

**VON KONTEXT ZU KONTEXT.**  
**Verfahren der Aneignung gefundener Fotografien**  
**bei Mike Mandel, Larry Sultan und Peter Piller**

Dissertation  
zur Erlangung des Doktorgrades Dr. phil.  
eingereicht  
am Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften  
der Freien Universität Berlin

vorgelegt von  
Natascha Pohlmann

Berlin 2021

1. Gutachter/in: Professor Dr. Peter Geimer

2. Gutachter/in: Professor Dr. Annette Tietenberg

Tag der Disputation: 5. Juli 2022

# Inhalt

<b>1</b>	<b>EINLEITUNG.....</b>	<b>1</b>
1.1	Untersuchungsgegenstand .....	2
1.2	Fragestellung und Vorgehensweise .....	7
1.3	Forschungsstand .....	9
<b>2</b>	<b>KUNST MIT GEFUNDENEN FOTOGRAFIEN.....</b>	<b>25</b>
2.1	Fotografische Bilder zwischen künstlerischem Material und gefundenem Objekt.....	25
2.2	Gefundene Fotografien in Ausstellungen und Büchern .....	34
2.2.1	<i>Bilder</i> als Konzept. Gefundene Fotografien bei Hans-Peter Feldmann .....	42
2.2.2	Die Ausstellung PICTURES und die ‚Appropriation Art‘ .....	55
2.2.3	‚Photo Recycling‘ – Joachim Schmid's <i>Bilder von der Straße</i> .....	62
2.3	Rechtliche Aspekte künstlerischer Verfahren der Aneignung gefundener Fotografien	68
<b>3</b>	<b>EVIDENCE.....</b>	<b>74</b>
3.1	Forschungsstand und Quellenlage .....	77
3.2	Editions- und Ausstellungsgeschichte des Evidence-Projektes .....	81
3.2.1	Das Buch <i>Evidence</i> (1977) .....	90
3.2.2	Die Ausstellung EVIDENCE. PHOTOGRAPHS FROM THE FILES OF GOVERNMENT AND INDUSTRY im SFMOMA (1977) .....	100
3.2.3	Die Wanderausstellung EVIDENCE (1977–1979).....	104
3.2.4	Evidence als Portfolio.....	111
3.2.5	Die Neuauflagen des Buches 2003 und 2017.....	114
3.2.6	Das Evidence-Projekt in Ausstellungen (seit 2004).....	120
3.3	Zur Rezeption des Evidence-Projektes .....	124
3.4	Gefundene Fotografien im gemeinsamen Werk von Mike Mandel und Larry Sultan	135
<b>4</b>	<b>DAS ARCHIV PETER PILLER.....</b>	<b>148</b>
4.1	Forschungsstand und Quellenlage .....	148
4.2	Zur Editions- und Ausstellungsgeschichte der Werkgruppe <i>zeitung</i> .....	152
4.2.1	Peter Pillers Verfahren der Aneignung von Zeitungsbildern .....	154
4.2.2	Das Buch <i>speiseeiswagen im wendehammer</i> (1997).....	159
4.2.3	Das Buch <i>Noch ist nichts zu sehen</i> (1998) .....	162
4.2.4	Die Website <a href="http://www.peterpiller.de">www.peterpiller.de</a> (2001–heute) .....	167
4.2.5	Die Publikation <i>3 Hefte</i> (2001).....	169
4.2.6	Die Publikationsreihe „Archiv Peter Piller“, Band 1–10 (2002–2006).....	170
4.2.7	Die Publikation <i>Archiv Peter Piller. Zeitung</i> (2007).....	173
4.3	Zur Editions- und Ausstellungsgeschichte der Werkgruppe <i>von erde schöner</i> .....	179
4.3.1	Das Buch <i>Archiv Peter Piller. Von Erde schöner</i> (2004) .....	182
4.3.2	Die Neuauflage des Buches <i>Archiv Peter Piller. Von Erde schöner</i> (2017)..	189

4.4	Zur Präsentation von <i>zeitung</i> und <i>von erde schöner</i> in Ausstellungen .....	191
4.4.1	<i>zeitung</i> in Ausstellungen (1999–2002) .....	191
4.4.2	<i>zeitung</i> und <i>von erde schöner</i> in Ausstellungen (2003–2005) .....	194
4.4.3	<i>zeitung</i> und <i>von erde schöner</i> in Ausstellungen (2006/2007) .....	202
4.4.4	Die Ausstellung PETER PILLER: BELEGKONTROLLE (2014–2016) .....	203
4.5	Zur Rezeption des <i>Archiv Peter Piller</i> .....	206
4.6	Gefundene Fotografien im Gesamtwerk Peter Pillers .....	218
<b>5</b>	<b>FAZIT</b> .....	<b>227</b>
5.1	Zusammenfassungen und Ergebnisse .....	227
5.2	Ausblick .....	235
<b>6</b>	<b>QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS</b> .....	<b>238</b>
<b>7</b>	<b>ABBILDUNGSNACHWEIS</b> .....	<b>268</b>
<b>8</b>	<b>ABBILDUNGEN</b> .....	<b>277</b>
<b>9</b>	<b>ANHANG</b> .....	<b>339</b>
9.1	Eidesstattliche Erklärung .....	339
9.2	Zusammenfassungen .....	340
9.3	Dank .....	343
9.4	Liste der Veröffentlichungen .....	344

# 1 EINLEITUNG

Fotografie ist omnipräsent. So vielseitig ihre Anwendungsgebiete und Funktionen, so allgegenwärtig und fest verwurzelt ist die Fotografie in unserem Alltag. Fotografische Bilder sind im Privaten und in der Öffentlichkeit ebenso präsent wie im musealen Ausstellungsraum oder wissenschaftlichen Kontext. Ist die vielbeschriebene Bilderflut für die einen ein Grund zur Besorgnis, begreifen andere sie als Chance, als Fundus für die Kunst. Für viele zeitgenössische Künstler\*innen, die mit Fotografie arbeiten, scheint die Formel zum Erfolg ganz simpel zu sein: Fotokunst braucht keine neuen Fotos, sondern nur neue Kontexte<sup>1</sup>.

Die vorliegende Untersuchung geht von der Beobachtung aus, dass seit mehr als vier Jahrzehnten Fotografien, die ursprünglich nicht im Kunstkontext entstanden, verstärkt auch im Bereich der Kunst vorzufinden sind.<sup>2</sup> Eine Vielzahl von Künstler\*innen nutzt fremde und nicht für einen genuin künstlerischen Zweck hergestellte Fotografien für ihre Arbeiten, sei es als Material, als gefundene Objekte oder für eine medienreflexive Auseinandersetzung. Auffällig ist hierbei, dass diese gefundenen Fotografien von Künstler\*innen häufig nicht nur in Form der Zusammenstellung fotografischer Abzüge zu Serien gezeigt, sondern auch in oft selbstverlegten Büchern präsentiert werden.<sup>3</sup> Mit diesen Arbeiten werden die klassischen Grenzen zwischen künstlerischer, kuratorischer und editorischer Praxis verwischt. Sie hinterfragen traditionelle Vorstellungen von Autorschaft und Originalität und lösen Debatten über die grundlegende Definition von Kunst aus. Für die Rezipient\*innen fotografischer Bilder wird das Problem einer Unterscheidung zwischen Kunst und Nicht-Kunst durch künstlerische Verfahren der Aneignung gefundener Fotografien abermals verstärkt. Indem Künstler\*innen Fotografien aus einem nicht-künstlerischen Kontext in den Bereich der Kunst überführen erschaffen sie Werke, die Grenzgänger zwischen unterschiedlichen Systemen sind.

---

<sup>1</sup> Der sprachtheoretische Begriff ‚Kontext‘ meint „den Text, der einen bestimmten Text umgibt, ihm nicht zugehört, aber zu seinem Sinn beiträgt.“, zitiert nach: Meinhardt, Johannes: Kontext, in: Butin, Hubertus (Hg.) (2014): *Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln, S. 157ff. (hier: S. 157).

<sup>2</sup> Auch außerhalb des Kunstsystems, z. B. im kommerziellen oder im journalistischen Bereich, werden schon seit vielen Jahren anonyme Fotografien aus privaten Archiven, aber auch Arbeiten von mit fremdem Material arbeitenden Fotokünstler\*innen genutzt, um Werbebotschaften zu vermitteln oder Geschichten zu erzählen. So griff bereits in den 1990er-Jahren das SZ-Magazin mehrfach auf gefundene Flohmarktfotografien oder Amateurfotografien als Ausgangspunkt für bestimmte Geschichten zurück. Spiegel Online etablierte 2007 das Zeitgeschichte-Ressort „einestages“, in dem Laien dazu aufgerufen werden, am Aufbau eines kollektiven Gedächtnisses der Geschichte mitzuwirken. Die Deutsche Bahn hingegen nutzte 2012 das Foto-Projekt *Back To The Future* (ab 2010) der Künstlerin Irina Werning (\*1976) für eine ihrer Werbekampagnen.

<sup>3</sup> Neben diesen das Medium Fotografie in besonderer Weise reflektierenden Präsentationsformen gibt es auch Künstler\*innen, die von ihnen angeeignete, gefundene Fotografien nicht in Büchern oder als fotografische Abzüge, sondern z. B. in Projektionen, Installationen, Filmen, Skulpturen oder Collagen zeigen. Siehe Kapitel 2 dieser Arbeit.

Zahlreiche internationale Ausstellungen und Publikationen wiederum belegen sowohl das wachsende künstlerische als auch das kuratorische und editorische Interesse an – überwiegend analogen – Fotografien, die ursprünglich nicht zur Präsentation im Kunstkontext gedacht waren, sondern etwa in privater Fotografiepraxis entstanden, für die Veröffentlichung in Zeitungen vorgesehen waren oder zum Zwecke wissenschaftlicher Dokumentation aufgenommen wurden.<sup>4</sup> In den letzten zwei Jahrzehnten wurden viele internationale Fotografiepreise an Künstler\*innen vergeben, die gar nicht selbst fotografieren.<sup>5</sup> So wurden für einen der renommiertesten Preise im Bereich der Fotografie, den Deutsche Börse Photography Foundation Prize, in den letzten Jahren zahlreiche Künstler\*innen für Arbeiten nominiert und ausgezeichnet, die auf Bildmaterial anderer Urheber\*innen zurückgriffen.<sup>6</sup>

## 1.1 Untersuchungsgegenstand

Das skizzierte Thema der künstlerischen Aneignung gefundener Fotografie besitzt das Potenzial unendlich vieler möglicher Fragestellungen und Forschungsansätze. Eine Einengung des Untersuchungsgegenstandes ist daher für dessen wissenschaftliche Bearbeitung zwingend. Dabei kann die Untersuchung künstlerischer Aneignungen gefundener Fotografien angesichts der weiten Verbreitung dieser Verfahrensweisen, die weder auf bestimmte Länder noch

---

<sup>4</sup> Werke von Künstler\*innen, die mit gefundener Fotografie arbeiten, werden neben Einzelausstellungen in einer Vielzahl von Ausstellungsarten gezeigt. Sei es in Überblicksschauen zu bestimmten Kunstrichtungen, wie der Konzeptkunst oder Appropriation Art, zur Kunstproduktion einzelner Jahrzehnte, oder thematischen Ausstellungen, die sich der Praxis von Künstler\*innen unter Schlagworten wie ‚Aneignung‘, ‚Sammlung‘ oder ‚Archiv‘ nähern. Zu nennen sind hier z. B. REMASTERED – DIE KUNST DER ANEIGNUNG (Kunsthalle Krems, 26.11.2017–18.2.2018); VON BILDERN. STRATEGIEN DER ANEIGNUNG (Kunstmuseum Basel, 29.8.2015–24.1.2016); DÉJÀ-VU?: DIE KUNST DER WIEDERHOLUNG VON DÜRER BIS YOUTUBE (Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 21.4.–5.8.2012); PIPE, GLASS AND BOTTLE OF RUM: THE ART OF APPROPRIATION (MoMA, New York, 30.7.–10.11.2008); ARCHIVE FEVER: USES OF THE DOCUMENT IN CONTEMPORARY ART (International Center of Photography, New York, 18.1.–4.5.2008); DEEP STORAGE – ARSENALE DER ERINNERUNG. SAMMELN, SPEICHERN, ARCHIVIEREN IN DER KUNST (Haus der Kunst, München, 3.8.–12.10.1997). Neben Ausstellungskatalogen und wissenschaftlichen Veröffentlichungen, die sich mit künstlerischen Arbeiten gefundener Fotografie auseinandersetzen, zeigen auch Kurator\*innen, Sammler\*innen und Verleger\*innen immer wieder von ihnen selbst ausgewählte Fotografien aus dem Bereich der Nicht-Kunst unter Schlagwörtern wie ‚Vernacular Photography‘, ‚Snapshot Photography‘ oder ‚Family Photography‘. So initiierte z. B. 2018 der deutsche Kunstbuchverlag Hartmann Books die Fotoheft-Reihe „Lost & Found“ zu Bildarchiven unbekannter Amateur-Fotograf\*innen. Darüber hinaus finden sich online mittlerweile unzählige Blogs und Social-Media-Kanäle, auf denen gefundene Fotografien zu bestimmten Themen zusammengestellt und präsentiert werden.

<sup>5</sup> So ging z. B. 2010 der renommierte HUGO BOSS PRIZE an einen Künstler, der seit Ende der 1960er-Jahren mit gefundenen Fotografien arbeitet: Hans-Peter Feldmann.

<sup>6</sup> 2019 wurde Arwed Messmer (\*1964) für die Arbeit *RAF – No Evidence/Kein Beweis* (2017) nominiert, für welche er sich Fotografien aus Archiven aneignete. 2016 wurde Erik Kessels (\*1966) für *Unfinished Father* (2015) nominiert, einer Auseinandersetzung mit Amateurfotografien seines Vaters. 2013 wurden Adam Broomberg (\*1970) & Oliver Chanarin (\*1971) für ihre Publikation *War Primer 2* (2012) ausgezeichnet, die gefundene Bildschirmfotos zeigt und Mishka Henner (\*1976) wurde für seine mit Google Street View erzeugten Arbeiten nominiert. 2012 wurde John Stezaker (\*1949) für seine Fotocollagen mit gefundenen Fotos aus Büchern und Magazinen ausgezeichnet. 2007 gehörten die mit fremden Privatfotos arbeitende Fiona Tan (\*1966) und Walid Raad (\*1967) mit seinem Projekt *The Atlas Group* zu den Nominierten.

Kunstrichtungen beschränkt sind, nur exemplarisch erfolgen. Eine kunsthistorische Einführung in die Tradition künstlerischer Aneignung gefundener Fotografie ist zunächst sinnvoll, um anschließend verschiedene Verfahren in Beziehung zu setzen und verwendete Begrifflichkeiten zu überprüfen. Ein vollständiger Überblick über diese äußerst vielfältige Kunstpraxis, welche seit mehr als 100 Jahren in der internationalen Kunstwelt zu finden ist, kann hier jedoch nicht gegeben werden. Die Auswahl der im Rahmen dieser Studie vorgestellten künstlerischen Arbeiten erhebt darüber hinaus keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

Hinsichtlich sehr unterschiedlicher historischer, kultureller, sozialer und ökonomischer Hintergründe künstlerischer Arbeiten bedarf es für die Gewährleistung von Vergleichbarkeiten weiterer Eingrenzungen des Untersuchungsgegenstandes. Die Untersuchung konzentriert sich daher auf aus künstlerischen Aneignungsverfahren gefundener Fotografie hervorgegangene Werke, die zwischen Ende der 1960er-Jahre und heute in den USA und Westeuropa entstanden. Der Untersuchungszeitraum ist nicht zufällig gewählt. Die ausgehenden 1960er-Jahre waren eine Zeit, in der in den USA und vielen Ländern in Europa nicht nur die herrschende soziale Ordnung, sondern auch der gängige Kunstbegriff ebenso wie der Kunstbetrieb von Künstler\*innen auf verschiedenen Wegen herausgefordert wurden. Dies geschah einerseits unmittelbar durch die geschaffenen Werke, für die Künstler\*innen, die heute allgemein der Pop Art, Konzeptkunst oder Fluxus-Bewegung zugerechnet werden, alltägliche Materialien, fotografische Bilder und Objekte aus ihrer Umgebung (auf)nahmen und sie in einen neuen Kontext brachten: Kunst. Andererseits unterliefen viele Künstler\*innen in den 1960er- und 1970er-Jahren das gängige Kunstsystem durch selbstbestimmtes Entscheiden darüber, wo und wie ihre Werke gezeigt werden sollten. Sie strebten nach Unabhängigkeit von bestehenden Institutionen und Freiheit von kommerziellen Zwängen, indem sie ihre Arbeiten in alternativen Räumen präsentierten oder multiple Medien und unkonventionelle Distributionsformen – wie den Selbstverlag – wählten, um eine Verbreitung ihrer künstlerischen Ideen zu gewährleisten. Auf diese Weise wurden das traditionelle Kunstkonzept erweitert, Genre-Grenzen gesprengt, die Autorenfunktion in Frage gestellt und die Produktion, Distribution und Rezeption von bildender Kunst auf radikale Weise verändert.<sup>7</sup> Im Zuge dessen etablierten sich Künstlerbücher als eigenständige Kunstgattung, in denen die Fotografie und das Buch als offene und vielseitige Medien eine Verbindung eingehen. Mit ‚Künstlerbüchern‘ sind Publikationen gemeint, die von Künstler\*innen veröffentlicht und als Kunstwerke konzipiert werden.<sup>8</sup> In Bezug auf die

---

<sup>7</sup> Vgl. Richter, Dorothee: Künstlerische und kuratorische Autorschaft, in: Caduff, Corina/Wälchli, Tan (Hg.) (2008): *Autorschaft in den Künsten. Konzepte – Praktiken – Medien*, Zürich, S. 110–127 (hier: S. 116).

<sup>8</sup> Darin unterscheiden sich Künstlerbücher von Büchern *über* Kunst (Kunstabuch, Katalog). Vgl. Diers, Michael: *Künstlerbuch*, in: Butin 2014, S. 226–230 (hier: S. 226).

Fotografie können diese auch als ‚Fotobücher‘ bezeichnet werden, da ihr Inhalt über Fotografien vermittelt wird. Zur Erforschung der künstlerischen Aneignung gefundener Fotografie wird daher bei der Werkauswahl erstmals ein Schwerpunkt auf das künstlerische Medium Buch gesetzt, welches in Beziehung zu in Ausstellungen präsentierten Fotoarbeiten untersucht wird.

Für die Untersuchung der Verfahrensweisen, der Präsentationsformen und ihrer Rezeption werden künstlerische Positionen aus den USA und Europa herangezogen, für die zum einen das Medium Buch eine besondere Rolle einnimmt und deren Werk sich zum anderen in spezifischer Weise, häufig und über lange Zeiträume hinweg mit gefundener Fotografie auseinandersetzt. Letzteres ist der Grund, weshalb sie in der Forschung, in Ausstellungen und in der Presse der letzten Jahre immer wieder genannt werden, wenn es darum geht, die prominentesten Vertreter einer Kunsttendenz zu besprechen, die als ‚Aneignungskunst‘ oder ‚Archivkunst‘ bezeichnet wird. Statt also bisher wenig erforschte künstlerische Positionen z. B. von weiblichen Künstlerinnen oder Künstler\*innen aus Afrika, Japan oder Osteuropa für die Untersuchung heranzuziehen, werden bewusst sehr populäre und viel rezipierte Positionen gewählt, die gemeinsam haben, dass sie weiß, westlich und männlich sind.

Zur vertiefenden Untersuchung wurde zum einen die gemeinsame Arbeit von zwei amerikanischen Künstlern ausgewählt, welche erstmals in den 1970er-Jahren mit der wiederholten Aneignung fremder Fotografien und ihrer Präsentation in verschiedenen Medien in Erscheinung traten: Mike Mandel (\*1950)<sup>9</sup> und Larry Sultan (1946–2009). Im Fokus der Analyse steht dabei die Arbeit *Evidence*, die zunächst 1977 in Buchform realisiert und kurze Zeit später als fotografische Serie in verschiedenen Ausstellungen in den USA gezeigt wurde und die seit ihrer Wiederentdeckung Anfang der 2000er-Jahre international als Meilenstein der Fotografiegeschichte<sup>10</sup> gefeiert wird. Zum anderen wurden Arbeiten des deutschen Künstlers Peter Piller (\*1968) ausgewählt, der sich seit Mitte der 1990er-Jahre für seinen Werkkomplex *Archiv Peter Piller* fremde Fotografien aus verschiedenen Bereichen des Alltags aneignet und diese hauptsächlich in Büchern und Ausstellungen präsentiert. Aus der Konzentration auf ein gemeinsames Werk von Mike Mandel und Larry Sultan sowie Peter Pillers Arbeit mit gefundenen Fotografien ergibt sich, dass diese Studie keineswegs den Anspruch erhebt, in die äußerst vielfältigen Themen und Diskurse vertiefend einzuführen, die in der Kunst mit kunstfremder Fotografie verhandelt werden. Stattdessen geht es darum, einen verfahrens- und

---

<sup>9</sup> Sofern recherchierbar, werden die Lebensdaten von für die Untersuchung relevanten Personen, wie Künstler\*innen, Kurator\*innen, Verleger\*innen oder Autor\*innen, genannt, um diese eindeutig identifizierbar zu machen und zu verdeutlichen, aus welcher Generation sie stammen.

<sup>10</sup> Vgl. Ratcliff, Carter: Begegnungen mit Evidence, in: Zander, Thomas (Hg.) (2012): *Larry Sultan und Mike Mandel*, Köln, S. 200–211.

materialitätsbezogenen Zugang zu stärken, der die Gebrauchsweisen und materiellen Kontexte von Fotografien berücksichtigt.

Die vorliegende Studie unterscheidet sich insofern nicht nur durch die Konzentration auf Kunstwerke in Buchform von einem Großteil der bisherigen Veröffentlichungen zum Thema, sondern auch durch die Wahl eines vorwiegend produktionsästhetischen Untersuchungsansatzes. Statt sich der Thematik unter literaturwissenschaftlichen oder kunsttheoretischen Fragestellungen zu nähern oder Künstler\*innen z. B. im Archivdiskurs zu verorten und zu klassifizieren, unternimmt die Dissertation den Versuch, die künstlerischen Verfahren der Aneignung schrittweise zu untersuchen und den künstlerischen Prozess in Beziehung zum künstlerischen Produkt zu setzen. Als künstlerische Produkte werden – der eingangs beschriebenen Beobachtung folgend – Bücher und fotografische Serien untersucht. Unter ‚Fotografien‘ werden dabei alle Formen von fotografischen Objekten, Abzügen oder Ausdrucken verstanden, die auf Grundlage von analogen oder digitalen Bildern, hergestellt, belichtet und ausgedruckt wurden. Die Hauptuntersuchung konzentriert sich auf die beiden künstlerischen Präsentationsformen Buch und Serie, da ihre Nähe zu den ursprünglichen Präsentationsformen des fotografischen Ausgangsmaterials eine besondere Relevanz besitzt. Es handelt sich dabei um Darstellungsformen, bei denen Einzelbilder eine untergeordnete Rolle spielen. Andere, ebenfalls plural angelegte Präsentationsformen und Medien, die Künstler\*innen zur Präsentation ihrer Arbeit mit gefundenen Fotografien wählen, etwa Websites, Zeitschriften, Dia-Projektionen, Filme oder skulpturale Rauminstallation, finden nur partiell Eingang in die Untersuchung.

Der im technischen, wie im juristischen Sprachgebrauch beheimatete Begriff des ‚Verfahrens‘ wird hierbei verwendet, um auf einen abschlussorientierten, ergebnisoffenen und sehr praktischen Vorgang zu verweisen.<sup>11</sup> Im Gegensatz zu der auf planerischem Kalkül basierenden ‚Strategie‘, der viel erprobten ‚Methode‘ oder dem singulären ‚Akt‘ beinhaltet der allgemeinere Verfahrensbegriff auch ein Ausprobieren, ein Vor- und Zurückgehen. Synonym zum Verfahrensbegriff werden die Begriffe Prozess, Arbeits- und Vorgehensweise sowie künstlerische Praxis verwendet.

Insofern wird der Begriff ‚Aneignung‘ in dieser Untersuchung eng gefasst. Er meint weder die fotografische Aneignung der Welt, wie sie etwa 1977 von Susan Sontag beschrieben

---

<sup>11</sup> Zum Verfahrensbegriff siehe: Red.: Verfahren, in: Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried/Gabriel, Gottfried (Hg.) (2007): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 11: U-V, Basel, S. 632–634 (hier S. 632).

wurde,<sup>12</sup> noch eine allgemeine Form der Wirklichkeitsaneignung<sup>13</sup> durch theoretisches Einverleiben von Einflüssen, Bilderwelten und künstlerischen Vorbildern, das jeder noch so individuellen Bildfindung und Kunstproduktion vorausgeht.<sup>14</sup> Der hier verwendete Aneignungsbegriff meint dezidiert ein „sich etwas zu Eigen machen“<sup>15</sup> im Sinne einer ästhetischen Auseinandersetzung mit vorgefundenem, fotografischem Material, das durch Übernahme bzw. verschiedene Formen der Bearbeitung zum Kunstwerk gemacht wird und einen Ausdruck künstlerischer Freiheit darstellt.<sup>16</sup>

Die Voraussetzung der Aneignung von fremden Fotografien liegt in deren ‚Suchen‘ und ‚Finden‘, weshalb sie im Rahmen der Arbeit als ‚gefundene Fotografien‘ bezeichnet werden.<sup>17</sup> Charakteristisch für diese ‚gefundene Fotografien‘ ist der durch die Aneignung implizierte Wandel von Verwendung, Funktion und Bedeutung. Häufig handelt es sich um Fotografien, deren Urheber\*innen unbekannt sind oder von den Künstler\*innen anonymisiert wurden. Darüber hinaus lassen sich ‚gefundene Fotografien‘ nur schwer inhaltlich oder stilistisch klassifizieren. Die Verwendung des Oberbegriffs ‚gefundene Fotografie‘ richtet das Augenmerk auf den künstlerischen Prozess des Suchens und Findens. In einem zweiten Schritt lassen sich die Fotografien anhand der Kontexte, in denen sie ursprünglich entstanden bzw. gezeigt wurden, oder ihrer Funktionen genauer benennen. Bei gefundenen Fotografien kann es sich demnach z. B. um private Aufnahmen, Passbilder, Zeitungsfotos oder dokumentarische Fotografien aus Archiven handeln. Die Werkanalysen folgen der Prämisse, dass Fotografien nicht nur flächige Bilder, sondern auch Objekte mit spezifischen materiellen, haptischen

---

<sup>12</sup> Sontag, Susan (1977): *On Photography*, New York, S. 4.

<sup>13</sup> Vgl. Lotter, Konrad: Aneignung, ästhetische, in: Henckmann, Wolfhart/Lotter, Konrad (Hg.) (1992): *Lexikon der Ästhetik*, München, S. 16f. (hier: S. 16). Weit gefasst findet der Begriff ‚Aneignung‘ nicht nur in der Kunst, sondern in nahezu allen Lebensbereichen Verwendung. Künstlerische Verfahren der Aneignung wiederum beschränken sich nicht nur auf die Bereiche der Fotografie oder Bildenden Kunst. Auch in der Angewandten Kunst, der Musik, der Literatur, im Theater, Tanz oder im Film.

<sup>14</sup> Siehe dazu z. B. Rebentisch, Juliane (2013): *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg, S. 164.

<sup>15</sup> Franz, Michael/Trebeß, Achim: Aneignung – Entfremdung, in: Trebeß, Achim (Hg.) (2006): *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*, Stuttgart/Weimar, S. 14–17 (hier: S. 14).

<sup>16</sup> Zu den verschiedenen Arten künstlerischer Aneignung siehe: Daniels, Alejandro Perdomo (2012): *Die Verwandlung der Dinge. Zur Ästhetik der Aneignung in der New Yorker Kunstszene Mitte des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld.

<sup>17</sup> Häufiger als der deutsche Begriff ‚Gefundene Fotografie‘ sind aufgrund der Dominanz englischsprachiger Literatur zum Thema die englischen Begriffe ‚Found Photo‘ bzw. ‚Found Photographs‘ oder ‚Found Image‘ vorzufinden. Siehe: Godfrey, Mark: Photography Found and Lost: On Tacita Dean’s Floh\*, in: *October*, 114 (Herbst 2005), S. 90–119; Poyner, Rick (2006): True Stories: The Taste for Found Images Is a Measure of Our Enduring Hunger to Experience Unmediated Reality, in: *Print* (März/April 2006), S. 33f; Dezeuze, Anna/Kelly, Julia (Hg.) (2013): *Found Sculpture and Photography from Surrealism to Contemporary Art*, Farnham u. a. In den Filmwissenschaften wird zur Beschreibung des Phänomens der Begriff ‚Found Footage‘ verwendet. Siehe: Federici, Francesco: Archive, Found Footage, Exhibition. The Process of Reusing, in: Federici, Francesco/Saba, Cosetta G. (Hg.) (2004): *Cinema and Art As Archive. Form, Medium, Memory*, Mailand, S. 109–130.

Eigenschaften und Gebrauchsfunktionen sind.<sup>18</sup> Angesichts der Vielfalt der Präsentationsweisen von Fotografien, werden Fotografien demnach in der folgenden Studie in ihrer Materialität ernst genommen und in dem Kontext, in welchem sie gezeigt werden, untersucht.

## **1.2 Fragestellung und Vorgehensweise**

Die Untersuchung gliedert sich in drei Teile und folgt mehreren Leitfragen. Angesichts der derzeit großen Präsenz von Fotografien aus kunstfremden Bereichen in Ausstellungen und Büchern stellt sich zunächst aus kunsthistorischer Perspektive die Frage, seit wann Künstler\*innen fremde Fotografien in eigene Werke einbanden oder auf welchen Wegen Fotografien des Alltags in die Kunstwelt gelangten. An diese Frage anschließend ist weiterhin von Interesse, mit welchen Begriffen das Phänomen in der kunsthistorischen Forschung bisher beschrieben wurde und welche diskursiven Felder das Thema berührt.

Im zweiten Kapitel werden daher im Zuge einer historischen Verortung künstlerischer Verfahren der Aneignung gefundener Fotografien Begriffe, die mit der künstlerischen Praxis des Findens und Aneignens verknüpft sind – wie ‚Objet trouvé‘, ‚Readymade‘ oder ‚Appropriation Art‘ – erläutert, historisch eingeordnet und auf ihre Anwendbarkeit für die in den folgenden Kapiteln untersuchten Werke überprüft. Dabei kann es nicht darum gehen eine Kunstgeschichte der Aneignung von Fotografien im 20. und 21. Jahrhunderts zu erzählen oder kunsthistorische Entwicklungen umfassend nachzuzeichnen. Die Ausführungen zur Tradition von gefundenen Fotografien in der Kunst haben vielmehr den Zweck, historische Zusammenhänge pointiert aufzuzeigen und die im dritten und vierten Kapitel untersuchten Werke historisch zu verorten. In Bezug auf die Verwendungsmöglichkeit und Verfügbarkeit fremder Fotografien für Künstler\*innen sind neben Diskussionen über die Akzeptanz dieser Fotografien im Kontext der ‚Kunst‘ auch rechtliche Fragen relevant, die in jüngster Zeit angesichts von Datenschutzdebatten nicht nur unter Jurist\*innen, sondern auch unter Kunsthistoriker\*innen verstärkt diskutiert werden. Vor dem Hintergrund des juristischen Problemfelds werden daher zum Abschluss des zweiten Kapitels Begriffe zur Beschreibung der aus dem Umgang mit fremden Material resultierenden Ergebnisse wie ‚Plagiat‘, ‚Kopie‘, ‚Parodie‘ oder ‚Zitat‘ erläutert, um diese im Verlauf der späteren Werkanalysen gegebenenfalls auf Verwendbarkeit zu prüfen.

---

<sup>18</sup> Vgl. Ruchatz, Jens: Kontexte der Präsentation. Zur Materialität und Medialität des fotografischen Bildes, in: Fotogeschichte, 32/124 (2012), S. 19–28 (hier: S. 19).

Im dritten und vierten Kapitel werden produktions- und rezeptionsästhetische<sup>19</sup> Ansätze miteinander verbunden, indem sowohl das künstlerische Vorgehen und die Formgebung als auch die Wirkung der ausgewählten Arbeiten auf die Betrachter\*innen untersucht und in einen rezeptionsgeschichtlichen Zusammenhang gestellt werden. Im Fokus steht dabei die Frage, wie die Verfahrensschritte, mit denen die ausgewählten Künstler fotografische Bilder aus nicht-künstlerischen Bereichen in den Bereich der Kunst überführen, im Einzelnen aussehen. Wie wird das gefundene Material geformt und welche Bedeutung hat die Art der Präsentation für eine Konstituierung als Kunst? Wie unterscheiden sich die verschiedenen Präsentationsformen der Fotografien, etwa in Buch oder Ausstellung, voneinander? Und schließlich: Welche Folgen hat der mediale Transfer zwischen Buch und Ausstellung für die Rezeption der künstlerischen Arbeiten? Die Analyse basiert im Wesentlichen auf einem kunsthistorisch vergleichenden Ansatz. Im Rahmen der Erforschung der künstlerischen Verfahrensweisen werden Fragen wie beispielsweise nach der Autorschaft<sup>20</sup> der Bilder unter Beachtung juristischer Aspekte und fototheoretischer Lesarten berücksichtigt.

Im dritten Kapitel werden anhand von Mike Mandels und Larry Sultans *Evidence* aus dem Jahr 1977 und im vierten Kapitel mit Peter Pillers Ende der 1990er begonnenen Werkkomplex *Archiv Peter Piller* exemplarisch solche Arbeiten untersucht, bei denen die Künstler auf gefundene Fotografien aus fremden und eigenen Archiven zurückgriffen. Bei der Untersuchung der ausgewählten künstlerischen Arbeiten wird besonderer Wert auf die Berücksichtigung ihrer Kontextualität, Materialität und ihrer Präsentation gelegt. Die Studie konzentriert sich daher vorwiegend auf die Analyse räumlicher und medialer Präsentationskontexte: die Hängung von Fotografien an Ausstellungswänden und ihre Präsentation in Büchern, der Gleichzeitigkeit dieser Präsentationsformen und ihr Wechsel. Zur Beantwortung der leitenden Frage, welchen Einfluss die Wahl der Präsentationsform auf die Rezeption der Arbeit als Kunstwerk hat, werden die vorgestellten Arbeiten zum einen in ihrer Materialität detailliert betrachtet und beschrieben. Dabei werden wesentliche, bisher in der Forschung fehlende bzw. unberücksichtigt gebliebene Angaben zu den jeweiligen Werken ergänzt. Zum anderen wird – in Teilen erstmals – eine detailliertere Ausstellungs- und Editions-genese der Arbeiten skizziert.

---

<sup>19</sup> Dabei finden weniger die individuellen und sozialen Prädispositionen der Betrachter\*innen Berücksichtigung als vielmehr die räumliche Rezeptionssituation, in der Betrachter\*innen und Arbeiten aufeinandertreffen. Zur Rezeptionsästhetik als kunsthistorischen Untersuchungsansatz siehe: Kemp, Wolfgang: Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Belting, Hans/Dilly, Heinrich/Kemp, Wolfgang u. a. (Hg.) (2003): Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlin, S. 247–265.

<sup>20</sup> Zur Verwendung des, ursprünglich in den Literaturwissenschaften genutzten, Begriffs ‚Autorschaft‘ in der Kunstwissenschaft siehe: Strunk, Marion: Autorschaft, Kollektiv, in: Caduff/Wälchli 2008, S. 218–231.

Zum ersten Mal genauer erforscht werden auch die Produktionsbedingungen, unter denen die Arbeiten entstanden. Dies bedeutet, dass nicht nur die ökonomischen Rahmenbedingungen, sondern auch die Beteiligung anderer Akteur\*innen bei der Herstellung und Formfindung der Arbeiten in der Analyse Berücksichtigung finden. Dabei wird außerdem aufgezeigt, in wessen Verantwortung die Arbeiten wo und wie gezeigt werden. Die Untersuchung der Bücher unter materiellen und gestalterischen Gesichtspunkten beschäftigt sich z. B. mit der Beschaffenheit des Bucheinbandes, dem Format, der Ausstattung und Bindung, dem Druck und der Papierwahl sowie dem Satz und der Typografie. Ferner werden die Publikationen auf ihre Eigenschaften als Handelsgegenstände, etwa durch die Recherche ihrer Auflagenhöhe und Distributionswege, überprüft. Die Analyse der Verfahren fragt danach, wo und wie die Künstler die Fotografien, welche sie für ihre Arbeiten verwendeten, fanden. Was waren die ursprünglichen Präsentationskontexte und Funktionen der Bilder? Nach welchen Kriterien haben die Künstler die Fotografien ausgewählt? In welcher Form eigneten sie sich das Material an: als Negativ, als fotografischer Abzug, als gedruckte Reproduktion auf Papier oder als digitales Bild? Die Dissertation verbindet somit kunst- und medienwissenschaftliche Fragestellungen mit Methoden der Materialwissenschaften.

### **1.3 Forschungsstand**

Die vorliegende Arbeit schöpft aus den Erkenntnissen einer großen Bandbreite von Veröffentlichungen zu den Themen künstlerische Aneignung, gefundene Fotografie und der Fotografie im Medium Buch sowie aus Studien zu den ausgewählten künstlerischen Positionen. Die Forschungslage lässt sich angesichts vielschichtiger wissenschaftlicher Interessen daher insgesamt als unübersichtlich beschreiben. Die Aneignung fremder Bilder als Verfahren und Konzept verschiedener Künstler\*innen und Kunstrichtungen des 20. und 21. Jahrhunderts hat seit mehr als vierzig Jahren Eingang in zahlreiche kunsthistorische Veröffentlichungen gefunden. Obgleich die Verwendung des Begriffes ‚Aneignung‘ eine Schwerpunktsetzung auf produktionsästhetische Aspekte erwarten lässt, erfolgte eine Auseinandersetzung mit dem Thema – von monografischen Studien abgesehen – in der Regel unter kunsttheoretischen Fragestellungen und Klassifikationen. Unter Schlagworten wie ‚Appropriation Art‘, ‚Aneignungskunst‘, ‚Sammelkunst‘ oder ‚Archivkunst‘ wurden künstlerische Arbeiten, die auf gefundene Fotografien zurückgehen, subsumiert und theoretisiert.

Seit den 1990er-Jahren bildet das ‚Archiv‘ in der kunsthistorischen Forschung und in Ausstellungen das primäre Bezugssystem, in welchem Werke und Verfahren künstlerischer

Aneignung gefundener Fotografie verhandelt werden.<sup>21</sup> Im Fokus stehen hierbei theoretische Überlegungen zum Archiv sowie zum Archivieren und Sammeln als künstlerischer Handlung, insbesondere hinsichtlich der Befragung von individuellen Erinnerungen und kollektivem Gedächtnis. Neben dem Rückbezug auf Archivtheorien, etwa von Michel Foucault (1926–1984)<sup>22</sup> und Jacques Derrida (1930–2004)<sup>23</sup>, wurden vor allem drei Aufsätze von Kunstkritikern, die das Archivieren als häufige Praxis bei zeitgenössischen Künstler\*innen beobachteten, wegweisend für die Einordnung von und wissenschaftliche Beschäftigung mit Künstler\*innen, die mit gefundener Fotografie arbeiten. Es handelt sich um den 1993 erstmals erschienenen Text „Gerhard Richters Atlas. Das Anomische Archiv“<sup>24</sup> von Benjamin Buchloh (\*1941), den 2004 in der Zeitschrift *October* erschienenen Aufsatz „Archival Impulse“<sup>25</sup> des Kunstkritikers Hal Foster (\*1955) und den ebenfalls in *October* veröffentlichten Text „The Artist as Historian“<sup>26</sup> von Mark Godfrey aus dem Jahr 2007, die allesamt monografisch ausgerichtet einen historischen Überblick über die künstlerische Aneignung gefundener Fotografien liefern. Ausführungen zur Einbettung der für diese Untersuchung ausgewählten Künstler\*innen in die Tradition der sogenannten Archivkunst erscheinen angesichts der bestehenden Literaturlage als redundant und repetitiv, weshalb sie hier nicht erneut ausgeführt werden.<sup>27</sup>

Den allgemeinen Überlegungen zur Bedeutung des ‚Archivs‘ und den wiederholten Versuchen, die Werke von mit gefundenen Fotografien arbeitenden Künstler\*innen bestimmten Kunstrichtungen zuzuordnen, ist es geschuldet, dass es einem Großteil der Veröffentlichungen zum Thema einer genauen Untersuchung der von den Künstler\*innen gewählten Verfahren und Präsentationsformen mangelt. Statt eine Typologisierung der vorgestellten Arbeiten weiter

---

<sup>21</sup> Exemplarisch sind hier zu nennen: Schaffner, Ingrid/Winzen, Matthias (1997): *Deep Storage – Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Haus der Kunst, München, 3.8.–12.10.1997), München; von Bismarck, Beatrice/Wuggenig, Ulf (Hg.) (2002): *Interarchive: Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld* (dieses Buch dokumentiert und erweitert das Ausstellungsprojekt INTERARCHIVE des Kunstraums der Universität Lüneburg in Zusammenarbeit mit Hans-Peter Feldmann und Hans Ulrich Obrist, 1997–2002), Köln; Enwezor, Okwui (2008): *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im International Center of Photography, New York, 18.1.–4.5.2008), Göttingen; Spieker, Sven (2008): *The Big Archive. Art from Bureaucracy*, Cambridge/London; Rieger, Monika: Anarchie im Archiv. Vom Künstler als Sammler, in: Ebeling, Knut/Günzel, Stephan (2009): *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Berlin, S. 253–269.

