- Hasenpflug, Kristina; Seeger, Elke (Hrsg.): *Atelier der Erinnerung, Aspekte des Archivarischen als Ausgangspunkt künstlerischer Fotografie*, Ludwigsburg: Wüstenrot Stiftung, 2016.
- Heineken, Robert: „Open and shut case“, in: *Afterimage*, May-June 1977, S. 6.
- Herbstreit, Mareike: *Aktionsrelikte, Ausgestellte Authentizität bei Chris Burden und Marina Abramović*, München: Verlag Silke Schreiber, 2019.
- Hern, Alex: „Flickr faces complaints over ‘offensive’ auto-tagging for photos“, *The Guardian*, 20.05.2015, <https://www.theguardian.com/technology/2015/may/20/flickr-complaints-offensive-auto-tagging-photos>, zuletzt abgerufen am 23.09.2019.
- Higgins, Jackie: *The World Atlas of Street Photography*, London: Thames & Hudson, 2014.
- Holert, Tom: „Evidenz-Effekte, Überzeugungsarbeit in der visuellen Kultur der Gegenwart“, in: Bickenbach, Matthias (Hrsg.): *Korrespondenzen, Visuelle Kulturen zwischen früher Neuzeit und Gegenwart*, Köln: Dumont, 2002, S. 198-225.
- Holmes, Oliver Wendell: „Das Stereoskop und der Stereograph“ (1859), in: Kemp, Wolfgang (Hrsg.): *Theorie der Fotografie I, 1839-1912*, München: Schirmer/Mosel, 1980, S. 114-121.
- Holschbach, Susanne: „Ordnungen des Fotoblogs – Kanalisierungsweisen (in) einer undisziplinierten Bildersammlung“, in: Abel, Thomas; Deppner, Martin Roman (Hrsg.): *Undisziplinierte Bilder, Fotografie als dialogische Struktur*, Bielefeld: transcript Verlag, 2013, S. 221-231.
- Holschbach, Susanne: „Bilder teilen, Photosharing als Herausforderung für die Fotografie-forschung“, in: *Fotogeschichte*, Heft 124, 2012, S. 78-83.
- Huber, Hans Dieter: „Künstler als Kuratoren – Kuratoren als Künstler?“, in: Ders.; Locher, Hubert; Schulte, Karin (Hrsg.): *Kunst des Ausstellens, Beiträge, Statements, Diskussionen*, Ostfildern-Ruit: Hatje-Cantz, 2002, S. 225-228.
- Hubert, Hans W.: *Das Kunsthistorische Institut in Florenz, Von der Gründung bis zum Hundertjährigen Jubiläum (1897–1997)*, Florenz: Il Ventilabro, 1997, S. 125-135.

- Hugunin, James: „Evidence“, in: *The Dumb Ox*, Issue #5, 1977, S. 97-101.
- Jaeger, Roland: „Die Fülle der neuen Bilderbücher, Eine begriffsgeschichtliche Skizze zum >Fotobuch<“, in: Ders.; Heiting, Manfred (Hrsg.): *Autopsie, Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945*, Band 1, Göttingen: Steidl Verlag, 2012, S. 24-29.
- Jäger, Ludwig; Lethen, Helmut; Koschorke, Albrecht (Hrsg.): *Auf die Wirklichkeit zeigen, Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften, Ein Reader*, Frankfurt/New York: Campus Verlag, 2015.
- Jäger, Ludwig: „Semantische Evidenz. Evidenzverfahren in der kulturellen Semantik“, in: Ders.; Lethen, Helmut; Koschorke, Albrecht (Hrsg.): *Auf die Wirklichkeit zeigen, Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften, Ein Reader*, Frankfurt/New York: Campus Verlag, 2015, S. 39-62.
- Jäger, Gottfried; Boström, Jörg (Hrsg.): *Gegen die Indifferenz der Fotografie, Die Bielefelder Symposien über Fotografie 1979-1985, Beiträge zur ästhetischen Theorie und Praxis der Fotografie*, Bielefeld/Düsseldorf: Edition Marzona, 1986.
- Jothady, Manisha: „Peter Piller, Ein Tennisball, der beim Hecke-Schneiden zum Vorschein kommt, erinnert an Gewölle“, in: *Camera Austria*, no. 89/2005, S. 22-30.
- Kaltenbrunner, Gerd-Klaus (Hrsg.): *Bilderflut und Bildverlust, Für eine Kultur des Schauens*, Freiburg: Herder, 1982.
- Keller, Peter: „Jungbrunnen für alte Meister? Interventionen zeitgenössischer Künstler in Museen alter Kunst“, in: *kunsttexte.de – E-Journal für Kunst- und Bildgeschichte*, 3/2015, <https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/8004/keller.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, eingesehen am 11.09.2019.
- Kemp, Wolfgang; von Amelunxen, Hubertus (Hrsg.): *Theorie der Fotografie IV, 1980-1992*, München: Schirmer/Mosel, 1994.
- Kemp, Wolfgang (Hrsg.): *Theorie der Fotografie I, 1839-1912*, München: Schirmer/Mosel, 1980.
- Knappe, Gunilla; Östlind, Niclas; Wolthers, Louise (Hrsg.): *Order and Collapse, The Lives of Archives*, Göteborg: Photography at Valand Academy, Univers. of Gothenburg, 2016.
- Knopp, Michael: „Digitalfotos als Beweismittel“, in: *Zeitschrift für Rechtspolitik*, 2008, Heft 5, S. 156-159.
- Kosinsky, Dorothy: *The Artist and the Camera, Degas to Picasso*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im San Francisco Museum of Modern Art, Dallas Museum of Art, Fundación del Museo Guggenheim Bilbao], New Haven/London: Yale Univ. Press, 1999.
- Kracauer, Siegfried: „Die Photographie“ (1927), in: Ders.: *Das Ornament der Masse*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977, S. 21-39.
- Kramer, Anke; Pelz, Annegret (Hrsg.): *Album, Organisationsform narrativer Kohärenz*, Göttingen: Wallstein Verlag, 2013.
- Krauss, Rosalind: „Anmerkung zum Index: Teil I“ (1976), in: Wolf, Herta (Hrsg.): *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst, 2000, S. 249-264.
- Krauss, Rosalind: „Die diskursiven Räume der Photographie“, in: Dies.: *Das Photographische, Eine Theorie der Abstände*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1998, S. 40-58.
- Krauss, Rosalind: „Grids, You Say“, in: The Pace Gallery (Hrsg.): *GRIDS, Format and Image in Twentieth-Century Art*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Pace Gallery, New York, vom 9.12.1978 bis 20.01.1979], New York, 1980, o. S.

- Kuehn, Wilfried: „No Display“, in: Linke, Armin; Hanappe, Peter (Hrsg.): *Phenotypes/Limited Forms*, Zürich: Lars Müller Publishers, 2018, S. 17-20.
- Kunstforum: „Kuratieren und künstliche Intelligenz: Liverpool Biennial 2020“, 9.12.2019, <https://www.kunstforum.de/nachrichten/kuratieren-und-kuenstliche-intelligenz>, zuletzt aufgerufen am 1.04.2022.
- Kunstraum München e.V. (Hrsg.): *Hans Peter Feldmann, Bilder, Pictures*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunstraum München e.V. vom 4.03. bis 31.03.1975], München, 1975.
- Kuster, Brigitta; Lange, Britta; Löffler, Petra: „Archive der Zukunft? Ein Gespräch über Sammlungspolitiken, koloniale Archive und die Dekolonisierung des Wissens“, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Jg. 11, 2019, Nr. 1, 96-111.
- Kühl, Eike: „Meine Freundin ist kein Gorilla“, *Die Zeit*, 2.07.2015, <https://www.zeit.de/digital/internet/2015-07/google-fotos-algorithmus-rassismus>, zuletzt abgerufen am 23.09.2019.
- Leber, Sebastian: „Unboxing, Insider packen aus“, *Tagesspiegel*, 15.07.2013, <https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/unboxing-insider-packen-aus/8490556.html>, zuletzt abgerufen am 2.10.2019.
- Lepper, Marcel; Raulff, Ulrich (Hrsg.): *Handbuch Archiv, Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*, Stuttgart: J.B. Metzler, 2016.
- Lethen, Helmut: *Der Schatten des Fotografen, Bilder und ihre Wirklichkeit*, Berlin: Rowohlt, 2014.
- Levén, Ulrika (Hrsg.): *Thomas Ruff*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Rooseum, Malmö, vom 13.04. bis 9.06.1996], 1996.
- Liebermann, Valeria: „Photography as proving ground“, in: *Thomas Ruff*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Essor Gallery, London, vom 6.09. bis 28.11.2001], 2001, o. S.
- Linke, Armin; Hanappe, Peter (Hrsg.): *Phenotypes/Limited Forms*, Zürich: Lars Müller Publishers, 2018.
- Lippard, Lucy: „The Artist’s Book goes public“, in Dies.: *Get the message?, A Decade of Art of Social Changes*, New York: Dutton, 1984, S. 48-51.
- Lischka, Konrad: „Jugendschützer: Flickr-Filter nach deutschem Recht nicht nötig“, Spiegel-Online, 21.06.2007, <http://www.spiegel.de/netzwelt/web/foto-portal-jugendschuetzer-flickr-filter-nach-deutschem-recht-nicht-noetig-a-489837.html>, zuletzt abgerufen am 14.02.2019.
- Lübbke-Tidow, Maren: „Was vom Bild bleibt, Ein Nebeneinander von Ungleichem“, in: Fotomuseum Winterthur: *Archiv Peter Piller, Materialien (G), Albedo*, [Katalog erschienen anlässlich der Ausstellung *Peter Piller: Belegkontrolle* im Fotomuseum Winterthur vom 13.12.2014 bis 22.02.2015], Köln: Walter König, 2015, S. 33-38.
- Lüdeking, Karlheinz (Hrsg.): *Clement Greenberg, Die Essenz der Moderne, Ausgewählte Essays und Kritiken*, Hamburg: Philo Fine Arts, 2009.
- Lundström, Jan-Erik: „Matters of Life and Death: The immersive aesthetics of Joachim Schmid“, in: MacDonald, Gordon; Weber, John S. (Hrsg.): *Joachim Schmid, Photoworks 1982-2007*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Tang Museum, Skidmore College, vom 3.02. bis 29.04.2007], Göttingen: Steidl, 2007, S. 97-101.

- Luyken, Gunda: „Das Album von Hannah Höch. Materialsammlung, Skizzenbuch oder Konzeptkunst?“, in: Dies.; Berlinische Galerie (Hrsg.): *Hannah Höch, Album*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2004, o. S.
- LWL-Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte (Hrsg.): *Thomas Ruff, Stellar Landscapes*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im LWL-Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, Münster, vom 25.09.2011 bis 08.01.2012], Heidelberg u.a.: Kehrer, 2011.
- MacDonald, Gordon; Weber, John S. (Hrsg.): *Joachim Schmid, Photoworks 1982-2007*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Tang Museum, Skidmore College, vom 3.02. bis 29.04.2007], Göttingen: Steidl, 2007.
- Malraux, André: *Das imaginäre Museum* (1947), Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag, 1987.
- Manovich, Lev: *The Language of New Media*, Cambridge/London: The MIT Press, 2001.
- Mareis, Claudia; Windgätter, Christof (Hrsg.): *Wild Thing, Unordentliche Prozesse in Design und Wissenschaft*, Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2018.
- Matyssek, Angela: *Kunstgeschichte als fotografische Praxis, Richard Hamann und Foto Marburg*, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2009.
- Matzer, Ulrike: „Des images vidées? Les livres de l'«Archiv Peter Piller»“, in: *Images & Narrative*, Vol. 11, No. 4, 2004, S. 35-49.
- Mauro, Alessandra (Hrsg.): *Photo Show, Landmark exhibitions that defined the history of photography*, London: Thames & Hudson, 2014.
- McGovern, Fiona: „Referenz und Appropriation in der künstlerischen Ausstellungspraxis“, in: Döhl, Frédéric; Wöhrer, Renate (Hrsg.): *Zitieren, appropriieren, sampeln, Referenzielle Verfahren in den Gegenwartskünsten*, Bielefeld: transcript Verlag, 2014, S. 113-136.
- Melone, Mirco: *Zwischen Bilderlast und Bilderschatz, Pressefotografie und Bildarchive im Zeitalter der Digitalisierung*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2017.
- Menegoi, Simone: *Lumpenfotografie, Towards a photography without vainglory, Hans-Peter Feldmann, Peter Piller, Joachim Schmid, Alessandra Spranzi, Franco Vaccari*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Galleria P420, Bologna, vom 4.05. bis 13.07.2013], Bologna: Galleria P420, 2013.
- Menne-Haritz, Angelika: *Schlüsselbegriffe der Archivterminologie, Lehrmaterialien für das Fach Archivwissenschaft*, Marburg: Archivschule Marburg, 1999.
- Mersch, Dieter: „Ambiguitäten des Zeigens. Kleine Theorie monstrativer Praktiken“, in: Sykora, Katharina; Schrader, Kristin; Kohler, Dietmar; Pohlmann, Natascha; Bühler, Daniel (Hrsg.): *Valenzen fotografischen Zeigens, Das fotografische Dispositiv*, Band 3, Kromsdorf: Jonas Verlag, 2016, S. 50-73.
- Methling, Inga: „Facebooks Brüste-Verbot erreicht jetzt die Kunst“, 18.12.2015, https://rp-online.de/nrw/panorama/brueste-auf-facebook-bild-der-bundeskunsthalle-bonn-gesperrt_aid-20067779,_zuletzt_abgerufen_am_3.02.2022.
- Miessen, Markus; Chateigné, Yann (Hrsg.): *The Archive as a Productive Space of Conflict*, Berlin: Sternberg Press, 2016.
- Mæglin-Delcroix, Anne: *Esthétique du livre d'artiste, Une introduction à l'art contemporain*, Marseille: Le Mot et le Reste u.a., 2012.