<sup>22</sup> Foucault, Michel (1972): *The Archaeology of Knowledge*, New York.

<sup>23</sup> Erstmals 1995 in französischer Sprache erschienen unter dem Titel *Mal d'Archive: Une Impression Freudienne*, erschien die Abhandlung zunächst in englischer und ein Jahr später in deutscher Sprache: Derrida, Jacques (1997): *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*, Berlin.

<sup>24</sup> Der Aufsatz erschien erstmals 1993 unter dem Titel „Gerhard Richter, Atlas: Das Archiv der Anomie“ in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (1993): *Gerhard Richter*, Band 2: Texte, Bonn, S. 7–17.

<sup>25</sup> Foster, Hal: An Archival Impulse, in: *October*, 110 (2004), S. 3–22.

<sup>26</sup> Godfrey, Mark: The Artist as Historian, in: *October*, 120 (Frühling 2007), S. 140–172.

<sup>27</sup> Erläuterungen zum Forschungsstand und zu den Klassifizierungen von Mike Mandel und Larry Sultan sowie Peter Piller als ‚Archiv‘- oder ‚Sammel‘-Künstlern finden sich in Kapitel drei und vier dieser Untersuchung.

voranzutreiben, wurde für die vorliegende Untersuchung daher bewusst ein Zugang über die Materialität und Medialität konkreter fotografischer Objekte gewählt. Hierfür wurde angesichts der Eingrenzung des Untersuchungsgegenstandes auf Bücher und fotografische Serien sowohl inhaltlich als auch methodisch auf die Forschungsliteratur zur Fotografie im Kontext Buch und ihrer Materialität zurückgegriffen.

### **Fotografieforschung**

Die seit den 1960er-Jahren in den USA und Europa wachsende Anerkennung der Fotografie als Kunstform und ihr damit verbundener Statuswandel innerhalb institutioneller Sammlungen sowie eine steigende Produktion von – oft selbstverlegten –, Fotobüchern<sup>28</sup>, machten sich nicht nur in der musealen Präsentation von Fotografie, sondern auch in der Forschung bemerkbar.

Paradoxerweise herrscht in der Kunstgeschichte seit den 1970er-Jahren zwar weitgehend ein Konsens darüber, dass die materielle Beschaffenheit eines Werkes Resultat einer künstlerischen Entscheidung und Teil seiner Bedeutung ist – in der von Kunsthistoriker\*innen praktizierten Fotografieforschung spielte die Berücksichtigung der Materialität und Medialität fotografischer Bilder gegenüber der Beschäftigung mit ihren Motiven lange Zeit jedoch eine untergeordnete Rolle. Dies mag zum einen am viel diskutierten Kunststatus von Fotografie und zum anderen an ihrer Eigenschaft als reproduzierbares Medium liegen. Das Schreiben einer Fotogeschichte als Abfolge singulärer Meisterwerke wurde von der Art der Präsentation von Fotografien in Museen in Europa und den USA seit Mitte des 20. Jahrhunderts – als passepartourierte, gerahmte Abzüge an der Wand – und der Dominanz des fotografischen Abzuges auf dem Kunstmarkt seit den 1970er-Jahren unterstützt.<sup>29</sup> Und dies, obwohl die medialen Gebrauchsweisen der Fotografie und somit auch ihre materiellen Erscheinungsformen schon immer wesentlich vielfältiger sind. Die kunsthistorische Forschung war es zwar gewohnt, die in Büchern abgebildeten Fotografien zu untersuchen, neigte aber lange Zeit dazu, deren spezifische Veröffentlichung z. B. in Form eines Buches, eingereiht in eine Folge von Bildern und Text, sowie die bestimmte materielle Präsenz als Objekt zu vernachlässigen. Dabei blieb unberücksichtigt, wie die Bedeutungen von Fotografien z. B. durch die Interaktion mit anderen Fotografien in Gruppen oder Sequenzen sowie Texten generiert werden und welche Auswirkungen die Art und Weise der Präsentation auf ihre

---

<sup>28</sup> Bis heute besteht jedoch kein Konsens darüber, wie weit oder eng der Begriff ‚Fotobuch‘ zu fassen ist. Einigen konnten sich die Fotobuchforscher\*innen der letzten Jahre auf die von Martin Parr und Gerry Badger 2004 aufgestellte Basisdefinition: „A photobook is a book – with or without text – where the work’s primary message is carried by photographs.“, zitiert nach: Parr, Martin/Badger, Gerry (2004): *The Photobook: A History*, Band 1, London, S. 6.

<sup>29</sup> Vgl. Menzel, Katharina: Fotografie im Buch. Eine kurze Einführung, in: Lange, Barbara (Hg.) (2004): *Printed Matter: Fotografie im/und Buch*, Leipzig, S. 15–23 (hier: S. 16).

Vermittlung hat. Statt sie medial zu kontextualisieren, wurden Fotografien als Einzelbilder betrachtet und aus ihrem gedruckten und publizierten Zusammenhang gelöst.

## Materialität

Seit in den 1980er-Jahren der ‚material turn‘ in den Kultur- und Geisteswissenschaften propagiert wurde, richtet sich – von den angloamerikanischen ‚material studies‘ ausgehend – auch in der deutschen Kunstgeschichte der Blick verstärkt auf ‚Dinge‘ und die Materialität der Kunst.<sup>30</sup> Zur gleichen Zeit ist auch in der Fotografieforschung allmählich eine bis heute anhaltende Hinwendung zu Fragen nach der materiellen Beschaffenheit von Fotografien und deren Wahrnehmung als Objekte zu beobachten,<sup>31</sup> deren Relevanz sich insbesondere dann zeigt, wenn Fotografie ausgestellt, gesammelt oder gehandelt wird.<sup>32</sup>

Es scheint also kein Zufall zu sein, dass die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Materialität von fotografischen Objekten zu einer Zeit einsetzte, als sich die Fotografie in der Kunst etablierte und die Frage, ob Fotografie Kunst sei, heftig debattiert wurde.<sup>33</sup> Während die Fotografie in den USA bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts,<sup>34</sup> spätestens jedoch seit den 1930er-Jahren verstärkt durch Ausstellungen, Publikationen und Sammlungsankäufe als Kunstform legitimiert wurde,<sup>35</sup> begannen – nach Gründungen verschiedener Fotogalerien

---

<sup>30</sup> Siehe z. B. Wagner, Monika (2001): *Das Material der Kunst: eine andere Geschichte der Moderne*, München. Von der Relevanz in der aktuellen Forschung zeugen z. B. die interdisziplinären Graduiertenkollegs „Materialität und Produktion“ (Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, 2012–2018) und „Rahmenwechsel“ (Universität Konstanz und Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, seit 2018).

<sup>31</sup> Den vielfältigen Erscheinungsformen von Fotografien widmete sich z. B. ab 2015 drei Jahre lang das interdisziplinäre Verbund-Projekt „Foto-Objekte. Fotografien als (Forschungs-)Objekte in Archäologie, Ethnologie und Kunstgeschichte“ (Kunsthistorisches Institut in Florenz, Humboldt-Universität zu Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, 2015–2018).

<sup>32</sup> Siehe z. B. Edwards, Elizabeth/Hart, Janice (Hg.) (2004): *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, London/New York. In den letzten Jahren wurde die Materialität fotografischer Bilder zunehmend vor dem Hintergrund der Digitalisierung diskutiert: „Materialität/Immaterialität in der Fotografie“ (MUSA Museum Startgalerie Artothek, Wien 24.11.2012); „Fotografische Materialität jenseits von Analog und Digital“ (Universität zu Köln, 26.9.2019).

<sup>33</sup> Für die Diskussion in Deutschland siehe z. B. Kiffel, Erika (Hg.) (1982): *Ist Fotografie Kunst? Gehört Fotografie ins Museum? Referate, Diskussionen, Interviews, Bildbeispiele* (anlässlich des Internationalen Fotosymposiums 1981, Schloss Mickeln bei Düsseldorf), München.

<sup>34</sup> Einen wichtigen Beitrag zur Anerkennung der Fotografie als Kunstform leistete z. B. der Fotograf Alfred Stieglitz (1864–1946) in New York mit der Gründung der Galerie 291 im Jahr 1905 und der Herausgabe der Fotografie-Zeitschrift *Camera Work* (1902–1917).

<sup>35</sup> Einige Institutionen und Museen, wie das Londoner Victoria & Albert Museum, begannen schon Mitte des 19. Jahrhunderts gezielt Fotografien zu sammeln. Diese hatten jedoch nicht den Status von Kunstobjekten und wurden zumeist eingefasst in Büchern in Bibliotheken oder in kunstgewerblichen oder grafischen Abteilungen verwahrt. Das 1929 in New York gegründete Museum of Modern Art (MoMA) hingegen nimmt eine internationale Vorreiterstellung ein, da es bereits seit den frühen 1930er-Jahren Fotografien ausstellt, seit 1940 über eine eigene Fotografische Abteilung verfügt und für die Etablierung der Fotografie im Kunstsystem eine große Bedeutung hat. Vgl. *Chronology of the Department of Photography, MoMA, May 1964*, abrufbar unter: [https://assets.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/3415/releases/MOMA\\_1964\\_Reopening\\_004\\_1\\_1964-05.pdf](https://assets.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3415/releases/MOMA_1964_Reopening_004_1_1964-05.pdf) (zuletzt eingesehen am 11.5.2020).

Anfang der 1970er-Jahre<sup>36</sup> – die meisten europäischen Museen erst in den späten 1970er-Jahren mit dem Aufbau fotografischer Sammlungen. Die institutionelle Anerkennung der Fotografie als eigenständige Kunstform setzte in Europa also zu einer Zeit ein, in welcher traditionelle Gattungsgrenzen durch die Erweiterung des Kunstbegriffes aufgelöst wurden.<sup>37</sup> Die Neubewertung von Fotografien hatte zur Folge, dass fotografische Abzüge aus ihren alten medialen Kontexten wie z. B. Büchern gelöst wurden, um den Aufbewahrungs- und Zeige-Kriterien neu eingerichteter Foto-Sammlungen zu entsprechen.<sup>38</sup>

### **Kontext Buch**

Die von der Kunst der 1960er- und 1970er-Jahre ausgehende Frage nach den kulturellen, zeitlichen oder räumlichen Kontexten, in denen eine Fotografie entsteht und gezeigt wird, und ihr Bezug zur Bedeutung dieser Fotografie wurde seit den frühen 1970er-Jahren theoretisch intensiv verhandelt. Zu den am meisten zitierten und einflussreichsten Fototheoretiker\*innen auf diesem Gebiet sind Susan Sontag (1933–2004) und Allan Sekula (1951–2013) zu nennen. Während Sekula schon 1975 in seinem Aufsatz „On the Invention of Photographic Meaning“<sup>39</sup> die Position vertrat, dass die Bedeutung einer Fotografie von ihrem kulturellen Kontext bestimmt wird, ging Sontag 1977 in ihrer Essaysammlung „On Photography“ nicht nur der Wirkung des Entstehungskontextes auf die Bedeutung fotografischer Bilder nach. Sie wies überdies darauf hin, dass sich Fotografien mit dem Kontext, in dem sie gesehen werden, verändern. Bei ihren Überlegungen zur Bedeutung von fotografischen Bildern und ihrer vermeintlichen Beweiskraft berücksichtigte Sontag verschiedene Gebrauchsweisen der Fotografie, wie z. B. auch das Sammeln fotografischer Bilder als Versuch der Wirklichkeitsaneignung.<sup>40</sup>

Obwohl ihr Kunstcharakter lange Zeit umstritten war, sind Fotografien heute nicht mehr aus Museen und Galerien wegzudenken und erzielen im Handel und auf Auktionen der letzten Jahre zum Teil Rekordpreise in Millionenhöhe.<sup>41</sup> Auch wenn sie noch lange keine so hohen Preise wie fotografische Abzüge erreichen, haben in den letzten Jahren doch auch Bücher von

---

<sup>36</sup> Zu den ersten Fotogalerien in Europa gehören etwa die 1972 in Hannover gegründete Spectrum Photogalerie oder die 1974 in Aachen gegründete Galerie Lichttropfen.

<sup>37</sup> Zahlreiche Publikationen belegen den veränderten Status der Fotografie als Kunst in Deutschland seit den 1970er-Jahren. Siehe: Kahmen, Volker (1973): *Fotografie als Kunst*, Tübingen; Krauss, Rolf H./Schmalriede, Manfred/Schwarz, Michael (1983): *Kunst mit Fotografie*, Berlin.

<sup>38</sup> Vgl. Crimp, Douglas: Das alte Subjekt des Museums, das neue der Bibliothek, in: Wolf, Herta (Hg.) (2002): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Band 1, Frankfurt a.M., S. 376–388.

<sup>39</sup> Vgl. Sekula, Allan: On the Invention of Photographic Meaning, in: Art Forum (Januar 1975), S. 36–45.

<sup>40</sup> Hervorzuheben sind hier insbesondere die Aufsätze „In Plato’s Cave“, „The Heroism of Vision“ und „The Image-World“. Vgl. Sontag 1977.

<sup>41</sup> Vgl. Michl, Felix M. (2016): *Die limitierte Auflage. Rechtsfragen zeitgenössischer Fotokunst*, Heidelberg, S. 57.

Fotograf\*innen und mit Fotografie arbeitenden Künstler\*innen eine ähnliche Erfolgsgeschichte erlebt. Sie werden heute unter dem Begriff ‚Photobook‘ bzw. ‚Fotobuch‘<sup>42</sup> subsumiert und als „first and proper“<sup>43</sup> oder „the natural home“<sup>44</sup>, also als beste Präsentationsform für fotografische Bilder und eigenständige Kunstwerke zelebriert. Der ihnen zugeschriebene Kunststatus macht Bücher mit gefundener Fotografie daher heute im Hinblick auf das Transponieren von Objekten aus der Welt der Nicht-Kunst in die Welt der Kunst in doppelter Hinsicht besonders interessant.<sup>45</sup> Darüber hinaus ist der Aspekt der vielfachen Reproduktion gefundener fotografischer Bilder im Buch von zentraler Bedeutung für die Analyse künstlerischer Aneignungsverfahren, kann doch die Materialität der gefundenen Fotografien durch die Art der Präsentation auf der gedruckten Seite entweder verschwinden oder hervorgehoben werden.

Seit ihrer Erfindung spielt die Fotografie im Buch eine zentrale Rolle für die Entwicklung und Vermittlung einer visuellen fotografischen Kultur. Und dies nicht nur aufgrund seines demokratischen Charakters als verhältnismäßig preiswertes, mobiles und multiples Medium. Künstler\*innen bietet das Format Buch seit Beginn des 20. Jahrhunderts eine reizvolle Möglichkeit, die eigene Arbeit zu zeigen, Bilder zu selektieren und sinnstiftende Erzählungen – Narrative<sup>46</sup>– zu konstruieren. Insbesondere für die Präsentation von Fotografien bot sich das Buch für Künstler\*innen schon früh als eine Alternative zum musealen Ausstellungsraum, der Fotografien lange Zeit verwehrt blieb, an.<sup>47</sup> Für das Fotobuch werden Fotografien ausgewählt, auf Seiten arrangiert, in einer bestimmten Abfolge angeordnet, auf Papier befestigt oder gedruckt, zu einer Einheit zusammengefügt und gebunden mit dem Ziel, sie zu zeigen. Mit der Auswahl und Festlegung der Reihenfolge der Fotografien, deren Größe und Anordnung auf der Buchseite sowie der Kombination von Schrift, grafischen Elementen, Druck, Papier, Bindung und Umschlag wird eine eigenständige künstlerische Aussage erzeugt. Anders als im Ausstellungsraum können Künstler\*innen hier auch sehr umfangreiche

---

<sup>42</sup> Ob sich ein Fotobuch begrifflich weiter als fotografisch illustrierte Bücher, Bildbände, Künstlerbücher, Portfolios, Alben oder Kataloge ausdifferenzieren lassen, hängt unter anderem von dem bestehenden Text-Bild-Verhältnis, den Herstellungsbedingungen und denjenigen Funktionen ab, die dieses Buch einnehmen kann. Da Bücher – wie Fotografien – jedoch mehrere Funktionen gleichzeitig einnehmen können, z. B. sowohl als Künstlerbuch, als auch als Ausstellungskatalog, scheint eine solche Ausdifferenzierung schwierig und nicht immer sinnvoll.

<sup>43</sup> Di Bello, Patrizia/Wilson, Colette/Zamir, Shamoon (Hg.) (2012): *The Photobook from Talbot to Ruscha and Beyond*, London/New York, S. 1.

<sup>44</sup> Badger, Gerry (2013): *Imprint: Visual Narratives in Books and Beyond*, Stockholm u. a., S. 16.

<sup>45</sup> Für einen Überblick über theoretische Überlegungen zur Fotografie in der oder als Kunst siehe: Geimer, Peter (2009): *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg, S. 170–193.

<sup>46</sup> Eine Narration stellt einen kommunikativen Akt dar, in dem eine Geschichte entfaltet wird, deren Erschließung Aufgabe von interpretierenden Betrachter\*innen, Leser\*innen oder Zuschauer\*innen ist. Vgl. Hartmann, Britta/Wulff, Hans Jürgen: Erzählung/Narration, in: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6090> (zuletzt eingesehen am 15.6.2018).

<sup>47</sup> Vgl. Graf, Catharina (2005): *Und übrig bleibt das ‚Häh?‘ Edward Ruschas Fotobuchwerke*, Basel, S. 16.

Werkgruppen in ihrer Gänze präsentieren. Sie behalten zudem die Kontrolle über ihr eigenes Werk, auch wenn die Herausgabe eines Buches häufig das Ergebnis einer Zusammenarbeit verschiedener Akteur\*innen – wie Künstler\*innen, Designer\*innen, Verleger\*innen, Textautor\*innen und Drucker\*innen – ist. Im Buch finden sich demnach spezifische Präsentations- und Narrationsformen, die Interessen von Bild- und Textautor\*innen sowie kulturhistorische und gesellschaftspolitische Kontexte genauso widerspiegeln, wie spezifische Produktionsbedingungen. Buchproduktion und Ausstellungspräsentation stehen oft in einem engen Zusammenhang. Während Ausstellungen temporär begrenzt und daher ephemere sind, können Bücher die Zeit überdauern. Um ein Buch begreifen zu können, muss es in seiner Gesamtheit betrachtet und in die Hände genommen werden, um darin zu blättern. Die oft kleinere Größe von Büchern im Vergleich zum Einzelabzug sowie der geringere Abstand, der zum Buch im Vergleich zur Präsentation an der Ausstellungswand eingenommen werden muss, bietet nur wenigen Betrachter\*innen gleichzeitig die Möglichkeit zur Ansicht. Insofern ist es trotz massenweiser Herstellung ein sehr persönliches Medium. Zudem ist es in seiner Rezeptionsweise durch das Blättern narrativ angelegt. Das Buch ist mobil, es kann mit auf Reisen gehen und anderen Menschen gezeigt werden. Somit kann ein Fotobuch ebenso als Medium ästhetischer Artikulation wie als mobile Ausstellung und als fotografisches Objekt bezeichnet werden.

Eine Verschiebung des Fokus auf die Produktionsbedingungen, Gebrauchsweisen und Präsentationskontexte von Fotografie, die berücksichtigte, dass die Wahrnehmung von Fotografien von jeher weniger über fotografische Abzüge, denn hauptsächlich über ihre Reproduktionen in Zeitungen, Magazinen, Ephemera und Büchern erfolgte und dort ihre größte Verbreitung fand, führte zu neuen Forschungsansätzen und machte sich in Teilen auch in der kuratorischen Praxis europäischer und amerikanischer Museen und Ausstellungshäuser bemerkbar. Die Kunstgeschichte stützt sich bei der Untersuchung von Büchern primär auf die Forschung zum Künstlerbuch (engl.: ‚artist’s book‘; franz.: ‚livre d’artiste‘). Wegweisend für die Anerkennung und nachfolgende Erforschung des Buches als eigenständiges künstlerisches Medium wurden verschiedene Ausstellungen, in denen Künstlerbücher nicht nur als Begleitmaterial, sondern als Exponate gezeigt wurden. So sorgten 1972 die DOCUMENTA 5 in Kassel sowie die 36. BIENNALE IN VENEZIG für eine weltweite Beachtung des Buches als künstlerisches Ausdrucksmedium. Im selben Jahr wurde die große Bedeutung des Buches vor allem für konzeptuell arbeitende Künstler\*innen in der rund 300 Künstlerbücher zeigenden Ausstellung BOOK AS ARTWORK 1960/1972 hervorgehoben und durch den begleitenden

Katalog mit einem später in viele Sprachen übersetzten Aufsatz des Kurators Germano Celant (1940–2020) international verbreitet.<sup>48</sup> Auch der Aufbau zahlreicher privater und öffentlicher Künstlerbuch-Sammlungen trug in den 1970er-Jahren zu deren Etablierung als eigenständiges künstlerisches Genre bei. Erste umfangreiche theoretische Auseinandersetzungen mit dem Thema Künstlerbücher entstanden zwischen Mitte der 1980er- und Ende der 1990er-Jahre.<sup>49</sup> Ihre Leistung liegt vor allem in der Vermittlung der enormen Bedeutung von Büchern für Künstler\*innen ab den 1960er-Jahren.

Auf den Seiten von Büchern und Zeitschriften gezeigte Fotografien wurden ab Anfang der 1980er-Jahre vereinzelt zum Gegenstand der von verschiedenen Disziplinen praktizierten Fotografieforschung.<sup>50</sup> Zunächst wurde das Medium Buch als eine Folge von Räumen, wie Ulises Carrión (1941–1989) es 1975 beschrieb,<sup>51</sup> als mobile Ausstellung,<sup>52</sup> deren Kurator\*in der Editor oder die Editorin ist, und als Vermittler von Fotofolgen in den Blick genommen.<sup>53</sup> So stärkte etwa Ute Eskildsen (\*1947) 1980 anlässlich der von ihr am Museum Folkwang in Essen kuratierten Ausstellung *ABSAGE AN DAS EINZELBILD* eine autor\*innenzentrierte Lesart von Fotobüchern.<sup>54</sup> Andere Veröffentlichungen der 1980er-Jahre beleuchteten das Thema der Fotografie in Büchern und Zeitschriften aus vorwiegend (druck)technikgeschichtlicher<sup>55</sup> oder

---

<sup>48</sup> Celant, Germano (1972): *Book as Artwork 1960/1972*, 2. Auflage, London.

<sup>49</sup> Lyons, Joan (Hg.) (1985): *Artist's Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, Rochester/New York; Brall, Artur (1986): *Künstlerbücher, Artists' Books, Book as Art: Ausstellungen, Dokumentationen, Kataloge, Kritiken; eine Analyse*, Frankfurt a.M.; Bury, Stephen (1995): *Artists' Books. The Book as a Work of Art, 1963–1995*, Aldershot; Drucker, Johanna (1995): *The Century of Artists' Books*, New York; Moeglin-Delcroix, Anne (1997): *Esthétique du livre d'artiste 1960/80: Une introduction à l'art contemporain* (anlässlich der Ausstellung in der Bibliothèque nationale de France, 29.5.–12.10.1997), Paris; Lauf, Cornelia/Phillpot, Clive (1998): *Artist/Author: Contemporary Artists' Books*, New York.

<sup>50</sup> Starl, Timm: Die Bildbände der Reihe „Die Blauen Bücher“. Zur Entstehung einer Bildbandreihe. Bibliographie 1907–1944, in: *Fotogeschichte*, 1/1 (1981), S. 73–82; Oppenheim, Jeanne von (1984): *Das gedruckte Photo: Jugendphoto-Wettbewerb '84; Blende '82 und '83* (anlässlich der PHOTOKINA-BILDERSCHAUEN, Köln, 10.–28.10.1984), Köln; Amelunxen, Hubertus von: Die Fotografie im Buch – eine Umfrage. Stellungnahmen französischer Autoren zum fotografisch illustrierten Roman Ende des 19. Jahrhunderts, in: *Fotogeschichte*, 4/12 (1984), S. 43–55; Amelunxen, Hubertus von: Zwischen Wirklichkeit und Fiktion – Fotografische Buchillustration in Frankreich im XIX. Jahrhundert, in: *lendemains* 34 (Frühjahr 1984), S. 13–25.

<sup>51</sup> Erstmals erschienen in spanischer Sprache: Carrión, Ulises: *El Arte Nuevo de Hacer Comedias*, in: *Plural* Nr. 41 (1975). Deutsche Übersetzung von Hubert Kretschmer: Carrión, Ulises: die neue kunst des büchermachens, in: *Wolkenkratzer*, 3/82 (Oktober/November 1982), S. 35f.

<sup>52</sup> Lippard, Lucy: *The Artist's Book Goes Public*, in: *Art in America* (Januar/Februar 1977), S. 40.

<sup>53</sup> Vgl. Linker, Kate (1980): *The Artist's Book as an Alternative Space*, in: *Studio international*, 195/1 (1980), S. 75–79.

<sup>54</sup> Vgl. Eskildsen, Ute: *Das Buch als Vermittler von Fotografien*, in: Eskildsen, Ute/Schmalriede, Manfred/Horlitz, Andreas (1980): *Absage an das Einzelbild: Erfahrungen mit Bildfolgen in der Fotografie der 70er Jahre* (anlässlich der Ausstellung im Museum Folkwang, 12.12.1980–18.1.1981), Essen, S. 7ff.

<sup>55</sup> Vgl. Sachsse, Rolf: *Das gedruckte farbige Bild*, in: Gohr, Siegfried (1981): *Farbe im Photo – Die Geschichte der Farbphotographie von 1861 bis 1981* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 11.6.–2.8.1981), Köln, S. 207–218; Eskildsen, Ute (1982): *Fotografie in deutschen Zeitschriften 1924–1933* (anlässlich der Ausstellungsreihe des Instituts für Auslandsbeziehungen), Stuttgart; Eskildsen, Ute (1985): *Fotografie in deutschen Zeitschriften 1946–1984* (anlässlich der Ausstellungsreihe des Instituts für Auslandsbeziehungen), Stuttgart.

bibliografischer<sup>56</sup> Sicht. Eine für die Fotobuch-Literatur der 2000er-Jahre wegweisende Veröffentlichung ist die 1989 erschienene niederländische Publikation *Foto in omslag*, in der Fotobücher eines bestimmten Landes als künstlerische Werke kanonisiert werden.<sup>57</sup>

Eine Beschäftigung mit der Ästhetik von in Büchern oder Zeitschriften gedruckten Fotografien und der sozial-, kultur- und mediengeschichtlichen Kontextualisierung fotografischer Praxis etablierte sich im Laufe der 1990er-Jahre international nicht nur als Forschungsfeld der Kunst- und Kulturgeschichte, sondern auch der Literatur- und Medienwissenschaft. Gedruckte Fotografie<sup>58</sup> wurde seitdem nicht nur zum Thema von zahlreichen Studien und Aufsätzen,<sup>59</sup> sondern auch von wissenschaftlichen Tagungen<sup>60</sup> und Ausstellungen,<sup>61</sup> wodurch die mediale Kontextualisierung von Fotografie eine breitere öffentliche Aufmerksamkeit erhielt.

Eine andere Fotogeschichte zu schreiben, die mediale Kontexte von Fotografien berücksichtigt, hatte 1999 die Ausstellung FOTOGRAFÍA PÚBLICA. PHOTOGRAPHY IN PRINT

---

<sup>56</sup> Die auf die Sichtung von Sammlungen und Bibliotheksbeständen zurückgehenden Publikationen beschäftigten sich sowohl mit der gedruckten Fotografie im Buch als auch mit Originalfotografien illustrierten Büchern. Vgl. Goldschmidt, Lucien/Naef, Weston J. (1980): *The Truthful Lens. A Survey of the Photographically Illustrated Book 1844–1914*, 1. Aufl., New York; Heidtmann, Frank/Bresemann, Hans-Joachim/Krauss, Rolf H. (1980): *Die deutsche Photoliteratur, 1839–1978: Theorie, Technik, Bildleistungen; eine systematische Bibliographie der selbständigen deutschsprachigen Photoliteratur*, München u.a.; Heidtmann, Frank (1984): *Wie das Photo ins Buch kam. Der Weg zum photographisch illustrierten Buch anhand einer bibliographischen Skizze der frühen deutschen Publikationen mit Original-Photographien, Photolithographien, Lichtdrucken, Photogravuren, Autotypien und mit Illustrationen in weiteren photomechanischen Reproduktionsverfahren*, Berlin; Gernsheim, Helmut (1984): *Incunabula of British Photographic Literature. A Bibliography of British Photographic Literature 1839–75 and British Books Illustrated with Original Photographs*, London/Berkeley; Hoerner, Ludwig: *Deutschsprachige Fotobücher 1839–1969. Eine illustrierte und kommentierte Auswahl-Bibliografie*, in: *Fotogeschichte*, 6/22 (1986), S. 11–38; Neite, Werner (1988): *Fotografie als Boekillustratie. De Verzameling Werner Neite*, Antwerpen.

<sup>57</sup> Vgl. Boom, Mattie/van Burkom, Frans/Smets, Jenny (red.) (1989): *Foto in Omslag. Het Nederlandse Documentaire Fotoboek na 1945. Photography Between Covers. The Dutch Documentary Photobook after 1945*, Amsterdam.

<sup>58</sup> Gedruckte Fotografien finden sich heute in allen Bereichen des Alltags. Erforscht sind insbesondere in Zeitungen oder Zeitschriften gedruckte Fotografien, Fotografien in Büchern sowie die fotografische Ansichtspostkarte. Aber auch in den Bereichen Gebrauchsgrafik und Werbung gedruckte Fotografien, z. B. auf Plakaten, Schallplatten, Verpackungen oder Textilien, sind inzwischen Forschungsfelder der Fotografieforschung.

<sup>59</sup> Vgl. Crimp 2002; Walter, Karin (1995): *Postkarte und Fotografie: Studien zur Massenbild-Produktion*, Würzburg; Starl, Timm: *Schaubücher. Eine Bildbandreihe 1929–1932*, in: *Fotogeschichte*, 16/61 (1996), S. 47–60; Bergius, Hanne: *Die neue visuelle Realität. Das Fotobuch der 20er Jahre*, in: *Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.) (1997): Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870–1970*, Bonn, S. 88–102; Armstrong, Carol (1998): *Scenes in a Library. Reading the Photograph in the Book, 1843–1875*, Cambridge; Lauf/Phillipot 1998.

<sup>60</sup> *Text und Bild. Bild und Text: DFG-Symposium* (Stuttgart 1988); *Fotografie gedruckt*. Beiträge einer Tagung der Arbeitsgruppe „Fotografie im Museum“ des Museumsverbandes Baden-Württemberg e.V., Rundbrief Fotografie, Sonderheft 4 (1998); *Photography in Print* (De Montfort University, Leicester, 22.–23.6.2015)

<sup>61</sup> Ausstellungen, die sich mit der Originalkonfiguration auf der gedruckten Seite beschäftigten, waren z. B. *FOTOGRAFIE IN DEUTSCHEN ZEITSCHRIFTEN 1883–1923* (Stuttgart 1991); *KIOSK. EINE GESCHICHTE DER FOTOREPORTAGE 1839–1973* (Köln 2001); *THIS IS WAR! ROBERT CAPA AT WORK* (New York 2007); *KÖLN UND SEINE FOTOBÜCHER* (Köln 2011); *EYES ON PARIS. PARIS IM FOTOBUCH 1890 BIS HEUTE* (Hamburg 2011/2012); *READING ED RUSCHA* (Bregenz 2012); *MISUNDERSTANDING PHOTOGRAPHY. WERKE UND MANIFESTE* (Essen 2014); *THE PHOTOBOOKMUSEUM* (Köln 2014).

1919–1939 im Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía in Madrid zum Ziel. Das konzeptuelle Hauptanliegen bestand darin, zu zeigen, „dass es nicht die Fotoausstellungen waren – wo immer sie gewesen sein mögen und wie gut auch immer sie dokumentiert gewesen sein sollten – sondern die Magazine und Bücher, die unser Sehen geschult und unser Urteil gefestigt haben.“<sup>62</sup> Die von Horacio Fernández (\*1954) kuratierte Ausstellung und der von Fernando Gutiérrez gestaltete Katalog<sup>63</sup> wurden vorbildhaft für nachfolgende Fotografie-Ausstellungen und Buch-Projekte zum Thema Fotobuch. Verkleinert wiedergegebene Cover oder Schutzumschläge, ausgewählte Doppelseiten und ein das Objektivhafte des Mediums Buch unterstreichender Schlagschatten gehören seither zu den Standards, wenn Fotobücher reproduziert und verhandelt werden.<sup>64</sup>

Die Erforschung der Fotografie in Künstlerbüchern insbesondere aus den 1960er-Jahren wurde Anfang der 2000er-Jahre weiter vorangetrieben. So führte zum Beispiel der Ankauf einer der größten europäischen Sammlungen von Künstlerpublikationen 1999 zur Einrichtung eines interdisziplinären Studienzentrums für Künstlerpublikationen am Neuen Museum Weserburg in Bremen. Dieses widmete sich in den Folgejahren in Ausstellungen, Tagungen und Publikationen Fragen rund um die Funktionen und medialen Erscheinungsformen von Künstlerbüchern und Fotografie.<sup>65</sup>

2008 veröffentlichte der Kunsthistoriker Hans Dickel (\*1956) in seiner Publikation *Künstlerbücher mit Photographie seit 1960* wichtige Überlegungen zum Künstlerbuch als neue und eigenständige Kunstform – insbesondere im Zuge der Herausbildung von Minimal Art und Konzeptkunst in den 1960er- und 1970er-Jahren – und zur Bedeutung des Buches als Reflexion stiftendes Medium.<sup>66</sup> Weniger die kurzen Texte und mehrseitigen Abbildungsstrecken zu den 31 von Dickel ausgewählten Büchern, als vielmehr seine in der knappen Einleitung formulierten Gedanken zu den verschiedenen Funktionen, die Künstlerbücher gleichzeitig

---

<sup>62</sup> Honickel, Thomas: Kampf dem Falz. Wie die illustrierten Magazine dem Fotobuch auf die Sprünge halfen, in: *Das Fotobuch*, Beilagenheft von Photonews, 20/5 (Mai 2008), S. 8.

<sup>63</sup> Vgl. Fernández, Horacio (Hg.) (1999): *Fotografía Pública. Photography in Print 1919–1939*, Madrid.

<sup>64</sup> Vgl. Koetzle, Hans-Michael: Regisseure eines Mythos. Bilder, Bücher, Buchkonzepte. Fotografen sehen Paris, in: Ders. (2011): *Eyes of Paris: Paris im Fotobuch 1890–2010* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Haus der Photographie in den Deichtorhallen Hamburg, 15.9.2011–8.1.2012), München, S. 8–29 (hier: S. 12).

<sup>65</sup> Siehe: Schade, Sigrid/Thurmann-Jajes, Anne (Hg.) (2004): *Buch | Medium | Fotografie* (eine Dokumentation der gleichnamigen Internationalen Tagung vom 21.–22.2.2003, anlässlich der Ausstellung ARS PHOTOGRAPHICA. FOTOGRAFIE UND KÜNSTLERBÜCHER im Neuen Museum Weserburg Bremen, 1.12.2002–9.3.2003), Köln; Schade, Sigrid/Thurmann-Jajes, Anne (Hg.) (2009): *Artists' Publications: ein Genre und seine Erschließung* (eine Dokumentation der Internationalen Tagung vom 20.–22.4.2001, anlässlich der Ausstellung OUT OF PRINT. EIN ARCHIV ALS KÜNSTLERISCHES KONZEPT im Neuen Museum Weserburg Bremen 4.2.–6.5.2001 und im Museum für Kunst und Gestaltung Zürich 1.3.–18.5.2003), Köln.

<sup>66</sup> Dickel, Hans (2008): *Künstlerbücher mit Photographie seit 1960*, Hamburg.

erfüllen können, können bei der Untersuchung von Fotobüchern weiter fruchtbar gemacht werden.

Neben Ausstellungen in Kunstmuseen wie FOTOGRAFÍA PÚBLICA (Madrid 1999) oder KIOSK. EINE GESCHICHTE DER FOTOREPORTAGE 1839–1973 (Köln 2001) dienten die in den vergangenen 20 Jahren erschienenen Publikationen über Fotobücher, welche meist von Sammler\*innen oder Fotograf\*innen herausgegeben wurden,<sup>67</sup> als Katalysatoren für die internationale Erforschung der gedruckten Fotografie.<sup>68</sup> Zu den einflussreichsten Überblickswerken über Fotobücher gehören die von den Fotografen Martin Parr (\*1952) und Gerry Badger (\*1948) herausgegebenen ersten beiden Bände von *The Photobook: A History*, welche nach 2004 durch ihren enzyklopädischen Charakter schnell zu Standardwerken nicht nur der Fotobuchforschung avancierten.<sup>69</sup> Die ersten Bücher über Fotobücher erschienen zu einer Zeit, als auch der antiquarische Buchhandel durch das Internet revolutioniert wurde, was einen weltweiten Kauf von Büchern und überdies einen Preisvergleich ermöglichte.<sup>70</sup> Die Folge war eine Preissenkung der Massenware und ein enormer Preisanstieg von seltenen und stark nachgefragten Titeln.<sup>71</sup> Publikationen über Fotobücher vermittelten die notwendige Expertise, um sich im globalen Bücher-Überangebot zurechtzufinden, und dienten Sammler\*innen als Einkaufslisten und Standard-Nachschlagewerke. Die besprochenen Bücher stiegen im Wert, wobei die Suche nach möglichst vollständigen Ausgaben mit intakten Schutzumschlägen und ohne Gebrauchsspuren zu einer Fetischisierung sowohl von historischen als auch von zeitgenössischen Fotobüchern führte.

Der Aufschwung des Fotobuches in Europa und den USA wurde durch eine Vielzahl von Faktoren begünstigt. Einerseits stieg die Anzahl der jährlich produzierten Fotobücher stark an. Mitte der 1990er-Jahre weitete sich zudem der europäische und insbesondere der deutsche

---

<sup>67</sup> Wie etwa von dem amerikanischen Antiquar und Sammler Andrew Roth: Roth, Andrew/Aletti, Vince u. a.: (2001): *The Book of 101 Books. Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*, New York; Roth, Andrew (Hg.) (2004): *The Open Book: A History of the Photographic Book from 1878 to the Present*, Göteborg, oder dem Schweizer Sammlerpaar Michel und Michèle Auer: Auer, Michel/Auer, Michèle (2007): *Photo Books. 802 Photo Books from the M. + M. Auer Collection*, Hermance.

<sup>68</sup> Fragen nach der kulturellen Bedeutung von Fotografie und ihrem Verhältnis zum Buch nahm 2004 der von der Kunsthistorikerin Barbara Lange herausgegebene Sammelband *Printed Matter* in den Blick. Mit den Funktionen und Erscheinungsformen vor allem von in Zeitungen, in Büchern oder auf Postkarten gedruckten Fotografien beschäftigen sich die Aufsätze von Kultur-, Kunst- und Medienwissenschaftler\*innen im Sammelband: Ziehe, Irene/Hägele, Ulrich (2015): *Gedruckte Fotografie: Abbildung, Objekt und mediales Format* (= Visuelle Kultur. Studien und Materialien, hrsg. im Auftrag der Kommission Fotografie der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, Band 10), Münster/New York.

<sup>69</sup> Parr, Martin/Badger, Gerry: *The Photobook: A History*, 3 Bände, London 2004–2014.

<sup>70</sup> Vgl. Holzer, Anton: Fotobücher im 20. Jahrhundert. Editorial, in: *Fotogeschichte*, 30/116 (2010), S. 3–6 (hier: S. 3). Seit Mitte der 1990er-Jahre gingen Antiquariatsplattformen wie ZVAB, AbeBooks oder Booklooker online. Ebay wurde 1995 in Kalifornien gegründet und kam 1999 nach Deutschland.

<sup>71</sup> Vgl. Holzer 2010, S. 3.

Fotobuchmarkt aus: Fotografie wurde für Verlage wie Steidl (Fotobuchprogramm seit 1996) oder Hatje Cantz (seit 1999) zu einer attraktiven Sparte ihrer Verlagsprogramme; hinzu kamen neugegründete, auf Fotografie spezialisierte Verlage wie der Schaden Verlag (1995) oder der Kehrer Verlag (1995). Doch auch die zunehmende Bereitstellung entsprechender Computer-Software und die Senkung von Papier- und Druckkosten führten dazu, dass sich das Privileg des Büchermachens auf einen stetig wachsenden Kreis von Personen ausweitete, die Fotobücher im Selbstverlag oder über Print-On-Demand-Service-Agenturen herstellten konnten. Andererseits trugen die wachsende Anzahl wissenschaftlicher Publikationen zum Medium Fotobuch, die Etablierung von Fotobuchsektionen auf Buchmessen und Fotografie-Festivals,<sup>72</sup> die Einrichtung eines Fotobuchmuseums in Köln<sup>73</sup> sowie nicht zuletzt die Sammlungspolitik von internationalen Kunstmuseen<sup>74</sup> dazu bei, dass Fotobücher ab Mitte der 2000er-Jahre zu populären Sammlerobjekten avancierten und seither auch in der breiten Öffentlichkeit verstärkt als künstlerische Werke wahrgenommen werden.<sup>75</sup>

Seit Mitte der 2000er-Jahre häufen sich wissenschaftliche Tagungen zum Medium Fotobuch,<sup>76</sup> sowie in fotografischen Fachzeitschriften überwiegend von Kunsthistoriker\*innen veröffentlichte Aufsätze und Publikationen zum Thema,<sup>77</sup> von denen sich viele mit dem

---

<sup>72</sup> In den 2000er-Jahren etablierten sich neben den traditionsreichen Fotografie-Festivals wie Les Rencontres d'Arles, dem FotoFest in Houston und Visa pour l'Image in Perpignan viele zunächst kleinere Fotofestivals in ganz Europa. In Russland etwa die Moskauer Photobiennale, in Polen das Krakow Photomonth Festival, in Dänemark das Copenhagen Photo Festival, in Spanien die PhotoEspaña in Madrid statt und in Deutschland das Mannheimer Fotofestival, das Leipziger f/stop-Festival und das Lumix Festival für jungen Photojournalismus in Hannover, um nur einige zu nennen. Seit Ende der 2000er-Jahre entwickelten sich auf diesen Festivals eigene Fotobuchsektionen. Es wurden mehr Fotobuchpreise ausgeschrieben und eigenständige Fotobuch-Festivals, wie etwa das Kasseler Fotobookfestival, das Osloer Fotobokfestival oder das Vienna Photobook Festival gegründet.

<sup>73</sup> Das 2014 von Markus Schaden (\*1965) und Frederic Lezmi (\*1978) gegründete PhotoBookMuseum hat bisher noch keinen festen Standort. Es ist bisher weltweit das einzige Museum, das sich ausschließlich dem Medium Fotobuch widmet. Siehe hierzu: Pohlmann, Natascha: The Living Photobook. Eine mediale Kontextualisierung des Fotografischen, in: Rundbrief Fotografie, 22/ 3 (2015), S. 27–36.

<sup>74</sup> So kauften z. B. die Tate Modern in London oder das Museum of Fine Art in Houston in den letzten Jahren umfangreiche Fotobuchsammlungen an und auch das New Yorker Museum of Modern Art hat seine Aktivitäten im Bereich der Fotobuch-Erwerbung in den letzten Jahren stark ausgeweitet.

<sup>75</sup> Vgl. Roth, Andrew: Introduction, in: Roth 2004, S. 9.

<sup>76</sup> Tagungen: *Buch/Medium/Fotografie* (Neues Museum Weserburg, Bremen, 21.–22.2.2003); *Das Spanienbild im Fotobuch* (Instituto Cervantes Berlin, 6.–7.6.2008); *Zwischen den Medien – zeitgenössische Fotobücher* (Deutsches Dokumentationszentrum für Kunstgeschichte – Bildarchiv Foto Marburg, 19.5.2010); *Photography and the Artist's Book* (Manchester Metropolitan University Special Collections, 21.10.2011); *International Photography Symposium* (Universität Göteborg, 12.6.2012); *Schwellenraum Fotobuch. Mediengeschichte, Druckkultur, Gesellschaftsanalyse* (Universität Bamberg, 21.–23.11.2013); *Gedruckt und erblättert. Das Fotobuch als Medium ästhetischer Artikulation seit den 1940er-Jahren* (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, 17.–18.10.2014); *Seiten, Blicke | Pages, Views – Aktuelle Forschungen zu Geschichte und Tendenzen von Photo | Buch | Album* (MUSA Wien, 10.6.2016); *The British, American and French Photobook: Commitment, Memory, Materiality and the Art Market (1900-2019)* (Maison Française d'Oxford, 14.–16.3.2019); *Photobook Africa. Tracing Stories and Imagery* (Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, 19.2.2020).

<sup>77</sup> Grundlegende Aufsätze zur Fotobuchforschung und Versuche einer Begriffsbestimmung versammelt: *Das Fotobuch*, Beilagenheft von Photonews 20/5 (Mai 2008); Mit Fotobüchern als Ausstellungsexponaten hat sich Anton Holzer bereits früh beschäftigt: Holzer, Anton: Fotografie gedruckt und ausgestellt. Neue Perspektiven in

Fotobuch als Medium ästhetischer Artikulation auseinandersetzen. Ein Großteil weiterer seit Mitte der 2000er-Jahre erschienener Publikationen beschäftigt sich mit einer subjektiv begründeten Auswahl von Fotobüchern bestimmter Länder oder Regionen.<sup>78</sup> Seltener sind Veröffentlichungen, welche die Buchproduktion einzelner Künstler\*innen thematisieren, die Rolle des Buches in ausgewählten Zeiträumen und Kunsttendenzen untersuchen<sup>79</sup> oder sich auf ein bestimmtes Verlagsprogramm<sup>80</sup> konzentrieren. Die dort versammelten Fotobücher werden auf ihren Entstehungszusammenhang, ihre Verbreitung, den Einfluss sowie auf ihre historische Bedeutung hin untersucht und durch Reproduktionen des Einbandes und einiger Doppelseiten visuell sowie anhand von Kurztexten inhaltlich vorgestellt.<sup>81</sup>

Bei den meisten als Überblickskompendien angelegten Veröffentlichungen nimmt die Materialität der vorgestellten Fotobücher – jenseits der objekthaften Reproduktionsweise und buchhandelsbezogener Angaben zum Format und Umfang der jeweiligen Publikation – und ihr Bezug zu anderen Präsentationsformen jedoch eine randständige Rolle ein, wenn diese überhaupt thematisiert wird. Zu den Ausnahmen gehört die 2008 erschienene Publikation *Wien im Bild* des Kulturwissenschaftlers Michael Ponstingl (\*1965).<sup>82</sup> Statt eine Typologisierung fotografischer Publikationen vorzunehmen, entfaltet er eine eindrucksvolle materialitätsbasierte Methode zur Untersuchung von fotografischen Publikationen zum Thema Wien. Dieses Vorgehen bezieht sich auf das 1987, ursprünglich in Bezug auf literarische Bücher formulierte, theoretische Konzept der ‚Paratexte‘ von Gérard Genette (1930–2018).<sup>83</sup> Betrachtet werden jene Text und Bild sowohl rahmenden als auch präsentierenden Konfigurationen wie das Format und die Ausstattung, das Cover und der Schutzumschlag, das Layout und die Typografie, der Buchtitel und Name der Autor\*innen oder auch Seitenzahlen,

---

der Fotogesichte, in: *Fotogeschichte*, 29/113 (2009), S. 64–67; Holzer 2010, S. 3–6; Di Bello/Wilson/Zamir 2012.

<sup>78</sup> Kaneko, Ryūichi (2009): *Japanese Photobooks of the 1960s and '70s*, New York; Fernández, Horacio (2011): *The Latin American Photobook*, New York; Koetzle 2011; Wiegand, Thomas (2011): *Deutschland im Fotobuch: 287 Fotobücher zum Thema Deutschland aus der Zeit von 1915 bis 2009*, Göttingen; Pfrunder, Peter (Hg.) (2012): *Schweizer Fotobücher 1927 bis heute. Eine andere Geschichte der Fotografie* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Fotostiftung Schweiz, Winterthur, 22.10.2011–19.2.2012), Baden.; Gierstberg, Frits/Suermond, Rik (Hg.) (2012): *The Dutch Photobook: A Thematic Selection from 1945 Onwards*, Rotterdam; Parr, Martin/WassinkLundgren/Zheng, Gu u. a. (2015): *The Chinese Photobook: From the 1900s to the Present*, New York.

<sup>79</sup> Fleig, Alain: *La photographie et le livre en France entre les deux guerres*, in: Debat, Michelle (Hg.) (2003): *La photographie et le livre*, Paris, S. 93f; Ritchin, Fred/Naggar, Carole (2016): *Magnum Photobook. The Catalogue Raisonné*, London; Sichel, Kim (2020): *Making Strange: The Modernist Photobook in France*, New Haven.

<sup>80</sup> Starl, Timm: *Die Bildbände der Reihe „Die Blauen Bücher“*. Bibliographie 1945–1980, in: *Fotogeschichte*, 1/2 (1981), S. 68–73; Stamm, Rainer: *Von den Blauen Büchern zum coffee-table-book*, in: *Buchhandelsgeschichte*, 2 (2002), S. 49–55; Holstein, Jürgen (Hg.) (2005): *Blickfang. Bucheinbände und Schutzumschläge Berliner Verlage 1919–1933. 1000 Beispiele, illustriert und dokumentiert*, Berlin.

<sup>81</sup> Vgl. Pohlmann 2015a.

<sup>82</sup> Ponstingl, Michael (2008): *Wien im Bild. Fotobildbände des 20. Jahrhunderts*, Wien.

<sup>83</sup> Genette, Gérard (1989) [1987]: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a.M.

Bildunterschriften oder das Vorwort, welche jedes Buch begleiten und kommunikative Funktionen im Sinne der Autor\*innen oder Verleger\*innen einnehmen und offenlegen. In der vorliegenden Studie werden diese Aspekte ebenfalls untersucht.

Ausführungen zu fotografischen Verfahren hingegen sucht man, angesichts der weitverbreiteten Konzentration auf die Inhalte der vorgestellten Bände, meist vergebens.<sup>84</sup> Anders ist es bei der vom Fotohistoriker Roland Jäger (\*1955) und Foto-Sammler Manfred Heiting (\*1943) herausgegebenen zweibändigen Publikation *Autopsie* aus den Jahren 2012 und 2014.<sup>85</sup> Hier werden nicht nur Fotobücher mit sehr unterschiedlichen Gebrauchsweisen, wie etwa Ratgeberliteratur, Firmenschriften oder propagandistische Veröffentlichungen, vorgestellt. Die Bände erweitern das Forschungsfeld vor allem anhand von über 30 darin versammelten wissenschaftlichen Aufsätzen verschiedener Fotografieforscher\*innen zu unterschiedlichen Aspekten der Fotobuchforschung, darunter Drucktechniken und Verlagsgeschichten.

Die Ästhetisierung der erforschten fotografischen Objekte und ihre Zuschreibung als Kunst ist seit 2014 einer der Hauptkritikpunkte des Medienwissenschaftlers Jens Ruchatz (\*1969) an der aktuellen Forschung zum Thema gedruckter Fotografie in Büchern und Zeitschriften. Ruchatz fordert bei der Erforschung des Mediums Fotobuch eine Einbeziehung auch jener fotografisch bebilderten Bücher, die jenseits des Kunstsystems entstehen, wie z. B. Bestimmungsbücher, Koch- oder Kinderbücher.<sup>86</sup> Ruchatz kritische Ausführungen rufen ob der Vielfalt der unter dem Begriff ‚Fotobuch‘ versammelten Publikationen ins Gedächtnis, wie wichtig es ist, die jeweiligen Funktionen und Referenzsysteme der untersuchten Bücher genau ins Visier zu nehmen. Mit dem Stand der Dinge und den Desideraten innerhalb der Fotobuchforschung setzte sich 2016 auch der Kunst- und Medienwissenschaftler Steffen Siegel (\*1976) auseinander. Siegel konstatierte zum einen, dass in der bisherigen Forschung Fragen nach dem Bild-Text-Verhältnis, nach einer durch verschiedene Druckverfahren erwirkten Ästhetik und Zirkulation fotografischer Bilder und nach intermedialen Ordnungen gedruckter Fotografien sowie deren

---

<sup>84</sup> Vgl. Ruchatz 2015, S. 412.

<sup>85</sup> Heiting, Manfred/Jaeger, Roland (Hg.) (2012): *Autopsie: Deutschsprachige Fotobücher 1918–1945*, Band 1, Göttingen; Heiting, Manfred/Jaeger, Roland (Hg.) (2014): *Autopsie: Deutschsprachige Fotobücher 1918–1945*, Band 2, Göttingen.

<sup>86</sup> Vgl. Ruchatz, Jens (2014): Das Fotobuch – alles wie gehabt?, in: <https://www.fotografieforschung.de/das-fotobuch-alles-wie-gehabt/> (zuletzt eingesehen am 1.5.2020); Ruchatz, Jens: Bereichsrezension im erweiterten Forschungskontext: Fotobuch, in: MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews, 3/2015, S. 408–416, S. 410; Ruchatz, Jens (2016): *Noch einmal zum Fotobuch – Skizze und Kritik des Forschungsfelds*, in: <https://www.fotografieforschung.de/noch-einmal-zum-fotobuch-skizze-und-kritik-des-forschungsfelds/> (zuletzt eingesehen am 1.5.2020).

Einfluss intensiver verhandelt werden.<sup>87</sup> Zum anderen formulierte er einen Fragenkatalog, der an die Vielfalt der Erscheinungsformen gedruckter Fotografie im Buch auch außerhalb der Kunst erinnert, und appelliert daran, das Buch als Objekt mit einer bestimmten Form und Materialität sowie als (Gemeinschafts-) Projekt verschiedener Akteur\*innen ernst zu nehmen und seine Entstehungs- und Verbreitungsgeschichte bei der Untersuchung zu berücksichtigen.<sup>88</sup> Im Jahr 2019 veröffentlichte Siegel zudem einen Essay, in dem er zeigt, wie sich die in den späten 1920er-Jahren einsetzende Bildgeschichte des Fotografischen aus der Rekonstruktion einer Geschichte von Publikationen über Fotografie – wie etwa Handbüchern, Geschichtswerken oder Ausstellungskatalogen zur Fotografie – heraus schreiben lässt.<sup>89</sup>

Im Frühjahr 2021 erschienen gleich zwei Hefte von europaweit renommierten Fachzeitschriften auf dem Gebiet der Fotografieforschung, die sich dem Thema Fotobuchforschung widmeten. Zunächst wurde mit *Weiterblättern! Neue Perspektiven der Fotobuchforschung* ein von Steffen Siegel und der Kunsthistorikerin Anja Schürmann (\*1978) herausgegebenes Themenheft der Zeitschrift *Fotogeschichte* veröffentlicht, welches im Rahmen von sieben Aufsätzen verschiedener Fotobuchforscher\*innen eine noch interdisziplinärere Fotobuchforschung anregt, die beispielsweise die Untersuchung der Rezeptionsästhetik und Verlagsgeschichte umfasst.<sup>90</sup> Beinahe zeitgleich erschien im April 2021 das vom Verleger und Initiator des PhotoBookMuseums Markus Schaden (\*1965) und dem Kunsthistoriker Christoph Schaden (\*1967) herausgegebene neue Heft des englischsprachigen *PhotoResearcher*.<sup>91</sup> Dieses widmet sich unter dem Titel *The Reception of Photobooks* nicht nur dem aktuellen Stand der Forschung zum Medium Fotobuch. Im Editorial forderten seine Herausgeber ebenfalls eine methodische Erweiterung der Fotobuchforschung um die Untersuchung der Rezeption von Fotobüchern. Anhand von acht Studien internationaler Forscher\*innen zu einzelnen zwischen 1958 und 1995 erschienenen Fotobüchern, z. B. aus Japan, Chile oder Deutschland, wurde dieser rezeptionshistorische Ansatz sodann methodisch entfaltet.

---

<sup>87</sup> Vgl. Siegel, Steffen: Drucksachen. Vorbemerkungen zu einer künftigen Fotobuch-Forschung, in: Dogramaci, Burcu/Düdder, Désirée/Dufhues, Stefanie (Hg.) (2016): *Gedruckt und erblättert. Das Fotobuch als Medium ästhetischer Artikulation seit den 1940er Jahren* (Publikation anlässlich der gleichnamigen Tagung am Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München 17.–18.10.2014), Köln, S. 22–33 (hier: S. 25f).

<sup>88</sup> Vgl. Siegel 2016, S. 27–31.

<sup>89</sup> Vgl. Siegel, Steffen (2019): *Fotogeschichte aus dem Geist des Fotobuchs*, Göttingen.

<sup>90</sup> Vgl. Schürmann, Anja/Siegel, Steffen: Neue Perspektiven der Fotobuchforschung. Editorial, in: *Fotogeschichte*, 41/159 (2021), S. 3–6.

<sup>91</sup> Schaden, Markus/Schaden, Christoph: Editorial, in: *The Reception of Photobooks*, *PhotoResearcher*, 35 (2021), S. 1–5.

Die vorliegende Studie, deren Vorarbeiten den oben skizzierten (theoretischen) Ansätzen zur methodischen Erweiterung zum Teil lange vorausgingen, schließt sich diesen Überlegungen an und trägt den Impulsen der jüngeren Fotobuchforschung Rechnung. Die Grundlage hierfür bilden rund zehn Jahre Forschung,<sup>92</sup> in welcher neben der Erarbeitung der Forschungsliteratur von der Autorin mehrere hundert Künstlerpublikationen gesichtet, analysiert und verglichen, Fotografiefestivals, Tagungen und Ausstellungen sowie fotografische Sammlungen, Archive und Bibliotheken in Deutschland, Österreich, England, den USA und Japan besucht und dokumentiert sowie Gespräche mit Künstler\*innen, Kurator\*innen, Verleger\*innen, Buchgestalter\*innen, Bibliothekar\*innen und Fotografieforscher\*innen geführt und protokolliert wurden.

---

<sup>92</sup> Verwiesen sei an dieser Stelle auf die Publikationen und Aufsätze der Autorin, die jeweils Einzelaspekte thematisieren, etwa die Buchproduktion einzelner Künstler\*innen anhand von Editions geschichten, die sich wandelnde Wertschätzung von Fotobüchern aus produktions- und rezeptionsästhetischer Sicht oder die Frage, wie Fotobücher im musealen Ausstellungsraum gezeigt wurden und welche kuratorischen Praktiken sich im Umgang mit Büchern beobachten lassen; siehe die Liste der Veröffentlichungen im Anhang dieser Arbeit.

## 2 KUNST MIT GEFUNDENEN FOTOGRAFIEN

Die künstlerische Auseinandersetzung mit gefundenen Objekten und fremden Fotografien hat in der Kunst- und Fotografiegeschichte eine lange Tradition.<sup>93</sup> Künstlerische Verfahren der Aneignung gefundener Objekte fanden über das gesamte 20. Jahrhundert hinweg Anwendung und tun dies bis heute. Wie gezeigt werden wird, ist das Verwenden von gefundenen Materialien und Objekten, zu denen auch Fotografien gehören, kein Stil- oder Alleinstellungsmerkmal einer einzelnen Kunstrichtung.

Versteht man Fotografien als Objekte mit spezifischen materiellen Eigenschaften und Funktionen, die unsere Wahrnehmung der Welt auf besondere Weise beeinflussen, so kann zum einen die Kunstgeschichte des gefundenen Objekts in der Kunst für die historische Verortung künstlerischer Verfahren der Aneignung gefundener Fotografien herangezogen und fruchtbar gemacht werden. Zum anderen lässt sich eine eigenständige Tradition im künstlerischen, editorischen und kuratorischen Umgang mit gefundenen Fotografien beobachten. In diesem Kapitel werden deshalb zunächst die Begriffe, mit denen gefundene Objekte und künstlerische Praktiken der Aneignung im 20. Jahrhundert beschrieben wurden, historisch eingeordnet. Dabei spielte, wie im Folgenden gezeigt wird, die Einbeziehung alltäglicher Gegenstände und gefundener Objekte in Kunstwerke eine entscheidende Rolle im Prozess der Entgrenzung zwischen Kunst und Alltag und der Erweiterung des Kunstbegriffs. Dabei war und ist, wie in diesem Kapitel abschließend dargelegt wird, die Verwendung von Werken<sup>94</sup> fremder Urheber\*innen juristisch stark umstritten.

### 2.1 Fotografische Bilder zwischen künstlerischem Material und gefundenem Objekt

Eine der grundlegendsten Bedingungen für die künstlerische Aneignung von gefundenen Fotografien liegt in deren weitreichender Verfügbarkeit und Verbreitung. Zeitlich knüpft sich diese an die Entwicklung fotografischer Verfahren in Frankreich und England und der offiziellen Erfindung der Fotografie im Jahr 1839. Doch obwohl die Fotografie schlagartig viel

---

<sup>93</sup> Für einen kurzen historischen Abriss zu künstlerischen Verfahren der Aneignung siehe: Pohlmann, Natascha: Unbeschwerte Tage/Carefree Days, in: L. Fritz, 2 (2015), S. 34–36 (hier S. 34).

<sup>94</sup> Zu urheberrechtlich geschützten Werken gehören künstlerische Arbeiten und Entwürfe, die eine körperlich wahrnehmbare Form haben und das Ergebnis einer persönlichen geistigen Schöpfung sind. Vgl. Jacobs, Rainer: Urheberrecht, in: Butin 2014, S. 341–344 (hier: S. 341); Vgl. Haupt, Stefan: Der Kunstmarkt und das Urheberrecht, in: Hausmann, Andrea (Hg.) (2014): *Handbuch Kunstmarkt. Akteure, Management und Vermittlung*, Bielefeld, S. 321–346 (hier: S. 322f). Laut US-amerikanischem Recht haben Bilder und Objekte dann Werkqualität, wenn sie eine kreative Autorschaft vorweisen können. Vgl. Greenberg, Lynne A.: The Art of Appropriation: Puppies, Piracy and Post-Modernism, in: Cardozo Arts & Entertainment Law Journal, 1 (1992), S. 1–33 (hier: S. 2).

öffentliche Aufmerksamkeit erhielt, vollzog sich ihr Aufstieg zum Massenmedium und somit zum alltäglichen, verbreiteten und verfügbaren Objekt nur langsam. Dies lag zunächst an den hohen Kosten dieser neuen Technik. Nur wenige konnten es sich zu Anfang leisten zu fotografieren. Dementsprechend beschränkt waren der Kreis von Produzent\*innen von Fotografien und die Möglichkeiten für Künstler\*innen, Fotografien aufzufinden bzw. zu verwenden. Die ersten verbreiteten fotografischen Bilder, die sogenannten Daguerreotypen, wurden meist in kleinen, mit Samt ausgelegten Kästchen aufbewahrt, welche nur gelegentlich geöffnet und betrachtet wurden.<sup>95</sup> Anders als das Betrachten von gerahmten, an der Wand hängenden Gemälden oder Zeichnungen war der Blick auf diese fotografischen Bilder nur im kleinen Kreis möglich und stellte eine besondere und intime Erfahrung dar. Ähnliches gilt für die Betrachtung von Fotografien in Alben oder Büchern. Auch nach Erfindung des Papierabzugs Mitte des 19. Jahrhunderts bedurfte es weiterer technischer Entwicklungen und der allmählichen Preissenkung etwa für Handkameras und Rollfilme, sowie der Vereinfachung des fotografischen Entwicklungsprozesses, bis die Fotografie Ende der 1880er-Jahre praktikabel wurde und in unterschiedlichen Bereichen massenhafte Verwendung fand.

Um fototechnische Defizite, etwa bei Architektur- und Landschaftsaufnahmen,<sup>96</sup> zu umgehen und eigene künstlerische Kompositionen herzustellen, verwendeten Fotograf\*innen bereits in den 1850er-Jahren bestehende Negative und kombinierten diese mit neu erstellten Negativen, welche sie zu einem fotografischen Bild zusammenfügten. Dabei stellten diese Fotograf\*innen, zu denen zum Beispiel Édouard Baldus (1813–1889) oder Henry Peach Robinson (1830–1901) zählen, sowohl die bestehenden als auch die neu erstellten Aufnahmen für ihre Kompositionsfotografien selbst zu unterschiedlichen Zeitpunkten her.<sup>97</sup> Obgleich bei den genannten, wie auch bei zahlreichen weiteren Fotograf\*innen seit Mitte des 19. Jahrhunderts noch nicht von einer Aneignung gefundener Fotografien fremder Produzent\*innen die Rede sein kann, wendeten sie dennoch bereits Verfahren der Kombination, Montage und Collage an, wie sie im 20. und 21. Jahrhundert auch von Künstler\*innen bei gefundenen Fotografien angewendet wurden.<sup>98</sup>

---

<sup>95</sup> Vgl. Eskildsen, Ute: Photographs in Books, in: Roth 2004, S. 11–29 (hier: S. 11).

<sup>96</sup> Die um 1850 von Gustave Le Gray (1820–1884) entwickelten Kollodium-Nassplatten wiesen eine zu große Sensibilität gegenüber dem Himmelsblau auf, so dass der Himmel bei gleichzeitiger Aufnahme einer Landschaft stark überbelichtet wurde. Vgl. Wolf, Herta: Wie man Wolken beobachtet, in: Kunz, Stephan/Stüchelberger, Johannes/Wismer, Beat (2005): *Wolkenbilder. Die Erfindung des Himmels*, München/Aarau, S. 75–84 (hier: S. 76).

<sup>97</sup> Mehr zu Kompositionsfotografien als Ergebnis fotografischer Montagetechniken im 19. Jahrhundert in: History of Photography, *Photographic Montage before the Historical Avant-Garde* (Sonderheft), 41/2 (Mai 2017).

<sup>98</sup> Ausführlich auf die verschiedenen Formen der Fotomontage und ihre Geschichte siehe: Hägele, Ulrich (2017): *Experimentierfeld der Moderne. Fotomontage 1890–1940*, Tübingen.

Die weiteste Verbreitung fanden Fotografien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunächst als eingeklebte Abzüge in Alben, Portfolios und Büchern.<sup>99</sup> Um 1880 entstanden mit den ersten Wolkenatlanten fotografische Vorlagesammlungen, aus denen sich Maler\*innen bedienten und sich Motive für ihre eigenen Werke aneigneten.<sup>100</sup> Die Entwicklung des Autotypie-Verfahrens um 1881 durch Georg Meisenbach (1841–1912) erweiterte den maschinellen Buchdruck um die preiswerte Möglichkeit des Bilderdrucks,<sup>101</sup> wodurch erstmals massenhaft fotografische Bilder etwa in Tageszeitungen und Büchern gedruckt oder als Ansichtskarten reproduziert werden konnten. Jedoch erst in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg (1914–1918) und in den 1920er-Jahren, als der Bedarf nach Pressebildern wuchs, setzte sich die Autotypie weltweit durch.<sup>102</sup> So zog die gedruckte Fotografie in die Zeitungswelt ein, veränderte die Wahrnehmung der Wirklichkeit und prägte unsere visuelle Kultur. Seitdem gibt es kaum ein Druckerzeugnis, das nicht mit Fotografien bebildert ist.

Während Künstler\*innen seit Jahrhunderten auf Vorgefundenes als künstlerisches Material etwa für ihre Gemälde oder Skulpturen zurückgriffen, erweiterten auf Papier gedruckte fotografische Bilder – z. B. auf Postkarten, in Büchern, Zeitungen oder Magazinen oder als Papierabzüge – zu Beginn des 20. Jahrhunderts das Spektrum an vorgefundenen Objekten, welche von Künstler\*innen für ihre eigenen Arbeiten verwendet wurden. Zu Beginn der 1910er-Jahre erfuhren Gegenstände aus dem alltäglichen Leben oder Fundstücke aus der Natur als künstlerisches Material eine erste Konjunktur in den Collagen, Reliefs, Assemblagen oder Gemälden der Künstler\*innen des Kubismus.<sup>103</sup>

Die Begründer des Kubismus, George Braque (1882–1963) und Pablo Picasso (1881–1973), schufen um 1912 in Frankreich mit ihren ersten ‚Papiers Collés‘ dreidimensionale Klebebilder, für die sie in die gemalte Bildfläche eingefügte Alltagsmaterialien wie Tapetenmuster und Zeitungsausschnitte verwendeten. Die Benutzung dieser vorgefundenen Materialien stellte für sie eine Möglichkeit dar, eine Lebenswirklichkeit in ihren Bildern zu zeigen, ohne diese malen zu müssen.<sup>104</sup> Die Technik der Collage fand nach dem Ersten

---

<sup>99</sup> Vgl. Dogramaci, Burcu/Düdder, Désirée/Dufhues, Stefanie u. a.: Das Fotobuch als Medium künstlerischer Artikulation: Zur Einleitung, in: Dies. 2016, S. 9–18 (hier: S. 9).

<sup>100</sup> Vgl. Wolf 2005, S. 80f.

<sup>101</sup> Vgl. Stamm 2002.

<sup>102</sup> Vgl. Ziehe, Irene/ Hägele, Ulrich: Fotografie gedruckt, in: Ziehe/Hägele 2015, S. 9–12 (hier: S. 9).

<sup>103</sup> Vgl. Pack, Christina: Der Stand der Dinge – Eine Einführung, in: Dies. (2008): *Dinge. Alltagsgegenstände in der Fotografie der Gegenwartskunst*, Berlin, S. 11–23 (hier: S. 11).

<sup>104</sup> Vgl. Rebbelmund, Romana (1999): *Appropriation Art, die Kopie als Kunstform im 20. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. u. a., S. 62.

Weltkrieg vor allem bei Künstler\*innen der Dada-Bewegung und des Surrealismus immense Anwendung und Weiterentwicklung.<sup>105</sup>

Der Dadaist Kurt Schwitters (1887–1948) benutzte ab 1918 für seine Collagen und sogenannten Merzbilder nicht nur Papier, sondern auch zufällig gefundene Gegenstände oder Abfall, wie aufgesammelte Textilien, Holz, Draht und Teile von Verpackungen, für welche als künstlerisches Gestaltungsmittel der französische Begriff des ‚Objet trouvés‘ (deutsch: gefundenes Objekt, englisch: found object) in die bildende Kunst eingebracht wurde.<sup>106</sup> Seit Schwitters ist das ‚Objet trouvé‘ „ein wesentlicher Bestandteil der Objektkunst, der vor allem in der Pop Art und dem Neuen Realismus Geltung gewonnen hat.“<sup>107</sup>

Während fotografische Bilder weder für die frühen Collagen Picassos und Braques noch für Schwitters Merzbilder eine Rolle spielten, fanden dadaistische Künstler\*innen wie Hannah Höch (1889–1978) oder Raoul Hausmann (1886–1971) in Deutschland ab 1919 gedruckte Fotografien z. B. in Magazinen,<sup>108</sup> schnitten diese aus und verwendeten sie als Material für ihre ‚Fotocollagen‘. Inhaltlich dienten ihnen diese Bilder etwa der künstlerischen Auseinandersetzung mit den herrschenden politischen Verhältnissen. Hannah Höchs Collage *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands* (1919/20) (Abb. 1) entstand durch die Kombination von ausgeschnittenen Wörtern und Fotografien aus Illustrierten und technischen Prospekten. Ohne erkennbare Logik ordnete sie auf einem großen Stück Karton ausgeschnittene Figuren und Gegenstände aus vorgefundenen gedruckten Fotografien neben-, über- und untereinander an. Die miteinander kombinierten Motive stammen aus Bereichen wie Politik, Militär und Technik und zeigen eine Vielzahl von Persönlichkeiten der damaligen Zeit. Durch das Nebeneinander unterschiedlicher Abbildungsgrößen und die Neukombination von Köpfen und Körpern erscheinen die Figuren karikiert und verfremdet. Höch, die dieses künstlerische Verfahren bis in die 1970er-Jahre anwandte, legte mit den von ihr gefundenen Fotografien Sammlungen an, die sie in Alben bzw. Büchern zusammenfasste. Als Materialsammlung und singuläre Arbeit zugleich erweist sich in ihrem Werk<sup>109</sup> ein vermutlich um 1933 von der Künstlerin angelegtes *Album* (Abb. 2). Für diese Arbeit dienten ihr als Trägermaterial zwei Hefte der Zeitschrift *Die Dame* aus den Jahren 1925

---

<sup>105</sup> Vgl. Thomas, Karin (1975): *DuMont's kleines Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Von Anti-Kunst bis Zero*, Köln, S. 163.

<sup>106</sup> Vgl. Thomas 1975, S. 157.

<sup>107</sup> Ebd.

<sup>108</sup> Vgl. Burmeister, Ralf (Hg.) (2007): *Hannah Höch – Aller Anfang ist DADA!* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Berlin, 6.4.–2.7.2007; Museum Tinguely, Basel, 15.1.–27.4.2008), Ostfildern, S. 161ff.

<sup>109</sup> Über die Funktion dieses *Albums* ist sich die kunsthistorische Forschung jedoch nicht einig. Vgl. Starl, Timm: „Ich sammle alles ...“. Rezension zu Hanna Höch: *Album*, hrsg. von Gunda Luyken, Berlinische Galerie, Ostfildern-Ruit 2004., in: *Fotogeschichte*, 24/92 (März 2004), S. 65f.

und 1926.<sup>110</sup> Die Künstlerin klebte hier über 400 in Zeitschriften gefundene und ausgeschrittene fotografische Abbildungen, welche sie sammelte und nach Themen ordnete, ein. Mit der Einbindung alltäglicher Gegenstände und gefundener Objekte in ihre Kunst näherten die Künstler\*innen des Kubismus und Dadaismus die Bereiche Kunst und Alltag einander an. Für Kunstwerke, die aus vorgefundenen Materialien bestehen, hat sich heute der Oberbegriff ‚Objektkunst‘ etabliert.

Die Herstellung günstiger Rollfilme und Fotoapparate ab Ende der 1920er-Jahre öffnete den Benutzerkreis der Fotografie und machte sie nicht nur interessant für professionelle Fotograf\*innen, wohlhabende Amateur\*innen und die künstlerische Avantgarde – etwa in den USA, Deutschland und der Sowjetunion – sondern zu einem alle sozialen Klassen verbindenden globalen Massenphänomen.<sup>111</sup> Seitdem lassen sich fotografische Bilder nicht mehr nur in Alben, Büchern, Magazinen und Zeitungen, sondern auch verstärkt im privaten Umfeld, z. B. als gerahmte Abzüge an der Wand, in Schubladen oder Schuhkartons verwahrt, oder auch auf der Straße und auf Flohmärkten finden. Dies sind die Orte, an denen surrealistische Schriftsteller\*innen wie etwa André Breton (1896–1966), Fotografien fanden, die ihnen ab Ende der 1920er-Jahre als Ausgangspunkt für ihre Erzählungen dienten. Das gefundene Foto knüpfte mit seiner Bedeutungsdimension des Zufälligen und Unbewussten an die neuen Erkenntnisse im Feld der Psychoanalyse an, für die sich die Surrealist\*innen im Paris der frühen 1920er-Jahre begeisterten. In ihrer künstlerischen Praxis kommt dem gefundenen Foto damit eine besondere Rolle zu.

Kurze Zeit nach Entstehung der ersten ‚Papiers Collés‘ begann sich in Frankreich ein anderer – zunächst ebenfalls kubistisch malender – Künstler mit vorgefundenen Objekten aus dem Bereich der Nicht-Kunst zu beschäftigen: Marcel Duchamp (1887–1968). 1915 reiste Duchamp erstmals nach New York, wo er durch seine Kontakte zu dort lebenden anderen Künstler\*innen und Kunsthändler\*innen unmittelbar in die lokale Kunstszene aufgenommen wurde. 1923 kehrte er nach Frankreich zurück, wo er lebte, bis die Nationalsozialisten im 2. Weltkrieg Paris besetzten und er 1942 nach New York emigrierte. Dort griff er seine alten Kontakte wieder auf und wurde ab Mitte der 1950er-Jahre mit zahlreichen Ausstellungen und Publikationen nicht nur in Europa, sondern auch in den USA zu einem der einflussreichsten Künstler.<sup>112</sup> Duchamp näherte die Bereiche Kunst und Alltag nicht nur durch die Verwendung

---

<sup>110</sup> Vgl. Schäfer-Junker, Anne: Hannah Höch Bilderbuch, in: <http://www.hannah-hoech-haus.de/html/archiv/buechertisch.html> (zuletzt eingesehen am 10.05.2018).

<sup>111</sup> Vgl. Starl, Timm (1995): *Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880–1980*, München/Berlin, S. 98.

<sup>112</sup> Vgl. Naumann, Francis: Marcel Duchamp, in: *The Dictionary of Art*, 9 (1996), S. 354–360.

von Techniken wie Collage oder Assemblage einander an. Darüber hinaus reduzierte er auch den schöpferischen Akt an sich auf die künstlerische Entscheidung und setzte insofern die Idee des ‚Objet trouvé‘ radikaler um, als es die Kubist\*innen oder Dadaist\*innen taten. Duchamp verwendete gefundene Objekte nicht als Teil seiner Arbeiten, sondern präsentierte sie als eigenständige Kunstwerke. Mit den von ihm als ‚Readymades‘ bezeichneten, ausgewählten und seriell vorgefertigten Alltagsobjekten, die er signierte, betitelte und auf dieselbe Weise, wie andere Künstler\*innen einzigartige Kunstwerke präsentieren, ausstellte, untergrub Duchamp den Status des ‚Kunstwerkes‘ und stellte den Kunstbetrieb grundlegend infrage.<sup>113</sup> Obwohl sich der Großteil der Objekte, die sich Duchamp aneignete, aufgrund ihrer Herstellung, Materialität und Funktion stark von fotografischen Bildern unterscheiden,<sup>114</sup> wurde der Künstler mit der Art und Weise seiner Aneignung von Vorgefundenem zum Vorbild für spätere, mit gefundenen Fotografien arbeitende Generationen von Künstler\*innen.

Duchamp suchte gezielt nach ‚ästhetisch indifferenten‘,<sup>115</sup> bereits vorgefertigten Alltagsgegenständen, weshalb der mit dem Moment des (zufälligen) Findens assoziierte Begriff ‚Objet trouvé‘ für seine Werke nicht greift. Der von Duchamp ab ca. 1916 für seine Objekte verwendete englische Begriff ‚Readymade‘<sup>116</sup> (deutsch: vorgefertigt) stammt aus der Modeindustrie und bezeichnet in diesem Kontext massenhaft hergestellte Konfektionsbekleidung. Indem Duchamp diesen Begriff für seine Objekte vereinnahmte, verwies er „auf die Analogie der Fließbandproduktion zur einfallslosen künstlerischen Produktion“.<sup>117</sup> Obgleich der Begriff ‚Readymade‘ von Kunstkritiker\*innen später auch auf durch Aneignung entstandene Arbeiten anderer Künstler\*innen angewendet wurde, bezieht sich der kunsthistorische Begriff ursprünglich nur auf die Objekte und die künstlerische Praxis Marcel Duchamps.