- Moholy-Nagy, László: *Malerei, Fotografie, Film*, Faks.-Nachdruck nach der Ausgabe von 1927, Mainz u.a.: Kupferberg, 1967.
- Molderings, Herbert; Wedekind, Gregor (Hrsg.): *L'évidence photographique, La conception positiviste de la photographie en question*, Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2009.
- Morse, Rebecca (Hrsg.): *Larry Sultan: Here and Home*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung u.a. im Los Angeles County Museum of Art vom 9.11.2014 bis 22.03.2015] München u.a.: Prestel, 2014.
- Noble, Safiya Umoja: *Algorithms of Oppression, How Search Engines Reinforce Racism*, New York: N.Y. University Press, 2018.
- Nohr, Rolf: „Das Augenscheinliche des Augenscheinlichen“, in: Ders. (Hrsg.): *Evidenz Das sieht man doch!*, Münster: Lit Verlag, 2004.
- O'Doherty, Brian: *Inside the White Cube, the Ideology of the Gallery Space*, Santa Monica u.a.: Lapis Press, 1986.
- Ortmann, Lucie: „Archiv-Analyse: steirischer herbst (Graz)“, in: *MAP – Media | Archive | Performance*, # 9, e-journal erschienen 2018, <http://www.perfomap.de/map9>, zuletzt abgerufen am 23.05.2021.
- Oxford English Dictionary, <http://www.oed.com>.
- Palmer, Daniel: *Photography and Collaboration, From Conceptual Art to Crowdsourcing*, London/New York: Bloomsbury, 2017.
- Panke, Stefanie; Gaiser, Birgit: „With my head up in the clouds“- Social Tagging aus Nutzersicht“, in: Gaiser, Birgit; Hampel, Thorsten; Panke, Stefanie (Hrsg.): *Good Tags – Bad Tags, Social Tagging in der Wissenskommunikation*, Münster: Waxmann, 2008, S. 23-35.
- Panyr, Jiri: „Thesauri, Semantische Netze, Frames, Topic Maps, Taxonomien, Ontologien - begriffliche Verwirrung oder konzeptionelle Vielfalt?“, in: Harms, Ilse; Zimmermann, Harald H. (Hrsg.): *Information und Sprache, Beiträge zu Informationswissenschaft, Computer-linguistik, Bibliothekswesen und verwandten Fächern*, München: Saur, 2006, S. 139-152.
- Pape, Helmut (Hrsg.): *Charles S. Peirce, Phänomen und Logik der Zeichen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1983.
- Peters, Kathrin: „Sofort-Bilder. Aufzeichnung, Distribution und Konsumtion von Wirklichem unter dem Vorzeichen der Digitalfotografie“, 2004, http://www.medienkunstnetz.de/themen/foto_byte/sofort_bilder/10/, zuletzt abgerufen am 14.11.2019.
- Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft, Ideen, Methoden Begriffe*, 2. Auflage, Stuttgart u.a.: Metzler, 2011.
- Phillips, Sandra S.: „A History of Evidence“, in: Mandel, Mike; Sultan, Larry: *Evidence*, New York: D.A.P., 2004, o. S.
- Phillips, Christopher: „The Judgement Seat of Photography“ (1982), in: Bolton, Richard (Hrsg.): *The Contest of Meaning, Critical Histories of Photography*, Cambridge/London: The MIT Press, 1989, S. 15-48.
- Phillipot, Clive: „Books by Artists and Books as Art“, in: Ders.; Lauf, Cornelia (Hrsg.): *Artist/Author, Contemporary Artists' Books*, New York: D.A.P., 1998, S. 31-55.

- Piller, Peter: „Vorzüge der Absichtslosigkeit, Archivieren – Arrangieren – Assoziieren“, in: *kunsttexte.de – E-Journal für Kunst- und Bildgeschichte*, Themenheft 4: Humor und Subversion in Kunst und Design – eine Art Künstlerheft, Berlin/Hamburg, 2018/19, https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/20637/Piller_Peter_Vorzuege_der_Absichtslosigkeit.pdf, zuletzt abgerufen am 20.12.2021.
- Piller, Peter im Interview mit Oliver Zybok, „Ich sehe was, was du schon gesehen hast“, in: *Kunstforum International*, Bd. 246, 2017, S. 120-131.
- Piller, Peter: „The Advantages of the Unintentional *Noch ist nichts zu sehen (Nothing to be seen yet)*“, in: Knape, Gunilla; Östlund, Niclas; Wolthers, Louise (Hrsg.): *Order and Collapse, The Lives of Archives*, Göteborg: Photography at Valand Academy, Univers. of Gothenburg, 2016, S. 99-123.
- Piller, Peter: „Vorzüge der Absichtslosigkeit“, in: Bippus, Elke (Hrsg.): *Kunst des Forschens, Praxis eines ästhetischen Denkens*, Zürich/Berlin: diaphanes, 2009/12, S. 65-77.
- Pinney, Christopher: „The Parallel Histories of Anthropology and Photography“, in: Edwards, Elizabeth (Hrsg.): *Anthropology and Photography, 1860–1920*, New Haven/London: Yale Univ. Press, 1992, S. 74-95.
- Pohlmann, Ulrich: „Another Nature; or, Arsenals of Memory: Photography as Study Aid, 1850 1900“, in: Kosinsky, Dorothy (Hrsg.): *The Artist and the Camera, Degas to Picasso*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im San Francisco Museum of Modern Art, Dallas Museum of Art sowie der Fundación del Museo Guggenheim Bilbao], New Haven/London: Yale Univ. Press, 1999, S. 43-57.
- Poignant, Roslyn: „Surveying the Field of View: The Making of the RAI Photographic Collection“, in: Edwards, Elizabeth (Hrsg.): *Anthropology and Photography, 1860–1920*, New Haven/London: Yale Univ. Press, 1992, S. 42-73.
- Quoi, Alexandre: „Qu´est-ce que la photographie? Photoconceptualisme et investigation d`un medium dans les années 1970“, in: Molderings, Herbert; Wedekind, Gregor (Hrsg.): *L`évidence photographique, La conception positiviste de la photographie en question*, Paris: Éditions de la Maison des sciences de l`homme, 2009, S. 247-300.
- Ratcliff, Carter: „Begegnung mit Evidence“, in: Zander, Thomas (Hrsg.): *Larry Sultan und Mike Mandel*, Köln: Walther König, 2012, S. 200-211.
- Rautzenberg, Markus; Wolfsteiner, Andreas (Hrsg.): *Hide and Seek, Das Spiel von Transparenz und Opazität*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2010.
- Regener, Susanne: *Fotografische Erfassung, Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*, München: Wilhelm Fink Verlag, 1999.
- Regener, Susanne: „Ausgegrenzt. Die optische Inventarisierung des Menschen im Polizeiwesen und in der Psychiatrie“, in: *Fotogeschichte*, Heft 38, 1990, S.23-38.
- Reimann, Norbert: „Grundfragen und Organisation des Archivwesens“, in: Ders. (Hrsg.): *Praktische Archivkunde, Ein Leitfaden für Fachangestellte für Medien- und Informationsdienste*, Münster: Ardey-Verlag, 2004, S. 19-45.
- Rieger, Monika: „Anarchie im Archiv. Vom Künstler als Sammler“, in: Ebeling, Knut; Günzel, Stephan (Hrsg.): *Archivologie, Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*, Berlin: Kadmos, 2009, S. 253-269.
- Roesler, Alexander; Stiegler, Bernd (Hrsg.): *Grundbegriffe der Medientheorie*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2005.
- Römer, Stefan: „Appropriation Art“, in: Butin, Hubertus (Hrsg.): *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln: DuMont, 2006, S. 15-18.

- Roth, Andrew (Hrsg.): *The Open Book, A History of the Photographic Book from 1878 to the Present*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Hasselblad Center, Göteborg, vom 23.09. bis 7.11.2004, sowie im International Center for Photography, New York, vom 17.06. bis 4.09.2005], Göteborg: Hasselblad Center, 2004.
- Roth, Andrew (Hrsg.): *The Book of 101 Books, Seminal Photographic Books of the Twentieth century*, New York: PPP. u.a., 2001.
- Roubert, Paul-Louis: „Between Pride and Prejudice: Exhibiting Photography in the Nineteenth Century“, in: Mauro, Alessandra (Hrsg.): *Photo Show, Landmark exhibitions that defined the history of photography*, London: Thames & Hudson, 2014, S. 61-77.
- Rowell, Margit: „Ed Ruscha - Photographer“, in: Whitney Museum of American Art, New York (Hrsg.): *Ed Ruscha - Photographer*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung organisiert vom Whitney Museum of American Art New York im Jeu de Paume Paris, Kunsthaus Zürich, sowie im Museum Ludwig Köln], Göttingen: Steidl, 2006, S. 11-41.
- Ruchatz, Jens: „Kontexte der Repräsentation, Zur Materialität und Medialität des fotografischen Bildes“, in: *Fotogeschichte*, Heft 124, 2012, S. 19-28.
- Ruff, Thomas im Gespräch mit Thomas Wulffen, „Reality so real it's recognizable“, in: Levén, Ulrika (Hrsg.): *Thomas Ruff*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Rooseum, Malmö, vom 13.04. bis 9.06.1996], 1996, S. 65-66.
- Rühse, Viola: „The Digital Collection of the Rijksmuseum, Open Content and the Commercialization of a National Museum“, in: Grau, Oliver (Hrsg.): *Museum and the Archive on the Move, Changing Cultural Institutions in the Digital Era*, Berlin/Boston: De Gruyter, 2017, S. 37-56.
- Ruscha, Ed: „Rejected ...“, in: *Artforum*, Vol. 2, No. 9, March 1964, S. 55.
- Saar, Martin: „Das Archiv an und für sich, Martin Saar über „Gerhard Richter. Atlas“ in der Kunsthalle im Lipsiusbau, Dresden“, in: *Texte zur Kunst*, 27. April 2012, <https://www.textezurkunst.de/articles/gerhard-richter-atlas-martin-saar/>, zuletzt abgerufen am 25.02.2020.
- Sack, Philipp: „Andere Bilder, andere Archive. Wertformen in der Microstock-Bildindustrie“, in: Flemming, Viktoria von; Berndt, Daniel; Bialek, Yvonne (Hrsg.): *(Post)fotografisches Archivieren, Wandel, Macht, Geschichte, Das fotografische Dispositiv*, Band 2, Kromsdorf: Jonas Verlag, 2016, S. 145-163.
- Sander, Gunther (Hrsg.): *August Sander, Menschen des 20. Jahrhunderts, Portraitfotografien 1892-1952*, München: Schirmer-Mosel, 1994.
- Schaffner, Ingrid; Winzen, Matthias (Hrsg.): *Deep Storage, Arsenale der Erinnerung, Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Haus der Kunst München vom 3.08. bis 12.10.1997 und in der Henry Art Gallery, Seattle im Herbst 1998], München: Prestel-Verlag, 1997.
- Scheid, Torsten: „After Appropriation Art. Politiken des Bildes im Zeitalter seiner Zirkulierbarkeit.“, in: Brünger, Nora; Gross, Luzi; Scheid, Torsten (Hrsg.): *Performing the System*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunstverein Hildesheim vom 19.04. bis 24.06.2018], Universitätsverlag Hildesheim, 2019, S. 151-160.
- Scheid, Torsten: „Die Bilder der anderen, Im Atelier von Joachim Schmid“, in: *Photonews, Zeitung für Fotografie*, 26. Jg., Nr. 10/14. Oktober 2014, S. 18-19.
- Schenk, Dietmar: „Archivmacht“ und geschichtliche Wahrheit“, in: Ders.; Hering, Reiner (Hrsg.): *Wie mächtig sind Archive? Perspektiven der Archivwissenschaft*, Hamburg: University Press, 2013, S. 21-43.
- Schenk, Dietmar: *Kleine Theorie des Archivs*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2008.

- Schmid, Joachim im Interview mit Jérôme Dupeyrat, in: Ders.: *Entretiens: Perspectives Contemporaines sur les Publications d'Artistes*, Rennes : Éditions Incertain Sens, 2017, S. 213-225.
- Schmid, Joachim im Interview mit Katja Stuke und Oliver Sieber, „Doch jetzt ist Quantität ohne Zweifel die herausragende Qualität“, in: *ANT!FOTO*, Böhm/Kobayashi Publishing Project, Jahrgang 1, 2010, S. 10-11.
- Schmid, Joachim: „Der Aufstand der Flickr-Kunden“, 20.06.2007, www.fotokritik.de, zuletzt abgerufen am 14.02.2021.
- Schmid, Joachim: „»Hohe« und „»niedere« Fotografie“ (1992), in: Kemp, Wolfgang; von Amelunxen, Hubertus (Hrsg.): *Theorie der Fotografie IV, 1980-1992*, München: Schirmer/Mosel, 1994, S. 182-187.
- Schmid, Joachim: „Keine neuen Fotos bis die alten aufgebraucht sind“ (1987), in: *Hohe und Niedere Fotografie*, [Begleitheft zur Ausstellung im Kunsthaus Rhenania], Köln 1988, S. 21-26.
- Schmid, Joachim: „Es kommt der elektronische Fotograf“ (1984), in: Jäger, Gottfried; Boström, Jörg (Hrsg.): *Gegen die Indifferenz der Fotografie, Die Bielefelder Symposien über Fotografie 1979-1985, Beiträge zur ästhetischen Theorie und Praxis der Fotografie*, Bielefeld/Düsseldorf: Edition Marzona, 1986, S. 228-236.
- Schmidt, Eva; Rüttinger, Ines (Hrsg.): *Lieber Aby Warburg, was tun mit Bildern? Vom Umgang mit fotografischem Material*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum für Gegenwartskunst Siegen vom 2.12.2012 bis 3.3.2013], Heidelberg: Kehrer Verlag, 2012.
- Schulte Strathaus, Stefanie: „What has happened to this film?“, in: Arsenale – Institut für Film und Videokunst e.V. (Hrsg.): *Living Archive, Archivarbeit als künstlerische und kuratorische Praxis der Gegenwart I Archive Work as Contemporary Artistic and Curatorial Practice*, Berlin: b_books, 2013, S. 9-19.
- Schwarte, Ludger: *Pikturale Evidenz, Zur Wahrheitsfähigkeit der Bilder*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2015.
- Sekula, Allan: „The Body and the Archive“ (1986), in: Bolton, Richard (Hrsg.): *The Contest of Meaning, Critical Histories of Photography*, Cambridge/London: The MIT Press, 1989, S. 343-389.
- Sekula, Allan: „Reading an Archive. Photography between Labour and Capital“ (1983), in: Wells, Liz (Hrsg.): *The Photography Reader*, London u.a.: Routledge, 2003, S. 443-452.
- Sekula, Allan: „On the Invention of Photographic Meaning“ (1982), in: Burgin, Victor (Hrsg.): *Thinking Photography*, Basingstoke u.a.: Palgrave Macmillan, 2010, S. 84-109.
- Sekula, Allan: „Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)“, in: *The Massachusetts Review*, Vol. 19, No. 4, Photography, Winter, 1978, S. 859-883.
- Seyfarth, Ludwig: „Entscheidend ist das Unsichtbare, Peter Pillers Kunst mit Fotografien“, in: Fotomuseum Winterthur: *Archiv Peter Piller, Materialien (G), Albedo*, [Katalog erschienen anlässlich der Ausstellung *Peter Piller: Belegkontrolle* im Fotomuseum Winterthur vom 13.12.2014 bis 22.02.2015], Köln: Walter König, 2015, S. 11-22.
- Seyfarth, Ludwig: „Der Denkraum zwischen den Bildern, Zur Genese der Kunstgattung „Fotosammlung“, in: Schmidt, Eva; Rüttinger, Ines (Hrsg.): *Lieber Aby Warburg, was tun mit Bildern? Vom Umgang mit fotografischem Material*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum für Gegenwartskunst Siegen vom 2.12.2012 bis 3.03.2013], Heidelberg: Kehrer Verlag, 2012, S. 16-25.