Ab 1913 schuf Duchamp etwa 13 verschiedene Readymades. Die meisten verschwanden allerdings mit der Zeit und existieren heute nur noch als Repliken aus den 1960er-Jahren.<sup>118</sup> Zu dieser relativ kleinen Werkgruppe Duchamps gehören sowohl Objekte, die er in ihrer Gestalt nicht veränderte, als auch von ihm bearbeitete Gegenstände. Duchamp wendete also verschiedene Aneignungsverfahren für seine ‚Readymades‘ an: Einen seriell

---

<sup>113</sup> Vgl. Watts, Harriett: *Objet trouvé*, in: van den Berg, Hubertus/Fähnders, Walter (Hg.) (2009): *Metzler Lexikon Avantgarde*, Stuttgart/Weimar, S. 239–240; Vgl. Thomas 1975, S. 182.

<sup>114</sup> Duchamp eignete sich jedoch fotografische Reproduktionen von Gemälden, etwa in Form von Postkarten oder Kunstdrucken an.

<sup>115</sup> Duchamp betonte den Aspekt der ‚ästhetischen Indifferenz‘ als Kriterium seiner Objektauswahl 1961 während einer Ansprache auf einem Symposium im New Yorker MoMA. Vgl. Daniels 2012, S. 105ff.

<sup>116</sup> Vgl. Daniels, Dieter (1992): *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*, Köln, S. 168f.

<sup>117</sup> Rebbelmund 1999, S. 77.

<sup>118</sup> Vgl. ebd., S. 78.

produzierten *Flaschentrocker* (1914) wählte er aus und ließ ihn unverändert. Aus zwei vorgefundenen Gegenständen, einem Holzschemel und dem Vorderrad eines Fahrrades, stellte er das Objekt *Roue de bicyclette* (1913) zusammen, ohne die Gestalt der vorgefundenen Objekte wesentlich zu modifizieren. In der Bearbeitung weiter ging er mit *Pharmacie* (1914). Hierbei handelt es sich um den Kunstdruck des Gemäldes einer Winterlandschaft. Duchamp wählte das Bild zum einen aus und fügte einige gelbe und rote Farbtupfen hinzu. Zum anderen betitelte er das Werk auch, wodurch er es mit neuem Sinngehalt versah, datierte und signierte es mit seinem Namen und kopierte es dreifach, wodurch er dessen Reproduktionscharakter betonte.<sup>119</sup>

Das wohl populärste Readymade stellt *Fountain* (1917) dar, welches unter dem Namen R. Mutt im April 1917 zur Ausstellung der – von Marcel Duchamp mitbegründeten – New Yorker Society of Independent Artists (SIA) eingereicht wurde. Es provozierte einen Skandal und löste eine Kontroverse über den Kunstbegriff aus. Das eingereichte Objekt, ein handelsübliches Urinal aus dem Sanitärgeschäft, wurde von der SIA nicht zur Ausstellung zugelassen, obwohl die Regeln der Gesellschaft eigentlich besagten, dass jeder Künstler, der sechs Dollar zahlte, auch mit seinem Werk in dieser ersten juryfreien Ausstellung der USA ausgestellt würde.<sup>120</sup> Das unter dem Titel „Fountain“ (deutsch: Springbrunnen oder Ursprung) eingereichte Objekt wies am oberen Beckenrand die handschriftlich mit schwarzer Farbe aufgetragene Signatur „R. Mutt“ sowie eine Datierung auf das Jahr 1917 auf. Doch trotz dieser Eingriffe, die ein Objekt gemeinhin als Kunstwerk kennzeichnen sollen, erschien *Fountain* der Society als nicht ausstellungswürdig. Ihres Erachtens stellte es weder eine einmalige künstlerische Schöpfung dar, noch zeugte es von künstlerischer Kreativität, weshalb es als Nicht-Kunst angesehen wurde.<sup>121</sup>

Eine traditionelle Zuschreibung Duchamps als Initiator der Objekt-Einreichung und Urheber von *Fountain* deutete in der Verwendung des Pseudonyms „R. Mutt“ in der Signatur einen Versuch Duchamps seine Autorschaft bewusst zu verschleiern. In den letzten Jahren wurden in der Forschung allerdings erneut Fragen nach der Urheberschaft von *Fountain* sowie nach der Initiierung der Ausstellungsidee aufgeworfen.<sup>122</sup> Während eine seit den 2000er-Jahren

---

<sup>119</sup> Vgl. Daniels 2012, S. 9; Vgl. Daniels 1992, S. 171.

<sup>120</sup> Vgl. Rebbelmund 1999, S. 79.

<sup>121</sup> Vgl. ebd.

<sup>122</sup> Der Verdacht, dass nicht Duchamp selbst, sondern eine befreundete Künstlerin Urheberin von *Fountain* sei, kam durch einen auf den 11. April 1917 datierten Brief Marcel Duchamps an seine Schwester Suzanne Duchamp auf. Dieser tauchte 1982 – 14 Jahre nach Duchamps Tod – auf. Duchamp schreibt hier von einer Freundin, die unter dem männlichen Pseudonym Richard Mutt ein Urinal als Skulptur bei der Society of Independent Artists (SIA) eingereicht habe. Vgl. Marcel Duchamp. Marcel Duchamp to Suzanne, 1917 Apr. 11. Jean Crotti papers, 1913–1973. Archives of American Art, Smithsonian Institution, abrufbar unter: <https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/marcel-duchamp-to-suzanne-777> (zuletzt eingesehen am 3.3.2020).

verbreitete Theorie eine Beteiligung Duchamps an *Fountain* abstritt und die Dada-Künstlerin Elsa von Freytag-Loringhoven (1874–1927) als dessen Urheberin proklamierte<sup>123</sup>, wurde nach Sichtung weiteren Quellmaterials erst 2019 die Schriftstellerin Louise Varèse (1890–1989) – im Jahr 1917 noch Louise Norton – als Duchamps Komplizin bei der Einreichung des legendären Readymades identifiziert.<sup>124</sup> Bereits 1917 wurde weniger die Frage einer personellen Zuordnung, als vielmehr die übergeordnete Frage nach der Urheberschaft und Bedeutung eines aus dem Bereich der Nicht-Kunst stammenden Objektes diskutiert, das durch künstlerische Verfahren in den Bereich der Kunst gebracht wurde. Kurze Zeit nach dem Ausstellungs-Eklat der New Yorker Society of Independent Artists wurde *Fountain* von Alfred Stieglitz (1864–1946) in dessen New Yorker Galerie 291 ausgestellt, wo Stieglitz es auch fotografierte. Dort wurde *Fountain* nicht als Gebrauchsgegenstand an einer Wand befestigt, sondern seiner ursprünglichen Funktion beraubt, gekippt und auf einen Sockel gelegt präsentiert. Im Ausstellungsraum wurde es zudem vor einem Gemälde platziert. Erst die fotografische Veröffentlichung des auf diese Weise kontextualisierten Objektes in Form der von Stieglitz gemachten Fotografie in der von Duchamp mitherausgegebenen Dada-Zeitschrift *The Blind Man* (Abb. 3) zeigte *Fountain* als Objekt der Kunst. Stieglitz‘ Fotografie, auf der die Signatur und Datierung des Objektes im Vordergrund gut lesbar sind, bebilderte den kurzen Leitartikel „The Richard Mutt Case“ der zweiten und gleichzeitig letzten Ausgabe des in der New Yorker Kunstszene viel beachteten Magazins. In diesem Artikel wurde die Ablehnung von *Fountain* diskutiert, die Autorschaft hinter dem Pseudonym jedoch nicht aufgeklärt. Die Ablehnung der SIA und die Veröffentlichung des Readymades in Form einer fotografischen Reproduktion führten zu intensiven Diskussionen darüber, was ein Kunstwerk eigentlich ausmache.<sup>125</sup> Im Artikel wurde *Fountain* durch das künstlerische Verfahren der Aneignung Richard Mutts legitimiert und die Theorie hinter den ‚Readymades‘ erklärt:

Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under the new title and point of view – created a new thought for that object.<sup>126</sup>

---

<sup>123</sup> Irene Gammel stellte 2002 die These auf, dass *Fountain* 1917 von Freytag-Loringhoven zur Ausstellung der SIA eingereicht wurde. Vgl. Gammel, Irene (2002): *Baroness Elsa: Gender, Dada, and Everyday Modernity – A Cultural Biography*, Cambridge MA/London, S. 222–227.

<sup>124</sup> Die mit Duchamp befreundete Schriftstellerin Louise Norton, spätere Varèse, verfasste den unterhalb „The Richard Mutt Case“ abgedruckten Artikel „Buddha of the Bathroom“ und wurde von Bradley Bailey jüngst als Urheberin von *Fountain* bestimmt. Vgl. Bailey, Bradley: Duchamp’s ‘Fountain’: The Baroness Theory Debunked, in: *The Burlington Magazine* (2019), o.P.

<sup>125</sup> Vgl. Bippius, Elke: Autorschaft in künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung in: Caduff/Wälchli 2008, S. 34–45, (hier: S. 39).

<sup>126</sup> o.V.: *The Richard Mutt Case*, in: *The Blind Man*, 2 (1917), S. 4f. (hier: S. 5).

Obgleich er seine ‚Readymades‘ selbst nie als Kunstwerke bezeichnete, überführte Duchamp mit seinen Verfahren der Aneignung Objekte aus nichtkünstlerischen Zusammenhängen in den Kunstkontext und entwickelte so neue Sichtweisen auf schon Vorhandenes.<sup>127</sup> Mittels Auswahl und Ausstellen dekontextualisierte Duchamp die Objekte. Die Art der Präsentation entledigte sie ihrer ursprünglichen Funktion. Durch den Vorgang des Benennens erzielte Duchamp schließlich ihre Verfremdung und Umdeutung. Indem er die ausgewählten Objekte betitelte, sie mit seinem oder anderen Künstlernamen signierte und in musealen Ausstellungen präsentierte, verdeutlichte er „daß allein schon ein Ort (Museum) oder der Name (Künstler) ein Werk zu einem Kunstwerk machen könne. Der Künstler, als Schöpfer, wurde bei Duchamp zu einem kreativen ‚Etikettierer‘: Das ist Kunst!“.<sup>128</sup>

Als seine ‚Readymades‘ in den 1960er-Jahren zunehmend auch ästhetischen Zuspruch erhielten, ließ Duchamp sie vervielfältigen mit dem Ziel ihrer Fetischisierung entgegenzuwirken. Mit der Idee des ‚Readymades‘ griff Duchamp herkömmliche Vorstellungen von künstlerischer Kreativität und Originalität an. Mit dem Versuch Werke zu machen, „die nicht Kunst sind“<sup>129</sup> forderte er den Kunstmarkt und dessen Mechanismen heraus und trug entscheidend zur ästhetischen Autonomie des vorgefundenen Objektes bei.<sup>130</sup> Duchamps künstlerische Praxis übte eine nachhaltige Wirkung auf die Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts aus. Sie vermochte es,

eine neue Basis für die Ästhetik zu etablieren, ohne welche die gegenwärtige Vorstellung von Kunst nicht möglich wäre. So resultierte aus seinen ästhetischen Erkundungen die Erkenntnis, dass die Notwendigkeit der Kunst – im Gegensatz zu allen tradierten Grundannahmen hinsichtlich ihres Wesens – nicht unbedingt in der Kontingenz der Form besteht. Die gestalterische Form und ihr Immanenzraum sind lediglich ein fakultatives Stadium dessen, was die Essenz der Kunst ausmacht: die Ideen.<sup>131</sup>

Indem Duchamp mit seinen ‚Readymades‘ eine Gleichberechtigung von Kunstwerk und Alltagsgegenstand praktizierte und die Idee über die Ausführung des Kunstwerkes setzte, wurde er zu einem Wegbereiter der Pop-, Concept und Appropriation Art. Gleichmaßen wurde er mit seinem Vorgehen seit den 1960er-Jahren weltweit zum Vorbild für ganze Generationen von mit gefundenem Material arbeitenden Künstler\*innen. Duchamps Suche nach alltäglichen, ästhetisch indifferenten Objekten führte ihn in den 1910er-Jahren nicht zu fotografischen Abzügen oder gedruckten fotografischen Bildern, wohl aber zu fotografischen

---

<sup>127</sup> Vgl. Bippius 2008, S. 39.

<sup>128</sup> Rebbelmund 1999, S. 81.

<sup>129</sup> Vgl. ebd., S. 77.

<sup>130</sup> Vgl. Daniels 2012, S. 9.

<sup>131</sup> Ebd., S. 136.

Reproduktionen von Gemälden. Ein Beispiel hierfür ist das Readymade *L.H.O.O.Q.*, für das Marcel Duchamp 1919 eine Postkarte mit der Reproduktion von Leonardo da Vincis ikonischer *Mona Lisa* (um 1503–1519) bearbeitete, indem er der portraitierten Dame einen Schnauz- und einen Kinnbart zeichnete und unter die Abbildungen den kryptischen Titel „L.H.O.O.Q.“ platzierte.<sup>132</sup>

## 2.2 Gefundene Fotografien in Ausstellungen und Büchern

Ende der 1930er-Jahre weckten missglückte Fotografien, die typische Fehler von Fotoamateur\*innen – wie etwa Unschärfe, Doppelbelichtungen, abgeschnittene Figuren oder schiefe Horizonte – aufwiesen, verstärkte das Interesse sowohl von verschiedenen bildenden Künstler\*innen, als auch von Sammler\*innen und Kurator\*innen in den USA.<sup>133</sup> Während zuvor vor allem gedruckte Presse- oder Werbefotografien mittels Collagetechnik Eingang in die Welt der Kunst gefunden hatten, wurden nun auch fotografische Abzüge gebraucht, die abseits der Kunstfotografie in privater Praxis hergestellt worden waren.

1944 zeigte das Museum of Modern Art (MoMA) in New York in der Ausstellung *THE AMERICAN SNAPSHOT 350* Fotografien von Amateur\*innen, die Fotokurator Willard D. Morgan (1900–1967) aus der Sammlung der Eastman Kodak Company ausgewählt hatte.<sup>134</sup> Die Ausstellung öffnete die Türen musealer Institutionen nicht nur für die moderne Kunstfotografie, sondern auch für die Ergebnisse einer alltäglichen Praxis des Fotografierens. Ging es dem Kurator dieser Ausstellung noch darum, ‚Snapshots‘ als ‚Volkskunst‘ zu zeigen und der Beziehung zwischen Amateurfotografie und ‚Fine Art Photography‘ auf den Grund zu gehen, gelangten solche Fotografien oft unbekannter Urheber\*innen nach dem Zweiten Weltkrieg in den USA und in Europa immer mehr in den Fokus der öffentlichen Wahrnehmung. Dies vollzog sich im Kontext der Intensivierung von Themen wie Alltag und kollektiver Erinnerung, der sich Kunst, Literatur und Film in dieser Zeit verstärkt zuwandten.<sup>135</sup>

Ab Ende der 1950er-Jahre verwendeten Künstler\*innen in Europa und den USA noch häufiger alltägliche Materialien, Konsumgüter und Werbefotografien für ihre Kunstproduktion. Sowohl die Technik der Collage als auch das ‚Objet trouvé‘ gewannen hierbei erneut an

---

<sup>132</sup> Französisch ausgesprochen: „Elle a chaud au cul“ offenbart der Titel ein Wortspiel Duchamps.

<sup>133</sup> Vgl. Greenough, Sarah/Waggoner, Diane (2007): *The Art of the American Snapshot, 1888–1978: From the Collection of Robert E. Jackson*, Washington, S. 1ff.

<sup>134</sup> Vgl. Pressemitteilung des MoMA zur Ausstellung *THE AMERICAN SNAPSHOT*, abrufbar unter: [https://www.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_325426.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325426.pdf) (zuletzt eingesehen am 6.5.2018).

<sup>135</sup> Zur Beziehung zwischen Alltag und Kunst siehe etwa: Kouwenhoven, John A. (1948): *Made in America – The Arts in Modern Civilisation*, New York.

Bedeutung.<sup>136</sup> So lotete Robert Rauschenberg (1925–2008) mit seinen ‚Combine-Paintings‘ die Grenzen zwischen Malerei und Skulptur aus, indem er nicht nur Reste von Konsumgütern, sondern auch vollständige Gebrauchsgegenstände, wie Glühbirnen oder Radios, auf seinen Gemälden befestigte und auf diese Weise neue Bildeinheiten schuf. Mit *A Movie* schuf Bruce Connor (1933–2008) hingegen 1958 mit einem aus verschiedenen Filmfragmenten zu einem 16mm Schwarz-Weiß-Film von 12 Minuten Länge rhythmisch montierten Experimentalfilm, welcher heute als eine „Inkunabel des Found Footage-Films“<sup>137</sup> gilt.

Zwanzig Jahre nach der Ausstellung *THE AMERICAN SNAPSHOT* zeigte das MoMA erneut Fotografien unbekannter Fotograf\*innen, die ursprünglich nicht für den Kunstkontext hergestellt worden waren. Diesmal wählte Fotokurator John Szarkowski (1925–2007) jedoch nicht ausschließlich Aufnahmen von Amateur\*innen oder unbekanntem Fotograf\*innen, sondern stellte diese gemeinsam mit Fotografien namhafter Künstler\*innen aus. Im Sommer 1964 wurde in *THE PHOTOGRAPHER’S EYE* die Fotografie anhand von 200 ausgewählten Exponaten aus dem 19. Jahrhundert bis zu Beginn der 1960er-Jahre als Kunstform und „special visual language“<sup>138</sup> vorgestellt. Szarkowski stellte die These auf, dass „the study of photographic form must consider the medium’s ‚fine art‘ tradition and its ‚functional‘ tradition as intimately interdependent aspects of a single history“<sup>139</sup> – dass also in der Geschichte der Fotografie die Entwicklung einer künstlerischen und funktionalen Tradition eng miteinander verknüpft seien. Diese Verbindung müsse bei der Beschäftigung mit Fotografien stets berücksichtigt werden. Der Kurator unterstrich seine These durch die Gegenüberstellung von Fotografien aus unterschiedlichen Kontexten und durch eine Einteilung in fünf Gruppen (Ding, Detail, Rahmen, Zeit und Blickwinkel), welche für ihn grundlegende (technische) Elemente aller Fotografien unabhängig von ihrer Urheberschaft darstellten. Szarkowski wählte die Fotografien aus, brachte sie in einen neuen Kontext, ordnete sie und stellte mit der Hängung an der Wand Beziehungen zwischen den Fotografien unterschiedlicher Herkunft her. Die Ausstellung wurde vielfach besprochen und der 1966 erschienene Ausstellungskatalog in der Folge mehrfach neu aufgelegt.<sup>140</sup> Beides bezeugt den enormen Einfluss dieser Ausstellung, die

---

<sup>136</sup> Watts 2009, S. 239.

<sup>137</sup> Connor, Bruce: *A Movie* (1958), abrufbar unter: <http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/filmvermittelnde-experimentalfilme/kurztext-conner/> (zuletzt eingesehen am 6.11.2017).

<sup>138</sup> „THE PHOTOGRAPHER’S EYE“, Pressemitteilung des MoMA vom 27. Mai 1964, S. 1, abrufbar unter: [https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/3231/releases/MOMA\\_1964\\_0018\\_1964-05-27\\_20.pdf?2010](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3231/releases/MOMA_1964_0018_1964-05-27_20.pdf?2010) (zuletzt eingesehen am 1.7.2021).

<sup>139</sup> Szarkowski, John: Acknowledgments, in: Ders. (1966): *The Photographer’s Eye* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum of Modern Art, New York, 27.5.–23.8.1964), New York, o.P.

<sup>140</sup> Vgl. Greenough 2007, S. 3.

maßgeblich zur gesellschaftlichen Akzeptanz und Legitimierung der musealen Präsentation von außerhalb des Kunstsystems entstandenen Fotografien beitrug.

Seit Mitte der 1960er-Jahre werden Erzeugnisse einer privaten Fotografiepraxis<sup>141</sup> immer häufiger von Künstler\*innen, Sammler\*innen oder Kurator\*innen im künstlerischen Kontext verwendet und in Museen in verschiedenen europäischen Ländern, Japan<sup>142</sup> und den USA sowie in Büchern und Magazinen gezeigt.<sup>143</sup> Neben Kunstmuseen und Ausstellungshäusern, die sich für die Ästhetik dieser Bilder und die vielfältigen Gebrauchsweisen des Mediums Fotografie interessieren, sind die an unterschiedlichen Orten gesuchten und gefundenen Fotografien auch für historische Museen relevant, vermögen sie doch eine Vermittlung von Lebenswirklichkeiten bestimmter Personen an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit. Gleichzeitig werden sie aber auch von Künstler\*innen als Vorlagen genutzt oder dienen ihnen als Material für neue Arbeiten.

Auch Maler\*innen begannen in den 1960er-Jahren fotografisches Material, etwa aus Familienalben, Postkarten oder Zeitungen zusammenzutragen und als Vorlage für ihre fotorealistischen Gemälde zu verwenden. Zu ihnen gehört Gerhard Richter (\*1932). Ab 1962 sammelte und verwendete er Familienfotografien aus eigenen und fremden Alben sowie aus Zeitschriften ausgeschnittene fotografische Bilder als Motivvorlagen für seine Gemälde. Diese Fotografien, die er zusammen mit seinen Skizzen aufbewahrte, begann Richter ab Anfang der 1970er-Jahre zu ordnen und auf Kartons aufzukleben. Sein Ziel war eine Archivierung dessen, was ihm wichtig erschien, und das, in Richters eigenen Worten „zu schade war, um es wegzuerwerfen.“<sup>144</sup> Während Richter diese Tafeln 1971 noch als Materialien seines Vorlagen- und Arbeitsarchivs ausstellte, die Einblick in seine künstlerische Praxis gaben, begann er sie nur ein Jahr später unter dem Titel *Atlas* als eigenständiges Kunstwerk auszustellen und in Buchform zu publizieren.<sup>145</sup>

Als häufige Referenz zu Richters – zwischen eigenständigem Kunstwerk und Dokumentation seiner künstlerischen Tätigkeit changierendem – *Atlas*, wird der seit Anfang

---

<sup>141</sup> Diese werden im englischsprachigen Raum mit Begriffen wie ‚Vernacular Photography‘ und ‚Snapshot Photography‘ und im Deutschen mit ‚Alltags-‘, ‚Amateur-‘ oder ‚Schnappschussfotografie‘ beschrieben.

<sup>142</sup> So eigneten sich in Japan Ende der 1960er- bzw. Anfang der 1970er-Jahre Fotografen im Umfeld des Magazins ‚Provoke‘ oder der Fotograf Koichi Inakoshi (1941–2009) fotografische Bilder der Massenmedien an und präsentierten diese als eigenständige künstlerische Arbeiten in Form von Fotobüchern.

<sup>143</sup> So z. B. Green, Jonathan (1974): *The Snapshot*, Millerton; Coe, Brian/Gates, Paul (1977): *The Snapshot Photograph: The Rise of Popular Photography, 1888–1939*, London; Nickel, Douglas (1998): *Snapshots – The Photography of Everyday Life. 1888 to the Present* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im San Francisco Museum of Modern Art, 22.5.–8.9.1998), San Francisco; Fineman, Mia u. a (2000): *Other Pictures: Anonymous Photographs from the Thomas Walther Collection*, Santa Fe.

<sup>144</sup> Interview mit Dieter Schwarz 1999, in: Richter, Gerhard (2008): *Text 1961 bis 2007. Schriften, Interviews, Briefe*, Köln, S. 343–354 (hier: S. 344).

<sup>145</sup> Vgl. Dietmar Elger spricht 2012 über Gerhard Richters Atlas, in: <https://www.gerhard-richter.com/de/videos/exhibitions/gerhard-richter-atlas-54> (zuletzt eingesehen am 15.6.2018).

der 1990er-Jahre verstärkt erforschte *Mnemosyne-Atlas* des Kunsthistorikers Aby Warburg (1866–1929) genannt.<sup>146</sup> Warburg erforschte mit seinem *Mnemosyne-Atlas* die Wechselwirkungen von Bildern aus unterschiedlichen diskursiven Feldern, Epochen und Kulturkreisen, indem er aus großen Bildmengen Tableaus kommentarlos zusammenstellte. Obgleich es sich beim *Mnemosyne-Atlas* um ein unvollendetes kunsthistorisches Forschungs- bzw. Buchprojekt und nicht um ein Kunstwerk handelt, kann das Vorgehen des Kunsthistorikers, Bilder ohne erläuternde Texte zusammen auf einer Tafel anzuordnen und durch deren Kombination Sinnzusammenhänge herzustellen, mit der Praxis von mit fremden Fotografien arbeitenden Künstler\*innen in Beziehung gesetzt werden.

Warburg begann 1924 in seiner Privatbibliothek in Hamburg an dem nach der antiken Personifizierung des Gedächtnisses benannten Bilderatlas *Mnemosyne* zu arbeiten. Dafür stellte er große, hölzerne und mit schwarzem Stoff bezogene Tafeln vor die Regale in den Bibliotheksräumen. Auf diesen befestigte Warburg mit Stecknadeln überwiegend fotografische Reproduktionen von Kunstwerken in Form von Abzügen, Postkarten, Werbeprospekten und Zeitungsseiten, aber auch originale Druckgrafiken unterschiedlicher Größe. Er arrangierte die ausgewählten Objekte in Konstellationen aus Ähnlichkeiten und Kontrasten, um diese Anordnungen anschließend zu fotografieren und so die Abbildungsseiten bzw. Bildtafeln seines Bilderatlas vorzubereiten. Warburg zeigte fotografische Bilder aus unterschiedlichen Kontexten sowie Kunst und Nicht-Kunst – etwa fotografische Reproduktionen italienischer Renaissance-Fresken neben Pressefotografien –<sup>147</sup> zusammen und ohne Hierarchisierung auf einer Bildtafel. Mit Warburgs plötzlichem Tod im Jahr 1929 blieb die installative Arbeit mit den zuletzt 63 Bildtafeln<sup>148</sup> und fast 1.000 Bildern unvollendet. Warburg hat den Bilderatlas *Mnemosyne*, für den auch ein begleitender Textband geplant war,<sup>149</sup> nicht publiziert. Wie durch zahlreiche Ausstellungen<sup>150</sup> und Publikationen deutlich wird, die unter anderem versuchten, den Bildatlas zu rekonstruieren, verstärkte sich das kunsthistorische Interesse an Warburgs Praxis

---

<sup>146</sup> Vgl. Dunker, Bettina (2018): *Bilder-Plural. Multiple Bildformen in der Fotografie der Gegenwart*, Paderborn, S. 24f.

<sup>147</sup> Siehe: Warburg, Aby: *Mnemosyne-Atlas*, Bildtafel Nr. 79, abrufbar unter: <https://live-warburglibrarycornelledu.pantheonsite.io/image-group/panel-79-sequence-3-1-2?sequence=509> (zuletzt eingesehen am 25.4.2020).

<sup>148</sup> Geplant waren ursprünglich 79 Bildtafeln. Johnson, Christopher D.: *About the Mnemosyne Atlas*, abrufbar unter: <https://live-warburglibrarycornelledu.pantheonsite.io/about> (zuletzt eingesehen am 25.4.2020).

<sup>149</sup> Vgl. Dunker 2018, S. 23.

<sup>150</sup> z. B. ABY WARBURG: BILDERATLAS MNEMOSYNE. DAS ORIGINAL (4.9.–30.11.2020, HKW Berlin); ABY WARBURG. MNEMOSYNE BILDERATLAS. REKONSTRUKTION – KOMMENTAR – AKTUALISIERUNG (1.9.2016 – 13.11.2016, ZKM Karlsruhe); ABY WARBURG. DER BILDERATLAS MNEMOSYNE (23.11.–14.12.2007, Albertina Wien).

der Bilderauswahl und -gruppierungen in den letzten zwei Jahrzehnten auch jenseits der Rolle des *Mnemosyne-Atlas* für Warburgs genreübergreifende Kulturtheorie.<sup>151</sup>

Die Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst wurden in den Jahrzehnten nach Warburg durch die Einbeziehung immer neuer Medien und Gegenstände weiter verwischt.<sup>152</sup> Im Zuge der Erweiterung des traditionellen Kunstbegriffes seit den 1960er-Jahren griffen Künstler\*innen etwa der Pop und Concept Art alltägliche Motive und Gegenstände ihrer lebensweltlichen Umgebung auf, um diese in einen neuen Kontext zu überführen. So benutzte Andy Warhol (1928–1987) Fotografien aus Zeitungen oder Archiven als Vorlagen für seine Siebdrucke und ließ Objekte wie beispielsweise die *Brillo Box (Soap Pads)* (1964) nach kommerziellen Produkten herstellen, welche er auf ihre Oberfläche reduzierte. Warhols Siebdrucke zeigen Dinge des alltäglichen Lebens wie Suspendosen und Dollarnoten oder haben Bilder von Filmstars oder Pressefotografien zum Motiv. Der traditionelle Akt des Malens wurde in der Pop Art durch Reproduktionstechniken ersetzt, die nicht zwingend von den Künstler\*innen selbst ausgeführt werden mussten.<sup>153</sup> Doch nicht nur Alltagsgegenstände, sondern auch Abfall wurde in der Kunst der 1960er-Jahre zunehmend zum Bedeutungsträger.<sup>154</sup> Das Spektrum der zu findenden Objekte erweiterte sich dadurch abermals um weggeworfene fotografische Abzüge.

In den 1960er-Jahren brachen die Hierarchien zwischen Populär- und Hochkultur auf. Im Zuge postmoderner Kunstpraktiken veränderten sich auch die Konzeption von Autorschaft und Originalität sowie die Rolle der Rezipient\*innen, welche werkkonstituierend wurde.<sup>155</sup> So entwickelte sich mit der ‚Concept Art‘ eine Kunstrichtung, in der die Idee oder ein mitunter auch nur schriftlich niedergelegtes Konzept zum wichtigsten Element des Kunstwerkes wurde. Die physische Ausformung bzw. Ausführung des Kunstwerkes spielt hingegen eine untergeordnete Rolle.<sup>156</sup> Der Begriff selbst wurde 1967 durch den Künstler Sol LeWitt (1928–2007) mit seinem Aufsatz „Paragraphs on Conceptual Art“ in der Zeitschrift *Artforum* geprägt,<sup>157</sup> welcher in der Folge auch als deutscher Terminus ‚Konzeptkunst‘ Eingang in die Kunstgeschichte fand. Für die Konzeptkünstler\*innen der 1960er-Jahre erfüllte der Einsatz von

---

<sup>151</sup> Vgl. Warnke, Martin (Hg.) (2008): *Aby Warburg. Der Bilderatlas Mnemosyne*, 3. Auflage, Berlin; Didi-Hubermann, Georges (2010): *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, Berlin.

<sup>152</sup> Arnold-de Simone, Silke: Alltag/Alltäglich, in: Trebeß, Achim (Hg.) (2006): *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*, Stuttgart/Weimar, S. 9–12 (hier: S. 12).

<sup>153</sup> Vgl. Rebbelmund 1999, S. 86.

<sup>154</sup> Vgl. Pack 2008, S. 11.

<sup>155</sup> Vgl. Huttenlauch, Anna Blume (2010): *Appropriation Art – Kunst an den Grenzen des Urheberrechts* (=Schriften zum geistigen Eigentum und zum Wettbewerbsrecht, Band 35), Baden-Baden, S. 50.

<sup>156</sup> Vgl. Flach, Sabine: Konzeptkunst, in: van den Berg, Hubert/Fähnders, Walter (Hg.) (2009): *Metzler Lexikon Avantgarde*, Stuttgart/Weimar, S. 177f. (hier: S. 177).

<sup>157</sup> Vgl. ebd.

Fotografie einerseits eine wichtige selbstreflexive Funktion, da sie mit dieser nicht nur auf die abgebildete Wirklichkeit verwiesen, sondern auch auf die Rahmenbedingungen, unter denen ihre Kunst entstand. Andererseits gewannen auch gefundene Fotografien angesichts des Verzichts auf eine materielle Realisation und ästhetische Form des Kunstwerks sowie angesichts der Dominanz der Idee gegenüber dem ausgeführten Objekt in der Konzeptkunst an Bedeutung. Mittels der Präsentation von nicht eigenhändig von den Künstler\*innen hergestellten Fotografien sollte die Einbildungskraft der Betrachter\*innen aktiviert werden.

Die künstlerische Befragung gefundener Fotografien weitete sich in den späten 1960er und frühen 1970er-Jahren aus<sup>158</sup> und durchzieht die Kunst seither bis heute, und zwar in stetig zunehmendem Maße. Der Status der Fotografie begann sich im Zuge der Konzeptkunst in den 1970er-Jahren zu verändern: „Von einem vornehmlich dokumentarischen Medium mit Anspruch auf Authentizität rückte sie auf zu einem Medium der Kunst – gleichberechtigt mit der Malerei.“<sup>159</sup> Seit 1970 sind die Unterschiede zwischen Kunstfotografie, Dokumentarfotografie und Amateurfotografie nur noch schwer auszumachen. Im Zuge der Erweiterung des traditionellen Kunstbegriffes griffen Künstler\*innen gefundene Objekte, darunter auch Fotografien, aus ihrer lebensweltlichen Umgebung auf, um diese in neue Kontexte zu überführen.

In Kalifornien arbeiteten Künstler wie John Baldessari (1931–2020) und Ed Ruscha (\*1937) seit den frühen 1960er-Jahren an selbst und einfach produzierten, auflagenstarken Künstlerbüchern, die den trivialen Charakter der Fotografie betonten. In ihren Büchern herrschen geradezu auf Spannungslosigkeit angelegte Bildfolgen, in denen auch eine humorvolle Dimension offenkundig zutage tritt. Darüber hinaus verlagerten die beiden Künstler mit ihren Arbeiten den Interessensfokus weg von den Künstler\*innen und stattdessen auf die Betrachter\*innen.<sup>160</sup> Für viele Künstler\*innen der 1960er- und 1970er-Jahre stellten selbstverlegte Bücher eine verhältnismäßig kostengünstige Möglichkeit dar, um ihre Ideen einem breiteren Publikum zu präsentieren, ohne zwangsläufig auf institutionelle Hilfe angewiesen zu sein und die Kontrolle über die Visualisierung ihrer Inhalte abgeben zu müssen.

---

<sup>158</sup> Vgl. Witt, Andrew: The Evidence of Images, in: Witt, Andrew (Hg.) (2017): *In Focus: Evidence 1977 by Larry Sultan and Mike Mandel*, Tate Research Publication, abrufbar unter: <http://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/evidence-sultan-mandel/evidence> (zuletzt eingesehen am 2.3.2018).

<sup>159</sup> Ursprung, Philip: Exponiert: Die Fotografie und der Raum der Straße, in: Buhrs, Michael/Goetz, Ingild (Hg.) (2011): *Street life & home stories: Fotografien aus der Sammlung Goetz* (anlässlich der Ausstellung STREET LIFE AND HOME STORIES. FOTOGRAFIEN AUS DER SAMMLUNG GOETZ, Museum Villa Stuck, München, 1.6.–11.9.2011), Ostfildern, S. 26ff. (hier: S. 27).

<sup>160</sup> Vgl. Sandbye, Mette: When Snapshots Became Art – Documentary and Conceptual Strategies Around 1970, in: *Arken Bulletin*, 1 (2002), S. 49–57 (hier: S. 52).

1966 erwarb der Fotograf Lee Friedlander (\*1934) in den USA 89 zum Teil stark beschädigte Glasplattenegative aus dem Nachlass des 1949 verstorbenen Fotografen Ernest J. Bellocq (1873–1949).<sup>161</sup> Die um 1912 hergestellten Glasplattenegative zeigten Portraits weiblicher Prostituierter aus dem Vergnügungsviertel Storyville in New Orleans, welches bereits in den frühen 1940er-Jahren abgerissen worden war.<sup>162</sup> Zum Zeitpunkt ihrer Wiederentdeckung handelte es sich damit zum einen um Erzeugnisse einer nicht mehr gebräuchlichen fotografischen Technik. Zum anderen zeigten die Fotografien einen nicht mehr existierenden Ort und teilweise auch bereits verstorbene Personen. Es ist deshalb anzunehmen, dass eine Klärung von Persönlichkeits-, Bild- und Nutzungsrechten für Friedlander nicht vordergründig war. Die historische Distanz zwischen Herstellung und Aneignung der Fotografien ermöglichte eine künstlerische Neubewertung des fotografischen Materials. Da von den Negativen kaum Abzüge vor Friedlanders Ankauf überliefert sind und die Fotografien nie von Bellocq veröffentlicht wurden, ist davon auszugehen, dass Bellocq sie nur für private Zwecke verwendete. Fast 60 Jahre nach ihrer Entstehung stellte Friedlander nun hingegen Abzüge von den Glasplattenegativen her. Um der Tonalität historischer Abzüge, wie sie Bellocq um 1912 möglicherweise hergestellt hätte, nahezukommen, verwendete Friedlander ein zeitaufwändiges Druckverfahren, das um die Jahrhundertwende gebräuchlich war. 1970 wurden Friedlanders Fotografien im MoMA in New York ausgestellt und erstmals in einem Fotobuch mit dem Titel *E. J. Bellocq: Storyville Portraits* (1970) veröffentlicht. Die Nennung Bellocqs zeugt davon, dass Friedlander sich nicht als Autor der Fotografien verstand, sondern vielmehr als dessen Editor.

In Frankreich arbeiteten Annette Messager (\*1943) und Christian Boltanski (1944–2021) seit Anfang der 1970er-Jahre mit gefundenen Fotografien. So schnitt Messager 1972 fotografische Bilder aus Magazinen und Werbeanzeigen aus und veröffentlichte diese als 81-teilige Serie in Form einer Wandarbeit und einer Album-Sammlung unter dem Titel *Les Tortures Volontaire* (1972). Der in erster Linie für seine Installationen bekannte Boltanski übernahm hingegen tradierte Gebrauchsweisen der privaten Fotografie,<sup>163</sup> um sich in den 1970er-Jahren mit Fragen der Erinnerung und Vergangenheitsbewältigung auseinanderzusetzen. So rekonstruierte Boltanski in seinen frühen Arbeiten Situationen seiner

---

<sup>161</sup> Er kaufte sie vom Kunsthändler Larry Bronstein, der sie 1958 wiederentdeckt hatte. Vgl. Friedlander, Lee: Preface, in: Szarkowski, John (Hg.) (1970): *E. J. Bellocq: Storyville Portraits: Photographs from the New Orleans Red-Light District, circa 1912*, New York, S. 5.

<sup>162</sup> Vgl. King, Gilbert: The Portrait of Sensitivity: A Photographer in Storyville, New Orleans' Forgotten Burlesque Quarter, abrufbar unter: <https://www.smithsonianmag.com/history/the-portrait-of-sensitivity-a-photographer-in-storyville-new-orleans-forgotten-burlesque-quarter-166324443/> (zuletzt eingesehen am 13.3.2018).

<sup>163</sup> Als ‚private Fotografie‘ werden in privater Praxis entstandene Fotografien bezeichnet, die nicht für eine öffentliche Präsentation bestimmt waren.

Kindheit mit Hilfe fremder Amateurfotos. Im Falle der Arbeit *10 portraits photographique de Christian Boltanski, 1946–1964* (1972) (Abb. 4 und Abb. 5), welche der Künstler als Buch und als Wandarbeit veröffentlichte, inszenierte er diese anhand von Fotografien mit dazugehörigen Bildbeschreibungen, die ihn in verschiedenen Lebensphasen zeigen sollen. Die Betrachter\*innen überkommt jedoch schnell Zweifel an der Echtheit dieser anhand von scheinbar privaten Familienfotos erzählten Biografie Boltanskis. Die Kinder auf den Bildern haben wenig Ähnlichkeiten, zudem wurden alle Fotografien offenbar am selben Ort aufgenommen. Boltanski spielt hier mit dem Vertrauen auf die Authentizität privater Fotografien. Als Komplizen dieser Täuschung dienen Boltanski Texte in Form der Betitelung seiner Arbeit und der Nennung seines Künstlernamens. Dass es sich um eine fingierte Kindheit handelt und die Fotografien tatsächlich verschiedene Kinder und Jugendliche zeigen, welche Annette Messager für Boltanski im Laufe eines Tages in einem Pariser Park 1972 anfertigte, erläutert der Künstler schließlich selbst in der Buchausgabe seines Werkes auf der letzten Seite der klammergehefteten Broschur. Boltanski eignete sich also keine Fotografien an, die er im herkömmlichen Sinne fand, sondern präsentierte Fotografien, die er er-fand. Er griff auf Fotografien zurück, die nicht von ihm selbst, sondern von einer anderen Künstlerin hergestellt wurden, die er aber unter seinem Namen veröffentlichte. Er befragte damit klassische Vorstellungen künstlerischer Autorschaft. Zugleich verwies er auch auf tradierte Gebrauchsweisen von in privater Praxis entstandenen Fotografien als Dokumentation von Lebensabschnitten, wie sie häufig in Familienalben zu finden sind. Einige frühe Fotografien und Hefte des Künstlers wurden 1972 auf der von Harald Szeemann (1933–2005) geleiteten DOCUMENTA 5 in Kassel in der Abteilung „Individuelle Mythologien“ gezeigt. Zum Oberthema „Befragung der Realität – Bildwelten heute“ wurden neben künstlerischen Arbeiten auch Objekte aus nicht-künstlerischen Kontexten, wie z. B. ‚SPIEGEL‘-Titelseiten aus den Jahren 1960–1972, ausgestellt. Mit der parallelen Präsentation von Fotografien und Objekten aus dem Bereich der Kunst (High) und der Nicht-Kunst (Low) forderten Szeemann und sein Team die Besucher\*innen der international größten und bedeutendsten Ausstellung für zeitgenössische Kunst dazu heraus, selbst zu interpretieren, was für sie Kunst sei und was nicht.