- Seyfarth, Ludwig: „Vorzüge der Absichtslosigkeit, Peter Piller und seine Bildarchive“, in: Ders.: *Unsichtbare Sammlungen, Kunst nach der Postmoderne*, Hamburg: Philo Fine Arts, 2008, S. 28-40.
- Seyfarth, Ludwig: „Vorzüge der Absichtslosigkeit, Peter Pillers Archiv verborgener Ikonografien“, in: Kulturkreis der deutschen Wirtschaft (Hrsg.): *ars viva 04/05 – Zeit*, [Katalog erschienen anlässlich der Ausstellungsreihe mit Werken der Förderpreisträger des Kulturkreises »ars viva 04/05 - Zeit«], Frankfurt a.M.: Revolver, 2004, S. 58-64.
- Shore, Robert: *Beg, Steal & Borrow, Artists Against Originality*, London: Laurence King, 2017.
- Siegel, Steffen: „Drucksachen. Vorbemerkungen zu einer künftigen Fotobuch-Forschung“, in: Dogramaci, Burgu; Düdder, Désirée; Dufhues, Stefanie; Schindelegger, Maria; Volz, Anna (Hrsg.): *Gedruckt und erblättert, Das Fotobuch als Medium ästhetischer Artikulation seit den 1940er Jahren*, Köln: Walther König, 2016, S. 22-33.
- Siever, Margrit Christina: *Multimodale Kommunikation im Social Web, Forschungsansätze und Analysen zu Text-Bild-Relationen*, Frankfurt a.M.: Peter Lang, 2015.
- Simon, Cheryl: „Introduction: Following the Archival Turn“, in: *Visual Resources*, Bd. 18, Heft 2, 2002, S. 101-107.
- Solomon-Godeau, Abigail: *Die Aktivierung der Archive, Activating Archives*, Wien 2016.
- Sommer, Manfred: *Sammeln, Ein philosophischer Versuch*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002.
- Sontag, Susan: „Die Bilderwelt“, in: Dies.: *Über Fotografie*, Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1980, S. 146-172.
- Spieker, Sven: *The Big Archive, Art from Bureaucracy*, Cambridge/London: The MIT Press, 2008.
- Spieker, Sven: „Einleitung: Die Ver-Ortung des Archivs“, in: Ders. (Hrsg.): *Bürokratische Leidenschaften, Kultur- und Mediengeschichte im Archiv*, Berlin: Kadmos, 2004, S. 7-25.
- Springer, Michelle u.a.: „For the Common Good: The Library of Congress, Flickr Pilot Project“, 30.10.2008, https://www.loc.gov/rr/print/flickr_report_final.pdf, zuletzt abgerufen am 21.09.2020.
- Starl, Timm: *Knipser, Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 und 1980*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Münchener Stadtmuseum vom 14.06. bis 20.08.1995], München/Berlin: Koehler und Amelang, 1995.
- Steinlechner, Gisela: „Vom Verdichten und Anrichten der Bilder, Hannah Höch's »Album«“, in: Kramer, Anke; Pelz, Annegret (Hrsg.): *Album, Organisationsform narrativer Kohärenz*, Göttingen: Wallstein Verlag, 2013, S. 289-296.
- Steyerl, Hito: „Paläste der Erinnerung. Dokumente und Monumente – Politik des Archivs“, in: Dies.: *Die Farbe der Wahrheit, Dokumentarismen im Kunstfeld*, Wien/Berlin: Turia und Kant, 2008, S. 25-40.
- Stiegler, Bernd: „Pictures at an Exhibition“, in: *Fotogeschichte*, Heft 112, 2009, S. 5-14.
- Stiegler, Bernd: *Theoriegeschichte der Photographie*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2006.
- Stiftung Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Hrsg.): *Wolfgang Tillmans – Zachęta Ermutigung*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Zachęta Nationalen Kunstgalerie in Warschau vom 18.11.2011 bis 29.01.2012], Düsseldorf: Kunstsammlung NRW, 2011.

- Sykora, Katharina; Schrader, Kristin; Kohler, Dietmar; Pohlmann, Natascha; Bühler, Daniel (Hrsg.): *Valenzen fotografischen Zeigens, Das fotografische Dispositiv*, Band 3, Kromsdorf: Jonas Verlag, 2016.
- Szarkowski, John (Hrsg.): *From the Picture Press*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum of Modern Art New York 1973], 1973, https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_2546_300062439.pdf, zuletzt abgerufen am 20.08.2019.
- Talbot, William Henry Fox: „The Pencil of Nature“ (1844-46), in: Kemp, Wolfgang: *Theorie der Fotografie 1, 1839-1912*, München: Schirmer/Mosel, 1980, S. 60-63.
- Tan, Fiona: *Goraiko*, [Katalog erschienen anlässlich der Ausstellung Goraiko – Fiona Tan im Sprengel Museum Hannover vom 21.09.2019 bis 12.01.2020], Amsterdam: Zoetendaal Publishers, 2019.
- Tatay, Helena (Hrsg.): *Hans-Peter Feldmann*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Serpentine Gallery, London, vom 11.04. bis 3.06.2012; BAWAG Contemporary, Wien, vom 21.06. bis 26.08.2012; Deichtorhallen, Hamburg, vom 1.03. bis 2.06.2013], London: Koenig Books, 2012.
- Thausing, Moritz: „Kupferstich und Fotografie“ (1866), in: Kemp, Wolfgang: *Theorie der Fotografie 1, 1839-1912*, München: Schirmer/Mosel, 1980, S. 133-142.
- Theye, Thomas: „»Ueberall liefert sie die vorher so schmerzlich vermissten Dokumente ...« - Fotografie als wissenschaftliches Dokument im 19. Jahrhundert? Physische Anthropologie und Ethnologie im Überblick“, in: Wöhrer, Renate (Hrsg.): *Wie Bilder Dokumente wurden, Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin: Kadmos, 2015, S. 51-84.
- Thurmann-Jajes, Anne: „ars photographica – Vervielfältigung als Prinzip. Die Reproduktion der Fotografie und das Künstlerbuch“, in: Dies. (Hrsg.): *ars photographica, Fotografie und Künstlerbücher*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Neuen Museum Weserburg vom 1.12.2002 bis 9.03.2003], Bremen 2002, S. 12-17.
- Trant, Jennifer: „Studying Social Tagging and Folksonomy: A Review and Framework“, in: *Journal of Digital Information*, Vol. 10, Nr. 1, 2009, S. 1-42.
- Umbrico, Penelope im Interview, „Penelope Umbrico: A Photographer of the Internet Era“, in: *Art Gallery Magazine*, Issue 172, China, March 2013, S. 84-91.
- Unbekannt: „Shows we’ve seen“, in: *Popular Photography*, 1977, S. 44, 138.
- Vaccari, Franco: „Lumpenfotografie“, in: Valtorta, Roberta (Hrsg.): *Joachim Schmid e la fotografia degli altri*, Monza: Johan & Levi, 2012, S. 65-68.
- Valtorta, Roberta (Hrsg.): *Joachim Schmid e la fotografia degli altri*, Monza: Johan & Levi, 2012.
- Van House, Nancy A.: „Personal photography, digital technologies and the uses of the visual“, in: *Visual Studies*, Vol. 26, No. 2, June 2011, S. 125-134.
- Van House, Nancy: „Flickr and Public Image-Sharing: Distant Closeness and Photo Exhibition“, 2007, <http://people.ischool.berkeley.edu/~vanhouse/VanHouseFlickrDistantCHI07.pdf>, zuletzt abgerufen am 23.04.2018.
- van den Berg, Karen: „Zeigen, forschen, kuratieren, Überlegungen zur Epistemologie des Museums“, in: Dies.; Gumbrecht, Hans Ulrich (Hrsg.): *Politik des Zeigens*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2010, S. 143-168.
- Vogt, Marion: *Zwischen Ornament und Natur, Edgar Degas als Maler und Photograph*, Hildesheim/Zürich/New York: Georg Olms Verlag, 2000.

- Volland, Holger: „Einsatzgebiete Künstlicher Intelligenz in der inhaltlichen Arbeit von Kulturbetrieben“, in: Pöllmann, Lorenz; Herrmann, Clara (Hrsg.): *Der digitale Kulturbetrieb, Strategien, Handlungsfelder und Best Practices des digitalen Kulturmanagements*, Springer 2010, <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-65824030-1>, S. 113-126, zuletzt abgerufen am 12.10.2021.
- Voss, Julia: *Hinter weißen Wänden/Behind the White Cube, Zeichnungen von Philipp Deines*, Berlin: Merve Verlag, 2015.
- Wall, Tobias: *Das unmögliche Museum, Zum Verhältnis von Kunst und Kunstmuseen der Gegenwart*, Bielefeld: transcript Verlag, 2006.
- Walton, Kendall L.: „Transparent Pictures: On the Nature of the Photographic Realism“, in: *Critical Inquiry*, Vol. 11, No. 2, 1984, S. 246-277.
- Warnke, Martin (Hrsg.): *Aby Warburg, Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, Berlin: Akademie Verlag, 2000.
- Weber, John: „Bilder von der Straße“, in: MacDonald, Gordon; Weber, John S. (Hrsg.): *Joachim Schmid, Photoworks 1982-2007*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Tang Museum, Skidmore College, vom 3.02. bis 29.04.2007], Göttingen: Steidl, 2007, S. 21-22.
- Weber, John: „Archiv“, in: MacDonald, Gordon; Weber, John S. (Hrsg.): *Joachim Schmid, Photoworks 1982-2007*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Tang Museum, Skidmore College, vom 3.02. bis 29.04.2007], Göttingen: Steidl, 2007, S. 71.
- Weibel, Peter: „The Reversibility of Data as a New Cultural Technique“, in: Linke, Armin; Hanappe, Peter (Hrsg.): *Phenotypes/Limited Forms*, Zürich: Lars Müller Publishers, 2018, S. 9-11.
- Weier, Sabine: „Katharsis durch Kunst? Im Frankfurter Weltkulturen Museum erprobt Direktorin Clémentine Deliss ihre Idee des ‚post-ethnografischen Museums‘“, in: *TAZ*, 01/2014, Berlin 2014.
- Weigel, Sigrid: „Die Kunst des Gedächtnisses – das Gedächtnis der Kunst. Zwischen Archiv und Bilderatlas, zwischen Alphabetisierung und Spur“, in: Flach, Sabine; Münz-Koenen, Inge; Streisand, Marianne (Hrsg.): *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2005, S. 99-119.
- Wells, Liz (Hrsg.): *The Photography Reader*, London u.a.: Routledge, 2003.
- Werber, Niels: „Vergessen / Erinnern. Die andere Seite der Gedächtniskunst“, in: Butzer, Günter; Günter, Manuela (Hrsg.): *Kulturelles Vergessen: Medien – Rituale – Orte*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004, S. 81-98.
- White, Tony: „From Democratic Multiple to Artist Publishing: The (R)evolutionary Artist's Book“, in: *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, Vol. 31, No. 1, Spring 2012, S. 45-56.
- Whitney Museum of American Art, New York (Hrsg.): *Ed Ruscha - Photographer*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung organisiert vom Whitney Museum of American Art New York im Jeu de Paume Paris, Kunsthaus Zürich, sowie im Museum Ludwig Köln], Göttingen: Steidl, 2006.
- Wilder, Kelley: *Photography and Science*, London: Reaktion Books, 2009.
- Wilder, Kelley: „Looking Through Photographs: Art, Archiving and Photography in the Photothek“, in: Caraffa, Costanza (Hrsg.): *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Berlin/München: Deutscher Kunstverlag, 2009a, S. 117-127.

- Winzen, Matthias (Hrsg.): *Thomas Ruff, Fotografien 1979-heute*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, vom 17.11.2002 bis 13.01.2002], Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2001.
- Winzen, Matthias: „Sammeln – so selbstverständlich, so paradox“, in: Schaffner, Ingrid; Winzen, Matthias (Hrsg.): *Deep Storage, Arsenal der Erinnerung, Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Haus der Kunst München, vom 3.08. bis 12.10.1997 und in der Henry Art Gallery, Seattle, im Herbst 1998], München: Prestel-Verlag, 1997, S. 10-19.
- Wirth, Uwe: „Archiv“, in: Roesler, Alexander; Stiegler, Bernd (Hrsg.): *Grundbegriffe der Medientheorie*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2005, S. 17-27.
- Witt, Andrew (Hrsg.): *In Focus: Evidence 1977 by Larry Sultan and Mike Mandel*, Tate Research Publication, 2017, <http://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus>, zuletzt abgerufen am 22.08.2019.
- Wöhler, Renate (Hrsg.): *Wie Bilder Dokumente wurden, Zur Genealogie dokumentarischer Darstellungspraktiken*, Berlin: Kadmos, 2015.
- Wolf, Herta (Hrsg.): *Zeigen und/oder Beweisen? Die Fotografie als Kulturtechnik und Medium des Wissens*, Berlin: De Gruyter, 2016.
- Wolf, Herta (Hrsg.): *Diskurse der Fotografie, Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Band 2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2003.
- Wolf, Herta (Hrsg.): *Paradigma Fotografie, Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Band 1, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002.
- Wolf, Herta: „Das Denkmälerarchiv Fotografie“, in: Dies. (Hrsg.): *Paradigma der Fotografie, Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Band 1, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2002, S. 349-375.
- Wolf, Herta (Hrsg.): *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst, 2000.
- Wolf, Silvia (Hrsg.): *Ed Ruscha and Photography*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Whitney Museum of American Art, New York, vom 24.06. bis 26.09.2004], Göttingen: Steidl, 2004.
- Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München: Bruckmann, 1915.
- Wonisch, Regina: *Reflexion kolonialer Vergangenheit in der musealen Gegenwart? Kuratorische Herausforderungen an der Schnittstelle von ethnologischen Museen und Kunst*, ifa-Edition Kultur und Außenpolitik, Stuttgart: ifa, 2018.
- Zander, Thomas (Hrsg.): *Larry Sultan und Mike Mandel*, Köln: Walther König, 2012.
- Zbikowski, Dörte: „Sammeln als künstlerische Strategie“, in: Adriani, Götz (Hrsg.): *KunstSammeln*, [Katalog erschienen anlässlich der Neueröffnung des Museums für Neue Kunst, Karlsruhe, am 4.12.1999], Ostfildern-Ruit: Hatje-Cantz, 1999, S. 205-214.
- Zdenek, Felix (Hrsg.): *The Fate of Irony*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im KAI 10, Raum für Kunst der Arthana Foundation, Düsseldorf vom 24.04. bis 24.07.2010], Bielefeld: Kerber, 2010.
- Ziehe, Irene; Hägele, Ulrich (Hrsg.): *Fotografie und Film im Archiv, Sammeln, Bewahren, Erforschen*, Münster u.a.: Waxmann, 2013.