Ein Jahr später zeigte das MoMA in der abermals von John Szarkowski kuratierten Ausstellung FROM THE PICTURE PRESS Pressefotos außerhalb ihres ursprünglichen Kontextes. Darüber hinaus wurden sie in Form eines Buches präsentiert, in dem generelle Fragen zum Medium Fotografie aufgeworfen wurden. Im gleichen Jahr veröffentlichte der US-amerikanische Schriftsteller Michael Lesy (\*1945) das Fotobuch *Wisconsin Death Trip* (1973), für das er gefundene, anonyme Fotografien als historische Dokumente verwendete. Die

englische Künstlerin Susan Hiller (1940–2019) präsentierte 1976, ebenfalls in Form eines Buches, gefundene Fotopostkarten als konzeptuelle Serie mit dem Titel *Rough Sea 1972–1975*.

Im Jahr 1977 erschienen in den USA gleich mehrere Fotobücher mit gefundenen Fotografien. So gaben die aus der San Francisco Bay Area stammenden Künstler Ken Graves (\*1942) und Mitchell Payne (1944–1977) 1977 ein Buch mit dem Titel *American Snapshots* heraus, in dem sie Schnappschüsse zeigten, die sie privaten Familienalben entnommen hatten. Besonders große öffentliche Aufmerksamkeit erhielt eine gemeinsame Arbeit Mike Mandels (\*1950) und Larry Sultans (1946–2009). In Form eines selbstverlegten Buches und einer Ausstellung in San Francisco präsentierten die beiden Künstler im Frühjahr 1977 unter dem Titel *Evidence* Fotografien, die sie in Archiven gefunden hatten. Die spezifische Aneignung der Fotografien durch Mandel und Sultan sowie die Beeinflussung der Rezeption durch ihre Wahl der Präsentationsformen wird in Kapitel 3 ebenso untersucht wie die Frage nach dem Stellenwert gefundener Fotografien im gemeinsamen und individuellen Werk der beiden Künstler. Gefundene, von Künstler\*innen angeeignete Fotografien bekamen in den folgenden Jahrzehnten in den USA und Europa verstärkt Sichtbarkeit durch Bücher und Ausstellungen und gewannen auch auf dem Kunstmarkt immer mehr an Bedeutung.

Die folgenden Ausführungen zu den Arbeiten Hans-Peter Feldmanns und Joachim Schmidts sowie der Ausstellung PICTURES und der ‚Appropriation Art‘ geben einen vertiefenden Einblick in die Vielfalt künstlerischer Aneignungsverfahren von gefundenen Fotografien. Sie vermitteln ein kunsthistorisches Fundament für die in Kapitel 3 und 4 untersuchten Werke und liefern historische Verortungen für die Begriffe, die im Zusammenhang mit Aneignungsverfahren häufig Verwendung finden.

### **2.2.1 Bilder als Konzept. Gefundene Fotografien bei Hans-Peter Feldmann**

Einer, für den die Aneignung und Präsentation fremder Bilder in Form von Büchern und Ausstellungen bereits früh werkkonstituierend wurde, ist der deutsche Konzeptkünstler Hans-Peter Feldmann (\*1941). Seit über 50 Jahren zeichnet sich seine künstlerische Praxis durch die Aneignung von in ganz unterschiedlichen Kontexten entstandenen und gefundenen ‚Bildern‘ und Objekten aus. Sein Werk lotet die Grenzen zwischen Kitsch, Kunstgewerbe und Kunst aus und schafft Übergänge zwischen diesen Kontexten. ‚Bilder‘ sind für Feldmann „die

Umschreibung für etwas, für das ich keinen richtigen Namen habe. Typische Bilder, die in Gruppen auftreten. Eher Bildformen, Motive (...).“<sup>164</sup>

Zwischen 1967 und 1980 stellte Feldmann fotografische Serien, Postkarten und Plakate her, veröffentlichte Hefte, Bücher und Zeitschriften und präsentierte in Ausstellungen neben seinem ‚Bilderfundus‘<sup>165</sup> auch gefundene Fotografien und Gemälde, Spielzeug sowie handkolorierte Gipsfiguren. Nach einer etwa zehnjährigen, selbst gewählten Unterbrechung nahm Feldmann Anfang der 1990er-Jahre seine künstlerische Tätigkeit wieder auf und stellte seine Arbeiten erneut aus. Wann die in den 1990er-Jahren präsentierten Arbeiten jedoch tatsächlich entstanden, d.h. ob sie bereits während Feldmanns offizieller künstlerischer Schaffenspause entstanden waren, bleibt angesichts fehlender Datierungen offen. Wie einige Buch-Arbeiten Feldmanns, z. B. *Die Toten* (1998) oder *Ferien* (1994), belegen, verwendete er nun teilweise erst Materialien, die er bereits in den 1970er-Jahren gefunden hatte, für seine künstlerische Arbeit. Bis heute spielt die Fotografie eine zentrale Rolle in seinem Gesamtwerk, wengleich Feldmann insbesondere seit den 1990er-Jahren nicht nur Fotografien in Büchern, Heften oder Zeitschriften veröffentlicht,<sup>166</sup> sondern zunehmend auch in anderen Medien arbeitet und verstärkt Objekte ausstellt. Von der Forschung bisher nicht eingehender beschrieben und untersucht sind einige von Feldmanns frühen, zwischen 1967 und 1968 entstandene Arbeiten. Dies mag daran liegen, dass sie als Unikate selten ausgestellt werden. Für diese Untersuchung besitzen sie besondere Relevanz, da sich an ihnen verschiedene Schritte künstlerischer Aneignung nachvollziehen lassen.

### **Gemälde-Rückseiten**

Bevor Hans-Peter Feldmann sich der Fotografie zuwandte, war er malerisch tätig. Anfang der 1960er-Jahre, während seines Malereistudiums an der Kunstschule Linz, setzte er sich mit alltäglichen Beobachtungen und Konsumgütern auseinander, indem er großformatige Bilder von trivialen oder erfundenen Gegenständen malte. Sie fanden jedoch wenig Resonanz und

---

<sup>164</sup> Lippert, Werner: Das Sammlerporträt: Hans-Peter Feldmann, in: *Kunstforum International*, 19 (März 1977), S. 39–47 (hier: S. 46).

<sup>165</sup> In seinem ‚Bilderfundus‘ sammelt Feldmann alle Bilder, die er für meinungsbildend und bildprägend hält. Dazu bedient er sich gleichermaßen aus Illustrierten, Postkarten, Reproduktionen, Plakaten oder Privatalben, die er direkt vom Besitzer oder auf Flohmärkten erstet. Dieser ‚Bilderfundus‘ wurde 1977 in Essen im Museum Folkwang ausgestellt. Vgl. Lippert, Werner/Feldmann, Hans-Peter (1989): *Hans-Peter Feldmann – Das Museum im Kopf* (anlässlich der Ausstellungen im Portikus Frankfurt am Main 1989 und im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1990), Köln, S. 147.

<sup>166</sup> Anfang der 1990er-Jahre entstanden z. B. die Bücher *Arbeiten* (1991), *Bilder ganz gewöhnlich* (1991), *Eine Firma* (1991), *Köln am Rhein* (1991), *Senta* (1991), *Racconto d’arte* (1992), *Teppiche* (1992), *Waschmaschinen* (1992), *Katalog* (1993), *Enzyklopädie Teil I* (1994), *Ferien* (1994), *Porträt* (1994). 1994 erschien auch die erste Auflage seines Büchleins *Voyeur*, das 2021 in der siebten, veränderten Auflage erschien. Mitte der 1990er-Jahre griff er auch seine Arbeit im Medium Zeitschrift wieder auf und veröffentlichte zwischen 1995 und 1998 das Magazin *Ohio*. Photographie wie noch nie und publizierte Anfang der 2000er-Jahre die *Cahiers d’Image*.

wurden nur vereinzelt in Privatgalerien und Gruppenausstellungen gezeigt.<sup>167</sup> Mitte der 1960er-Jahre veranlasste Feldmann die Feststellung, seine künstlerischen Ideen auch mittels fotografischer Reproduktionen übermitteln zu können, zu dem Schritt, die Malerei aufzugeben.

Um 1967 begann Feldmann damit, die Rückseiten seiner ausgedienten Gemälde zu bearbeiten, indem er sie mit Bildern beklebte, die er zuvor aus Zeitungen, Magazinen, Werbeanzeigen oder Sammelbildchen ausgeschnitten hatte (Abb. 6 und Abb. 7). Wie die Rückseite von *Der Bleistiftmacher* (um 1967) zeigt, vermerkte Feldmann seinen Namen und den Titel des Gemäldes mit blauem Stift auf dieser Seite und überklebte diesen Verweis sowie weitere Markierungen, die auf den ursprünglichen Nutzen des Bildträgers hinweisen, auch nicht mit den 65 verschiedengroßen Papierausschnitten. Vielmehr ordnete er die farbigen und schwarz-weißen Bilder um die Beschriftung herum an und befestigte die freigestellten Bildchen einzeln und nicht überlappend auf dem hölzernen, gut sichtbaren Untergrund des 48,5 cm x 36,5 cm großen Ölgemäldes. Rund die Hälfte der Bilder zeigt Frauen, oder hat weibliche Körperteile zum Motiv. Dabei handelt es sich sowohl um Ausschnitte und Detailansichten von Modefotografien und Pin-ups als auch um Reproduktionen von Gemälden mit Frauen im Fokus. Andere Bilder thematisieren Technik und Bewegung und zeigen ausgeschnittene Flugzeuge, ein Auto oder einen Fußballspieler. Unter den Bildern befinden sich auch Logos oder fotografierte Verpackungen von Lebens- und Putzmitteln sowie Bilder von Tieren, Cartoons und Sticker für Kinder. Der Künstler versammelte hier also Bilder unterschiedlicher Themen und Herkünfte, die er zu einem neuen Bildensemble zusammenstellte, das sich nur schwer mit dem vorderseitig von Feldmann gemalten, kastenförmigen Gegenstand sowie dem Bildtitel in Verbindung setzen lässt. Auf diese Weise fanden gefundene Fotografien mittels der Technik der Collage Eingang in Feldmanns künstlerische Arbeiten. Da Feldmann die aus den Massenmedien entnommenen Bilder nicht erneut reproduzierte, sondern wiederverwertete lässt sich an dieser Stelle von einem ‚Recycling‘<sup>168</sup> des gefundenen Materials sprechen.

### **Aufklapp-Bilderbuch (1967–1968)**

Feldmann nutzte nicht nur seine alten Gemälde, sondern auch vorgefundene Bücher als Trägermaterial für neue Bildarrangements. Ein Beispiel für eine seiner frühen

---

<sup>167</sup> Vgl. Lippert, Werner: Das Museum im Kopf, in: Kat. Hans-Peter Feldmann – Das Museum im Kopf 1989, S. 9–79 (hier: S. 13).

<sup>168</sup> Elisabeth Wetterwals und Thomas Weski verwenden den ‚Recycling‘-Begriff um zu beschreiben, dass Feldmann nicht nur eigene Fotografien, sondern auch Amateurfotografien, gedruckte Fotografien und für jedermann zugängliches Alltagsgut als Material für seine künstlerische Arbeit verwendet. Vgl. Wetterwals, Elisabeth (2002): Hans-Peter Feldmann’s Picture Show, in Art Press, Nr. 277 (März 2002), S. 48–52 (hier: S. 51f); Vgl. Weski, Thomas (2001): In indirekter Rede, in: Tatay, Helena (2001): *Hans-Peter Feldmann: 272 pages* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Fundacio Antoni Tapies Barcelona, 24.11.2001–27.1.2002 u. a.), Paris, S. 292.

Bilderaneignungen ist das zwischen 1967 und 1968 entstandene sogenannte *Aufklapp-Bilderbuch*. Wie der eingeprägte Schriftzug auf dem blauen Cover des Buches verrät (Abb. 8), verwendete Feldmann für sein *Aufklapp-Bilderbuch* ein Exemplar von Knaur's Jugend Lexikon als Träger. Diese ab 1953 von der Droemerschens Verlagsanstalt herausgegebenen und massenhaft vertriebenen Lexika waren in der (west-)deutschen Nachkriegszeit aufgrund ihrer Gestaltung und ihres günstigen Preises sehr populär. Vom Verlag wurden sie mit Slogans wie „Schlauer durch Knaur“ und „Klasse statt Masse“ beworben.<sup>169</sup> Die grafische Gestaltung des Lexikons oder seine Inhalte lassen sich anhand von Feldmanns Exemplar jedoch nicht mehr nachvollziehen. Denn zum einen beklebte der Künstler die Seiten seines Exemplars überlappend mit Bildern, so dass die mit Text bedruckten Papierseiten nur noch an wenigen Stellen sichtbar sind (Abb. 9). Ein in der Forschung bisher nicht erwähnter Aspekt ist zum anderen, dass der Einband des Buches ganzflächig mit deckender blauer Farbe bemalt wurde. Dies zeigt sich bei genauer Betrachtung im Vergleich mit den grauen Leineneinbänden der ursprünglichen Lexika (Abb. 10). Bei den Bildern, die Feldmann verwendete, handelt es sich um gedruckte, farbige und schwarz-weiße Fotografien und Illustrationen, die der Künstler zuvor mit der Schere von den dünnen Seiten farbiger Illustrierter und Werbeanzeiger ausgeschnitten hatte. Bilder unterschiedlicher Herkunft wurden hier mittels der Technik der Collage zu einem neuen Ensemble arrangiert.

Als ‚Aufklappbilderbücher‘ werden gemeinhin Bücher mit eingefügten Klappen auf den Buchseiten bezeichnet, die von den Betrachter\*innen individuell geöffnet werden können. Ähnlich wie bei Adventskalendern verbergen sich unter diesen Klappen Bilder oder Texte. Ob auch in Feldmanns *Aufklapp-Bilderbuch* weitere Bilder oder Texte entdeckt werden könnten, bleibt für die Betrachter\*innen unklar, kann das Unikat doch weder in Ausstellungen angefasst noch erblättert werden, da es stets in Vitrinen unter Glas präsentiert wird. Durch die Wahl des Mediums Buch und die Zusammenstellung auf Doppelseiten wurden Bilder-Cluster einander gegenübergestellt und neue Erzählungen geschaffen. So wird etwa auf einer Doppelseite des *Aufklapp-Bilderbuchs* (Abb. 11) der mutmaßliche Ausschnitt einer schwarz-weißen Werbefotografie für Damenunterwäsche in Verbindung gebracht mit englischsprachigen Cartoons über sexuelle Freiheit und einem Bild eines schwer mit Geschenken beladenen Weihnachtsmannes. Die unter bzw. hinter diesen Bildern platzierten Bildausschnitte hingen

---

<sup>169</sup> Die Gesamtauflage belief sich auf 843.000 Exemplare. Vgl. [https://www.droemer-knaur.de/pdfs/Droemer-Knaur\\_Historie.pdf](https://www.droemer-knaur.de/pdfs/Droemer-Knaur_Historie.pdf) (zuletzt eingesehen am 31.5.2017); Vgl. <https://www.zvab.com/servlet/BookDetailsPL?bi=21708666006&searchurl=hl%3Don%26tn%3Dknaur%2Bjugendlexikon%26sortby%3D20> (zuletzt eingesehen am 19.6.2017).

werden bei der Betrachtung kaum noch wahrgenommen und erzeugen aufgrund ihrer Masse und Fragmentiertheit ein visuelles Flimmern.

Feldmanns Bearbeitung machte aus dem Lexikon als Massenprodukt ein vom Künstler gestaltetes Unikat. In dieser Hinsicht verlieh Feldmann den Werbeslogans des Verlages, wie etwa „Klasse statt Masse“, eine Ambiguität, die auch als ironischer Kommentar zur Aufklärungs- und Bildungsfunktion der Lexika verstanden werden kann. Auf dreierlei Weise eignete sich der Künstler das Lexikon an: Erstens, indem er das Buch mit einem neuen Titel versah. Zweitens „überschrieb“ Feldmann die kurzen Artikel, welche der Jugend der Nachkriegszeit Wissen über die wichtigsten Themen aus den Bereichen Technik, Naturwissenschaften, Politik, Sport, Religion und Kulturleben vermitteln sollten, mit seinen, aus Bildcollagen generierten, eigenen Erzählungen. Bilder der Massenmedien treten so an die Stelle von wissensvermittelnden Texten. Und drittens wendete Feldmann hier die Kolorierung als Schritt eines Aneignungsverfahrens an, das er ab Mitte der 1970er wiederholt praktizierte.

Für Feldmanns Vorgehen, gedruckte Bilder aus unterschiedlichen Kontexten zu sammeln, auszuschneiden und mittels der Collagetechnik in Beziehung zueinander zu setzen, lassen sich zahlreiche historische Analogien ziehen, z. B. zu den Fotocollagen von Hannah Höch (1889–1978). Aber auch werkimmanente Bezüge lassen sich im *Aufklapp-Bilderbuch* ausmachen. Denn die Zusammenstellung von gefundenen Bildern auf den Seiten eines vorgefundenen und umfunktionierten Buches lässt sich auch bei Feldmanns späteren Werken wie *Das Boxerbuch*, *Fliegende Menschen* und *Das große Frauenbuch* feststellen. Für *Das Boxerbuch* und *Das große Frauenbuch* wurden als Träger Notenbücher genutzt. Fotografien von durch die Luft springenden, stürzenden und tanzenden Menschen wurden in *Fliegende Menschen* auf die Seiten eines mit Landkarten versehenen Buches geklebt.<sup>170</sup> Im Gegensatz zum *Aufklapp-Bilderbuch* verband Feldmann auf den Seiten dieser Bücher jedoch nicht Bilder verschiedener Themenfelder. Vielmehr wählte er zuvor ein Sujet aus, zu dem er Bilder suchte, sammelte und ausschnitt. Auf den Doppelseiten werden in diesen Werken somit variantenreiche Wiederholungen des gleichen Bildthemas präsentiert.

### ***Bilder-Hefte (1968–1974)***

Feldmann eignete sich gefundene Fotografien und Objekte nicht nur durch Betitelung, Kolorierung und Collage an. Seine bis Mitte der 1990er-Jahre wohl am stärksten und häufigsten rezipierte Werkgruppe stellen die etwa 34 zwischen 1968 und 1974 entstandenen *Bilder-Hefte*

---

<sup>170</sup> Vgl. Schube, Inka/Clark, Martin/Hochleiter, Martin (Hg.) (2007): *Hans-Peter Feldmann: Buch #9/Book #9* (anlässlich der Ausstellung HANS-PETER FELDMANN, KUNSTAUSSTELLUNG, Sprengel-Museum Hannover, 15.4.–22.7.2007; Arnolfini Bristol, 24.11.2007–20.1.2008; Landesgalerie Linz, Frühjahr 2008), Köln, o.P.

dar. Hierfür verwendete er abermals gefundene Fotografien, aber zeigte sie auch in Kombination mit selbst aufgenommenen Fotografien. In den kleinen, vom Künstler angefertigten, klammergehefteten Broschüren unterschiedlichen Formats befinden sich – ganz ohne Text – nicht eingeklebte, sondern auf die Seiten per Offsetverfahren gedruckte Fotografien, etwa von Flugzeugen (1968), Bergen (1971) oder Filmstars (1974) (Abb. 12). Wie bei seinen Bücher-Unikaten widmete Feldmann auch hier in der Regel jedem Heft ein Thema oder Motiv.

Am Anfang von Feldmanns künstlerischem Aneignungsverfahren stand also die Idee für ein Thema und die damit verbundene Aufgabenstellung Bilder zu finden, die dieses Thema vermitteln sollten. Nach der Konzepterstellung für ein neues Heft erstellte Feldmann in einem zweiten Schritt jeweils eine Sammlung von Fotografien, aus denen er dann auswählte. Motive, die er nicht fand, stellte er selbst her. So wählte er auf diese Weise zum Beispiel aus tausend Wolkenbildern elf Bilder für ein Heft aus oder fotografierte hundert Flugzeuge am Himmel, von denen er zwölf Aufnahmen für ein Bilder-Heft verwendete.<sup>171</sup> Die Zahlen verdeutlichen die hohe Anzahl verworfener Bilder. Feldmann war offenbar nicht daran gelegen, möglichst viel heterogenes oder spektakuläres Bildmaterial zu einem Thema zusammenzutragen, sondern stattdessen, für ein Sujet besonders typische, d.h. durchschnittliche und alltägliche, Bilder auszuwählen.

Der Umfang der Hefte richtete sich nach der Anzahl und Verteilung der mittels Offset in schwarz-weiß auf weißem Papier reproduzierten Abbildungen. Die Anzahl der gezeigten Bilder variiert zwischen einem und 152 Bildern. Die Wahl der verwendeten, unpräzisen Materialien und die Art der Herstellung waren weniger ästhetischen als vielmehr ökonomischen Fragen geschuldet. Die Produktion der Hefte, welche Feldmann nicht verkaufte,<sup>172</sup> sondern als Geschenke in seinem Freundeskreis verteilte, sollte so wenig wie möglich kosten. So druckte der Künstler seine Hefte eigenhändig, meist mehrere in einem Druckvorgang, wobei er darauf bedacht war den Druckbogen optimal auszunutzen. Hieß es in den 1970er- und 1980er-Jahren noch die Auflagen von Feldmanns *Bilder*-Heften seien prinzipiell unlimitiert, aus finanziellen Notwendigkeiten jedoch auf je 1.000 Exemplare beschränkt,<sup>173</sup> gab Feldmann 2013 in einem Interview an, nur etwa 50 bis 70 Exemplare eines jeden Heftes „je nach Bedarf“ gedruckt zu

---

<sup>171</sup> Vgl. Kern, Hermann: Bilder von Feldmann, in: Feldmann, Hans-Peter (1975): *Bilder/Pictures* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunstraum München, 4.3.–31.2.1975), München., S. 4–12 (hier: S. 6).

<sup>172</sup> Vgl. Hans-Peter Feldmann im Gespräch mit Kaspar König, in: *Frieze*, 91 (Mai 2005), abrufbar unter: <https://www.frieze.com/article/hans-peter-feldmann> (zuletzt eingesehen am 30.5.2017).

<sup>173</sup> Vgl. Kern 1975, S. 6, Vgl. Kat. Hans-Peter Feldmann – Das Museum im Kopf 1989, S. 20.

haben.<sup>174</sup> Die Idee einer unlimitierten Auflage spiegelt sich auch in den fehlenden Angaben zur Auflagenhöhe innerhalb der Hefte wider. Wie viele Hefte Feldmann tatsächlich druckte und ob es auch teils mehrere Auflagen gibt, lässt sich heute nicht mehr nachvollziehen. Die Nennung der Zahl 1.000 vermittelte den Eindruck, dass es sich bei den Heften um ein massenhaft vertriebenes Produkt für jedermann gehandelt habe. Feldmanns Nennung hingegen legt nahe, dass seine Hefte weit weniger verbreitet waren, als von ihm oder Zeitgenossen in den 1970er-Jahren behauptet wurde.

Für die Einbände wählte der Künstler einfachen, grauen Karton, auf den er mit blauer Stempelfarbe jeweils lediglich seinen Nachnamen „Feldmann“ und den Titel des Heftes stempelte. Dieser richtete sich nach der Anzahl der darin gezeigten Bilder, z. B. *11 Bilder*. Im Innenteil der im Offset-Verfahren und auf dünnem, weißem Papier gedruckten Hefte, findet sich zunächst die Titelseite. Auf dieser sind der Titel des Heftes, das Jahr, in einigen Fällen der Name eines Herausgebers und in seltenen Fällen auch eine Widmung bzw. ein Hinweis auf den Fotografen der Abbildungen sowie die damalige Adressanschrift Hans-Peter Feldmanns in Hilden gedruckt. Abgesehen von diesen Informationen gibt es keinen Begleittext zu den gezeigten Bildern. Keine der Fotografien ist untertitelt oder datiert. Auch fehlen, mit einer Ausnahme<sup>175</sup>, Informationen über die Herkunft der Fotografien oder wer sie aufgenommen hat. Bei welcher der Aufnahmen Feldmann also selbst auf den Auslöser drückte und welche Fotografien er vorfand, sei es bereits in gedruckter Form in Zeitungen, Magazinen, Postkarten oder Prospekten oder in Form von Abzügen anderer Fotograf\*innen, wird vom Künstler nicht vermittelt. Es ist jedoch anzunehmen, dass es sich bei den Bildern von Filmstars oder Fußballern um gefundene Sammelbilder und bei den, zum Teil historisch anmutenden, Gruppenbildern ebenfalls nicht um Bilder handelt, die Feldmann selbst anfertigte. Die in *7 Bilder* (1970) präsentierten Fotografien sind mal mit und mal ohne Rand abgedruckt, weisen unterschiedliche Formate und Bildaufbauten auf und zeigen in Gruppen zusammenstehende Menschen: eine Schulklasse, Familien, Hochzeitsgesellschaften und eine Sportmannschaft. Die unpräzisen Aufnahmen eines Mantels in *1 Bild* (1970), von Stühlen in *3 Bilder* (1972), Werkzeugen in *7 Bilder* (1973) oder Meeresansichten in *11 Bilder* (1972–73), welche die fotografierten Motive jeweils ins Bildzentrum setzen, zeugen hingegen von einer einheitlichen, auf Neutralität abzielenden Bildsprache. So zeigt *11 Bilder* auch keine spektakulären Aufnahmen, sondern elf gleich große, im Querformat aufgenommene Fotografien, die jeweils

---

<sup>174</sup> Gespräch zwischen Dirk Luckow und Hans-Peter Feldmann in den Hamburger Deichtorhallen (April 2013), abrufbar unter: <https://soundcloud.com/deichtorhallenhamburg> (zuletzt eingesehen am 27.5.2017).

<sup>175</sup> Laut schriftlichem Hinweis im Heft wurden die in Heft *11 Bilder* (1969) gezeigten Frauenknie von Wolfgang Breuers aufgenommen.

das Meer, seine sich verändernde Wasseroberfläche und den Himmel zeigen. Die Festlegung einer Horizontlinie auf gleicher Höhe aller Bilder und ihre einheitliche Platzierung auf der Seitenmitte bewirkt eine konzentrierte Betrachtung der Meeresoberflächen und erzielt eine kontemplative Wirkung. Doch gleich, ob es sich um selbst-fotografierte oder gefundene Bilder handelt, vermitteln die in schwarz-weiß reproduzierten Fotografien Bedeutsamkeit, indem sie ganz ohne Text und für sich allein, entweder ganzseitig oder vom Weiß des Papiers umrahmt, auf den Heftseiten gezeigt werden. Aus welchem Grund sie einmal fotografiert wurden und in welchem Kontext sie standen, bevor Feldmann sie fand, bleibt unbekannt. Gefundene Fotografien von alltäglichen Gegenständen, Landschaften und Situationen werden von Feldmann sorgfältig ausgewählt, auf den Heftseiten präsentiert und durch das Verfahren des Künstlers neu bewertet.

Die Wirkung der Bilder in seinen Heften ist mit jener seiner zeitgleich entstandenen Fotoserien vergleichbar, die jedoch keiner Bildauswahl bedurften. Diese präsentierte er sowohl in Form von Büchern als auch als Arbeiten an der Wand. So platzierte er z. B. 1974 für *Alle Kleider einer Frau* 70 Kleidungsstücke, von Unterwäsche über Blusen, Röcke, Mäntel und Schuhe, mittig vor einem neutralen Bildhintergrund und fotografierte diese einzeln mit der Polaroid-Kamera. Feldmann publizierte *Alle Kleider einer Frau* (1974) sowohl in einer aus 70 Polaroids bestehenden Wandarbeit als auch in Form eines selbstverlegten Künstlerbuches. Das einfache Konzept dieser Arbeit spiegelt sich auch in dem schlichten, deskriptiven Werktitel wider. Mit der Simplizität des Aufnahmemodus zielt Feldmann auf ein Nachdenken über die auf diese Weise portraitierte Frau ab. Feldmann regt die Betrachter\*innen dazu an Vermutungen etwa über ihr Alter und ihren Beruf anzustellen oder auch über ihr Verhältnis zum Künstler. Die Bildästhetik der Feldmann'schen Arbeiten wirkt vertraut, zeigt er doch stets alltägliche Gegenstände oder thematisiert existentielle, menschliche Grundbedürfnisse wie Ernährung, Unterkunft und Bekleidung, ebenso wie Dinge und Handlungen, die die Lebensqualität steigern, seien es Blumen, Schlaf oder Sexualität. Es sind universelle Themen, zu denen viele Menschen, gleich welcher sozialen oder kulturellen Herkunft, einen persönlichen Bezug herstellen können. Dabei kommt unterstützend hinzu, dass die Bilder in Feldmanns Heften nicht von Texten begleitet werden. Das Bemühen des Künstlers um eine universelle Lesbarkeit seiner Arbeiten, sein humorvoller Blick auf den Alltag und die Wahl seiner Präsentationsformen können als Versuch gewertet werden, die Kunst zu demokratisieren und möglichst vielen Menschen einen Zugang zur Kunstwelt zu ermöglichen.

Seit Anfang der 1970er-Jahre werden Hans-Peter Feldmanns *Bilder*-Hefte in Galerien und Museen vor allem in Europa<sup>176</sup> ausgestellt und gehören bis heute zu den bekanntesten Werken des Künstlers. 1972 etwa wurden die Hefte anlässlich von Feldmanns erster Einzelausstellung in der Daner Galliet in Kopenhagen<sup>177</sup> an Fäden von der Galeriedecke hängend und auf Lesepulten liegend präsentiert und konnten von den Besucher\*innen der Ausstellung angefasst werden. Auf die gleiche Weise wurden Feldmanns Bilder-Hefte in den folgenden Jahren, etwa 1975 in der Pariser Galerie Liliane & Michel Durand-Dessert, in einer Gruppenausstellung in der Malmö Konsthall sowie in der im Kunstraum München eingerichteten Ausstellung HANS-PETER FELDMANN: BILDER gezeigt.

Während der 1980er-Jahre wurden seine zwischen 1968 und 1980 entstandenen Arbeiten, die von Sammlern wie etwa Paul Maenz (\*1939) oder John Hunov (1936–2017) in den 1970er-Jahren angekauft worden waren, in deutschen Galerien primär in Gruppenausstellungen gezeigt. Da Feldmann sich 1980 aus der Kunstwelt zurückzog, galt Ende der 1980er-Jahre nicht nur die Arbeit an den Heften als abgeschlossen, sondern auch das Gesamtwerk Feldmanns. Dies hatte auch Einfluss auf den Status seiner *Bilder*-Hefte: 1989, in der ersten großen Überblicksausstellung zu Feldmanns Gesamtwerk im Frankfurter Portikus mit dem Titel HANS-PETER FELDMANN: DAS MUSEUM IM KOPF, wurden die *Bilder*-Hefte musealisiert und in Vitrinen präsentiert. Daran änderte sich auch nach Feldmanns Wiedereinstieg in den Kunstbetrieb kurze Zeit später wenig. In den letzten Jahren wird die Idee der *Bilder*-Hefte in Ausstellungen jedoch wieder für die Besucher\*innen erfahrbar gemacht. So wurden z. B. für die Ausstellung HANS-PETER FELDMANN im C/O Berlin 2016 Faksimiles von den Heften angefertigt, damit die darin gezeigten Bilder von den Ausstellungsbesucher\*innen betrachtet werden konnten. Wie in den 1970er-Jahren hingen diese an Schnüren von den Wänden.

### **Arbeiten mit Zeitungsfotos**

Alle von Feldmann gewählten Präsentationsformen von Fotografien aus unterschiedlichen Kontexten – seien es Hefte, Zeitschriften und Bücher, Plakate, Postkarten oder Fotoserien – haben gemein, dass bei ihnen nicht das Original, sondern die Kopie im Fokus steht. Eine häufig vom Künstler genutzte Materialquelle für seine Arbeiten sind Zeitungen. Seit Mitte der 1970er-

---

<sup>176</sup> In den 1970er-Jahren wurden die *Bilder*-Hefte in Nord- und Mitteleuropa (Kopenhagen, Malmö, Brüssel, Turin, Rotterdam, Antwerpen, Paris, Zürich, Basel, Gent) und in den USA (Philadelphia 1975) ausgestellt.

<sup>177</sup> Die Daner Galliet wurde von dem dänischen Kunstsammler- und Kritiker John Hunov (1936–2017) betrieben, der Anfang der 1970er-Jahre neben Arbeiten von Hans-Peter Feldmann auch Werke z. B. von Didier Bay (\*1944), Annette Messager (\*1943) oder Christian Boltanski (1944–2021), die ebenfalls mit gefundenen Fotografien arbeiteten, sammelte und ausstellte. Vgl. <http://www.johnhunov.dk/danergalleriet/> (zuletzt eingesehen am 19.6.2017).

Jahre eignet sich Feldmann wiederholt Zeitungsfotos oder ganze Zeitungsseiten an, die er in Zeitschriften und Büchern oder als Wand-Arbeiten in Ausstellungen präsentiert.

Die Buch-Arbeit *Der Überfall* (1975) ist ein Beispiel für ein solches Werk, für das Feldmann auf Zeitungsfotografien zurückgriff. Feldmann schnitt hierfür 26 Zeitungsfotos samt Bildunterschriften aus verschiedenen Tageszeitungen, die am Tag nach einem Banküberfall mit Geiselnahme in Hilden abgedruckt worden waren. Anschließend kopierte er diese Ausschnitte in Originalgröße auf dünnes Zeitungspapier und klebte sie wiederholt als Ausschnitte unterschiedlichen Formats auf die Seiten des Buches. Dass es sich nicht um die Original-Zeitungsausschnitte handelt, wird bei der Betrachtung der Rückseiten der Bilder deutlich, die nur am linken Rand auf den Buchseiten befestigt sind: Diese sind unbedruckt. Feldmann ordnete die ausgewählten Bilder nach Motiv-Variationen von fünf Bildern. Diese zeigen auf unterschiedliche Weise zugeschnitten, vergrößert und untertitelt die Geiseln, die Überwältigung und Festnahme des Bankräubers sowie den als Helden gefeierten Polizisten. Feldmann kommentierte diese Bilder nicht mit Text, doch er macht durch seine Zusammenstellung deutlich, wie irreführend Bildunterschriften sein können, indem Täter und Geisel verwechselt und Namen vertauscht werden.

Eine seine Arbeit *9/12 Front page* wählte Feldmann 2002 hingegen eine andere Präsentationsform für angeeignete Zeitungsfotos. Am Tag nach den Anschlägen auf das World Trade Center in New York und das Pentagon in Washington, D.C., am 11. September 2001, begann Feldmann umgehend internationale Tageszeitungen zu sammeln. Diese erstand er am Kiosk oder bat im Ausland lebende Bekannte, Zeitungen vom 12. September 2001 für ihn zu kaufen oder aufzubewahren. Aus dieser Sammlung erarbeitete er 2002 die Installation *9/12 Front page*, welche aus 151, vor weißem Karton reproduzierten und im Raster angeordneten Titelseiten besteht. Mit seiner Arbeit ermöglicht Feldmann einen Vergleich über die mediale Darstellungsweise eines solchen historischen Ereignisses von unterschiedlichen Medien aus aller Welt. Mit seinen seriellen Anordnungen, die sich als visuelle Erzählungen entfalten, fragt Feldmann nach dem Informationswert der Zeitungsbilder und der Aufrichtigkeit ihrer medialen Vermittlung.<sup>178</sup>

Ob anonyme Amateurfotografien, Fotos aus privaten Familienalben, Aufnahmen von professionellen Fotograf\*innen aus den Bereichen Presse und Werbung – Feldmann ist der

---

<sup>178</sup> Vgl. Messler, Norbert: Ein ‚Bild‘ von Feldmann, in: Wolkenkratzer Art Journal, 3 (1988), S. 26–31 (hier: S. 29).

Überzeugung, dass Bilder allen gehören.<sup>179</sup> Deshalb ignoriert der Künstler Urheberrechte und bezeichnet sich selbst provokativ als „jemanden, der Bilder klaut. Von überall her.“<sup>180</sup> Feldmanns vielseitige künstlerische Praxis beinhaltet neben dem Auswählen und Sammeln von Bildern und Dingen auch ihre Verfremdung, Vervielfältigung, Reihung, Kombination oder ihr Arrangieren im Raum. All diese Schritte dienen dem Künstler dazu, sich fremdes Material zu Eigen zu machen sowie der Übermittlung seiner Werkideen.

Seit Ende der 1960er-Jahre gibt Feldmann als klassischer Konzeptkünstler der Idee den Vorrang vor der Ausführung. So stellt er seine Arbeiten nicht zwingend persönlich her. Der Künstler gibt z. B. Anweisungen, nach denen seine Arbeiten von Handwerker\*innen hergestellt, oder von Galerie- und Museumsmitarbeiter\*innen installiert werden. Er misst der Aktivierung der Betrachter\*in eine größere Bedeutung bei als der materiellen Beschaffenheit seiner Kunstwerke. Aus diesem Grund stellt er diese auch oft mit einfachen Mitteln und leicht verfügbaren Materialien her. Als Material für seine Arbeiten verwendet er einerseits allseits bekanntes und leicht zugängliches Alltagsgut, wie Gebrauchsgegenstände, Spielzeug und vorgefundene Fotografien aus der Werbung oder Presse. Andererseits benutzt Feldmann auch in privater Praxis entstandene Fotografien anderer Menschen, von intimen Momenten zeugende Dinge oder selbst-hergestellte Bilder für seine Werke. Die Thematisierung des Alltags, die Verwendung gebräuchlicher Materialien und vorgefundener Materials ermöglichen dem Publikum einen leichteren Zugang zu seinen Arbeiten. Dadurch, dass es an bereits bestehende Erfahrungen mit dem Material anknüpfen kann, werden Assoziationsprozesse ausgelöst.<sup>181</sup> Charakteristisch für Feldmanns Werk ist darüber hinaus die Idee der Wiederholung,<sup>182</sup> die sich in seriellen Anordnungen von Bildern, der Anfertigung und Präsentation von Reproduktionen oder in wiederkehrenden Themen und Motiven manifestiert.

Indem Feldmann Bilder und Gegenstände aus privaten wie aus öffentlichen Lebensbereichen gemeinsam präsentiert, hinterfragt er die Grenzziehungen zwischen diesen Bereichen und proklamiert stattdessen die Egalität von Bildern sowie ein demokratisches Kunstverständnis. Bis heute hat Hans-Peter Feldmann über 60 Bücher, 34 Hefte und zahlreiche

---

<sup>179</sup> Vgl. Weski 2001, S. 292; Vgl. Kuiper, Petra: Hans-Peter Feldmann stellt in Düsseldorf aus, 21.6.2010, in: <https://www.nrz.de/staedte/duesseldorf/hans-peter-feldmann-stellt-in-duesseldorf-aus-id3339658.html> (zuletzt eingesehen am 5.7.2016).

<sup>180</sup> Lorch, Cathrin (2010): Ausstellung: Hans-Peter Feldmann – Ich klau Bilder, in: [www.sueddeutsche.de/kultur/ausstellung-hans-peter-feldmann-ich-klau-bilder-1.989155](http://www.sueddeutsche.de/kultur/ausstellung-hans-peter-feldmann-ich-klau-bilder-1.989155) (zuletzt eingesehen am 12.4.2013).

<sup>181</sup> Vgl. Brief von Hans-Peter Feldmann an einen Freund, in: Tatay, Helena (Hg.) (2010): *Hans-Peter Feldmann. Another Book*, Einlage, London, S. 6.