Zimmermann, Damian: „Artist Meets Archive, Das Artist-in-Residence-Projekt der Internationalen Photoszene Köln“, 29.04.2019, <https://www.visual-history.de/2019/04/29/artist-meets-archive/>, zuletzt abgerufen am 12.01.2020.

Online-Quellen

GitHub, Training the Archive – <https://github.com/DominikBoenisch/Training-the-Archive>, zuletzt abgerufen am 25.10.2021.

Website, Artprize der Baloise-Gruppe – <https://artprize.baloise.com/de/home/ueber-den-preis.html>, zuletzt abgerufen am 31.03.2019.

Website, Brücke Museum – <https://www.brueckemuseum.de/de/programm/vermittlung?c=305>, zuletzt abgerufen am 4.02.2020.

Website, Fotografia Festival Internazionale di Roma – http://www.fotografiafestival.it/portfolio_page/joachim-schmid-other-peoples-photographs-2008-2011/?lang=en, zuletzt abgerufen am 22.01.2020.

Website, Fotografische Sammlung des Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg – <https://www.mkg-hamburg.de/de/das-mkg/neueroeffnung-sammlung-fotografie-und-neue-medien.html>, zuletzt abgerufen am 4.02.2020.

Website, Gerhard Richter – <https://www.gerhard-richter.com/de/art/atlas/theodor-18586/?p=26&sp=32>, zuletzt abgerufen am 22.12.2021.

Website, Haus der Astronomie, Zentrum für akademische Bildungs- und Öffentlichkeitsarbeit – https://www.haus-der-astronomie.de/1782805/Kleinplanetenentdeckungen_in_Heidelberg, zuletzt abgerufen am 11.02.2020.

Website, HFBK Hamburg – <https://www.hfbk-hamburg.de/de/aktuelles/auszeichnungen/20120416-edwin-scharff-preis-peter-piller/>, zuletzt abgerufen am 18.05.2019.

Website, Königliches Museum für Zentralafrika, Tervuren – https://www.africamuseum.be/de/get_involved/artists, zuletzt abgerufen am 4.02.2020.

Website, Kunstforum – <https://www.kunstforum.de/nachrichten/kuratieren-und-kuenstliche-intelligenz/>, zuletzt abgerufen am 2.02.2020.

Website, Kunsthalle Basel – <https://www.kunsthallebasel.ch/exhibition/exposed-exhibitions-fotoarchiv-der-kunsthalle-basel/>, zuletzt abgerufen am 10.03.2020.

Website, Photothek Florenz, Online-Ausstellungen – http://photothek.khi.fi.it/documents/oau?set_language=de, zuletzt abgerufen am 25.03.2020.

Website, Powerhouse Museum Sydney, Sammlung – <https://collection.maas.museum/>, zuletzt abgerufen am 24.02.2019.

Website, Rautenstrauch-Joest Museum – <https://museenkoeln.de/rautenstrauch-joest-museum/Fotografische-Sammlung>, zuletzt abgerufen am 28.01.2020.

Website, Staatsgalerie Stuttgart – <https://www.staatsgalerie.de/ausstellungen/rueckblick/offenes-depot-1.html>, zuletzt abgerufen am 4.02.2020.

7.3 Abbildungen

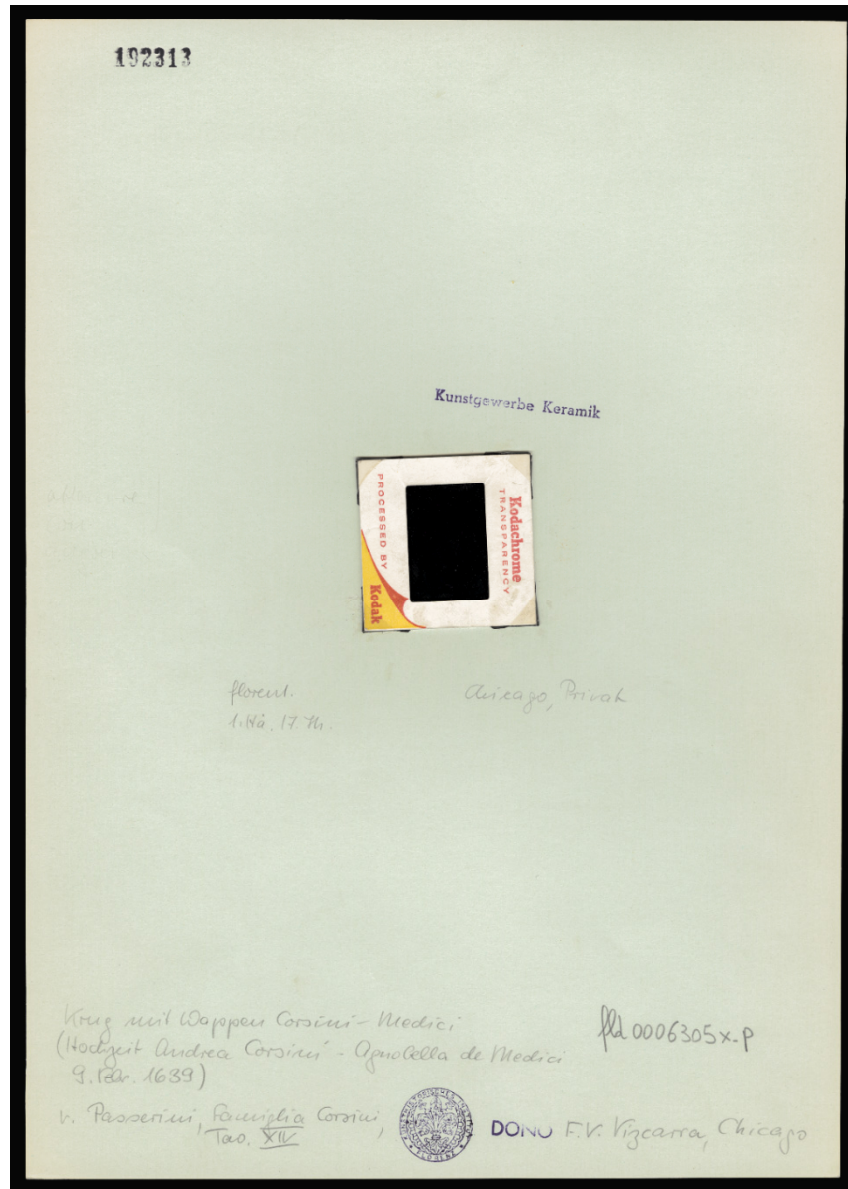
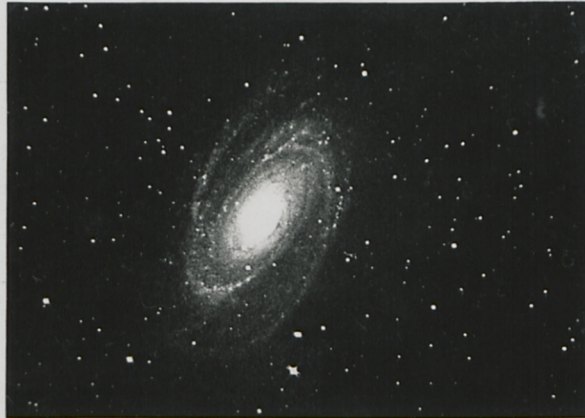


Abb. 1: Vase mit Wappen der Corsini-Medici, florentinisch 1. Hälfte 17. Jahrhundert, Dia-Positiv, 5 x 5 cm, auf Karton, Maße unbekannt, bez. a. d. Karton mit Bleistift: florent. 1. Hä. 17. Jh. Chicago, Privat; Krug mit Wappen der Corsini-Medici (Hochzeit Andrea Corsini – Agnabella de Medici 9. Febr. 1639) v. Passerini, Famiglia Corsini, Tao. XIV. F.V. Vizcarra, Chicago. fld 0006305x.p., sowie gestempelt, Inv. Nr. 192313, Abt. Kunstgewerbe, Photothek, Kunsthistorisches Institut in Florenz MPI, Foto: Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max-Planck-Institut.

M . W o l f 1910. | 457.



Spiralnebel in Ursa maior.

M 81 NGC 3031 $9^{\text{h}} 47^{\text{m}} + 69^{\circ} 32'$
durch Reflektor von 71 cm Öffnung bei
 $2^{\text{h}} 30^{\text{m}}$ Belichtung am 6.3.1910. Der große
Nebel hat viel Ähnlichkeit mit dem An-
dromedanebel, aber die Arme der schräg
gesehenen Spirale erstrecken sich wei-
ter weg und sind abgebogen, wohl dem
räumlichen Heraustreten aus der Spiral-
ebene zuzuschreiben. Die Sternleeren
viel kleiner, also Entfernung von uns
größer, die Verdichtungen weiter ge-
trennt, also wohl Ausströmungsgeschwin-
digkeit größer. (1 mm = $26''$)

Wolf.

Königstuhl - Aufnahme D 670.

Alle Rechte vorbehalten — Copyright 1922 by:
Bildarchiv G. m. b. H. Freiburg im Breisgau.

Max Wolf
1910.

Bildarchiv No.
457.

Abb. 2: Max Wolf, *Spiralnebel in Ursa maior*, 1910, Karte aus dem Bildarchiv Max Wolf, 18 x 12 cm, Bildmaße unbekannt, Bildarchiv No. 457, Nachlass von Max Wolf 1863-1932 Dt. Astronom, Astro- und Geophysiker 1893-1932 Prof. in HD, Photoarchiv der Universitätsbibliothek Heidelberg, online: <https://heidicon.ub.uni-heidelberg.de/detail/618424>.



Abb. 3: Eugène Atget, *Hôtel du Marquis de Lagrange, 4 et 6 rue de Braque*, aus der Folge *L'Art dans le Vieux Paris* (Neg.-Nr. 4367), 1901, Albuminpapier auf Karton, 21,4 x 16,2 cm, bez. a. d. Karton mit schwarzer Tinte: arquis de Lagrange. Raque 4 und 6. (beschnitten), sowie grauem Filzstift: lièvre oder de la Grange 1673 err. (beschnitten), Kunstbibliothek Berlin, Staatliche Museen zu Berlin.



Abb. 4 (oben), Abb. 5 (unten): Hannah Höch, *Album*, 1933, Collage auf Zeitschriftenseiten, 36 x 28 x 3 cm (Objektmaß), 57 Blatt (114 Seiten), Berlinische Galerie, reproduziert nach Luyken, Gunda; Berlinische Galerie (Hrsg.): *Hannah Höch, Album*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2004, o. S., Foto: Lena Holbein, © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.



Abb. 6: Gerhard Richter, *Atlas, Zeitungsfotos, Blatt 10, 1962-68*, Zeitungsausschnitte, div. Maße, auf Blatt, 51,7 x 66,7 cm, © Gerhard Richter 2022 (0061).

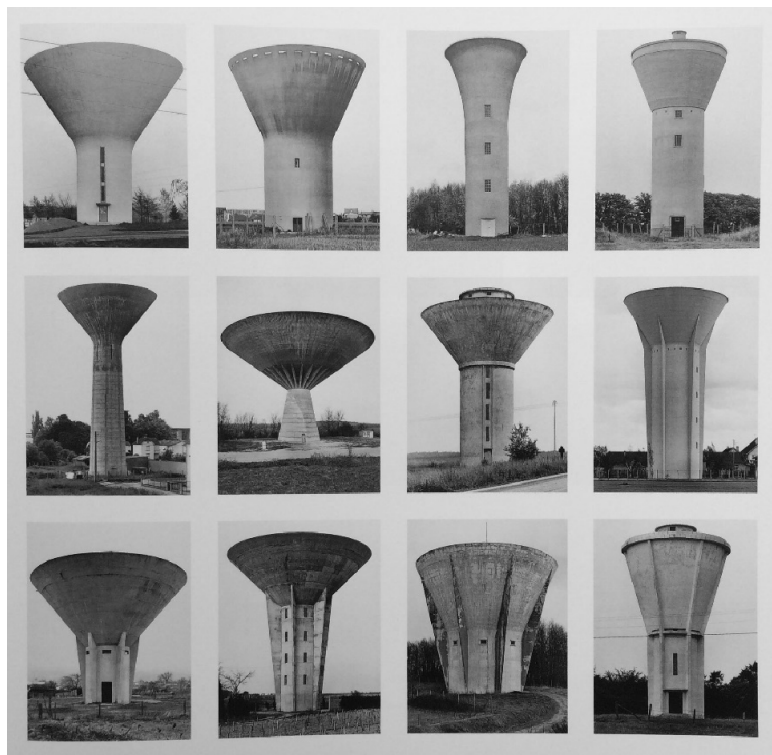


Abb. 7: Bernd und Hilla Becher, *Wassertürme, 1972-85*, reproduziert in: Kunstsammlung NRW: Bernd und Hilla Becher, *Typologien industrieller Bauten*, München: Schirmer Mosel, 2003, Tafel 17, © Estate Bernd & Hilla Becher, represented by Max Becher.



Abb. 8: Ed Ruscha, *Every Building on the Sunset Strip*, 1966, Schwarzer Offset-Druck auf weißem Papier, gefaltet und geklebt, 17,8 x 14,3 x 1 cm (geschlossen), 760,7 cm (aufgeklappt), im silberfarbenen Schuber, 1. Auflage: 1.000 St., 2. Auflage (1971): 5.000, online: <https://www.fotomuseum.ch/de/explore/situations/31249>, © Ed Ruscha. Courtesy of the artist and Gagosian.

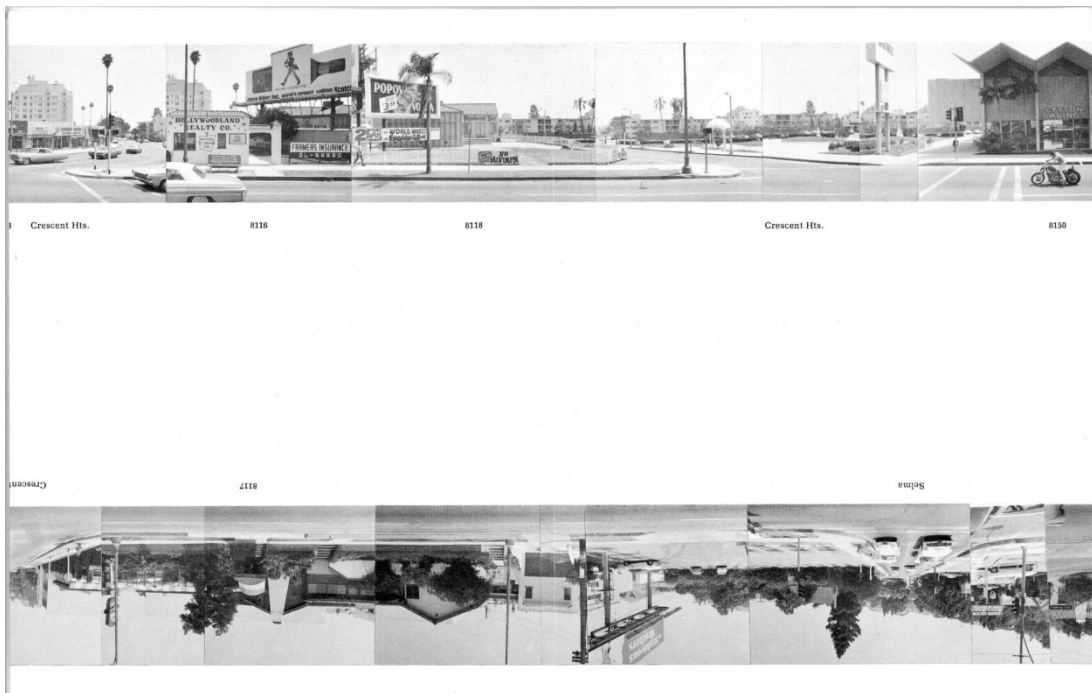


Abb. 9: Detailansicht, Ed Ruscha, *Every Building on the Sunset Strip*, 1966, Quelle: Imago, Humboldt-Universität Berlin, Institut für Kunst- und Bildgeschichte, Humboldt-Universität Berlin, © Ed Ruscha. Courtesy of the artist and Gagosian.



Abb. 10: Detailansicht, Ed Ruscha, *Then and Now, Hollywood Boulevard, 1973–2004*, 2005, Steidl: Göttingen, 32 x 45 x 2,5 cm, Hardcover, 152 Seiten, Offset-Druck in Farbe, © Ed Ruscha. Courtesy of the artist and Gagosian.



Abb. 11: Hans-Peter Feldmann, *Bilder*, 1968-1971, Mappe, 22,5 x 22 x 2 cm, mit insgesamt 11 Heften, div. Maße, Offset-Lithographie auf Papier, MB 1990/10 a-I (MK), Collection Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam / Creditline photographer: Jannes Linders, © VG Bild-Kunst, Bonn 2022.



Abb. 12: Thomas Ruff, *Sterne, 11h 00m - 75°*, 1990, aus der Serie: *Sterne*, Farbfotografie auf Plexiglas, gerahmt, Objektmaße: 256 x 185 cm, Zentrum für Kunst und Medien Karlsruhe, Copyright: Thomas Ruff und ESO / VG Bild-Kunst, Bonn 2014.



Abb. 13: Ausstellungsansicht, Thomas Ruff, *Sterne*, Sammlungspräsentation #2 Boros Bunker, 2012-2016, Foto: Boros Collection, Berlin © NOSHE.

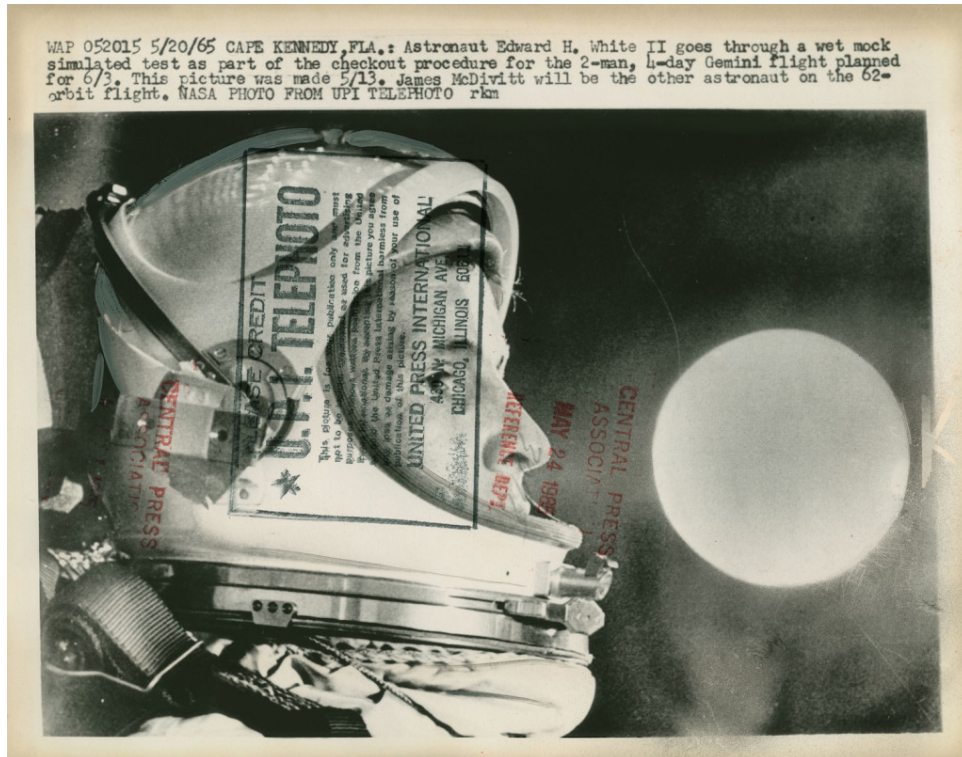


Abb. 14: Thomas Ruff, *press++01.16*, 2016, aus der Serie: *press++* (2016-), C-Print, 185 x 231 cm, reproduziert in: Blazwick, Iwona (Hrsg.): Thomas Ruff, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Whitechapel Gallery, London 2018], London: Whitechapel Gallery, 2018, S. 161, Copyright: Thomas Ruff und ESO / VG Bild-Kunst, Bonn 2014.



Abb. 15: Ausstellungsansicht, *From the Picture Press*, 1973, Museum of Modern Art, New York, 30. Januar bis 29. April 1973, Silbergelatineabzug, 15,2 x 24,1 cm, Foto: Katherine Keller, Copyright: The Museum of Modern Art, New York, Photographic Archive, The Museum of Modern Art Archives, New York. Object Number: IN1022.6.

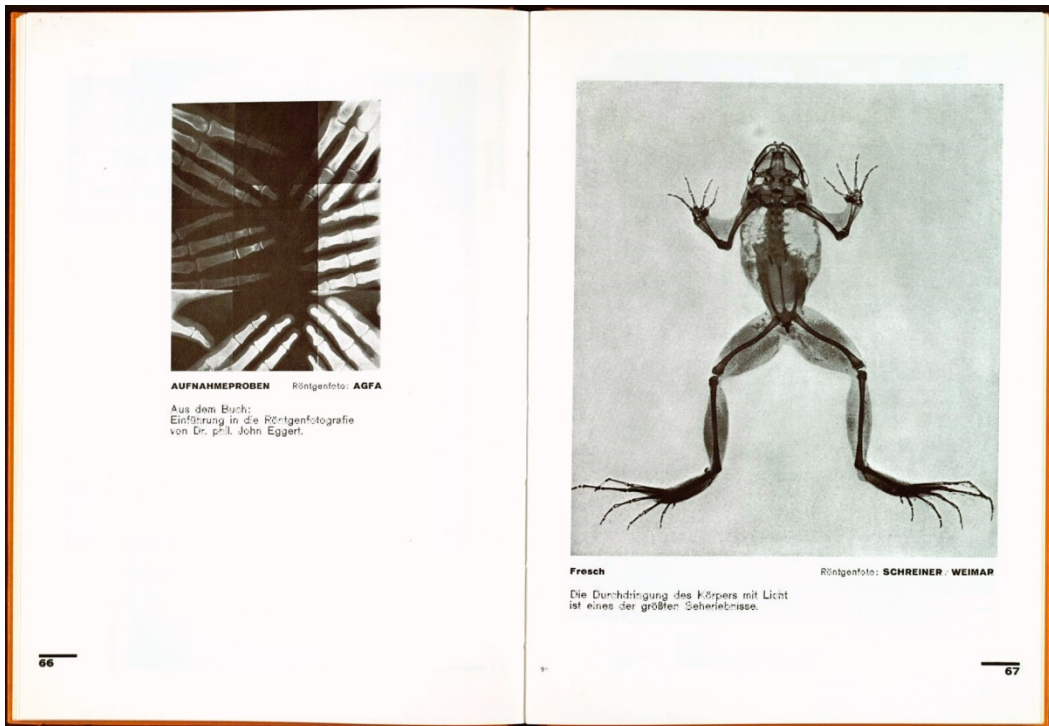


Abb. 16: Doppelseitenansicht, László Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film*, 1967, Nachdruck der Original-Ausgabe von 1925, hrsg. von Hans M. Winkler, S. 66-67.

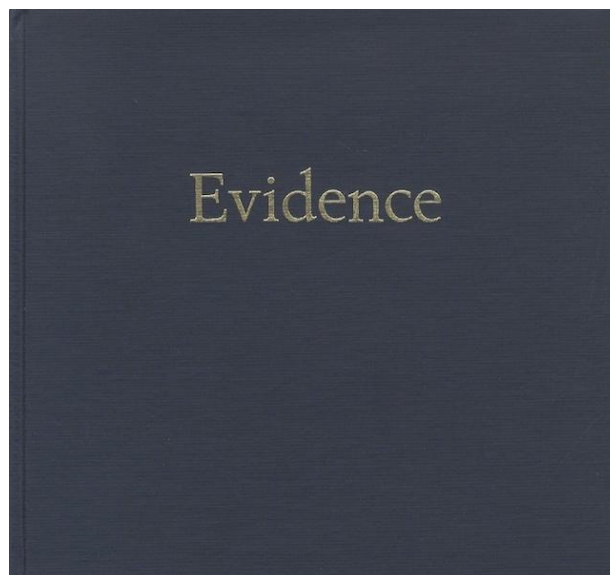


Abb. 17: Cover, Mike Mandel, Larry Sultan, *Evidence*, New York: D.A.P., 2017, Reprint der 2. Auflage von 2003, 25 x 23 cm, Hardcover, Schutzumschlag, 92 Seiten, 61 großformatige und 25 kleinformatige Schwarzweiß-Abbildungen.

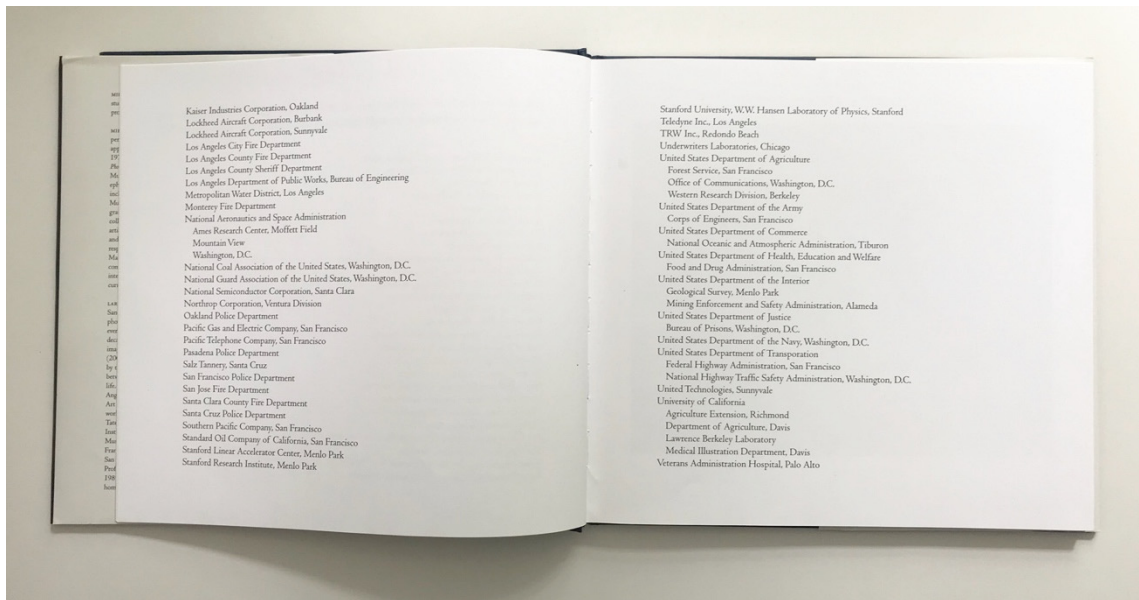
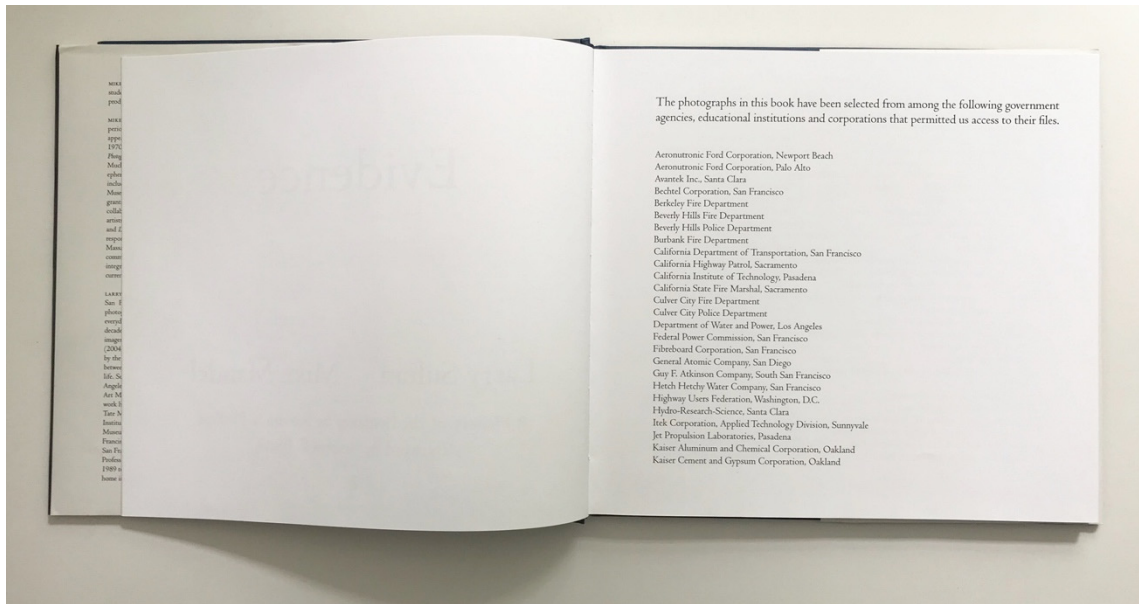


Abb. 18-19: Doppelseitenansicht, Mike Mandel, Larry Sultan, *Evidence* (1977/2003), Foto: Lena Holbein.