<sup>182</sup> Vgl. Louisiana Channel: Hans-Peter Feldmann Interview: It's Always About Women, 30.9.2015, abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=b6TPRJ81DHQ> (Min. 2:41) (zuletzt eingesehen am 31.10.2015).

Zeitschriftenbeiträge<sup>183</sup>, Postkarten und Plakate veröffentlicht. Diese gab er sowohl als Publikationen im Selbstverlag,<sup>184</sup> als auch im Fremdverlag heraus. In der Regel nutzt Feldmann die Gelegenheit einer Einzelausstellung, um Begleitpublikationen in Form von Künstlerbüchern zu realisieren. In einigen Fällen handelt es sich bei den Publikationen um Mischformen von Katalog und Künstlerbuch. Bei anderen handelt es sich um Bücher, die in erster Linie anhand von Ausstellungsansichten, Materialsammlungen und fotografischen Reproduktionen seiner Arbeiten einen Überblick über Feldmanns künstlerisches Werk geben. Der Künstler nutzt das Medium Buch, um in größerem Umfang Bildfolgen und mediale Zusammenhänge aufzuzeigen. Die Entscheidung seine Bücher für günstige Preise anzubieten, sie über den internationalen Buchhandel zu vertreiben und mit großen Verlagen, wie Schirmer/Mosel oder Walther König, zusammenzuarbeiten zielt darauf ab, seine Ideen einer breiten, internationalen Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Anders als in den USA erlangte Feldmann in Europa, vor allem aber in Deutschland, durch seine Hefte, Bücher und Ausstellungen schon in den 1970er-Jahren große Bekanntheit. So wurde er bereits 1973 in Volker Kahmens Buch *Fotografie als Kunst* in einem Atemzug mit Ed Ruscha, Christian Boltanski und Bernd und Hilla Becher genannt. 1977 wurde er in Folge seiner Einzelausstellung im Museum Folkwang in Essen und seiner Teilnahme an der DOCUMENTA 6<sup>185</sup> in *Dumont's Künstler-Lexikon von 1945 bis zur Gegenwart* in den Reigen der bedeutendsten zeitgenössischen Künstler\*innen aufgenommen.<sup>186</sup> Im Zuge einer auch in Deutschland wachsenden Anerkennung der Fotografie als Kunstform und ihrer medialen Reflexion, etwa durch Künstler\*innen wie Cindy Sherman (\*1954), Sherrie Levine (\*1947) und Richard Prince (\*1949) in den USA, wuchs Ende der 1980er-Jahre das Interesse an Feldmanns Arbeiten erneut und er wurde in die aktuellen Diskurse integriert. In der Folge der bereits erwähnten Schau im Frankfurter Portikus 1989 und Feldmanns Wiedereintritts in den Kunstbetrieb, der auch als Wiederentdeckung zelebriert wurde, sowie zahlreicher

---

<sup>183</sup> Feldmann veröffentlichte 1979 einmalig die Zeitschrift *Image* und steuerte zur gleichen Zeit auch Beiträge für die Zeitschrift *Studio* und zu Martin Kippenbergers Zeitschrift *Sehr gut – very good* bei. In den 1990er-Jahren war er Mitherausgeber der unregelmäßig erscheinenden Fotozeitschrift *Ohio. Photographie wie noch nie* (1995–2013), in welcher Fotografien aus ganz verschiedenen Quellen, wie Bilder aus dem Privaten, aus institutionellen Archiven, aus der Tagespresse und Werbung, ebenso wie Künstlerbeiträge zusammengestellt und kommentarlos ohne Text abgedruckt wurden. Er veröffentlichte z. B. in der Zeitung *Standard* in Wien, in der Zeitschrift *Point d'ironie* (1999). Sonderhefte gestaltete er für das österreichische Wochenendmagazin *Profil* (2000) und für die Zeitung *The Independent on Sunday* (1995).

<sup>184</sup> Ab 1974 veröffentlichte Feldmann Bücher in seinem Drei Möwen Verlag. 1998 gründete er den Feldmann Verlag, in dem er ebenfalls eigene Künstlerbücher herausbrachte.

<sup>185</sup> Im Katalog zur DOCUMENTA 6 hingegen taucht Hans-Peter Feldmann auf. Unter der Rubrik „Fotografie. Reflexion und Ausweitung des Mediums“ wurden Feldmanns *Sonntagsbilder* unter dem Titel *21 Bilder von Feldmann* (1976–1977) gezeigt.

<sup>186</sup> Vgl. Thomas 1977, S. 152f.

Einzelausstellungen in Europa, nahm seine Bekanntheit Anfang der 1990er-Jahre weiter zu. In den USA war er bis dahin so gut wie unbekannt. Erst im Zuge von Feldmanns erster Einzelausstellung in New York im Jahr 1992, setzte auch in der Kunstkritik in den USA eine Beschäftigung mit Feldmann ein.<sup>187</sup> In der 303 Gallery wurden neue Arbeiten des Künstlers in Form von Objekten sowie Wandarbeiten aus gefundenen Fotografien ausgestellt.<sup>188</sup> In den 1990er- und 2000er-Jahren folgten zahlreiche Einzelausstellungen in namhaften europäischen Museen. In dieser Folge wurde Feldmann Mitte der 2000er-Jahre bereits als einer der wichtigsten zeitgenössischen deutschen Künstler\*innen in einem Atemzug mit Gerhard Richter (\*1932) und Sigmar Polke (1941–2010) genannt. Obwohl Feldmanns Arbeiten seit Beginn seiner Künstlerlaufbahn bereits international ausgestellt worden waren, begann sein Durchbruch auf dem US-amerikanischen Kunstmarkt erst mit der Verleihung des Hugo Boss Prize 2010 durch die Solomon R. Guggenheim Foundation an den damals 69 Jahre alten Künstler und der anschließenden Ausstellung im New Yorker Guggenheim-Museum. Hans-Peter Feldmanns Arbeiten erzielen mittlerweile mittlere sechsstelligen Beträge und er zählt heute zu den bedeutendsten deutschen Künstler\*innen<sup>189</sup> und wird als „Europe’s best known conceptual artist“<sup>190</sup> gefeiert.

Mit seiner seit über 50 Jahren betriebenen künstlerischen Praxis, die auf der Erkenntnis basiert, dass Bilder allen gehören und in verschiedenen Zusammenhängen und Zusammenstellungen unterschiedliche Bedeutungen entwickeln, ist Feldmann, wie Thomas Weski (\*1953) bereits 2001 anmerkte, als Pionier einer Bewegung anzusehen, die sich den Phänomenen des zeitgenössischen Alltags mit Mitteln künstlerischer Aneignung widmet.<sup>191</sup>

---

<sup>187</sup> Siehe: o.V.: Hans-Peter Feldmann, in: *The New Yorker* (13.4.1992), S. 14; Hagen, Charles: Hans-Peter Feldmann, in: *The New York Times* (24.4.1992), abrufbar unter: <http://www.nytimes.com/1992/04/24/arts/art-in-review-821192.html> (zuletzt eingesehen am 6.6.2017); Rimanelli, David: Hans-Peter Feldmann, in: *Artforum*, (Sommer 1993), S. 110.

<sup>188</sup> Neben an der Wand befestigten Kopien verschiedener Eiffelturm-Postkarten, reproduzierter Fotos aus Werbeanzeigen für Waschmaschinen oder Desserts wurden auch auf Sockeln arrangierte Teller oder silberne Bilderrahmen mit Fotos von Charlie Chaplin und Greta Garbo gezeigt.

<sup>189</sup> Vgl. *Hans-Peter Feldmann*, *Weltkunst*, 112 (April 2016), S. 5f.

<sup>190</sup> Vgl. Luckow, Dirk (2006): Rede anlässlich des Jahresempfangs der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel in der Antikensammlung am 25. Januar 2006, in: Luckow, Dirk (Hg.) (2006): *Die beunruhigenden Musen: Hans-Peter Feldmann in der Antikensammlung der Kunsthalle zu Kiel* (anlässlich der Ausstellung HANS-PETER FELDMANN in der Antikensammlung der Kunsthalle zu Kiel, 10.12.2005–17.04.2006), Köln, S. 71–76 (hier: S. 71); Vgl. Hamilton, Adrian: Hans-Peter Feldmann: Serpentine Gallery meets anarchic conceptual art, in: *The Independent* (23.4.2012), abrufbar unter: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/hans-peter-feldman-serpentine-gallery-meets-anarchic-conceptual-art-7668850.html> (zuletzt eingesehen am 26.2.2021).

<sup>191</sup> Weski 2001, S. 292.

## 2.2.2 Die Ausstellung PICTURES und die ‚Appropriation Art‘

Die Aneignung von fremder Bildlichkeit gewann ab den späten 1970er-Jahren auch an der Ostküste der USA eine neue Bedeutung, als eine Gruppe New Yorker Künstler\*innen sie zur künstlerischen Strategie der Postmoderne erhob.

Den Ausgangspunkt für diese als ‚Appropriation Art‘ in die Kunstgeschichte eingegangene Kunsttendenz bildete die im Herbst 1977 vom Kunsthistoriker und -kritiker Douglas Crimp (1944–2019) in New York kuratierte Ausstellung PICTURES. Sie zeigte zeitgenössische Werke von jungen, lokalen Künstler\*innen, die sich fremde ‚Bilder‘ (= Pictures) mittels unterschiedlicher künstlerischer Verfahren aneigneten. Die Ausstellung löste, nicht zuletzt auch aufgrund von Crimps theoretischen Überlegungen, eine Diskussion um die Bedeutung der Postmoderne in der amerikanischen Kunstkritik aus, „die den diskursiven Hintergrund der Appropriation Art bildete, und deren maßgebliches Organ die 1976 von Rosalind Krauss gegründete Kunstzeitschrift *October* wurde“.<sup>192</sup> Im zur Ausstellung 1977 erschienenen Katalog besprach Crimp zunächst die ausgestellten künstlerischen Positionen und reflektierte zwei Jahre später in einem in *October* veröffentlichten Aufsatz das von ihm beobachtete Phänomen auch anhand von Künstler\*innen, die nicht in PICTURES vertreten waren.<sup>193</sup>

In der Ausstellung, die zunächst im alternativen Ausstellungsraum Artists Space gezeigt wurde und später von New York aus durch die USA wanderte, wurden Werke von Jack Goldstein (\*1945), Sherrie Levine (\*1947) Philip Smith (\*1952), Robert Longo (\*1953) und Troy Brauntuch (\*1954) gezeigt. Die ausgestellten Positionen einte, dass sie sich durch strategische Aneignung fremder Bilder mit deren Bedeutungsoffenheit auseinandersetzten und die künstlerischen Produktions- und Rezeptionsbedingungen von Kunst kritisch reflektierten.<sup>194</sup> Als das die Arbeiten verbindende Element stellte Crimp die Hinwendung der Künstler\*innen zu bereits explizit bestehenden, also vorgefundenen, Bildern aus unterschiedlichen kulturellen Kontexten heraus. Ende der 1970er-Jahre beobachtete der Kurator zudem die starke Prägung unserer Realitätswahrnehmung durch bekannte Bilder aus Zeitungen, Magazinen, dem Fernsehen oder dem Kino sowie die Tendenz einer neuen Generation von jungen Künstler\*innen bzw. einer Gruppe sich radikaler Innovation verschriebener Künstler\*innen,<sup>195</sup> in ihren Arbeiten

---

<sup>192</sup> Huttenlauch 2010, S. 23.

<sup>193</sup> Vgl. Crimp, Douglas (1977): *Pictures* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Artists Space, New York, 24.9.–29.10.1977), New York.; Vgl. Crimp, Douglas: *Pictures*, in: *October*, 8 (Frühling 1979), S. 75–88.

<sup>194</sup> Vgl. Römer, Stefan: *Appropriation Art*, in: Butin, Hubertus (Hg.) (2002): *DuMonts Begrifflexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln, S. 15–18 (hier: S. 15).

<sup>195</sup> Vgl. Crimp 1979, S. 75.

der Frage nach den Bedeutungen von Bildern nachzugehen.<sup>196</sup> Der aufgrund seiner Mehrdeutigkeit als Ausstellungstitel gewählte Begriff ‚Pictures‘ sollte dabei bewusst keinen Aufschluss über das Medium der Bildhervorbringung geben.<sup>197</sup> Als ‚Pictures‘ werden in der Regel Bilder von etwas, also Abbilder, verstanden, ganz gleich, ob es sich um Fotografien, Film Stills, Gemälde oder Zeichnungen handelt.<sup>198</sup> Der Titel beschrieb nicht nur die ausgestellten Bilder, sondern auch jene bekannten, medialen Bilder, deren ursprüngliche Funktionen und Bedeutungen die Künstler\*innen in ihren fotografischen, filmischen und performativen Arbeiten kritisch reflektierten. Die vom Kurator ins Visier genommenen Werke wiederholten in gewisser Weise wiedererkennbare Bilder und visuelle Klischees,<sup>199</sup> sei es durch künstlerische ‚Bearbeitungen‘ vorhandener Vorlagen oder auch durch stilistische ‚Zitate‘ bekannter Bilder.<sup>200</sup> Die von den Künstler\*innen bezweckte Bedeutungsverschiebung der Bilder war für die Betrachter\*innen nur deshalb nachvollziehbar, da sie die angeeigneten Bilder wiedererkennen konnten.

Dieser Wiedererkennungseffekt stellt sich, allgemein gesprochen, bei angeeigneten Bildern aus dem Bereich der Kunst und auch der Massenmedien häufig ein. Hier wissen die Betrachter\*innen um den ursprünglichen Kontext der Bilder und deren Urheber\*innen. Eine Täuschung über die Autorschaft der Bilder ist daher nicht intendiert. Die Präsentation unbekannter Bilder wiederum veranlasst die Rezipient\*innen zur Auseinandersetzung mit Originalität, da sie sich die Frage nach dem Grund einer solchen Aneignung stellen müssen.<sup>201</sup> Welche Absichten Künstler\*innen mit der Aneignung von fotografischen Bildern verfolgen, die von den Betrachter\*innen nicht sofort wiedererkannt und einem Kontext zugeordnet werden können, da sie z. B. in privater Praxis entstanden oder aus Archiven stammen und rein dokumentarische Funktionen einnehmen, wird in Kapitel 3 und 4 untersucht.

Die in der PICTURES-Ausstellung vertretene Künstlerin Sherrie Levine (\*1947) regte mit ihren Collagen, Zeichnungen, Gemälden und Skulpturen ab Ende der 1970er-Jahre Diskussionen über künstlerische Originalität und die Vorstellung eindeutiger Autorschaft an.<sup>202</sup> Bevor Levine

---

<sup>196</sup> Vgl. Reprint des ‚Pictures‘-Katalog-Aufsatzes von Douglas Crimp aus dem Jahr 1977, abgedruckt in: X-Tra, 8/1 (Herbst 2005), S. 17–30 (hier: S. 17f).

<sup>197</sup> Vgl. Rebutisch 2013, S. 150.

<sup>198</sup> Vgl. Crimp 1979, S. 75.

<sup>199</sup> Vgl. Rebutisch 2013, S. 151–154.

<sup>200</sup> ‚Bearbeitungen‘ und ‚Zitate‘ stellen ‚Umbildungen‘ dar, bei denen eine Vorlage inhaltlich abgewandelt wird. Bei einem Zitat werden einzelne Formelemente oder Ausschnitte einer Vorlage übernommen. Vgl. Huttenlauch 2010, S. 28f.

<sup>201</sup> Vgl. Rebutisch 1999, S. 103.

<sup>202</sup> Vgl. Römer, Stefan: Appropriation Art, in: Butin 2014, S. 14–18 (hier: S. 15).

1977 im Artists Space ihre malerische Arbeit *Sons and Lovers* (1976–1977), für welche sie sich Motive von Münzen und Werbefotos aneignete, zeigte, debütierte sie im selben Jahr in New York mit einer Ausstellung in der 3 Mercer Street Gallery. Dort zeigte sie mit *Shoe Sale* (1977) 75 Kinderschuhpaare, die sie einige Jahre zuvor erworben hatte, als gefundene Objekte. Die Aneignung von Vorgefundenem nahm in der künstlerischen Praxis Levines folglich schon früh eine zentrale Rolle ein. Sie beschränkte sich jedoch nicht auf die Aneignung von vorgefundenen Motiven und Objekten. Die Künstlerin eignete sich durch Beschneidungen oder Motivkombinationen auch Werbefotografien aus Magazinen ein, wie etwa 1979 für ihre Arbeit *President Collage: I* (1979–1993). Hier schnitt sie aus den Seiten von Modezeitschriften Bilder in der Form von Silhouetten amerikanischer Präsidenten aus und klebte diese auf Papier.

Noch im selben Jahr bekam die Arbeit der Künstlerin jedoch eine neue Ausrichtung: Levine wandte sich der Reproduktion von Kunstwerken bereits verstorbener, ausschließlich männlicher Kollegen zu. Durch das Fotografieren von fotografischen Bildern aus Büchern eliminierte sie „jegliche Spur einer künstlerischen Handschrift.“<sup>203</sup> Vorgefundene Fotografien bearbeitete sie nicht mehr sichtbar, sondern stellte das Motiv unverändert in seiner Gesamtheit dar und wiederholte Letzteres.<sup>204</sup> Zu ihren bekanntesten Arbeiten mit dieser Vorgehensweise zählen ihre Fotoserien *After Edward Weston* (1979) und *After Walker Evans* (1981) (Abb. 13). Für Letztere wählte sie über 20 in den 1930er-Jahren entstandene und in den Folgejahrzehnten ikonisch gewordene Aufnahmen von Walker Evans (1903–1975), einem der einflussreichsten amerikanischen Fotografen jener Zeit, aus. Nutzungsrechtlich waren diese bereits freigegeben. Sie griff nicht auf Evans Original-Abzüge zurück, sondern fotografierte dessen Bilder aus einem Ausstellungskatalog ab. 1981 stellte sie die von ihr hergestellten Silbergelatineabzüge, welche aufgrund ihrer großen Ähnlichkeit mit den Original-Abzügen Walker Evans verwechselt werden konnten, erstmals in der Metro Pictures Gallery in New York öffentlich aus. Levine wählte also wiedererkennbare Fotografien eines bekannten Fotografen, erstellte aber nicht Kopien nach einem Original, sondern Kopien nach Reproduktionen nach einem Original. Aus diesem Grund kennzeichnete Levine ihre Bilder im Titel auch mit dem Hinweis „After“ als „Kopien“<sup>205</sup> und stellte somit das Prinzip künstlerischer Originalität in Frage. Trotz der Kennzeichnung und künstlerischen Bearbeitung der Vorlage wurde Levine öffentlich Plagiarismus vorgeworfen und sie geriet in Konflikte mit den Erben von Künstlern, deren

---

<sup>203</sup> Huttenlauch 2010, S. 40.

<sup>204</sup> Vgl. Rebbelmund 1999, S. 138.

<sup>205</sup> Eine ‚Kopie‘ ist eine ‚Wiederholung‘ oder ‚Nachbildung‘ durch fremde Hand, die auf eine möglichst genaue Nachahmung eines Vorbildes in seiner Gesamtheit angelegt ist. Gleichzeitig ist sie ein Sammelbegriff für die unterschiedlichsten Formen des Nachahmens, so z. B. für ‚Wiederholung‘, ‚Replik‘, ‚Reprise‘, ‚Pasticcio‘, ‚Zitat‘ oder ‚Parodie‘. Vgl. Rebbelmund 1999, S. 22f; Vgl. Huttenlauch 2010, S. 28.

Werke sie sich angeeignet hatte. Diese Rechtsstreitigkeiten führten dazu, dass sie später auf urheberrechtlich ungeschützte Vorlagen auswich.<sup>206</sup>

Während Douglas Crimp in seinen 1979 in October veröffentlichten Aufsatz „Pictures“ auch die Künstlerin Cindy Sherman (\*1954) in die Reihe der strategisch aneignenden Künstler\*innen aufnahm, wurden ab Mitte der 1980er-Jahre noch dutzende weitere Künstler\*innen wie etwa Richard Prince (\*1949) oder Barbara Kruger (\*1945) zur sogenannten Pictures Generation<sup>207</sup> gezählt. Die Bezeichnung ‚Appropriation Art‘ verlor damit zunehmend an Trennschärfe.<sup>208</sup> Wie Levine reflektierte auch Richard Prince (\*1949) die künstlerischen Produktions- und Rezeptionsbedingungen von moderner Kunst.<sup>209</sup> Doch während Levine sich auf die Mechanismen eines (von Männern dominierten) Kunstsystems fokussierte, lenkte Prince mit seinen Arbeiten den Blick auf eine alltägliche visuelle Kultur jenseits der Kunstwelt. Angeregt durch seine Tätigkeit bei Time Life, wo er für die Dokumentation die Magazinseiten archivierte, begann Prince 1977, sich auch für sein künstlerisches Werk Abbildungen von Werbeanzeigen aus Magazinen anzueignen. Er wählte textfreie Ausschnitte, die er mit der Kleinbildkamera abfotografierte, anschließend vergrößerte, reproduzierte und in Serien in kleinen Editionen zusammenstellte.<sup>210</sup> So entstand z. B. die vierteilige Serie *Untitled (living rooms)* (1977) (Abb. 14). Sie zeigt die Werbefotografien eines Möbelherstellers, welche Prince im New York Times Magazin gefunden hatte, ohne Einbindung werbender Texte. Als vergrößerte Farbfotografien präsentierte er sie gerahmt und passepartouriert in Ausstellungen. Barbara Kruger (\*1945) hingegen entwickelt seit den 1980er-Jahren aus der Kombination von in Zeitschriften gefundenen Schwarz-Weiß-Fotografien, welche sie mit Schriftzügen

---

<sup>206</sup> Vgl. Huttenlauch 200, S. 40. Der juristische Problembereich im welchem Künstler\*innen agieren, die sich fremde Bildlichkeit aneignen, wird am Ende dieses Kapitels skizziert.

<sup>207</sup> Der Begriff geht auf die Formulierung „Pictures‘ generation of appropriators“ zurück, welche der Kunsthändler Peter Nagy (\*1959) in einem am 2. Mai 1986 in der New Yorker Hearn Gallery stattfindenden Podiumsgespräch mit anderen Künstler\*innen verwendete. Vgl. Nagy, Peter: *From Criticism to Complicity*, in: *Flash Art*, 129 (1986), S. 46–49.

<sup>208</sup> Zum Aneignungs- bzw. Appropriations-Begriff siehe: Buchloh, Benjamin H.D. (1982): *Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art*, in: *Artforum*, 21 (September 1982), S. 43–56; Krauss, Rosalind E. (1981): *The Originality of the Avantgarde*, in: *October*, 18 (Herbst 1981), S. 47–66; Crimp, Douglas (1982): *Appropriating Appropriating*, in: ders. (1993): *On the Museum’s Ruins*, Cambridge, S. 126–137; Owens, Craig (1982): *Representation, Appropriation, and Power*, in: Ders. (1992): *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley/Los Angeles/Oxford, S. 88–113.; Römer, Stefan: *Wem gehört die Appropriation Art?*, in: *Texte zur Kunst*, 7/26 (Juni 1997), S. 129ff; Welshman, John C. (2001): *Art after Appropriation. Essays on Art in the 1990s*, Amsterdam; Sherman, Brad: *Appropriating the Postmodern: Copyright and the Challenge of the New*, in: McLean, Daniel/Schubert, Karsten (Hg.) (2002): *Dear Images. Art, Copyright and Culture*, London, S. 404–419; Evans, David (2009): *Appropriation*, Cambridge/Mass.

<sup>209</sup> Vgl. Römer 2014, S. 15.

<sup>210</sup> Vgl. Prince, Richard/Turnbaugh, Douglas Blair u. a. (2016): *Richard Prince: The Douglas Blair Turnbaugh Collection (1977–1988)* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung bei Edward Cella Art & Architecture, 11.6.–16.7.2017), Los Angeles, S. 10.

überlagert, eigenständige künstlerische Arbeiten. Bis heute trifft sie durch ihre Bild-Text-Kombinationen sozialkritische Aussagen und gestaltet diese häufig für den öffentlichen Raum.

Für die, all diesen Künstler\*innen gemeinsame, strategische Aneignung von Bildern wurde der Begriff ‚Appropriation Art‘ eingeführt. Doch gab es auch Künstler\*innen, die in den 1980er-Jahren in den USA Verfahren der Aneignung anwendeten, aber nicht zur ‚Appropriation Art‘ gezählt wurden.<sup>211</sup> Zu einer älteren Generation von Künstler\*innen, die sich bereits seit den 1960er-Jahren fremde Bilder aneigneten, gehörte etwa die New Yorker Künstlerin Elaine Sturtevant (1924–2014). Anders als Sherrie Levine, der es um die Demontage des Kunstwerks durch Wiederholung ging, interessierte sich Elaine Sturtevant für eine Re-Ästhetisierung der von ihr als Vorlage verwendeten Kunstwerke, indem sie mithilfe der auch für die Originale verwendeten Materialien und Methoden exakte Kopien schuf.<sup>212</sup> Während Sturtevant ausschließlich nach Originalwerken arbeitete, kopiert der, ebenfalls nicht zur ‚Appropriation Art‘ gerechnete, Künstler Mike Bidlo (\*1953) Werke anderer Künstler\*innen stets nach Reproduktionen. Bidlo eignet sich seit den 1980er-Jahren einerseits einzelne Kunstwerke, z. B. von Pablo Picasso, Marcel Duchamp oder Andy Warhol, an und kopiert diese. Andererseits wiederholte er auch ganze Werkgruppen, um diese in Ausstellungen zu reinszenieren.<sup>213</sup> Die künstlerischen Strategien von Sherrie Levine, Elaine Sturtevant und Mike Bidlo eint, dass sie mit Kopien von bereits bestehenden Werken anderer Künstler\*innen arbeiten. Damit fordern sie die Rezipient\*innen heraus, über die Originalität von Kunst nachzudenken. Erst durch die Signatur oder den Werktitel wird den Betrachter\*innen verdeutlicht, dass es sich nicht um Kunstwerke z. B. von Pablo Picasso, Andy Warhol oder Walker Evans handelt, sondern dass diese lediglich als Vorlage dienten. Im Zentrum der Praxis dieser Künstler\*innen steht nicht die Realisation von Neuem, sondern die Re-Kombination und Reproduktion von Vorhandenem bzw. Vorgefundenem. Sie fragten danach, ob „die Reproduktion der Reproduktion eine andere Bedeutung als die Reproduktion des Originals“<sup>214</sup> vermittelt oder welche Rolle der Kontext für diesen Unterschied und die Erzeugung von Bedeutung hat. Sie relativierten die Hierarchie zwischen „hoher“ und „populärer“ Kultur (High and Low) und unterlaufen geltende Kategorien moderner Kunst wie Autorschaft, Authentizität und Originalität. Dadurch stehen sie in einer

---

<sup>211</sup> Vgl. Römer 2014, S. 16.

<sup>212</sup> Vgl. Huttenlauch 2010, S. 40f.

<sup>213</sup> Vgl. Rebbelmund 1999, S. 19.

<sup>214</sup> Huttenlauch 2010, S. 53.

direkten Traditionslinie zur Avantgarde<sup>215</sup> und führen ihre Ideen weiter.<sup>216</sup> Im Gegensatz zu den Werken der Surrealisten oder Marcel Duchamps ‚Readymades‘ standen in der ‚Appropriation Art‘ jedoch nicht gefundene Objekte im Fokus, sondern vorgefundene Bildmotive sowie das Aneignungsverfahren selbst. Die Aneignung fremdgeschaffener Bilder wurde von den Künstler\*innen der ‚Appropriation Art‘ zum künstlerischen Konzept erhoben.<sup>217</sup>

Aus kunstwissenschaftlicher Sicht bezeichnet ‚Appropriation Art‘ im engeren Sinn „eine spezifisch postmoderne künstlerische Praxis, die ihren Ausgang in den späten 1970er-Jahren in New York nahm und die ‚Aneignung‘ selbst zum zentralen Inhalt machte.“<sup>218</sup> Als kunsthistorischer, zeitlich fixierter Begriff ist ‚Appropriation Art‘ daher mit einem weitaus engeren Bedeutungsinhalt belegt, als die wörtliche Übersetzung des Begriffes (deutsch: Aneignungskunst) vermuten lässt.

Da das Prinzip der ‚Appropriation Art‘ auch die Praxis von Künstler\*innen, die nicht im Zusammenhang mit der New Yorker Ausstellung standen, prägt, werden heute viele, ganz verschiedene künstlerische Verfahren und Phänomene unter diesem Label zusammengefasst und in unterschiedlichen wissenschaftlichen Disziplinen diskutiert.<sup>219</sup> Im weitesten Sinne kann jede Kunst als ‚Appropriation Art‘ bezeichnet werden, für die sich Künstler\*innen mit Vorbildern oder vorgefundenem Material auseinandersetzen. Zu unterscheiden ist ‚Appropriation Art‘ hier vom Terminus ‚The Art of Appropriation‘, die als ‚Kunst der Aneignung‘ nicht allein auf den Bereich der Bildenden Kunst beschränkt ist.<sup>220</sup> Innerhalb der Bildenden Kunst lässt sich die ‚Appropriation Art‘ auf viele Künstler\*innen und auch auf verschiedene Kunstrichtungen anwenden.<sup>221</sup> Breit ausgelegt fasst der Begriff „sämtliche künstlerische Vorgehensweisen“ zusammen,

---

<sup>215</sup> Gemeint sind jene zuvor beschriebenen Kunstbewegungen Anfang des 20. Jahrhunderts, zu denen z. B. der Kubismus, Dadaismus, Surrealismus, gehören.

<sup>216</sup> Vgl. Huttenlauch 2010, S. 45.

<sup>217</sup> Vgl. Rebbelmund 1999, S. 17f; Vgl. Huttenlauch 2010, S. 29, 34.

<sup>218</sup> Huttenlauch 2010, S. 22.

<sup>219</sup> Zur Verwendung in den Rechtswissenschaften siehe z. B. Brelle, Jens O. (2009): *Appropriation Art – zwischen künstlerischen Aneignungsstrategien und Urheberrecht*, in: [http://www.art-lawyer.de/fileadmin/pdf/mod\\_press/Redbox\\_Aufsatz\\_Appropriation\\_Art\\_16.06.2009.pdf](http://www.art-lawyer.de/fileadmin/pdf/mod_press/Redbox_Aufsatz_Appropriation_Art_16.06.2009.pdf) (zuletzt eingesehen am 8.7.2017); Carlin, John: *Culture Vultures: Artistic Appropriation and Intellectual Property Law*, in: *Columbia Journal of Law & the Arts*, 13 (1988), S.103–143; Genschorek, Marco (2013): *Appropriation Art: Die Aneignungskunst im US-amerikanischen und österreichischen Recht* (Dissertation), Universität Wien, abrufbar unter: <http://othes.univie.ac.at/29677/> (zuletzt eingesehen am 2.7.2021); Greenberg 1992, S. 1–33; Huttenlauch 2010; Schaumann, Niels B. (2015): *Fair Use and Appropriation Art*, in: *Cybaris* 6/1 (2015), S. 113–137, abrufbar unter: <http://open.mitchellhamline.edu/cybaris/vol6/iss1/5> (zuletzt eingesehen am 6.11.2017); Senn, Mischa: *Künstlerische Aneignungen und ihre rechtliche Beurteilung*, in: *KUR – Kunst und Recht*, 13/1 (2011), S. 7–12, abrufbar unter: [https://www.zhdk.ch/file/live/5f/5fbbc90c577ec981b1590d93f356e46f808e7f4e/aneignung\\_senn\\_kur\\_.pdf](https://www.zhdk.ch/file/live/5f/5fbbc90c577ec981b1590d93f356e46f808e7f4e/aneignung_senn_kur_.pdf) (zuletzt eingesehen am 6.11.2017).

<sup>220</sup> Vgl. Rebbelmund 1999, S. 11.

<sup>221</sup> Vgl. ebd.

die fremdes Eigentum – sachliches oder immaterielles, Objekte oder Bilder – zum Gegenstand eigener Arbeit machen, indem sie es entweder direkt physisch in ihr Werk integrieren, oder indem sie es indirekt abbilden. Damit stünde der Ausdruck gewissermaßen für alle Formen des künstlerischen Kopierens, Zitierens und Aneignens, wie sie die Geschichte der Kunst seit jeher durchziehen, und folglich auch in unmittelbarem Zusammenhang zu den Techniken des Pasticcio und der Collage oder auch zum Readymade.<sup>222</sup>

„Appropriation Art“ ist laut Stefan Römer nicht nur als eine künstlerische Strategie, ein Stil, eine Verfahrensweise oder eine Theorie zu verstehen, sondern auch „als eine diskursive Formation“.<sup>223</sup> Die steigende Popularität des Begriffes in den 1980er-Jahren und sein zunehmend undifferenzierter Einsatz haben seine Abgrenzungsfähigkeit immer weiter aufgehoben, was die Verwendung des Begriffes problematisch macht.<sup>224</sup> Die mangelnde Trennschärfe der „Appropriation Art“ zeigt sich nicht nur anhand divergierender personeller Zuordnung. Umstritten ist der Begriff auch, da er eine Homogenität von Werken impliziert, die unter gänzlich verschiedenen Bedingungen produziert, mit individuellen Zielsetzungen realisiert und in unterschiedlichen Diskursen situiert sind. Die Strategien einzelner Künstler\*innen differieren stark, so dass ein einheitliches Programm der als „Appropriation Artists“ bezeichneten Künstler\*innen nur schwer auszumachen ist. Die Verwendung des englischen Begriffes wie auch der deutschen Übersetzung „Aneignungskunst“, sind der Versuch, einen Oberbegriff für ein vielschichtiges Phänomen zu finden.

Gerade weil es sich bei der Aneignung fremder Bilder um eine so allgegenwärtige künstlerische Praxis handelt, erscheint es im Zuge der weiteren Untersuchung ratsam, den Begriff „Appropriation Art“ nur in seiner zeitlichen und räumlichen Einschränkung zu verwenden. Obgleich der Begriff „Aneignung“ vor allem im juristischen Sprachgebrauch Verwendung findet, wirkt ein Gebrauch hier sinnvoll, um eine kunsthistorische Neutralität gegenüber dem deutschen oder englischen Begriff der „Appropriation“ zu erzeugen, der stets eine Verwechslungsgefahr mit der „Appropriation Art“ beinhaltet. Mit „Aneignung“ ist demnach im Folgenden ein sich zu Eigen machen fremden Materials gemeint, ohne mit der Verwendung des Begriffes bereits Aussagen über rechtliche Eigentumsverhältnisse treffen oder die Ergebnisse dieser Aneignung bewerten zu wollen.

Mit der zunehmenden Digitalisierung und den damit einhergehenden neuen Möglichkeiten für Künstler\*innen, Fotografien zu suchen, zu sichten und zu finden, gewannen die künstlerische Arbeit mit fremden Bildern bzw. gefundener Fotografie, ihre strategische Aneignung und

---

<sup>222</sup> Huttenlauch 2010, S. 22.

<sup>223</sup> Vgl. Römer 2002, S. 16f.

<sup>224</sup> Vgl. ebd., S. 18.

Präsentation im Kunstkontext abermals große Bedeutung. So erlebte die Idee der Neuverwertung, des ‚Recyclings‘, in den 1990er-Jahren einen neuen Aufschwung. Konzeptuelle Ansätze traten in der künstlerischen Praxis dieser Zeit abermals verstärkt auf. Im Folgenden wird anhand von Joachim Schmid's Projekt „Bilder von der Straße“ exemplarisch ausgeführt, welche Erkenntnisse sich über künstlerische Aneignungsprozesse anhand einer genauen Untersuchung fotografischer Publikationen und ihrer verschiedenen Präsentationsarten ziehen lassen.

### **2.2.3 ‚Photo Recycling‘ – Joachim Schmid's *Bilder von der Straße***

Der Künstler Joachim Schmid (\*1955) sammelt seit Anfang der 1980er-Jahre Fotografien fremder Urheber\*innen aus nicht-künstlerischen Zusammenhängen. Diese dienten ihm zunächst als Ausgangspunkt für Kunstkritiken und Aufsätze. Einige Jahre später begann er sie thematisch zu ordnen, um sie anschließend öffentlich in Ausstellungen, hauptsächlich aber in Form von selbstverlegten Künstlerbüchern, zu präsentieren. Bis heute hat Schmid weit über 200 Künstlerbücher herausgegeben, für die er sich gefundene Fotografien aneignete.

1982 begann Schmid Fotografien zu sammeln, die er zunächst zufällig auf der Straße fand. Später hielt er auch gezielt Ausschau danach. Sie alle wurden Teil seines Langzeitprojektes „Bilder von der Straße“, das er im Jahr 2012 mit seinem tausendsten Fund und einer vierbändigen Publikation (Abb. 15) abschloss. Zuvor hatte er das Projekt jedoch auch bereits als Buch und in Ausstellungen präsentiert. 1994 veröffentlichte er den damaligen Stand des Projektes anlässlich der Ausstellung *BILDER VON DER STRASSE* im Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund in Form einer gleichnamigen Publikation (Abb. 16). Die Publikation ist ein selbstgestaltetes und -verlegtes Künstlerbuch und nimmt – mit einem kunsthistorischen Aufsatz des US-amerikanischen Kurators John S. Weber (\*1955) und einer Kurzvita des Künstlers – gleichzeitig die Funktion eines Ausstellungskataloges ein. Das schmale Büchlein ist nicht größer als ein handliches DIN A5-Notizbuch. Es besticht durch einen Einband aus rosa Recyclingkarton, der mit seiner vorderseitigen rechteckigen Aussparung wie ein Klapp-Passepartout fungiert. Bereits aufgrund dieser Materialität verweist das Buch auf seinen Inhalt: Die Wiederverwertung von Fotografien.<sup>225</sup> Von den 250 Fotos, die Schmid laut des einleitenden Aufsatzes zwischen 1982 und 1994 auf den Straßen verschiedener Städte in Europa, der USA, Ägypten und Brasilien fand, wählte er 18 für sein Buch aus. Auf 20 nicht paginierten Seiten reproduzierte er Passfotos, Dias, Polaroids und andere analoge Fotografien

---

<sup>225</sup> Ursprünglich wurde das Buch mit einem transparenten Schutzumschlag aus Plastik verkauft. Aufgrund der Materialwahl von wiederverwertetem Altpapier für den Einband, variiert jedes der 1000 Exemplare etwas in seiner Erscheinung.

in Farbe so, dass ihre Materialität und ihr Zustand in den Vordergrund treten. Die Fotos wurden als Objekte mit ihren Gebrauchsspuren dargestellt: Nicht nur die Motive sind wiedergegeben, sondern auch die Knicke, Flecken, ausgefranst Ränder und abgestoßenen Ecken des fotografischen Abzugs. Einzelne Stücke zerrissener Fotos sind zusammengepuzzelt und so nebeneinander angeordnet, dass die Reißlinien sichtbar bleiben. Schmid gibt in den Bildtiteln, die er unter den Bildern platzierte, Auskunft darüber, wo und wann er die Fotografien fand und welche Nummer er diesen Bildern zuwies. Die Entstehungs- oder Zerstörungshintergründe der Bilder bleiben, so scheint es, auch für ihn rätselhaft und unbekannt. Der Künstler regt die Rezipient\*innen mit der Präsentation dieser Fotografien zu Spekulationen über die Geschichten hinter den Bildern oder mögliche Gründe für ihre Zerstörung an, beantwortet diese Fragen aber nicht. Die Präsentation der Fotografien in dem Buch ähnelt jener in Ausstellungen. Dort zeigt Schmid jedoch keine Reproduktionen, sondern die auf DIN A4-Kartons montierten gefundenen Fotografien als Artefakte. Häufig nur mit Nägeln an die Wand gepinnt oder schlicht gerahmt, werden sie in chronologischer Reihenfolge in einer langen Reihe oder als Tableaus über direkt auf die Wand geplotteten Bildtiteln präsentiert (Abb. 17).