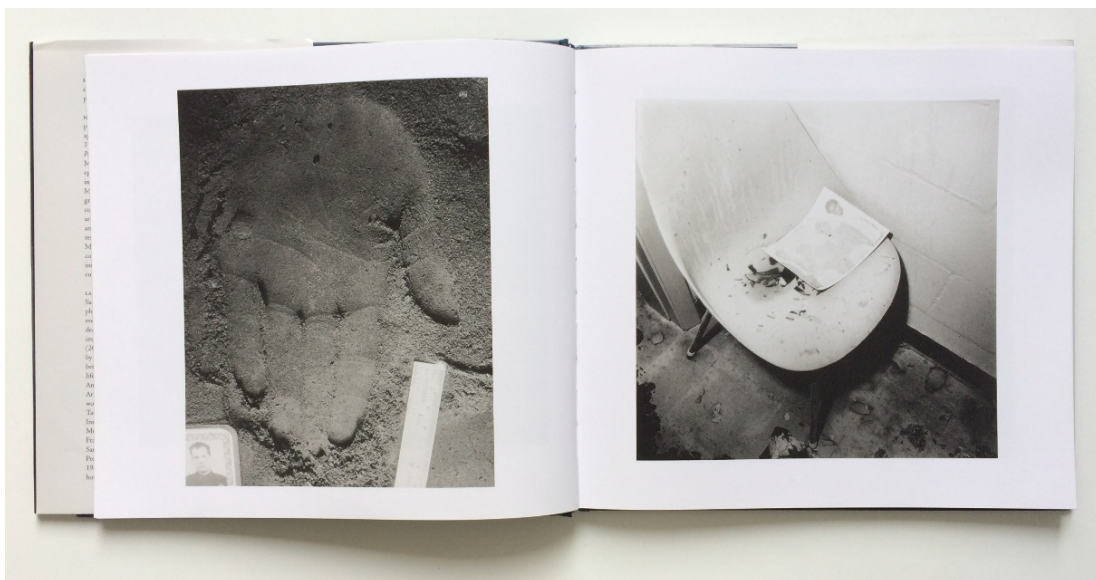


Abb. 20-21: Doppelseitenansicht, Mike Mandel, Larry Sultan, *Evidence* (1977/2003), Foto: Lena Holbein.

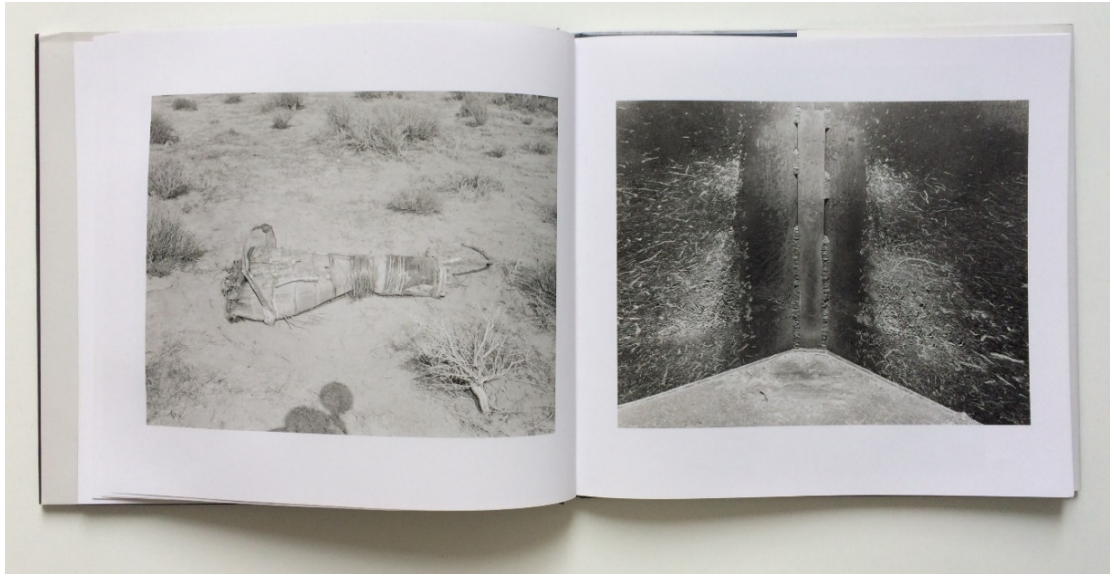


Abb. 22-23: Doppelseitenansicht, Mike Mandel, Larry Sultan, *Evidence* (1977/2003), Foto: Lena Holbein.

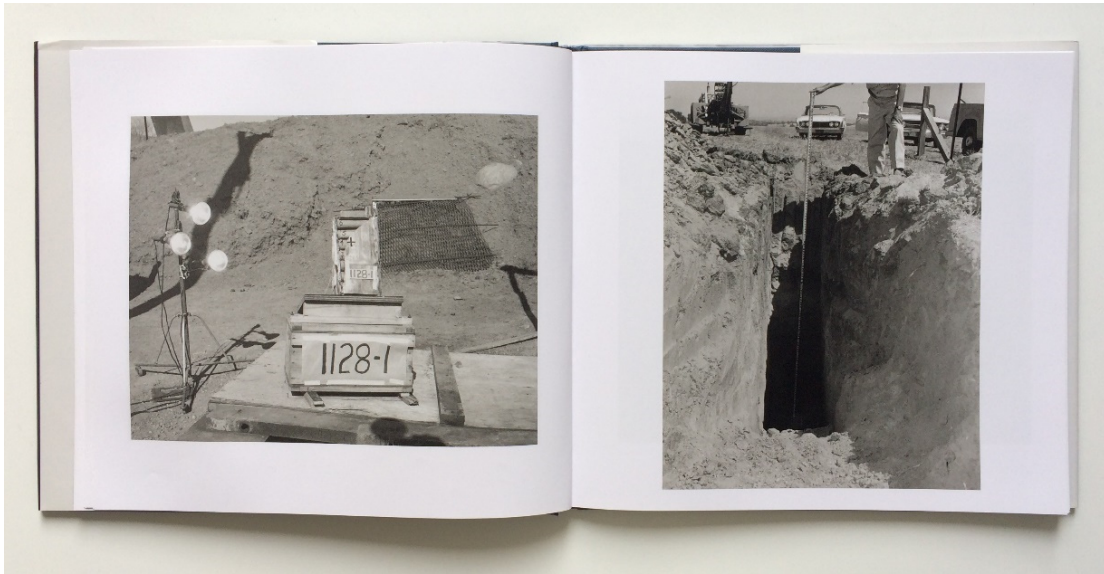


Abb. 24-25: Doppelseitenansicht, Mike Mandel, Larry Sultan, *Evidence* (1977/2003), Foto: Lena Holbein.



Abb. 26: Ausstellungsansicht, *Evidence Revisited: Mike Mandel and Larry Sultan, 2004*, Center for Creative Photography, Courtesy of the Center for Creative Photography, University of Arizona.



Abb. 27: Ausstellungsansicht, *Evidence, 1977, Larry Sultan, Here and Home, 2017*, San Francisco Museum of Modern Art, Foto: Lena Holbein.



Abb. 28: Ausstellungsansicht, *Evidence*, 2003, Photobook Phänomenon, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2017, Foto: Marcelina Kwiatkowski.



Abb. 29: Installationsansicht, Wolfgang Tillmans, *Book for Architects* (2014), 2-Kanal Video-installation, Farbe, ohne Ton, 40 Min, 55 Sek., Zentralpavillon 'Elements of Architecture', 14. Architektur Biennale Venedig 2014, courtesy of Galerie Buchholz.

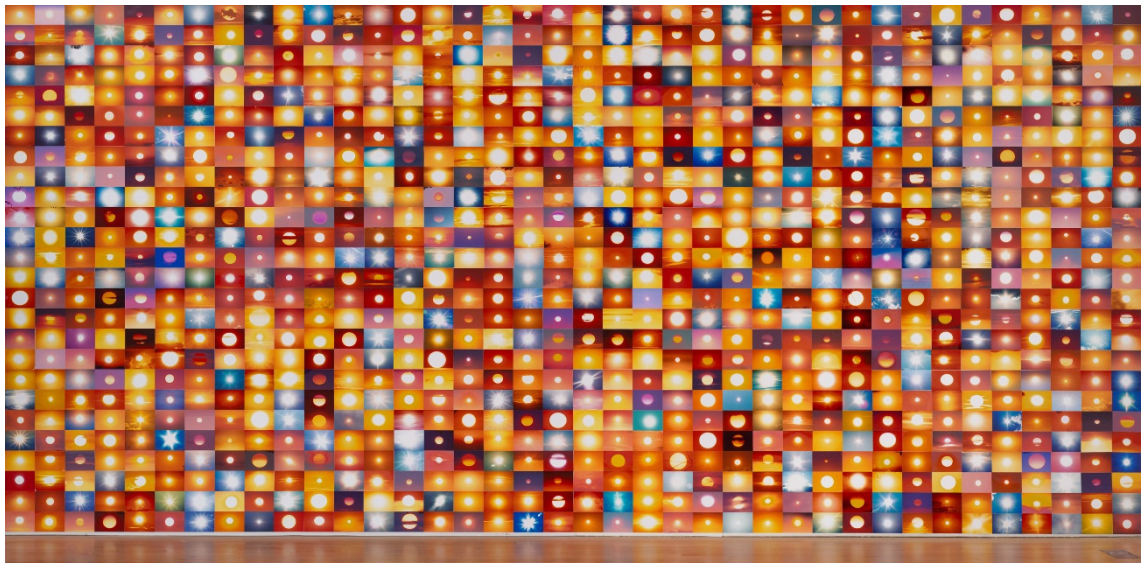


Abb. 30: Ausstellungsansicht, Penelope Umbrico, *5,377,183 Suns from Sunsets from Flickr (Partial) 04/28/09*, Installation aus kleinformatischen Drucken, San Francisco Museum of Modern Art, 2009, Copyright: Penelope Umbrico.



Abb. 31: Installationsansicht, Armin Linke: *Phenotypes | Limited Forms*, Interaktive Nutzer-Installation, 1000 Fotografien, 1000 RFID-Tags, 16 RFID-Lesegeräte, 2 Touchscreens, 2 PCs, 2 BOCA Mirco Ticketdrucker, 100.000 Thermopapier-Tickets, Videoprojektor, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, YOU_ser 2.0: Celebration of the Consumer, 2007, Copyright: ZKM, Foto: ONUK, online: <https://zkm.de/de/phenotypes-limited-forms>.



Abb. 32: Cover, *Archiv Peter Piller, nimmt Schaden*; hrsg. von Christoph Keller, Zürich: JRP | Ringier Kunstbuchverlag, 2007, 17,5 x 14 cm, Hardcover, 128 Seiten, 122 Farbabbildungen.



Abb. 33: Doppelseitenansicht, *Archiv Peter Piller, nimmt Schaden* (2007), Foto: Lena Holbein.



Abb. 34-36: Doppelseitenansicht, *Archiv Peter Piller, nimmt schaden* (2007), Foto: Lena Holbein.

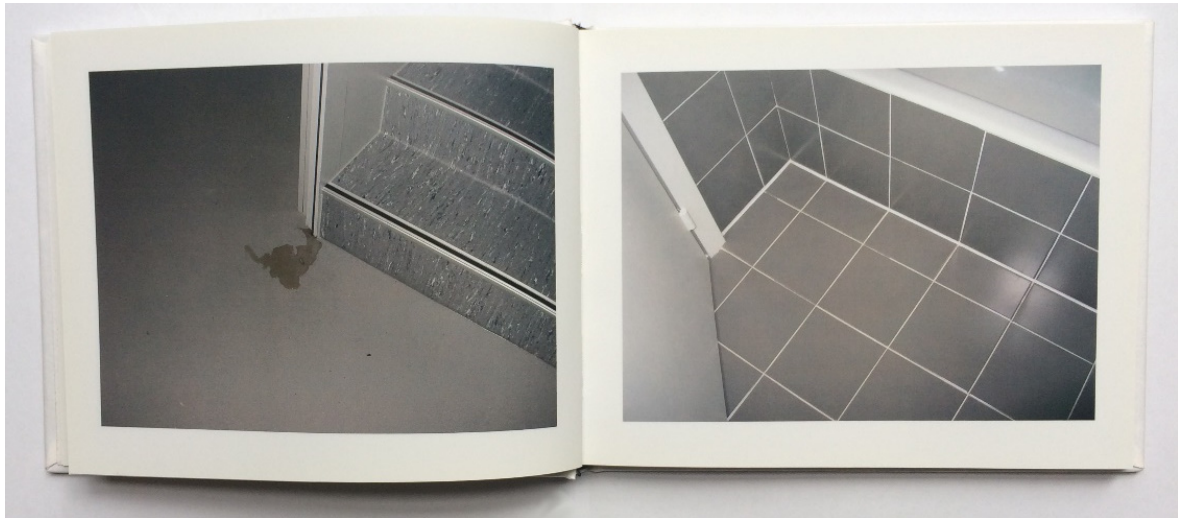


Abb. 37-39: Doppelseitenansicht, *Archiv Peter Piller, nimmt schaden* (2007), Foto: Lena Holbein.