Bereits ab 1968 setzte der englische Künstler Dick Jewell (\*1951) mit seinem selbstverlegten Buch *Found Photos* (1977) die Idee um, weggeworfene Passbilder von Fotoautomaten zu sammeln. Auch er gab nicht nur deren Motive wieder, sondern reproduzierte sie als Objekte mit Rissen und Knicken. Im Dezember 1981 erschien das Buch als erweiterte Ausgabe, erzielte jedoch außerhalb von Großbritannien nur wenig Bekanntheit. So lernte Schmid Jewells Arbeit – nach eigener Aussage – auch erst 1994 auf einer Englandreise kennen.<sup>226</sup> Andere Vorbilder für Schmid waren naheliegender: Die Künstler Dieter Hacker (\*1942) und Andreas Seltzer (\*1943) gaben zwischen 1976 und 1980 in Berlin die Zeitschrift *Volksfoto – Zeitung für Fotografie* heraus, in der sie gefundene und eingesandte Fotografien von Amateur\*innen abdruckten und in Abgrenzung zur professionellen Fotografie diskutierten. Es ist unwahrscheinlich, dass der Fotokritiker Joachim Schmid die Zeitschrift nicht kannte. Dasselbe lässt sich auch über die 1982 in Kassel gezeigte Ausstellung *PHOTO RECYCLING PHOTO ODER DIE FOTOGRAFIE IM ZEITALTER IHRER TECHNISCHEN REPRODUZIERBARKEIT* und den begleitenden Katalog vermuten, welche künstlerische Positionen vorstellten, die bereits bestehende Fotografien wiederverwendeten. Ebenso bekannt dürfte Schmid die Arbeit der Berliner Künstlergruppe „Die Tödliche Doris“ (1980–1987) rund um Nikolaus Utermöhlen (1958–1996) und den Künstler Wolfgang Müller (\*1957) gewesen sein, welcher zeitgleich wie Schmid an der Hochschule der Künste Berlin (HdK) visuelle Kommunikation studierte. Anfang

---

<sup>226</sup> Vgl. Walker, Ian: Dick Jewell's Found Photos, in: *Image & Narrative* 11/4 (2010), S. 20–34.

der 1980er-Jahre verwendete „Die Tödliche Doris“ für ihren 24-minütigen Experimentalfilm *Material für die Nachkriegszeit* (1979/80) größtenteils zerrissene Passfotos, die sie neben Fotoautomaten gefunden hatte und deren Fragmente sie im Film zusammengepuzzelt und nacheinander abgefilmt präsentierte.

Wie die Untersuchung von *Bilder von der Straße*, der Vergleich mit der Präsentationsweise der Arbeit in Ausstellungen sowie die vierbändige Publikationsreihe, mit der Schmid sein Projekt nach 30 Jahren abschloss, zeigt, war Schmid's Aneignungsverfahren während der jahrzehntelangen Projektarbeit wesentlich komplexer als es der Künstler mit dem Titel der Arbeit suggeriert oder es die kunsthistorische Forschung<sup>227</sup> bisher vermutete. So sind Schmid's Bilder mehr als „verwahrloste [...] fotografische [...] ‚Readymades‘ à la Marcel Duchamp“.<sup>228</sup> Wie im Folgenden gezeigt wird, verwendete der Künstler auch nicht ausschließlich gefundene Fotografien. Zwar präsentiert er in den Publikationen und Ausstellungen alle Fotografien als gefundene Objekte, jedoch weisen Bildinformationen, Motivauswahl, Bildformat und -ränder sowie Anordnung und Reihenfolge der Fotografien darauf hin, dass Schmid das fotografische Material bearbeitete. Er setzte das Moment der Täuschung gezielt als künstlerische Strategie ein. Bei genauer Betrachtung entdeckt man unter den Fotografien ein Selbstporträt des Künstlers. Die mit „Nr. 75, Berlin, Mai 1990“ untertitelte Reproduktion eines Polaroids zeigt Schmid, der sich selbst zusammen mit einer Frau vor dem Badezimmerspiegel fotografierte (Abb. 18). Es stellt sich die Frage, ob Schmid nur dieses eine private Foto, durch den Bildtitel anonymisiert, unter die Fundstücke einschleuste – oder ob er etwa keine dieser Fotografien wirklich gefunden hatte. Ob es sich um einen Einzelfall handelt, mit dem sich der Künstler in altmeisterlicher Tradition in sein Werk einschleust, oder ob die Täuschung der Betrachter\*innen bereits bei der Benennung der künstlerischen Strategie, des Fundortes und des -zeitpunktes ansetzt, bleibt unklar. Möglicherweise reflektiert der Künstler mit diesem Bild die Frage nach der Autorschaft von Bildern, deren ursprüngliche Urheber\*innen andere Menschen waren. Neben dem Spiegel-Selfie stellt sich auch bei einem weiteren Bild die Frage, ob es sich hier tatsächlich um eine gefundene Fotografie handelt. Bei der im Buch am Schluss gezeigten Abbildung „Nr. 226, London, Mai 1994“ haben wir es auf den ersten Blick mit einem in zwei Teile zerrissenes Farbfoto (Abb. 19) zu tun. Auf den zweiten Blick wird jedoch klar, dass der obere und untere Bildfetzen nicht zum selben Foto gehören

---

<sup>227</sup> Zu nennen sind hier insbesondere: Weber, John S.: Joachim Schmid – Anti-Autor, Foto-Flaneur, in: Schmid, Joachim (1994): *Bilder von der Straße*, Berlin, S. 5–15; Sachsse, Rolf: Joachim Schmid's Archive, in: *History of Photography*, 24/3 (2000), S. 255–261; MacDonald, Gordon/Weber, John S. (Hg.) (2007): *Joachim Schmid Photoworks 1982–2007*, Brighton/Göttingen; Batchen, Geoffrey: *Observing by Watching: Joachim Schmid and the Art of Exchange*, in: *Aperture*, 210 (Frühling 2013), S. 46–49.

<sup>228</sup> Weber 1994. S. 6.

können.<sup>229</sup> Vielleicht fand Schmid diese beiden Bildteile zur selben Zeit am selben Ort und stellte sie daher als ein Fundstück zusammen aus. Es ist jedoch auch möglich, dass er die Bildteile aufgrund ihrer Ähnlichkeit und miteinander harmonisierenden Perspektive und Linienführung – die Krawatte des oberen Bildes scheint sich in den Regalfächern fortzuführen – als eine Art Collage gezielt miteinander kombinierte. Nicht nur hier fügte er Bildfetzen von unterschiedlichen fotografischen Abzügen zu einem neuen Bild zusammen. Ähnlich ging er bei „Nr. 817, Amsterdam, November 2003“ vor, das er im vierten Band der Ausgabe von 2012 präsentierte. Wie bei seiner Arbeit *Photogenetic Drafts* Anfang der 1990er-Jahre kombinierte er hier die Gesichtshälfte eines Mannes mit der einer Frau.

Dass Schmid bei den von ihm 1994 im Buch präsentierten 18 Fotografien keine Auswahl nach ästhetischen Kriterien<sup>230</sup> traf, wie John S. Weber behauptete, widerlegen die im ersten Band von 2012 gezeigten Varianten gleicher Bildmotive.<sup>231</sup> So handelt es sich bei „Nr. 1, Hamburg, August 1982“ nicht um den Fund eines einzelnen weißgerahmten Passbildes eines schnauzbärtigen Mannes vor blau-gelben Hintergrund, wie die unter derselben Nummer im ersten Band von 2012 präsentierten zwei Fotos belegen. Neben jenem bereits 1994 im Buch reproduzierten Foto mit den markanten Knickfalten in der Bildmitte steht in der Publikation von 2012 rechts sein „Zwilling“: Ein Foto, welches keinen weißen Rahmen, jedoch mehr Schärfe und Kontrastreichtum in den Farben aufweist (Abb. 20 und Abb. 21). Handelt es sich also bei Schmid's erstem Fund um ein Bilderpaar, von dem Schmid für die 1994er-Präsentation das beschädigtere, und daher eventuell für ihn ästhetisch reizvollere, Foto auswählte? Ähnlich verhält es sich bei „Nr. 5, Berlin, April 1983“ – ein angesengter Porträtabzug eines nach unten blickenden Mannes mit schwarzer Hautfarbe – der einzeln reproduziert im Buch von 1994 die Bilderstrecke einleitet (Abb. 22). Im Buch von 2012 wird das Passbild „Nr. 5, Berlin, April 1983“ nach „Nr. 4, Berlin, April 1983“ gezeigt, welches einen aus drei Bildern bestehenden Passbildstreifen desselben Mannes zeigt (Abb. 23). Sie können somit als Varianten verstanden werden, aus denen Schmid für seine frühe Buchpublikation auswählte.

Der Vergleich von 18 motivisch zusammenhängenden Fotografien im zweiten Band der Publikationsreihe von 2012 zeigt, dass Schmid einige der 18 Fotografien zuschnitt zugunsten

---

<sup>229</sup> Sie ähneln sich in ihrer Form wie gleiche Puzzleteile: Beide weisen oben und rechts glatte Bildkanten und unten und rechts ausgefrante Reißkanten auf. Beide Aufnahmen weisen braune Flecken auf. Sie wurden aus Nahsicht aufgenommen und sind daher leicht überbelichtet und im Vordergrund unscharf. Die obere Aufnahme zeigt, einen Männerkopf und dessen obere Schulterpartie mit weißem Hemd und gestreifter Krawatte im Anschnitt. Bei dem unteren Bild handelt es sich um die fragmentarische Ansicht eines Regals, in dessen Fächern Transportrollen und Kartons mit der Aufschrift „Polaroid“ lagern.

<sup>230</sup> Vgl. Weber 2007, S. 21.

<sup>231</sup> Es finden sich ähnliche Fälle mit „Nr. 54, Kairo, Februar 1989“ und „Nr. 140, Belo Horizonte, August 1992“, denen im Band von 2012 ein weiteres Bild, welches offenbar zeitlich eng nacheinander aufgenommen wurde, beiseitegestellt wurde.

einer einheitlichen Präsentation und gleichmäßigen Anzahl von je drei Fotografien auf einer Buchseite, bzw. eines Kartons in Ausstellungen (Abb. 24–26).<sup>232</sup> Auch die vertikale Anordnung und Reihenfolge dieser Bilder scheint Schmid unter erzählerischen Gesichtspunkten festgelegt zu haben. Letztlich stellt sich die Frage, ob Schmid Eingriff in das Bildmaterial hier noch weiterging: Fand er die Fotografien möglicherweise gar nicht zerrissen vor, sondern zerstörte die Bilder selbst? Indizien hierfür liefern wiederkehrende Muster in den Reißlinien sowie die Rhythmik der Auslassung in Schmid's Bildarrangement der erwähnten 18 Fotografien, bei denen von mindestens einem der drei auf einer Seite platzierten Fotos jeweils ein Stück fehlt. So wandert die weiße Leerstelle von Seite zu Seite und lockert das Gesamtbild der sechs aufeinanderfolgenden Seiten etwas auf.

Dass es sich bei dem Polaroidfoto, welches Schmid und eine Frau vor dem Badezimmerspiegel zeigt, nicht um das einzige nicht-gefundene Foto aus Schmid's Sammlung handelt, legt „Nr. 696, Paris, Juni 2001“ nahe. Das Automatenfoto, welches Schmid im dritten Band von *Bilder von der Straße* (2012) präsentierte, zeigt ein Merchandise-Produkt für den französischen Spielfilm „Die fabelhafte Welt der Amelie“ von Regisseur Jean-Pierre Jeunet, der im Jahr 2001 internationale Erfolge feierte (Abb. 27). Dass das Bildmotiv des zerrissenen und nur lückenhaft rekonstruierten Abzugs genau den Handlungsstrang des Films aufgreift, welcher sich mit dem Sammeln von weggeworfenen Testbildern aus Fotoautomaten beschäftigt – eine Idee, welche „Die Tödliche Doris“ bereits 1983 mit ihrem Film *Der Fotomatonreparateur* verfolgte – scheint mehr als nur ein glücklicher Zufall. Die Idee des Sammelns und Zusammentragens von weggeworfenen Fotoautomatenbildern setzte auch der französische Fotograf Michel Folco (\*1943) mit seinem *Album de photomatons anonymes* (1980–1990) um. Ob es sich hierbei um einen Zufallsfund, der passender kaum sein könnte, von Joachim Schmid in Paris handelte, oder das Ergebnis einer gezielten Bildproduktion ist, mit der der Künstler auf seine eigene Kunstproduktion verweist, bleibt jedoch abermals unklar. Mit der Betrachtung der vollständigen Sammlung der 1.000 auf Karton montierten bzw. auf Buchseiten reproduzierten „Bilder von der Straße“ wird das Serielle, das sich Wiederholende der gefundenen Fotografien augenscheinlich. So erzeugen die vier Bände von 2012 eine kraftvollere Narration als die variantenreichen Einzelbilder der Publikation von 1994.

---

<sup>232</sup> „Nr.282, Berlin, Juni 1995“, „Nr.283, Berlin, Juni 1995“, „Nr.284, Berlin, Juni 1995“, „Nr.285, Berlin, Juni 1995“, „Nr.286, Berlin, Juni 1995“ und „Nr.287, Berlin, Juni 1995“, beinhalten jeweils drei querformatige Farbfotos. Da jede dieser sechs Bildtafeln eine Frau mit Schäferhund in häuslichem Umfeld zeigt, und die 18 Fotografien nur zwei verschiedene Reißmuster aufweisen, ist davon auszugehen, dass sie als Bildstrecke zusammengehören und möglicherweise Abzüge desselben Films sind. Obwohl es sich um industriell angefertigte Abzüge von einer Kleinbildkamera im Format 9 x 13 cm handelt, variieren die Abmessungen der auf einer Seite gezeigten Fotografien: Den oben und unten auf der Seite platzierten Bildern fehlt jeweils ein cm in der Höhe.

Die Wiederverwertung von weggeworfenen, auf der Straße gefundenen, aus dem Müll gefischten Fotografien hatte in den 1980er-Jahren regelrecht Konjunktur. Unter Berufung auf die ökologischen Aspekte einer Neuverwertung von bereits bestehendem Material wurde sie als „Photo Recycling“ rezipiert. Nach Arbeiten wie denen von Joachim Schmid, Dick Jewell oder Michel Folco entstanden insbesondere seit den 2010er-Jahren zahlreiche Arbeiten jüngerer Künstler\*innen, die sich zum einen mit der Frage beschäftigen, weshalb Menschen Fotografien überhaupt wegwerfen – wie etwa Jason Lazarus (\*1975) mit seinem Langzeitprojekt *Too Hard to Keep* (2010–heute) oder Erik Kessels (\*1966) mit *Shining in Absence* (2015). Zum anderen häufen sich Arbeiten, in denen sich Künstler\*innen inhaltlich und ästhetisch einer in Auflösung befindlichen analogen fotografischen Kultur widmen, indem sie fotografisches Material, nicht nur mit Gebrauchsspuren, sondern in Zuständen unterschiedlichen Zerfalls zeigen bzw. diese selbst hervorrufen. Zu nennen sind hier etwa die Arbeiten *Bacteriality*, *Lost Moments* oder *Work in Progress* von Wolfgang Ganter (\*1978) oder *Lunar Caustic* von Melinda Gibson (\*1985) und Thomas Sauvin (\*1983) aus den Jahren 2014 bis 2015.

Bis zur Etablierung des Internets Mitte der 1990er-Jahre war ein Großteil der privat hergestellten Fotografien für die meisten Menschen nicht zugänglich. Sie wurden in Archiven, Schuhkartons oder Familienalben aufbewahrt. Heute werden immer mehr alte und neue private Fotografien über das Teilen auf Social-Media-Plattformen, wie Facebook oder Instagram, virtuell für jeden Menschen mit Internetanschluss verfügbar. Mit dieser neuen Form der Verfügbarkeit veränderten sich auch für viele Künstler\*innen die Verfahren der Aneignung fremder Fotografien. Statt Fotografien zufällig auf der Straße zu finden oder sie auf dem Flohmarkt zu erstöbern, ist die Suche zielgerichtet geworden. Suchmaschinen liefern dank Verschlagwortung fotografische Bilder auf Knopfdruck. Statt gedruckte Fotografien in Zeitungen oder Magazinen und fotografische Abzüge auf der Straße, Flohmärkten oder in Archiven zu finden, suchen Künstler\*innen wie Joachim Schmid, Peter Piller (\*1968), Erik Kessels (\*1966) oder Viktoria Binshtok (\*1972) seit den 2000er-Jahren Fotografien für ihre Arbeiten in digitaler Form auch auf Internetportalen wie Flickr oder Ebay. Peter Pillers auf Aneignung gefundener Fotografien basierende Arbeiten aus den 1990er- bis 2010er-Jahren widmet sich das 3. Kapitel dieser Studie.

## 2.3 Rechtliche Aspekte künstlerischer Verfahren der Aneignung gefundener Fotografien

Die Anknüpfung an etwas bereits Vorhandenes ist in der Kunst generell nichts Ungewöhnliches. Wie am Beispiel der Künstlerin Sherrie Levine bereits in Kapitel 2.2.2 angedeutet wurde, sind diese Anknüpfungen aus juristischer Sicht jedoch nicht grundsätzlich unproblematisch. In welchen Fällen sich künstlerische Anknüpfungen an bereits Vorhandenes als juristisch streitbar herausstellen, ist seit mehr als vier Jahrzehnten Gegenstand internationaler und interdisziplinärer Debatten. Seit Ende der 1970er-Jahre sind im englischen und im deutschen Sprachraum nicht nur zahlreiche kunsthistorische Texte erschienen, die sich mit dem Phänomen der künstlerischen Aneignung fremder Werke und fremden Bildmaterials auseinandersetzen. Es wurden auch diverse juristische Schriften verfasst, welche die Frage nach der Rechtmäßigkeit von im Sinne der Kunstfreiheit durch Aneignungsprozesse hergestellte Werke kontrovers diskutieren.<sup>233</sup> Im Spannungsfeld zwischen Kunstfreiheit und Urheberrecht wird diese Frage nicht nur für die Fotografie<sup>234</sup>, sondern für alle Kunstrichtungen erörtert. So werden Fragen nach einer rechtmäßigen Bearbeitung von Vorgefundenem auch in der Musik – unter den Stichworten ‚Sampling‘ oder ‚Mashup‘ – in Literatur, Tanz, Theater und Film gestellt und verhandelt.<sup>235</sup>

Die Meinungen zu dieser, im juristischen Diskurs unter dem Begriff ‚Appropriation Art‘<sup>236</sup> zusammengefassten, Kunstpraxis gehen weit auseinander. Obgleich die Benutzung eines anderen Werkes durch die Kunstfreiheit oder Regelungen zur ‚freien Benutzung‘ – zu denen

---

<sup>233</sup> Zu nennen sind hier z. B. Schmidt, Karsten (1976): *Urheberrechtlicher Werkbegriff und Gegenwartskunst – Krise oder Bewährung eines gesetzlichen Konzepts* (= UFITA, Band 77), Berlin, 1ff.; Rau, Gerhard (1978): *Antikunst und Urheberrecht – Überlegungen zum urheberrechtlichen Werkbegriff* (= UFITA, Band 58), Berlin; Carlin, John: *Culture Vultures: Artistic Appropriation and Intellectual Property Law*, in: *Columbia Journal of Law & the Arts*, 13/108 (1988), S. 103–143; Greenberg 1992; Schaumann, Niels B.: *An Artist’s Privilege*, in: *Cardozo Arts & Entertainment Law Journal* 15/2 (1997), S. 249–280; Huttenlauch 2010; Senn 2011; Genschorek 2013; Schaumann, Niels: *Fair Use and Appropriation Art*, in: *Cybaris* 6/1 (2015), S. 113–137, abrufbar unter: <http://open.mitchellhamline.edu/cybaris/vol6/iss1/5> (zuletzt eingesehen am 6.11.2017).

<sup>234</sup> Zur juristischen Betrachtung von Kunstzitate und Plagiaten in der Fotografie siehe: Kakies, Celia (2007): *Kunstzitate in Malerei und Fotografie*, Köln u. a.; Richman, Steven M. (2014): *The Photography Law Handbook*, Chicago.

<sup>235</sup> Zum Kopieren als alltäglicher Handlung im digitalen Raum und der Musik siehe: von Gehlen, Dirk (2011): *Mashup. Lob der Kopie*, 1. Auflage, Berlin; Großmann, Rolf: *Musikalische Wiederholung und Wiederaneignung. Collagen, Loops und Samples*, in: Bense, Arne u. a. (Hg.) (2015): *Musik im Spektrum technologischer Entwicklungen und Neuer Medien*, Osnabrück, S. 207–218; Döhl, Frédéric/Riethmüller, Albrecht (2017): *Musik aus zweiter Hand: Beiträge zur kompositorischen Autorschaft*, Laaber; Zur Aneignung in Film und Medienkunst siehe: Blüminger, Christa (2009): *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*, Berlin; Federici/Cosetta 2004.

<sup>236</sup> Der Begriff wird hier wesentlich weiter gefasst als es seine kunsthistorische Genese eigentlich vorsieht. Vgl. Kapitel 2.2.2.

die Parodiefreiheit oder das Zitatrecht gehören – gedeckt sein kann,<sup>237</sup> stellen aus Aneignungspraktiken generierte Werke für die einen per se unzulässige Reproduktionen urheberrechtlich geschützter Werke bzw. ‚Plagiate‘ ohne künstlerischen Nutzen dar und werden als Diebstahl geistigen Eigentums gesehen.<sup>238</sup> Für die anderen ist Aneignung eine zulässige, notwendige und anerkannte künstlerische Praxis.<sup>239</sup> Es stellt sich daher die Frage, welche Auswirkungen die rechtliche Unsicherheit auf die Praxis von Künstler\*innen hat. Für die meisten Künstler\*innen stellt die Aneignung etwa von vorgefundenen Fotografien ein legitimes Verfahren innerhalb ihrer künstlerischen Schaffensfreiheit dar, welche ihnen verfassungsrechtlich ermöglicht wird. Beide Interessen stehen sich gleichwertig gegenüber und erzeugen ein Spannungsfeld, in welchem die Künstler\*innen einem Haftungsrisiko ausgesetzt sind.

Aus juristischer Sicht stellt sich die Frage, ob sich die Aneignung fremden Bildmaterials – im Fall Deutschlands nach den seit 1965 geltenden Vorschriften des Urheberrechtsgesetzes (UrhG) und im Sinne der im Grundgesetz verankerten Kunstfreiheit (Art. 5 Abs. 3 GG) – als ‚freie Benutzung‘ und legitime künstlerische Praxis rechtfertigen lässt, die unabhängig von der Zustimmung der Vorlagenschöpfer\*innen ist, oder ob jede ungenehmigte künstlerische Aneignung zwangsläufig eine Rechtsverletzung darstellt.<sup>240</sup> Das Urheberrecht (Englisch: Copyright) schützt die Rechte von Urheber\*innen eines Werkes bis zu 70 Jahre nach ihrem Tod, indem es ihnen die Verwertungsrechte an ihren Werken zuweist, ihnen Persönlichkeitsrechte gewährt und sie vor Änderungen und Entstellungen ihres Werkes schützt.<sup>241</sup> In den USA werden Fragen nach der Einschränkung des gesetzlichen Urheberrechtes auf Grundlage des ‚Copyright Act‘ von 1976 und dessen in 17 U.S.C. §107 normierter ‚fair use‘-Doktrin diskutiert. Die ‚fair use‘-Doktrin ermöglicht es im Einzelfall anhand festgelegter Faktoren zu bestimmen, ob es Künstler\*innen unter bestimmten Bedingungen erlaubt ist, fremde und urheberrechtlich geschützte Werke zu nutzen.<sup>242</sup> Entscheidend ist hierbei die Beantwortung der Fragen nach dem Zweck der Benutzung und nach der Transformation des urheberrechtlich geschützten Werkes in ein eigenes künstlerisches Werk.

Ein ‚Plagiat‘ ist eine identische bzw. verwechselbare Nachbildung eines anderen Werkes unter Anmaßung der Urheberschaft, bei dem fremdes Gedankengut als Eigenes

---

<sup>237</sup> Vgl. Maaßen, Wolfgang: Plagiat, freie Benutzung oder Kunstzitat? Erscheinungsformen der urheberrechtlichen Leistungsübernahme in Fotografie und Kunst, in: Schierholz, Anke/Melichar, Ferdinand (Hg.) (2012): *Kunst, Recht und Geld. Festschrift für Gerhard Pfennig zum 65. Geburtstag*, München, S. 135–178 (hier: S. 151).

<sup>238</sup> Vgl. Brelle 2009.

<sup>239</sup> Vgl. Huttenlauch 2010, S. 20, Schaumann 2015, S. 137.

<sup>240</sup> Vgl. Huttenlauch 2010, S. 34.

<sup>241</sup> Vgl. Jacobs 2014, S. 341.

<sup>242</sup> Vgl. Schaumann 2015, S. 113f, 120.

ausgegeben wird.<sup>243</sup> Das ‚Plagiat‘ unterscheidet sich daher von der ‚Kunstfälschung‘ – einer bildnerischen Nachahmung zu Täuschungszwecken – bei der die Leistung des Fälschers oder der Fälscherin als die von jemand anderem ausgegeben wird und daher nach deutschem Recht strafbar wegen Urkundenfälschung nach §267 Var. 2 StGB, §107 Abs. 1 Nr.2 UrhG ist. Ein ‚Plagiat‘ hingegen verletzt das Recht des Urhebers oder der Urheberin auf Anerkennung und Benennung seiner Urheberschaft gemäß § 13 UrhG.<sup>244</sup> Das Veröffentlichungsrecht gibt Urheber\*innen das Recht selbst darüber zu entscheiden, ob, wann, wie und unter welchem Namen ihr Werk veröffentlicht wird.<sup>245</sup> Ihre Verwertungs- und Vervielfältigungsrechte können Urheber\*innen dazu verwenden, um ausschließliche oder einfache Nutzungsrechte, zeitlich und örtlich begrenzt oder unbegrenzt, ganz oder teilweise an Dritte weiterzugeben. Nach §§ 97 Abs. 1, 98 UrhG können Urheber\*innen ihr Recht in Anspruch nehmen und die Künstler\*innen auf Unterlassung, Schadensersatz oder sogar Vernichtung des nach ihren Vorlagen entstandenen Kunstwerkes verklagen.<sup>246</sup> Holen Künstler\*innen die Zustimmung des Urhebers oder der Urheberin der Vorlage ein, oder bemühen sich um Klärung unklarer Urheberschaft, befinden sie sich auf der juristisch sicheren Seite. In diesen Fällen handelt es sich im Sinne von § 23 UrhG um legitime ‚Bearbeitungen‘, bei der die der Aneignung zu Grunde liegenden Vorlagen erkennbar sein dürfen. Aussagen darüber, wo das urheberrechtlich zu ahndende ‚Plagiat‘ endet und wo die künstlerisch ‚freie Benutzung‘ einer Vorlage beginnt, lassen sich nicht allgemeingültig, sondern nur anhand von Einzelfallüberprüfungen treffen. In der Praxis wurden Streitigkeiten von Urheber\*innen und Künstler\*innen in den USA wie auch in Deutschland zumeist durch außergerichtliche Einigungen und Vergleiche beigelegt. Deren Häufigkeit zeugt von der Unsicherheit der Rechtslage und der Unvorhersehbarkeit richterlicher Entscheidungen in den hier berührten Fragen.<sup>247</sup> Einigungen und Vergleiche sehen zumeist eine Nennung der Urheber\*innen und eine wirtschaftliche Beteiligung der Urheber\*innen am Erfolg der Zweitverwertung vor.

In Veröffentlichungen zur US-amerikanischen wie europäischen Rechtsprechung<sup>248</sup> wurden in den letzten Jahren Stimmen lauter, welche die Schaffung eindeutiger Regelungen durch den Gesetzgeber forderten und konkrete Auslegungsvorschläge unterbreiteten, um dieser als Kunstform zusammengefassten Praxis gerecht zu werden und den Künstler\*innen

---

<sup>243</sup> Vgl. Haupt 2014, S. 26.

<sup>244</sup> Vgl. Huttenlauch 2010, S. 26f.

<sup>245</sup> Vgl. Haupt 2014, S. 324.

<sup>246</sup> Vgl. Huttenlauch 2010, S. 19.; Vgl. Jacobs 2014, S. 344.

<sup>247</sup> Huttenlauch 2010, S. 33.

<sup>248</sup> Die folgenden Ausführungen beschränken sich auf die juristische Diskussion in den USA und Deutschland, da dies die Länder sind, in welchen die in Kapitel 3 und 4 untersuchten, künstlerischen Arbeiten entstanden.

Rechtssicherheit zu verschaffen.<sup>249</sup> So schlug etwa der Medienanwalt Jens O. Brelle im Jahr 2009 vor, die aus Aneignungsprozessen hervorgegangenen Werke als ‚freie Benutzungen‘ einzuordnen, um für ‚Appropriation Art‘ eine rechtliche Grundlage zu schaffen.<sup>250</sup> Der Leiter des Zentrums für Kulturrecht an der Zürcher Hochschule der Künste, Mischa Senn, schlug 2011 z. B. die Einführung eines ‚Kunstprivilegs‘ vor, welche die Nutzung bestehender Werke dann erlauben solle, wenn sie im Rahmen einer künstlerischen Auseinandersetzung geschehe.<sup>251</sup> Forderungen und Vorschläge nach einer eindeutigen Rechtslage blieben jedoch sowohl in Deutschland als auch in anderen Ländern ergebnislos. Auch umfassende Studien, wie die 2010 von Anna Blume Huttenlauch veröffentlichte Publikation „Appropriation Art – Kunst an den Grenzen des Urheberrechts“ konnten die tiefe Skepsis gegenüber der sogenannten Appropriation Art nicht entkräften.<sup>252</sup> So herrscht bis heute Rechtsunsicherheit darüber, bis zu welchem Grad diese künstlerische Praxis mit geltendem Recht vereinbar ist.

Ob die herrschende Rechtsunsicherheit negative Rückwirkungen auf die künstlerische Praxis im Sinne eines Abschreckungseffektes hat, wird in den Vereinigten Staaten und in Europa bereits seit Längerem diskutiert. Fest steht, dass der Wunsch nach Rechtssicherheit zu Beschränkungen der künstlerischen Entscheidungsfreiheit darüber führen kann, welche Vorlage ausgewählt und sich angeeignet wird. Gleichzeitig kann das Hinwegsetzen über urheberrechtliche Bestimmungen aber auch als ignoranten Vorgehen, subversiver Akt oder kollaborative Aktion im Sinne einer neuen Kultur des Teilens gewertet werden. In den folgenden Kapiteln der vorliegenden Untersuchung wird die Frage nach dem Einfluss der unsicheren Rechtslage auf die künstlerische Praxis mitgedacht.

Sind die Urheber\*innen bekannt, besteht für Künstler\*innen die Möglichkeit, die Urheber\*innen nach der Einräumung dieser Nutzungsrechte zu fragen. Dennoch bestehen viele Künstler\*innen auf ihr Recht in künstlerischen Dialog mit frei wählbaren Bildvorlagen treten zu dürfen, ohne dabei finanzielle oder inhaltliche Einschränkungen hinnehmen zu müssen.<sup>253</sup> Die Gründe dafür, nicht bei den Urheber\*innen um Nutzungserlaubnis zu fragen können künstlerisch, persönlich oder politisch sein. So widersprechen solche Zustimmungen häufig den Absichten von Künstler\*innen, z. B. beim Aufzeigen kontextabhängiger Widersprüche in der Interpretation von Fotografien aufzeigen zu wollen. Vor allem wird Künstler\*innen jedoch im Grundgesetz zugesichert, sich zum einen ihre Vorlagen frei wählen zu dürfen. Zum anderen

---

<sup>249</sup> Vgl. Brelle 2009; Vgl. Huttenlauch 2010; Vgl. Schaumann 2015.

<sup>250</sup> Vgl. Brelle 2009, o.P.

<sup>251</sup> Vgl. Senn 2011, S. 11f.

<sup>252</sup> Huttenlauch 2010, S. 19.

<sup>253</sup> Vgl. ebd., S. 29f.

wird ihnen im Sinne einer ‚freien Benutzung‘ nach § 24 UrhG ohne Zustimmung der Urheber\*innen gestattet, sich für ihre neu geschaffenen Werke von Vorhandenem inspirieren zu lassen und daraus ein neues selbstständiges Werk zu schaffen, „in dem die Wesenszüge bereits vorhandener oder geschaffener Werke verblassen“.<sup>254</sup> Dies ist beispielsweise bei einer ‚Parodie‘ der Fall, wenn ein Vorbild durch übertriebene Nachahmung ironisch-humorvoll umgesetzt wird mit dem Ziel dies zu kommentieren oder zu kritisieren. Auch das ‚Zitat‘, als wörtlich oder bildlich genau wiedergegebener Ausschnitt einer Vorlage, stellt einen Fall von freier Benutzung dar. Doch wann verblassen die Wesenszüge eines Werkes? Ob eine Bearbeitung oder eine freie Benutzung vorliegt, ist in der Praxis oft schwer zu entscheiden. Wie der Anwalt Rainer Jacobs 2014 in einem Aufsatz schrieb, komme es „nach der Rechtsprechung des Bundesgerichtshofs darauf an, ob das Ursprungswerk noch ‚durchscheint‘ (=Bearbeitung) oder ein ausreichend innerer Abstand zwischen beiden Werken besteht (=freie Benutzung)“.<sup>255</sup> Die Änderung der Größenverhältnisse oder der Dimensionswechsel seien meist nicht einmal Bearbeitungen, sondern Vervielfältigungen, welche der Zustimmung der Ersturheber\*innen bedürften.<sup>256</sup>

Gründe für eine fehlende Nennung der Ersturheber\*innen bei aus gefundenen Fotografien geschaffenen Kunstwerken können vielfältig sein. In den folgenden Kapiteln werden einige dieser Gründe im Rahmen umfassender Werkanalysen exemplarisch näher erläutert. An dieser Stelle sei zunächst allgemein festgehalten, dass die fehlende Nennung der Urheber\*innen im Zugang der Künstler\*innen zum fotografischen Material begründet liegen kann. Wurde dieses z. B. auf der Straße oder auf dem Flohmarkt gefunden, fehlen Informationen zu früheren Besitzer\*innen und Ersturheber\*innen, was eine Nachfrage erschwert oder sogar unmöglich macht.<sup>257</sup>

Um einschätzen zu können, wann es sich um die ‚freie Benutzung‘ einer Vorlage handelt, ist für die juristische Beurteilung die Beantwortung der Frage entscheidend, worauf genau sich die Aneignung bezieht. Parallelen zur amerikanischen ‚fair use‘-Doktrin weist eine von dem deutschen Juristen Wolfgang Maaßen entwickelte Theorie auf.<sup>258</sup> Nach dieser kann anhand von fünf Prüfschritten beurteilt werden, ob es sich um eine freie oder eine unfreie Benutzung einer Vorlage handelt. So sollte zunächst geprüft werden, ob die Vorlagen

---

<sup>254</sup> Haupt 2014, S. 326.

<sup>255</sup> Jacobs 2014, S. 342f.

<sup>256</sup> Vgl. ebd.

<sup>257</sup> Werke, deren Rechtsinhaber\*innen unbekannt oder nicht lokalisierbar sind, werden als ‚verwaiste Werke‘ bezeichnet. Um diese ungestraft nutzen zu dürfen, müssen Künstler\*innen einer Sorgfaltspflicht nachkommen und ihre Bemühungen die Urheber\*innen ausfindig zu machen glaubhaft nachweisen. Vgl. Haupt, Stefan: Verwaiste Werke, in: Schierholz/Melichar 2012, S. 269–287.

<sup>258</sup> Vgl. Maaßen 2012.

urheberrechtlich geschützt sind. In Bezug auf Fotografien bedeutet dies folgendes: Sind die von Künstler\*innen angeeigneten Fotografien urheberrechtlich nicht mehr geschützt, z. B. weil sie nach Ablauf von 50- oder 70-jährigen Schutzfristen gemeinfrei werden,<sup>259</sup> oder da sie nach § 2 Abs. 2 UrhG keine Werke im Sinne individueller geistiger Schöpfung darstellen, ist ihre Nutzung auch ohne Zustimmung der Urheber\*innen zweifelsfrei legitim. Sie stehen jedem zur freien künstlerischen Verfügung.<sup>260</sup> Zweitens ist nach Maaßen der schöpferische Gehalt der Vorlage zu prüfen: Wurde die Vorlage von einem Menschen geformt und liegt Werkqualität vor? Da dies z. B. auf Zufallsprodukte und in der Natur gefundene und nicht bearbeitete Gegenstände, denen lediglich die Finder\*in eine Bedeutung zuspricht, nicht zutrifft, fallen diese nicht unter den Urheberrechtsschutz.<sup>261</sup> Dies ist zum Beispiel bei den in Kapitel 2.1 skizzierten ‚objets trouvés‘ der Fall. In drei weiteren Schritten sind die schöpferischen Gehalte von Vorlage und neu entstandenem Werk miteinander zu vergleichen. Dabei ist zu prüfen, ob der schöpferische Gehalt der Vorlage im später entstandenen Werk übernommen wurde oder sich ein eigener schöpferischer Gehalt dieses Werkes feststellen lässt.

Auch wenn Künstler\*innen mit der Aneignung gefundener Fotografien also nicht per se rechtliche Grenzen berühren<sup>262</sup> bzw. überschreiten, wird die juristische wie auch die kunstkritische Legitimierung ihrer Werke als Kunst oft von dem Aufwand und der Nachvollziehbarkeit ihrer künstlerischen Praxis abhängig gemacht. Die folgenden Kapitel sollen dies weiter veranschaulichen.

---

<sup>259</sup> Die Entscheidung darüber, ob es sich bei Fotografien um „einfache Lichtbilder“ handelt, die jedermann aufnimmt und die keine Werkqualität aufweisen, wodurch sie nach § 72 UrhG eine 50-jährige Schutzfrist aufweisen, oder ob es sich Fotografien mit Werkqualität gemäß § 64 UrhG handelt, die 70 Jahre lang unter Schutz stehen, kann im Einzelfall schwierig zu entscheiden sein. Vgl. Haupt 2014, S. 323f.

<sup>260</sup> Vgl. Huttenlauch 2010, S. 200.

<sup>261</sup> Vgl. Haupt 2014, S. 322f.

<sup>262</sup> Dies tun sie nur im Fall urheberrechtlich geschützter Werke.

### 3 EVIDENCE

A photograph changes according to the context in which it is seen.<sup>263</sup>

(Susan Sontag, 1977)

*Evidence* lautet der Titel des fotografischen Projektes, für welches sich Mike Mandel (\*1950) und Larry Sultan (1946–2009) zwischen 1975 und 1977 hunderte Fotografien aus den Akten und Archiven zahlreicher amerikanischer Unternehmen, wissenschaftlicher Forschungseinrichtungen sowie Polizei- und Regierungsbehörden aneigneten. 1977 präsentierten sie es zunächst in Form eines selbstverlegten Buches und kurze Zeit darauf in Ausstellungen.

Es sollte zu Ihrem erfolgreichsten gemeinsamen Projekt werden. Heute gilt *Evidence*, obwohl es bis Anfang der 2000er-Jahre zunächst hauptsächlich in den USA größere Bekanntheit erlangte, auch unter europäischen Fotohistoriker\*innen, Verleger\*innen und Kurator\*innen als Meilenstein in der Geschichte der Fotografie als Kunst<sup>264</sup> bzw. konzeptueller Fotografie<sup>265</sup>, „epochales Buchwerk“<sup>266</sup> und eines der wichtigsten Werke der Nachkriegszeit überhaupt<sup>267</sup>. Und all dies, obwohl – oder vielleicht gerade weil – das im Jahr 1977 selbstverlegte Buch seit Anfang der 1980er-Jahre vergriffen und heute nur extrem schwer auffindbar ist.<sup>268</sup> Tauchen Exemplare im antiquarischen Buchhandel auf, sind sie oft innerhalb kürzester Zeit ausverkauft und erzielen, je nach Zustand, weltweit Preise zwischen 800 und 3.700 US-Dollar (\$) <sup>269</sup>. Sowohl der Preisanstieg als auch die Tatsache, dass das Buch 2003 und 2017 neu aufgelegt wurde, lässt sich unter anderem auf seine Erwähnung in Publikationen über Fotobücher zurückführen. Seit 2001 wird es wiederholt zu den bedeutsamsten Fotobüchern gezählt<sup>270</sup> und als Vorbote für spätere postmoderne Strategien der fotografischen Praxis

---

<sup>263</sup> Sontag 1977, S. 106.

<sup>264</sup> Vgl. Berg, Stephan: Das Rätsel des Sichtbaren, in: Kunstmuseum Bonn/S.M.A.K. Gent (Hg.) (2015): *Larry Sultan* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Bonn, 5.2–17.5.2015 und S.M.A.K. Gent, 14.3.–24.5.2015), S. 8–10 (hier: S. 8).