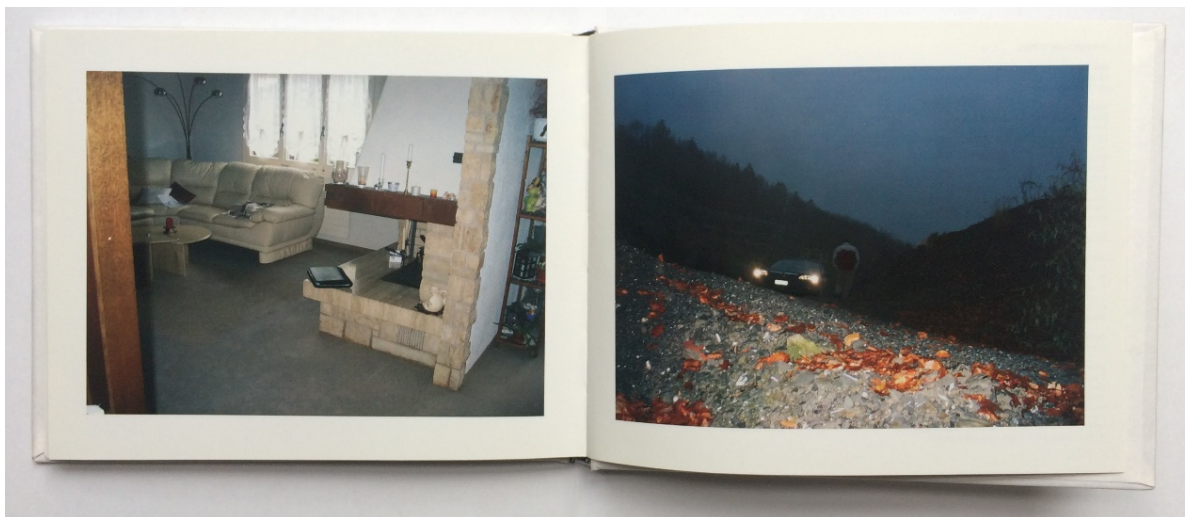


Abb. 40-41: Doppelseitenansicht, *Archiv Peter Piller, nimmt Schaden*, 2007, Foto: Lena Holbein.



Abb. 42: Doppelseitenansicht, *Archiv Peter Piller, Zeitung*, aus der Rubrik *eisessende Mädchen*, hrsg. von Christoph Keller, Zürich: JRP | Ringier Kunstverlag AG, 2007, 28 x 28 cm, Hardcover, 348 Seiten, 1.580 s/w- und Farbabbildungen.

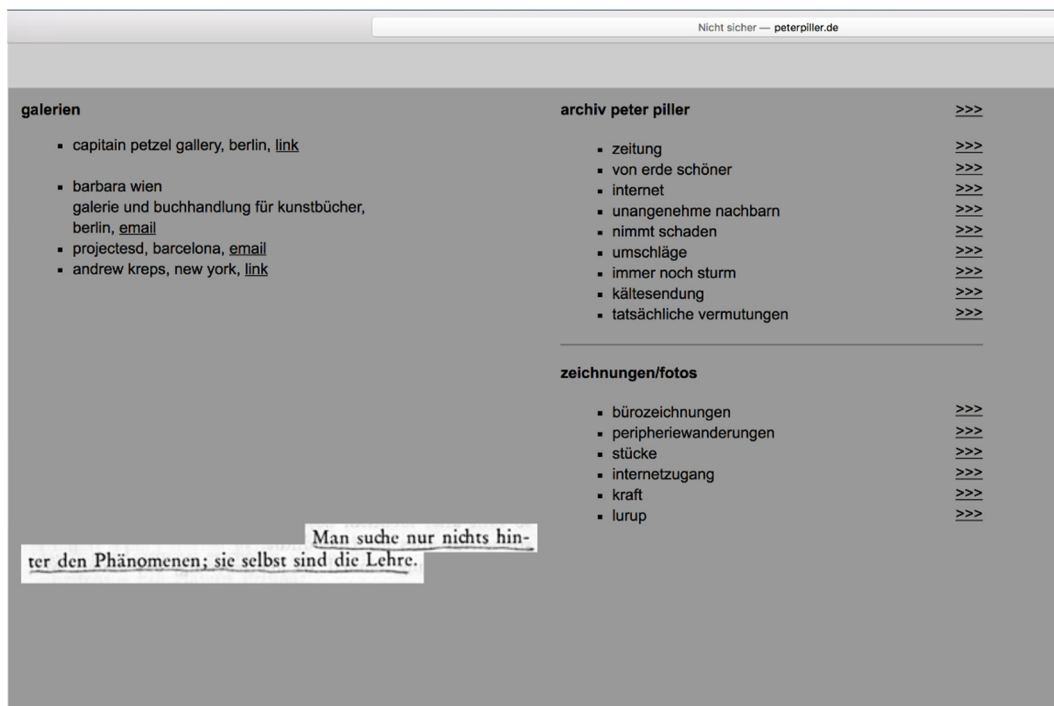


Abb. 43: Website Peter Piller, <http://www.peterpiller.de>, Screenshot (zugeschnitten), erstellt am 15.05.2019.

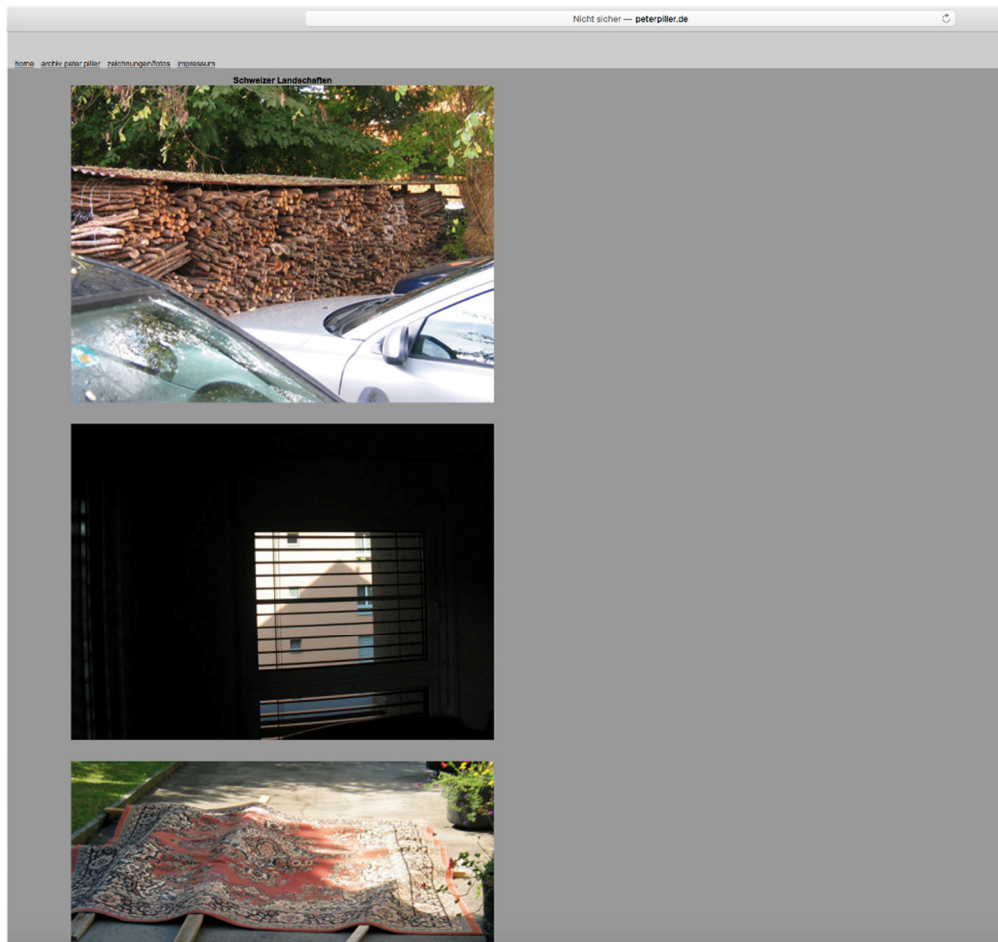


Abb. 44: Website Peter Piller, <http://www.peterpiller.de>, *Schweizer Landschaften*, Screenshot (zugeschnitten), erstellt am 15.05.2019.



Abb. 45: Ausstellungsansicht, Peter Piller, *nimmt Schaden* (2007), 40 Drucke, 57 x 75 cm, Kunstverein Braunschweig 2011, Foto: Michael Leitzke.



Abb. 46: Ausstellungsansicht, Peter Piller, *Autos berühren, schießende Mädchen, Deko+Munition, Brand/Auto, Regionale Leuchten, Unangenehme Nachbarn, Schlachtfeld, Bedeutungsflächen* (von links nach rechts), 2000-2008, Pigment-Drucke, verschiedene Formate, zwischen den Gruppen: *ungeklärte Fälle*, 2000-2006, Pigment-Drucke, verschiedene Formate, Archiv Peter Piller, Kraft, Kunstverein Braunschweig 2011, Foto: Michael Leitzke.



Abb. 47: Peter Piller, *Archiv Peter Piller, aus: nimmt Schaden* (2007), 9 Farbabbildungen, in: Zdenek, Felix (Hrsg.): *The Fate of Irony*, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im KAI 10, Raum für Kunst der Arthema Foundation, Düsseldorf 2010], Bielefeld: Kerber, 2010, S. 26-27, Foto: Lena Holbein.



Abb. 48: Doppelseitenansicht, *Archiv Peter Piller, nimmt Schaden*, 2007, Foto: Lena Holbein

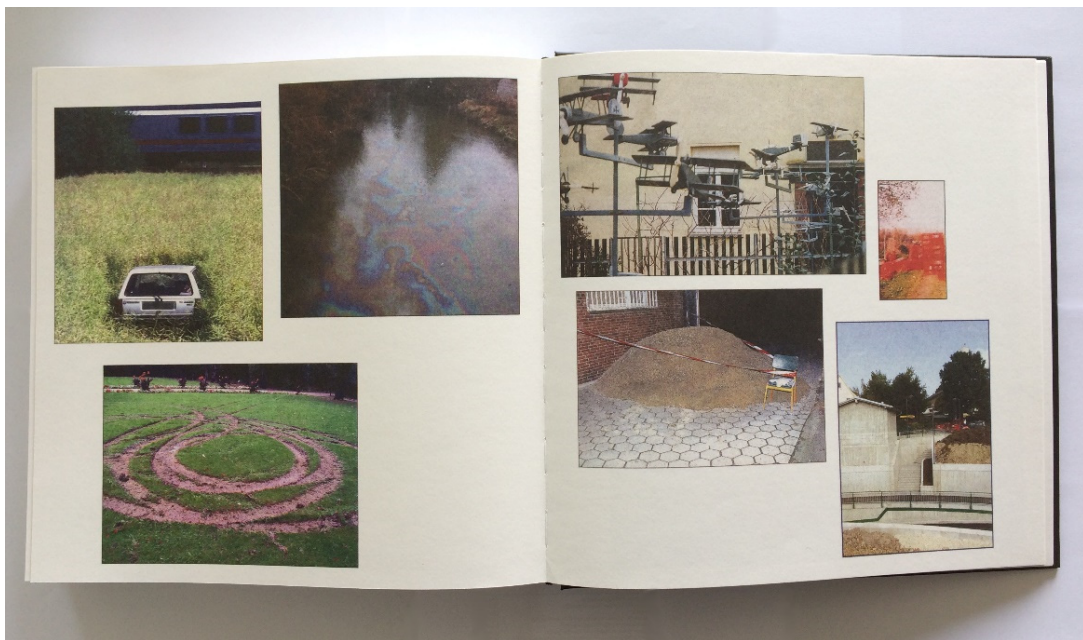


Abb. 49: Doppelseitenansicht, *Archiv Peter Piller, Zeitung*, aus der Rubrik *ungeklärte Fälle*, hrsg. von Christoph Keller, Zürich: JRP | Ringier Kunstverlag AG, 2007, 28 x 28 cm, Hardcover, 348 Seiten, 1.580 s/w und Farbabbildungen.



Abb. 50-51: Doppelseitenansicht, *Archiv Peter Piller, Materialien (H), Irrläufer*, hrsg. vom steirischen herbst, Zürich: Nieves, 2017, 15,5 x 20,5 cm, Softcover, 112 Seiten, mit s/w und Farabbildungen, Foto: Lena Holbein.



Abb. 52: Alphonse Bertillon, Fiche anthropométrique d'Alphonse Bertillon réalisée en 1893, Paris, archives de la préfecture de police, boîte Bertillon 1, online: <https://criminocorpus.org/fr/expositions/suspectsaccusecoupables/fiches/troisieme-partie-le-vertige-du-fichage-universel/>.



Abb. 53-54: John Lamprey, Frontal- und Profilsicht eines malaiischen Mannes, ca. 1868-69, Nr. 400_002116 (links), Nr. 400_002117 (rechts), Karbon-Abzüge, Maße unbekannt, Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, London.



Abb. 55: Marianne Wex, *Let's Take Back Our Space: 'Female' and 'Male' Body Language as a Result of Patriarchal Structures Leg and Foot Positions*, 1977/2018, Archival Inkjet Print, 118 x 156 cm (unframed), Collection of Tom & Ruth Chapman, Courtesy of the artist and Tanya Leighton, Berlin.

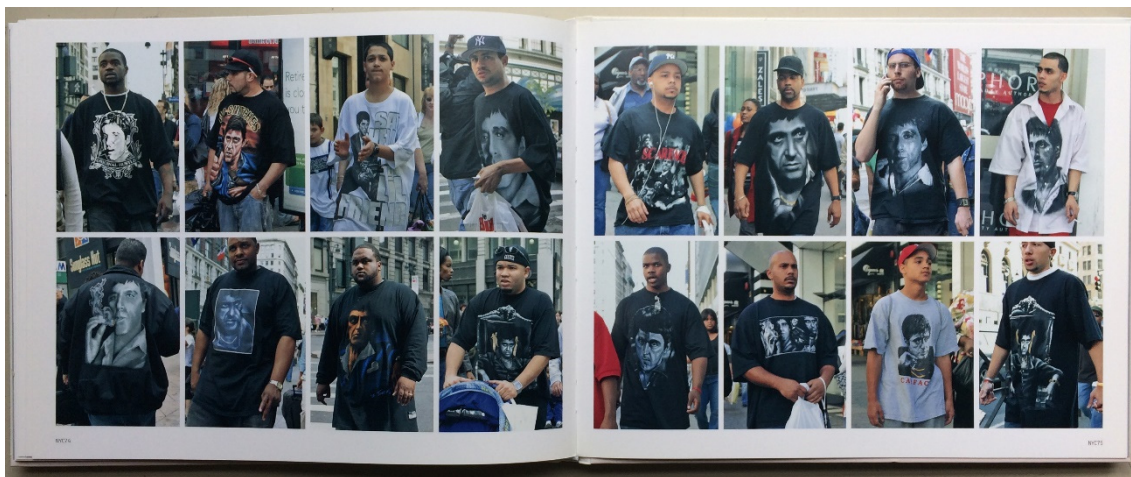


Abb. 56: Doppelseitenansicht, Hans Eijkelboom, *Paris - New York - Shanghai, A Book about the Past, Present and (possibly) Future Capital of the World, Part 2, NYC74-75*, New York: Aperture u.a., 2007, o. S., Foto: Lena Holbein.



Abb. 57: Doppelseitenansicht, Kurt Caviezel, *The Encyclopedia of Kurt Caviezel, Bather*, Bozen: Rorhof, 2015, 16 x 24 cm, Hardcover, 414 Seiten mit mehr als 2.000 Farbabbildungen, mit einem Vorwort von Joachim Schmid, Auflage: 1.000, online: <https://www.rorhof.com/book/the-encyclopedia-of-kurt-caviezel/>.



Abb. 58: Ausstellungsansicht, Joachim Schmid, *Bilder von der Straße, 1982-2002*, The Photographer's Gallery, London, Copyright: Joachim Schmid.



Abb. 59: Cover, Joachim Schmid, *Other People's Photographs, Vol. I+II*, erschienen im Selbstverlag, 2011, 18 x 18 cm, Softcover, je 400 Seiten mit 1.536 Farbabbildungen, print-on-demand, open edition, nicht signiert und nummeriert, Foto: Joachim Schmid.



Abb. 60: Doppelseitenansicht, Joachim Schmid, *Other People's Photographs, Vol I*, Foto: Lena Holbein.



Abb. 61: Doppelseitenansicht, Joachim Schmid, *Other People's Photographs, Vol II*, Foto: Lena Holbein.

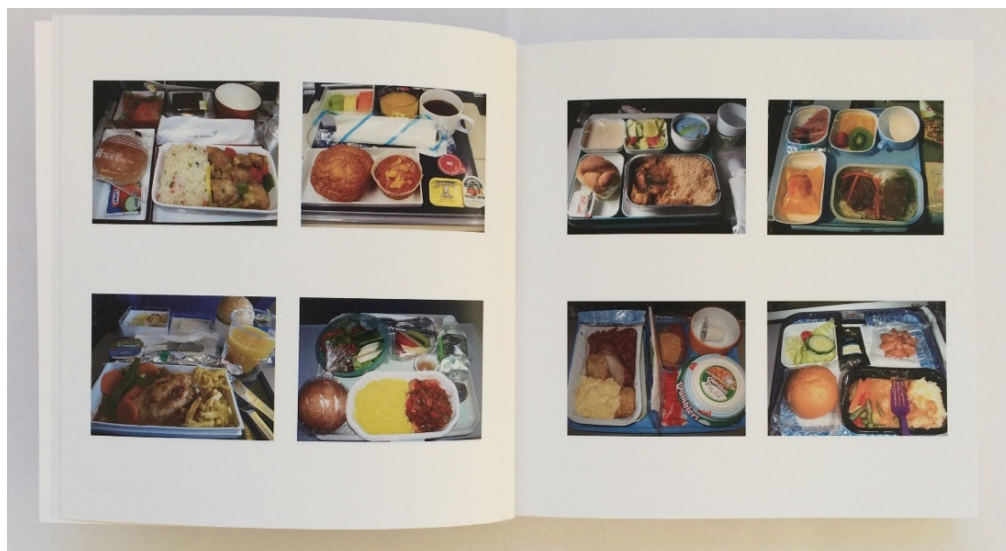


Abb. 62: Doppelseitenansicht, Joachim Schmid, *Other People's Photographs, Vol I, Airline Meals*, 2011, Foto: Lena Holbein.



Abb. 63: Doppelseitenansicht, Joachim Schmid, *Other People's Photographs, Vol I, First Shots*, 2011, Foto: Lena Holbein.



Abb. 64: Doppelseitenansicht, Joachim Schmid, *Other People's Photographs, Vol II, Self*, 2011, Foto: Lena Holbein.



Abb. 65-66: Doppelseitenansicht, Joachim Schmid, *Other People's Photographs, Vol II, Self*, 2011, Foto: Lena Holbein.



Abb. 67: Doppelseitenansicht, Joachim Schmid, *Other People's Photographs, Vol II, Flashing*, 2011, Foto: Lena Holbein.



Abb. 68: Doppelseitenansicht, Joachim Schmid, *Other People's Photographs, Vol I, Cleavage*, 2011, Foto: Lena Holbein.



Abb. 69: Doppelseitenansicht, Joachim Schmid, *Other People's Photographs, Vol II, Interaction*, 2011, Foto: Lena Holbein.



Abb. 70: Doppelseitenansicht, Joachim Schmid, *Other People's Photographs, Vol I, Hands*, 2011, Foto: Lena Holbein.



Abb. 71: Doppelseitenansicht, Joachim Schmid, *Other People's Photographs, Vol II, Impact*, 2011, Foto: Lena Holbein.



Abb. 72: Doppelseitenansicht, Joachim Schmid, *Other People's Photographs, Vol II, Nothing Wrong*, 2011, Foto: Lena Holbein.



Abb. 73: Doppelseitenansicht, Joachim Schmid, *Other People's Photographs, Vol I, Bird's Eyes*, 2011, Foto: Lena Holbein.



Abb. 74: Doppelseitenansicht, Joachim Schmid, *Other People's Photographs, Vol I, Evidence*, 2011, Foto: Lena Holbein.



Abb. 75-76: Doppelseitenansicht, Joachim Schmid, *Other People's Photographs, Vol I, Evidence*, 2011, Foto: Lena Holbein.



Abb. 77: Doppelseitenansicht, Joachim Schmid, *Other People's Photographs, Vol I, Evidence*, 2011, Foto: Lena Holbein.



Abb. 78: Joachim Schmid, *Archiv #277*, 1992, 8 Farbfotos, div. Maße, auf Tafel, 40 x 50 cm, reproduziert in: MacDonald, Gordon; Weber, John S.: *Joachim Schmid, Photoworks 1982-2007*, Göttingen: Steidl, 2007, S. 84.

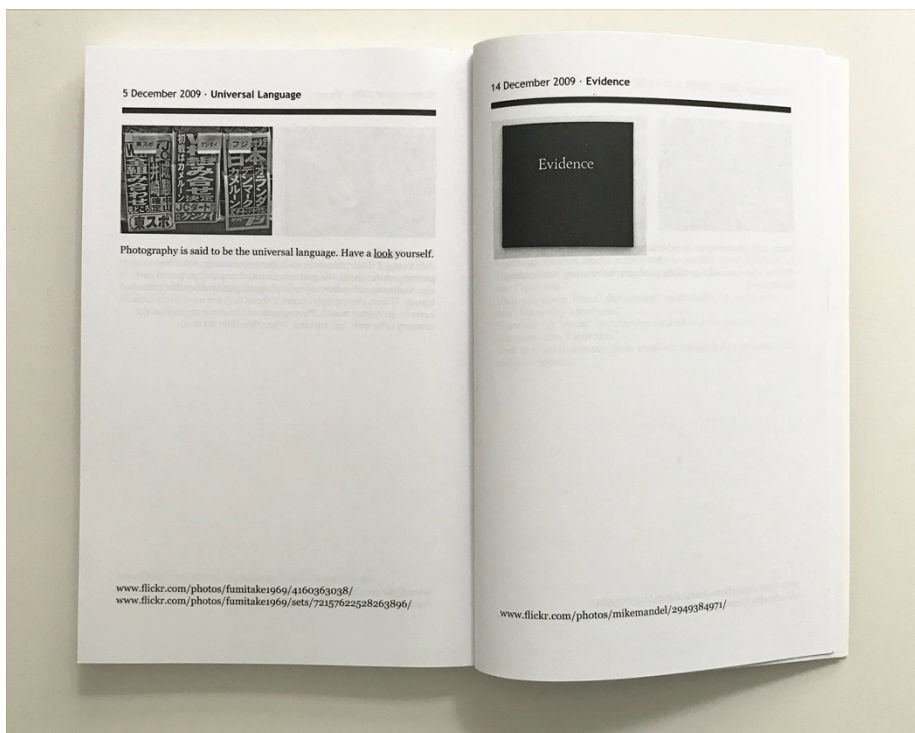
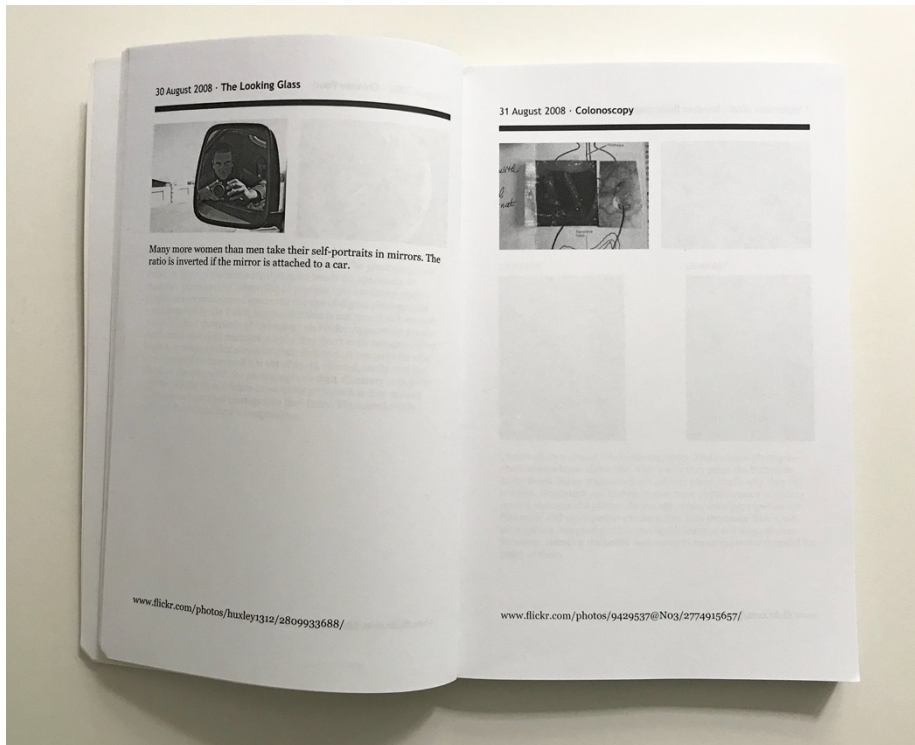


Abb. 79-80: Doppelseitenansicht, Joachim Schmid, *Found on Flickr*, erschienen im Selbstverlag, 2013, 21,5 x 14 cm, Softcover, 272 Seiten mit s/w-Abbildungen, print-on-demand, open edition, nicht signiert und nummeriert, Foto: Lena Holbein.

Dank

Mein Dank gilt zuallererst der Deutschen Forschungsgemeinschaft, die es mir ermöglicht hat, mich dieser Arbeit in weiten Teilen befreit vom Lohnerwerb zu widmen. Als Stipendiatin des DFG-Graduiertenkollegs „Das fotografische Dispositiv“ hatte ich das Privileg, meine Forschung in engem Austausch mit anderen Nachwuchswissenschaftler*innen durchzuführen. Die zahlreichen kollegialen Zusammenkünfte und gemeinsamen Exkursionen haben mich inhaltlich wie persönlich sehr bereichert und maßgeblich zum Gelingen dieser Arbeit beigetragen.

Danken möchte ich meiner Erstgutachterin Prof. Dr. Katharina Sykora sowie meiner Zweitgutachterin Jun. Prof. Dr. Annette Urban. Mit zahlreichen wertvollen Hinweisen und einem kontinuierlichen Feedback half mir Katharina Sykora diese Arbeit stetig weiterzuentwickeln und schließlich fertigzustellen. Annette Urban unterstützte mein Promotionsvorhaben von Beginn an und gab insbesondere wichtige Anregungen im Hinblick auf den Wandel des Archivs mit Anbruch des digitalen Zeitalters.

Danken möchte ich zudem zahlreichen Menschen, die mich auf dem Weg zum Abschluss der Promotion begleitet und auf unterschiedliche Weise unterstützt haben. Besonderer Dank gilt meinen Eltern Mary und Christian Holbein, die mich besonders in der Schlussphase stärkten; meiner Mutter, die mir die nötige Ruhe zum Schreiben ließ, aber immer ein offenes Ohr hatte, sowie meinem Vater, der sich akribisch der Schlusskorrektur meiner Arbeit widmete. Für die kurzweiligen Stunden abseits vom Schreibtisch in den letzten Monaten der Fertigstellung danke ich meinem Patenkind Lotta und ihrer Schwester Marla. Im gemeinsamen Spiel ließen sie mich einige Ängste und Sorgen, die mit der Arbeit einhergingen, vergessen. Danken möchte ich auch meinem Großvater, der mir früh die Freude an Kunst vermittelte.

Dank gilt ebenso meinem Weggefährten Franziskus von Boeselager, der mit mir seine Erfahrungen des Promovierens teilte und mich als kritischer Leser in der Endphase unterstützte.

Danken möchte ich auch Lea Hilsemer, die ich als Mitstreiterin im DFG-Graduiertenkolleg kennengelernt habe und die mir immer wieder eine gute und kritische Begleiterin war – ob bei Konferenzen oder am Strand.

Auch Cecilia Preiss möchte ich danken, die mir in den letzten Monaten bei fast täglichem gemeinsamen Kaffee eine Stütze war, damit der Dauerlauf auf den letzten Metern gelingen konnte.

Danken möchte ich ebenso Ute Eskildsen, die sich bereit erklärte, Teile der Arbeit zu lesen und mit kritischen Nachfragen dazu beitrug, den Text zu schärfen. Im Atelier von Timm Rautert konnte ich neben der geistigen Arbeit in ein künstlerisches Archiv eintauchen und mir die Nähe zu fotografischen Materialien bewahren.

Danke sagen möchte ich auch zahlreichen Freund*innen, die von Nah und Fern die verschiedenen Phasen der Promotion miterlebt haben und dabei stets aufmunternde Worte für mich hatten, namentlich Verena Bauernschmidt, Lea Haßkamp, Charlotte Gentsch, Elisa Kaiser, Johanna Koopmann, Frederike Lausch, Mathilda Legemah, Anne Linke, Anna Magnago-Lampugnani, Anne Pierick, Julia Schellhove, Kathrin Schwetka, Caroline Sehleier, Jan Sprünken, Samira Yildirim und Marie Zimmermann sowie meinen Geschwistern Tobias und Ann-Katrin.