<sup>265</sup> Kramer, Mario: A Window of Society, in: Gaensheimer, Susanne/Kramer, Mario (Hg.) (2010): *The Lucid Evidence. Fotografie aus der Sammlung The Photography Collection MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main*, Nürnberg, S. 11–25 (hier: S. 17).

<sup>266</sup> Schaden, Christoph: „It’s not about porn it’s about furniture.“ Anmerkungen zur Rezeption des fotokünstlerischen Werkes von Larry Sultan in Europa, in: Kat. Larry Sultan 2015, S. 11–15 (hier: S. 12).

<sup>267</sup> Vgl. Ratcliff 2012, S. 200.

<sup>268</sup> Das der folgenden Analyse zugrunde liegende Exemplar befindet sich in der British Library, London (RF.2005 a.429). Weitere Exemplare der Originalausgabe von 1977 befinden sich z. B. in folgenden Sammlungen: The Museum of Modern Art, New York (TR654.E92 1977 (74 D6 S86)); Biblioteca di Arte, Teatro e CSAC, Parma (CS 5612/ULAC Fo. 0438); Center for Creative Photography, Tucson (TR654 .E92); Tate Library, London (V MPC 7 SULT SUL).

<sup>269</sup> Vgl. <http://www.abebooks.com/book-search/title/evidence/author/mandel-sultan/> (zuletzt eingesehen am 8.12.2015).

<sup>270</sup> Vgl. Roth 2001, S. 240f.; Roth 2004, S. 314f.; Parr/Badger 2006, S. 220f.

wahrgenommen.<sup>271</sup> Heutzutage wird *Evidence* als eine der ersten konzeptuellen fotografischen Arbeiten der 1970er-Jahre verstanden, welche zeigen wollte, dass die Bedeutung von Fotografien von dem Kontext und der Abfolge, in welchen sie gesehen werden, abhängig ist. Indem *Evidence* Diskussionen über Autorschaft und den Einfluss des Kontextes zur Interpretation fotografischer Dokumente auslöste, spielte es, wie die amerikanische Fotokuratorin Eve Schillo 2014 feststellte, eine zentrale Rolle dabei, die Fotografie in der Konzeptkunst der 1970er-Jahre auszudefinieren.<sup>272</sup>

Für Mike Mandel und Larry Sultan stellt ihr Buch und nicht etwa die in Ausstellungen präsentierten Abzüge das eigentliche Kunstwerk dar.<sup>273</sup> Als nicht nur selbst verlegtes, sondern auch selbst gestaltetes Künstlerbuch zeugen alle Design-Entscheidungen und die zu einer Sequenz festgelegten ausgewählten Fotografien von *Evidence* 'ursprünglichem Konzept:

The primary illusion of the book design is to condition the viewing of the photographs toward a documentary context. As found objects the photographs are made to seem neutral representatives from the technological world from which they originated. Every design decision, type of binding, typography, layout, etc. was made to reinforce this factual illusion. [...] *Evidence* is an idea about how context affects our perceptions of the photograph. All of our design decisions approached that conceptual framework, regardless of cost.<sup>274</sup>

Wenn sich das Konzept des Projektes also in der Gestaltung des Buches widerspiegelt, wie genau lautet es dann? Obgleich die Schlussfolgerung nahe liegt, zur Beantwortung dieser Frage die Präsentationsformen und Rezeptionskontexte von *Evidence* genauer zu untersuchen, basiert der Großteil der kunsthistorischen Forschung bis heute auf der Analyse von Einzelbildern und der Annahme, dass es sich bei *Evidence* entweder um ein Künstlerbuch, einen Ausstellungskatalog, eine in Ausstellungen präsentierte fotografische Serie oder ein Archiv handele.<sup>275</sup> Heutige Autor\*innen gehen jedoch selten auf die Bedeutung der Parallelität dieser Präsentationsformen für die historische und aktuelle Wahrnehmung von *Evidence* ein.<sup>276</sup> Dies

---

<sup>271</sup> Vgl. <http://larrysultan.com/gallery/evidence/> (zuletzt eingesehen am 8.12.2015).

<sup>272</sup> Vgl. Schillo, Eve: *Evidence*, in: Morse, Rebecca (Hg.) (2014): *Larry Sultan. Here and Home* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Los Angeles County Museum of Art, 9.11.2014–22.3.2015), Los Angeles, S. 189.

<sup>273</sup> Vgl. Email von Mike Mandel an die Autorin vom 5.9.2016.

<sup>274</sup> Brief von Mike Mandel und Larry Sultan an Bill Owens, in: Owens, Bill (1979): *Publish Your Photo Book (A Guide to Self-Publishing)*, Livermore, S. 60f.

<sup>275</sup> So versteht Stephan Berg *Evidence* als „medienkritische Bild-Serie“, die einen zentralen Beitrag zur neueren Geschichte der Fotografie geliefert habe. Vgl. Berg, Stephan: Vorwort, in: Kat. Larry Sultan 2015, S. 4. Auch Peter Geimer spricht von einer Serie von 59 Schwarz-Weiß-Fotografien, die auch als Buchausgabe existiere. Vgl. Geimer, Peter: Kein Code: Evident. Krauss, Sultan & Mandel und die Fototheorie, in: Kat. Larry Sultan 2015, S. 31–35 (hier: S. 31).

<sup>276</sup> Zu den Ausnahmen gehört: Lord, Benjamin: Perspectives on Evidence, in: X-tra Contemporary Art Quarterly, 17/3 (Frühling 2015), abrufbar unter: <http://x-traonline.org/article/perspectives-on-evidence/> (zuletzt eingesehen am 30.6.2016).

führt dazu, dass das Zusammenspiel der Bilder untereinander sowie mit begleitenden Texten in Ausstellungen und im Buch kaum Berücksichtigung finden. Stattdessen greifen die Autor\*innen Einzelbilder heraus, die sie beschreiben und interpretieren. Dass der Ausgangspunkt einer wissenschaftlichen Beschäftigung mit den Bildern von *Evidence* offenbar nicht das – in Europa nur sehr schwer zu beschaffende – Originalbuch von 1977, sondern vielmehr die Neuauflage von 2003<sup>277</sup> oder Pressebilder waren, decken die Bildbeschreibungen selbst auf, wie im Laufe dieses Kapitels noch näher erläutert werden wird. Eine weitere Folge der wissenschaftlichen Konzentration auf Einzelbilder ist, dass die Materialität der Objekte – der Bücher und der fotografischen Abzüge – von der Forschung weitgehend unberücksichtigt bleibt. Dieses Kapitel hingegen widmet sich erstmals ausführlich den multiplen Präsentationsformen von *Evidence* und ermöglicht so eine differenzierte Betrachtung der Kontexte, in welchen das Projekt in den letzten 40 Jahren wahrgenommen und bewertet wurde. Allerdings ist es nicht das Ziel dieser Studie, eine Manifestation von *Evidence* als Kunstwerk in Form eines Buches oder einer Serie voranzutreiben. Im Fokus der Untersuchung steht nicht die Frage, was *Evidence* ist, sondern welche künstlerischen und kuratorischen Entscheidungen wann zu welchen Präsentationsformen führten und welche Auswirkungen diese auf die Rezeption von *Evidence* als künstlerische Arbeit seit seiner Entstehung bis heute hatten. Um diese Fragen zu beantworten, wird erstmals näher auf die Arbeitsweise der Künstler eingegangen und ihre Verfahren der Aneignung fremden Bildmaterials für Buch und Ausstellungen genauer untersucht.

Zu Beginn dieses Kapitels wird der Forschungsstand und die Quellenlage zum *Evidence*-Projekt vorgestellt. Anschließend soll geklärt werden, unter welchen soziokulturellen und ökonomischen Rahmenbedingungen es zur Entstehung von *Evidence* kam und wie Mandel und Sultan ihr Projekt konzipierten. Dabei wird auf die Frage eingegangen, wie die Künstler Zugang zu dem von ihnen verwendeten fotografischen Material erhielten, in welchen Formaten dieses vorlag und nach welchen Kriterien Mandel und Sultan die fremden Bilder auswählten.

Vor der Frage, ob sich das Ausgangskonzept des Projektes tatsächlich in der Gestaltung des Buches widerspiegelt, wird zunächst das 1977 erschienene Buch genau untersucht. Hierbei wird es in seiner Materialität und seinem Aufbau genau beschrieben, außerdem werden gestalterische Entscheidungen vor dem Hintergrund künstlerischer Aneignungsverfahren in den Blick genommen. Danach folgen die Analyse der Bildsequenz sowie das Aufzeigen möglicher

---

<sup>277</sup> Auch im Katalog der Ausstellung LARRY SULTAN. HERE AND HOME aus dem Jahr 2014 wurden die Buchseiten der Ausgabe von 2003 fälschlicherweise als „Sequence of spreads from the first edition of *Evidence* (self-published, 1977)“ mit der aus 61 Bildern bestehenden Sequenz abgedruckt. Vgl. Kat. Larry Sultan. Here and Home 2014, S. 140–143.

Lesarten und Interpretationen ihrer Wirkung. Im Anschluss widmet sich das Kapitel der Ausstellungs- bzw. Editions-geschichte des Evidence-Projektes, in deren Zusammenhang die künstlerischen Verfahren der Aneignung bei *Evidence* erforscht und benannt werden. Angesichts der Parallelität und Diversität der Präsentationsformen des Evidence-Projektes stellt sich die Frage, als was *Evidence* eigentlich wann rezipiert wurde. So widmet sich Kapitel 3.3 neben den verschiedenen Lesarten und kunsthistorischen Einordnungen des Projektes auch der Frage, wann *Evidence* als Künstler- oder Fotobuch, begleitender Ausstellungskatalog, Fotoserie oder Ausstellung verstanden und besprochen wurde. Kritisch überprüft werden hierbei die von Rezensent\*innen, Kritiker\*innen und Kurator\*innen verwendeten Begrifflichkeiten, Klassifikationen und Verfahrensbeschreibungen.

Abschließend wird anhand von Vergleichen mit weiteren Werken von Mandel und Sultan der Frage nachgegangen, welchen Stellenwert die Verwendung gefundener Fotografien im gemeinsamen und individuellen Werk der beiden Künstler hatte und ob die Material- und Medienwahl der Künstler Auswirkungen auf deren Verfahren der Aneignung gefundener Bilder hatte.

### **3.1 Forschungsstand und Quellenlage**

Seit etwa zehn Jahren ist international ein wachsendes kuratorisches und kunsthistorisches Interesse an *Evidence* zu beobachten, aus dem jedoch bisher nur sehr wenige wissenschaftliche Studien zur Genese der Arbeit, ihrer kunsthistorischen und fototheoretischen Einordnung sowie ihrer Rezeptionsgeschichte hervorgingen. In den letzten Jahren wurden in den USA und Europa in zwei großen Larry Sultan-Retrospektiven: LARRY SULTAN (Kunstmuseum Bonn und S.M.A.K. Gent 2015) und LARRY SULTAN. HERE AND HOME (Los Angeles 2014–2015, San Francisco 2017) nicht nur die bekanntesten Serien des 2009 verstorbenen Fotografen gezeigt, sondern auch jene Arbeiten vorgestellt, welche Larry Sultan zusammen mit Mike Mandel entwickelt hatte. Begleitet wurden diese Wanderausstellungen von reich bebilderten Katalogen. Parallel zu LARRY SULTAN. HERE AND HOME zeigte das San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA) unter dem Titel MIKE MANDEL: GOOD 70S (San Francisco 2017) nicht nur gemeinsame Arbeiten der beiden Künstler, sondern stellte auch Mandels Soloprojekte, Bücher und Filme einem großen Publikum vor.

Grundlage für die Vorstellung der Kollaboration beider Künstler war eine bereits 2012 erschienene umfangreiche Publikation zum gemeinsamen Werk von Larry Sultan und Mike Mandel, welche Sultans Galerist Thomas Zander (\*1962) herausgegeben hatte. Hier wird mit zahlreichen Abbildungen und in kurzen Aufsätzen verschiedener Autor\*innen insbesondere der

Entstehungsgeschichte der Plakatwände, aber auch die der Bücher *Evidence* und *How To Read Music in One Evening* sowie des Filmes *JPL* nachgegangen. Bereits zwei Jahre zuvor war anlässlich der Ausstellung KATHERINE AVENUE – LARRY SULTAN in der Kestner Gesellschaft Hannover ein gleichnamiger, ebenfalls von Zander herausgegebener Katalog erschienen, der sich Larry Sultans zwischen 1984 und 2009 entstandenen fotografischen Serien *Pictures from Home*, *The Valley* und *Homeland* widmete.

Der Katalog „Larry Sultan. Here and Home“ legt den Fokus auf die Vorstellung der Persönlichkeit des Fotografen und unterstreicht dies durch Anekdoten einiger Weggefährter\*innen sowie die Kommentierung des Abbildungsteils durch Texte und Zitate von Larry Sultan selbst. Lediglich die im Anhang des Katalogs veröffentlichten Kurztexte kuratorischer Mitarbeiterinnen des SFMOMA widmen sich den ausgestellten Werken. Eindringlicher durchleuchtete 2015 der amerikanische Künstler Benjamin Lord das Evidence-Projekt im Rahmen seiner ausführlichen Rezension zur Ausstellung LARRY SULTAN. HERE AND HOME. Für Lord ist *Evidence* eine der zentralen Arbeiten der ausgehenden 1970er-Jahre, die als ein entscheidender Wendepunkt für die Neubewertung der Beziehung der Fotografie zur Kunst Ende des 20. Jahrhunderts zu sehen sei.<sup>278</sup> Er bewertet *Evidence* nicht nur vor dem kunsthistorischen Hintergrund von Duchamps Readymades, der Appropriation Art und der Fotografie im Kalifornien der 1970er-Jahre, sondern reflektiert auch theoretische Perspektiven auf *Evidence* und seinen Status als Kunstwerk. Zudem sei es möglich, *Evidence* als anthropologisches Experiment zu lesen, schließlich habe Larry Sultan ein nachweisliches Interesse an der Arbeit des Anthropologen John Collier (1913–1992) gehabt. Auch auf das Bild-Text-Verhältnis geht Lord kurz ein und fragt – vor der Folie Kaliforniens als Ort der beginnenden Digitalisierung in den 1970er-Jahren – nach der Beziehung von Bildarchiven und Büchern. Bereits 2012 hatte Charlotte Cotton *Evidence* als Projekt „zur Rettung alter Archive“ beschrieben.<sup>279</sup>

Im selben Jahr wie Lord und ebenso facettenreich, jedoch wissenschaftlich fundierter als dieser, widmeten sich Weggefährter\*innen, Kurator\*innen und Kunsthistoriker\*innen dem Werk Sultans in einer zur Ausstellung LARRY SULTAN gemeinsam vom Kunstmuseum Bonn und dem S.M.A.K. Gent herausgegebenen gleichnamigen Publikation. Die hier veröffentlichten Aufsätze behandeln unter anderem die Entwicklung und Bedeutung von Sultans Werk insbesondere vor dem Hintergrund der amerikanischen Fotografie in den 1970er-Jahren (Stefan Gronert, Joshua Chuang) sowie die Rezeption Sultans in Europa (Christoph Schaden).

---

<sup>278</sup> Vgl. Lord 2015, o.P.

<sup>279</sup> Cotton, Charlotte: Zwei Jungs aus Van Nuys, in: Zander 2012, S. 8–37 (hier: S. 21).

Beleuchtet werden zudem die fototheoretische Lesart einzelner, auch in Zusammenarbeit mit Mike Mandel entstandener Arbeiten, darunter *Evidence* (Peter Geimer), und die Aspekte des Filmischen bei Sultan (Martin Germann). Abgesehen von Joshua Chuang, der von 2014 bis 2016 die Stelle als Chefkurator am Center for Creative Photography (CCP) in Arizona innehatte und somit direkten Zugang zum Evidence-Archiv besaß, ist jedoch keinem der genannten Autoren in ihren Aufsätzen eine Beschäftigung mit der materiellen Beschaffenheit der fotografischen Abzüge oder des selbstverlegten Buches anzumerken – zumindest thematisieren sie diese nicht weiter.

Weitgehend unbeachtet von der Forschung zu *Evidence* blieben bisher die ökonomischen Entstehungsbedingungen des Werkes, von welchen anzunehmen ist, dass sie die Präsentationsformen beeinflussten. Die vorliegende Untersuchung wird diese Leerstelle schließen und auf Basis verschiedener ausgewerteter Quellen die Strategien Mandels und Sultans bei der Mitteleinwerbung und Projektfinanzierung nachzeichnen.

Für die Erforschung der gemeinsamen Arbeiten von Mike Mandel und Larry Sultan – und dies gilt insbesondere für *Evidence* – kann auf umfangreiches Quellenmaterial sowie zahlreiche Interviews der beiden Künstler aus den letzten 45 Jahren zurückgegriffen werden.

Das CCP verzeichnet heute in seiner Sammlung nicht nur 233 fotografische Abzüge, die Mandel und Sultan dem CCP 1977 verkauften. Darüber hinaus bewahrt das CCP unter dem Namen ‚Clatworthy Colorvues Collection‘ (AG 0012) ca. 7,6 Laufmeter Archivgut aus den Jahren 1975 bis 1981 auf, das Mike Mandel dem Center ab 1976 sukzessive überließ. Es handelt sich hierbei hauptsächlich um Korrespondenz zwischen Mandel, Sultan und den Institutionen, welche die Künstler für ihr Buch- und Ausstellungsprojekt *Evidence* angeschrieben hatten. Während das CCP Original- und Kontaktabzüge verwahrt, mit welchen Mandel und Sultan um 1977 arbeiteten, besitzt das SFMOMA, das Museum also, in dem *Evidence* erstmals in Form einer Fotoausstellung präsentiert wurde, heute 44 Abzüge, die es 1993 direkt von Mike Mandel ankaupte. Darüber hinaus archiviert das Museum Pressematerial zur dort 1977 gezeigten Ausstellung sowie einige Pressestimmen und Briefe zur Ausstellung und zum Buch.

Über ein Dutzend Artikel, die in US-amerikanischen Zeitungen und Magazinen Ende der 1970er- und Anfang der 1980er-Jahre erschienenen,<sup>280</sup> zeugen von der großen Resonanz auf

---

<sup>280</sup> Zu nennen sind hier beispielsweise o.V.: Book Review: Evidence, in: ARLIS/NA Newsletter, 5/3 (April 1977), S. 106; Albright, Thomas: ‘Retrieved’ Photographs As Art?, in: San Francisco Chronicle (2.4.1977), S. 38; Heineken, Robert: Open and Shut Case, in: Afterimage, 5.1+2 (Mai/Juni 1977), S. 6; Fisher, Hal: Approaches to Photography: The San Francisco Bay Area, in: Art Contemporary, 2/4 (1977), S. 24f.; Gross, Fred: Evidence, in: Photography (Juli 1977), o.P.; Thomas, Lew: Photography & Ideology: Theory, Review & Correspondence, in: La Mabelle Magazine. Art Contemporary, 2/4 (1977), S. 44ff; Lifson, Ben: Modern Dreams, in: Village Voice

das selbstverlegte Buch und die verschiedenen Ausstellungspräsentationen. Dann wurde es allerdings über zehn Jahre wieder still um *Evidence*, da Sultan und Mandel ihre jeweiligen Soloprojekte verfolgten und sich nur in wenigen Interviews zu ihrer gemeinsamen Arbeit äußerten.<sup>281</sup> Erst Mitte der 1990er-Jahre, im Zuge einer vermehrten künstlerischen und kuratorischen Beschäftigung mit Überwachungs-, Beweis- und Polizeifotografien, flammte das Interesse an *Evidence* wieder auf.<sup>282</sup> Im Jahr 2001 wurde das Buch *Evidence* von Andrew Roth in einer Liste der 101 wichtigsten Fotobücher aufgenommen, was unter Fotobuchsammler\*innen Begehrlichkeiten weckte und zu einem regelrechten Hype um die zu diesem Zeitpunkt bereits lange vergriffene Erstauflage führte. Anlässlich der 2003 erschienenen Neuauflage des Buches und einer Wanderausstellung stieg Anfang der 2000er-Jahre das Interesse an *Evidence* in den USA, aber auch in Europa weiter an und ist seitdem ungebrochen<sup>283</sup>.

Seit Larry Sultans Tod im Jahr 2009 wird sein Nachlass von seiner Witwe Kelly Sultan und der Estate of Larry Sultan verwaltet. Sein Werk wird in den USA von dem Galeristenpaar Connie und Stephen Wirtz (bis 2014) und von der Galerie Casemore Kirkeby in San Francisco (2014 bis heute) sowie in Europa vom Galeristen Thomas Zander (seit 1996 bis heute)

---

(11.09.1977), S. 77; Thornton, Gene: Evidence, in: Artnews (November 1977), o.P.; Barendse, Henri Man: Evidence, in: Exposure 15/4 (Dezember 1977), S. 36; Thornton, Gene: New York Joys – A Prague Disgrace, in: New York Times (25.12.1977), o.P.; Davis, Douglas: What’s Going On Here?, in: Newsweek, US-Ausgabe (8.3.1978), S. 106; Scully, Julia: Seeing Pictures, in: Modern Photography (April 1978), S. 15f, S. 176; Moniot, Drew: Evidence, in: Studies in the Anthropology of Visual Communications 5/1 (September 1978), S. 73–76; Coleman, Alan: Is it Time to Stop Believing Photographs?, in: Camera, 35 (Oktober 1978), o.P.; o.V.: Evidence, in: Journal of Visual Anthropology, Temple University (Januar 1979), o.P.; Eliot, David: Evidence, in: Chicago Sun-Times (18.11.1979), o.P.; Nesbit, Molly: PHOTOGRAPHERS’ BOOKS, in: Art History, 8/1 (März 1985), S. 132–138.

<sup>281</sup> Siehe: Interview von Catherine Lui mit Larry Sultan 1990 für das Bomb Magazine, abrufbar unter: <http://bombmagazine.org/article/1296/larry-sultan> (zuletzt eingesehen am 11.2.2016).

<sup>282</sup> Bereits 1992 erschien ein Buch des Fotokritikers Luc Sante, welches Fotos von Tatorten in New York City zeigt und ebenfalls den Titel *Evidence* trägt. 1997 kuratierte Sandra S. Phillips am SFMOMA die Ausstellung POLICE PICTURES: THE PHOTOGRAPH AS EVIDENCE, in welcher auch Bilder aus Evidence gezeigt wurden. Vgl. Philips, Sandra/Haworth-Booth, Mark/Squiers, Carol (1997): *Police Pictures: The Photograph as Evidence* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im San Francisco Museum of Modern Art, 10.10.1997–20.1.1998; Grey Art Gallery and Study Center at New York University, 19.5.–18.7.1998), San Francisco.

<sup>283</sup> Folgende Artikel und Aufsätze belegen das neu aufgeflamnte Interesse am Evidence-Projekt seit den 2000er-Jahren besonders eindrücklich: Roth/Aletti 2001, S. 240f; Company, David (Hg.) (2003): *Art and Photography*, London, S. 18, 36, 50, 209, 212f., 285; Roth 2004, S. 314f; Aletti, Vince: A trip into the void, in: ART REVIEW. International Art & Style, Vol. LIV (April 2004), S. 43f; Genocchio, Benjamin: ART REVIEW; What Do These Pictures Mean? It’s All in Your Imagination, in: The New York Times (24.10.2004), abrufbar unter: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=990DE3D9113AF937A15753C1A9629C8B63> (zuletzt eingesehen am 17.2.2016); Parr, Martin/Badger, Gerry (2006): *The Photobook: A History*, Band 2, London, S. 220f; Dillon, Brian: Evidence Revisited, in: Frieze, 96 (Januar/Februar 2006), abrufbar unter: [http://www.frieze.com/issue/review/evidence\\_revisited/](http://www.frieze.com/issue/review/evidence_revisited/) (zuletzt eingesehen am 2.2.2016); Ratcliff, Carter: What Evidence Says About Art, in: Art in America, 94 (November 2006), S. 57–67; Geimer, Peter: Der surreale Touch des Sachverständigen. Zu Larry Sultans und Mike Mandels „Evidence“, in: Tyradellis, Daniel/Hentschel, Beate/Luckow, Dirk (Hg.) (2011): *Wunder. Kunst Wissenschaft und Religion vom 4. Jahrhundert bis zur Gegenwart* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in den Hamburger Deichtorhallen, 23.9.2011–5.2.2012), Hamburg/Köln, S. 227–235; Lord 2015.

international ausgestellt und vermarktet. Über die von der Estate of Larry Sultan betriebene Website [www.larrysultan.com](http://www.larrysultan.com) sowie die Websites der Wirtz Gallery, anderer Galerien und Ausstellungshäuser sind Informationen zur Biografie, Ausstellungs- und Publikationstätigkeit sowie Bildmaterial und Texte zu einzelnen Arbeiten, darunter auch *Evidence*, online einsehbar. Weitaus weniger Aufmerksamkeit erfährt bis heute Mike Mandel, der einige seiner Arbeiten zusammen mit denen seiner Partnerin, der Künstlerin Chantal Zakari (\*1968), sowie Hinweisen auf die filmischen Arbeiten seiner Tochter Leyla Mandel (\*2003) auf der Website [www.thecorner.net](http://www.thecorner.net) präsentiert. Seit 2014<sup>284</sup> wird Mike Mandel durch die Robert Mann Gallery in New York vertreten, die nicht nur Soloprojekte Mandels, sondern auch *Evidence* vermarktet.<sup>285</sup> Um der Frage nach den Präsentationsformen, Entstehungsbedingungen und der Rezeption von *Evidence* nachzugehen, wurde für die vorliegende Studie ein Großteil dieser analogen und digitalen Quellen ausgewertet.

### 3.2 Editions- und Ausstellungsgeschichte des Evidence-Projektes

Am Anfang waren es die Bilder von anderen, mit denen sich Mike Mandel und Larry Sultan in ihrer gemeinsamen künstlerischen Arbeit auseinandersetzten. In ihrer über 27 Jahre andauernden Kollaboration dienten sie ihnen als Materialquelle und wurden zum Ausgangspunkt für die Entwicklung ihrer gemeinsamen wie auch ihrer individuellen Arbeiten.<sup>286</sup> Lange bevor Mike Mandel begann, an Mosaiken für den öffentlichen Raum zu arbeiten, und Larry Sultan zu einem der einflussreichsten Fotografen der USA<sup>287</sup> avancierte, der mit seinen fotografischen Langzeitprojekten *Pictures from Home*, *The Valley* und *Homeland* das Vorstadtleben in Kalifornien auslotete, beschäftigten sich die beiden Künstler mit Fotografien, die von anderen Menschen hergestellt wurden und erkundeten das erzählerische Potenzial dieser Bilder.

Beide Künstler wuchsen im San Fernando Valley nahe der von der Filmindustrie geprägten Stadt Los Angeles auf, studierten zunächst Politikwissenschaft<sup>288</sup> und zogen als junge Männer nach San Francisco, wo sie sich dazu entschieden, am San Francisco Art Institute (SFAI) Fotografie zu studieren.<sup>289</sup> Dort lernten sie sich 1973, kurz vor Abschluss ihres Masters

---

<sup>284</sup> Vgl. Email von Mike Mandel an die Autorin vom 5.9.2016.

<sup>285</sup> Vgl. <http://www.robertmann.com/17-mandel-gallery/> (zuletzt eingesehen am 2.1.2019).

<sup>286</sup> Vgl. Phillips, Sandra: A History of the Evidence, in: Mandel, Mike/Sultan, Larry (2003): *Evidence*, New York, o.P.

<sup>287</sup> Vgl. Govan, Michael: Foreword, in: Kat. Larry Sultan. Here and Home 2014, S. 6.

<sup>288</sup> Vgl. <https://docplayer.net/65708370-Larry-sultan-born-brooklyn-new-york-education-professional-affiliations-awards-published-books-one-person-and-collaborative-exhibitions.html> (zuletzt eingesehen am 28.6.2016).

<sup>289</sup> Zur besonderen Rolle San Franciscos für die Geschichte der Fotografie als Kunst in den USA siehe: Phillips 2003, o.P.; Gronert, Stefan: Noch zu entdecken. Hinweise zur fotogeschichtlichen Position von Larry Sultan, in:

of Fine Art, in einem Seminar kennen und beschloss, zukünftig zusammenzuarbeiten. Beide Künstler schätzten den Modus der Zusammenarbeit und kollaborierten nicht nur miteinander, sondern auch mit anderen Künstler\*innen. Sie begriffen die Kollaboration auch als Teil eines Statements gegen jenes Verständnis von Fotografie, welches am SFAI propagiert wurde und das die konventionellen Ideale von Originalität und künstlerischer Autorschaft befürwortete.<sup>290</sup> Das Interesse des Duos galt jedoch vielmehr der Verbreitung von Bildern im öffentlichen Raum, etwa auf Reklametafeln, sowie der Popkultur von Los Angeles. Als politisch interessierte junge Männer zogen sie nach San Francisco, das Anfang der 1970er-Jahre Zentrum neuer politischer und kultureller Strömungen, wie der Antikriegs-, Black Panther- und Feminismus-Bewegung war. Beide fotografierten bereits während ihres Studiums Plakatwände und setzten sich so mit den über Bild-Text-Kombinationen vermittelten Botschaften der Werbeindustrie auseinander. Ihre Arbeiten waren (zunächst) nicht auf die Präsentation in konventionellen Ausstellungsräumen oder musealen Institutionen ausgerichtet.

Gemeinsam planten und realisierten sie in den folgenden Jahrzehnten zahlreiche konzeptuell angelegte Projekte: Zwischen 1973 und 1983 entstanden 15 Plakatwände („billboards“) an über 90 Standorten im öffentlichen Raum, hauptsächlich in Kalifornien, für welche sie sich Bilder von Postkarten, illustrierten Büchern, Magazinen und Werbeanzeigen aneigneten, diese als Vorlagen verwendeten und mit eigenen Texten kombinierten. Neben verschiedenen Rauminstallationen<sup>291</sup> und zwei filmischen Projekten<sup>292</sup> entstanden auch drei Künstlerbücher<sup>293</sup>. Zwischen 1993 und 2000, einer Zeit, in der Sultan und Mandel sich bereits als professionelle Künstler etabliert hatten, entstanden darüber hinaus Wandmosaiken, die sie gemeinsam im Auftrag von Kommunen oder Firmen im öffentlichen Raum verwirklichten.<sup>294</sup>

---

Kat. Larry Sultan 2015, S. 6f. Vgl. auch Germann, Martin: Fenster, Vorhänge, Landschaften: Larry Sultan, Arbeiten 1984–2009, in: Zander, Thomas/Görner, Veit/ Germann, Martin (Hg.) (2010): *Katherine Avenue – Larry Sultan* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Kestner Gesellschaft Hannover, 11.6.–22.8.2010), Göttingen, S. 5f.

<sup>290</sup> Vgl. Phillips 2003, o.P.

<sup>291</sup> Beispielsweise *Replaced* (1975) und *Newsroom* (1983).

<sup>292</sup> Es handelt sich zum einen um einen im Zusammenhang mit dem Evidence-Projekt begonnenen, unvollendeten 16mm-Film, der von der Forschung heute als *JPL* betitelt wird. Zum anderen um ein Video mit dem Titel *A Few French Gestures*, das 1982 anlässlich der 12. Biennale de Paris im Centre Georges Pompidou in Paris gezeigt wurde. Vgl. CV Mike Mandel und <http://larrysultan.com/cv/> (zuletzt eingesehen am 22.6.2016); vgl. auch Email von Mike Mandel an die Autorin vom 5.9.2016.

<sup>293</sup> *How to Read Music in One Evening* (1974) lautet der Titel des ersten gemeinsam im Selbstverlag herausgegebenen Buches, dem 1977 *Evidence* folgte. 1989 erschien das Buch *Headlands. The Marin Coast at the Golden Gate*, das ein erweitertes Gemeinschaftsprojekt mit Miles DeCoster, Mark Klett und Paul Metcalf darstellt und als Ausstellungskatalog des Headlands Center for the Arts im Verlag der University of New Mexiko erschien.

<sup>294</sup> Es handelt sich um: *Pool* (1993), Auftraggeber: City of Oakland, CA; *Hearth* (1994), Auftraggeber: Continental Insurance Company; *Rights* (1995), Auftraggeber: California State Archives Foundation; *Five Skaters* (1996), Auftraggeber: City of San Jose, CA; *Waiting* (1999), Auftraggeber: City of San Francisco, CA; *High School* (1999), Auftraggeber: State of Washington; *Bulletin Board* (2000), Auftraggeber: City of New York, NY. Mike Mandel arbeitet bis heute an großformatigen Mosaiken, die auf Vorlagen von digitalen Fotografien aus dem Internet beruhen.

Wie die Künstler bei diesen gemeinsamen Projekten mit fremdem Bildmaterial verfahren und welche Anknüpfungspunkte zum Evidence-Projekt sich darin finden lassen, wird in Kapitel 3.4 geklärt. Mit ihrem gemeinsamen Schaffen warfen Mike Mandel und Larry Sultan Fragen der Autorschaft fotografischer Bilder, deren Funktionsweisen, Originalität und Authentizität auf, die – wie bereits in Kapitel 2 erläutert – zu jener Zeit auch weit über Kalifornien hinaus diskutiert wurden. Sie loteten schon früh das Verhältnis von Kontext, Bedeutung und dem erzählerischen Potenzial fotografischer Bilder aus und entwickelten Strategien, die Strukturen der Massenmedien subversiv zu unterlaufen.<sup>295</sup> Dabei forderten sie die konventionelle Abgrenzung zwischen kreativer, kuratorischer und kritischer Praxis heraus.<sup>296</sup>

Mitte der 1970er-Jahre begannen beide Künstler, an diversen Kunsthochschulen in Kalifornien Lehrtätigkeiten auszuüben, welche ihren Lebenserhalt sicherten.<sup>297</sup> Larry Sultan finanzierte sich darüber hinaus noch durch museumspädagogische Arbeit, die Leitung von Workshops für Schwarz-Weiß-Fotografie sowie der Tätigkeit als Museumsfotograf am SFMOMA.<sup>298</sup> Doch auch die Möglichkeit, neue Projekte mithilfe von Arbeitsstipendien zu realisieren, nutzten die beiden. Angesichts der Ermangelung eines Kunstmarktes für Fotografie im damaligen San Francisco, der noch überschaubaren Fotografieszene in Kalifornien sowie der finanziellen Absicherung ihres Lebensunterhaltes durch diverse Lehraufträge und andere Jobs spielte der mögliche Verkauf ihrer Arbeiten für die jungen Künstler bei der Produktion und Präsentation ihrer Werke bis Ende der 1970er-Jahre keine Rolle.<sup>299</sup> Das entscheidende Kriterium für die beiden war vielmehr die Frage nach ihrem Publikum:

The question became, well, this issue of presentation, who's our audience? So we began with the audience. Let's work in these public venues. Let's do billboards, let's do books, let's self-publish. Let's do work that has a defined audience, that doesn't need an intermediary. We don't need a museum, we don't need a gallery. We're speaking to thousands and thousands of people by doing work in public venues, and then having

---

<sup>295</sup> Vgl. Berg 2015, S. 8.

<sup>296</sup> Vgl. Buckner, Clark: Selections from "Evidence", in: San Francisco Bay Guardian (16.6.–23.7.2004), abrufbar unter: [http://www.sfbg.com/38/38/art\\_c\\_art\\_evidence.html](http://www.sfbg.com/38/38/art_c_art_evidence.html) (zuletzt eingesehen am 11.2.2016).

<sup>297</sup> Mandel war seit 1976 als ‚Instructor‘ in diversen Fotografie-Programmen an der University of California in San Francisco, Santa Cruz und Santa Barbara tätig. Vgl. CV Mike Mandel, abrufbar unter: <https://smfa.tufts.edu/sites/default/files/mandel-michael-cv.pdf> (zuletzt eingesehen am 24.8.2016). Sultan war seit 1975 als Mitarbeiter des Fachbereichs Fotografie am Lone Mountain College tätig. Ein Jahr nach Erscheinen von *Evidence* begann er, als Dozent für Fotografie am San Francisco Art Institute zu arbeiten (1978–1988). Vgl. CV Larry Sultan, abrufbar unter: <https://www.galeriezander.com/artists/66254/larry-sultan/biography/> (zuletzt eingesehen am 28.9.2016).

<sup>298</sup> Vgl. Werbeanzeige ‚San Francisco Museum of Modern Art School Spring Classes February 1977‘, in: La Mabelle: Art Contemporary, 2/3 (1977), o.P.; Werbeanzeige ‚San Francisco Museum of Modern Art School Summer Classes June 1977‘, in: La Mabelle: Art Contemporary 2/4 (1977), o.P. Vgl. auch Interview von Jess Rigelhaupt mit Larry Sultan 2007, S. 7, unter: [http://larrysultan.com/archives/wp-content/uploads/2013/10/SULTAN\\_Jess\\_Rigelhaupt\\_Interview\\_SFMOMA\\_75Anniversary.pdf](http://larrysultan.com/archives/wp-content/uploads/2013/10/SULTAN_Jess_Rigelhaupt_Interview_SFMOMA_75Anniversary.pdf) (zuletzt eingesehen am 28.6.2016).

<sup>299</sup> In den 1970er-Jahren gab es außer der 1966 gegründeten Galerie Focus und der 1972 gegründeten Stephen Wirtz Gallery kaum Foto-Galerien in San Francisco und somit auch keinen großen Markt für ihre Fotografie.

press conferences that generate newspaper stories rather than art press. So we had redefined our market.<sup>300</sup>

Wie erwähnt, wurden die wirtschaftlichen Rahmenbedingungen in der Forschung zu *Evidence* bisher kaum berücksichtigt. Dabei ist die Formfindung der Arbeit nicht allein auf inhaltliche und ästhetische Beweggründe zurückzuführen, sondern auch auf die ökonomische Lage der beiden Künstler und ihre Absenz vom Kunstmarkt, schließlich standen Mandel und Sultan 1977 noch am Anfang ihrer künstlerischen Karrieren. Zwar kann das Unterlaufen konventioneller Kunstorte und Institutionen zu Beginn ihrer Zusammenarbeit durchaus als künstlerische und politische Haltung gelesen werden<sup>301</sup>, mit der sie sich einer institutionalisierten kuratorischen Kontrolle bewusst entzogen. Das so erhöhte Risiko für die Künstler, dass ihre Arbeiten ignoriert oder missverstanden werden konnten,<sup>302</sup> gingen sie jedoch nur bis zu dem Zeitpunkt ein, an dem sich Museen und Galeristen für ihr Werk zu interessieren begannen. Bis in die frühen 1980er-Jahre hinein arbeiteten Sultan und Mandel hauptsächlich im öffentlichen Raum, außerhalb institutioneller (Macht-)Strukturen, außerhalb von Museen. Sultan zeigte seine Arbeiten in den 1970er-Jahren zwar in Galerien, hatte aber zu der Zeit noch keinen festen Galeristen. Erst Ende der 1980er-Jahre, im Zusammenhang mit der Gruppenausstellung CALIFORNIA PHOTOGRAPHY. REMAKING MAKE-BELIEVE (MoMA 1989), in der Fotografien seines Langzeitprojektes *Pictures from Home* gezeigt wurden, wurden seine Arbeiten auch in kommerziellen Galerien ausgestellt und verkauft.<sup>303</sup> Seine späteren Arbeiten wurden allerdings häufiger in Museen als in alternativen Ausstellungsräumen gezeigt. Mike Mandel hingegen wird erst seit Kurzem von einer Galerie vertreten. Die Entscheidung, Bücher im Selbstverlag zu veröffentlichen, zeugt also nicht nur von ihrer künstlerischen Haltung in jener Zeit<sup>304</sup>, sondern auch von der finanziellen Beschränktheit der Mittel, der sich die beiden Künstler in den 1970er-Jahren gegenübersehen. Als sich diese Produktionsbedingungen insbesondere für Larry Sultan änderten, wählte er die Möglichkeit, seine Arbeiten in Museen und Institutionen zu zeigen und seine Bücher in großen Verlagen herauszugeben.

### **Materialzugang und Zielsetzung**

Bereits während ihrer gemeinsamen Arbeit an Plakatwänden und nach der Veröffentlichung ihres selbstverlegten Buches *How to Read Music in One Evening* (1974) begannen Mike Mandel und Larry Sultan im September 1974 mit der Arbeit an einem neuen gemeinsamen

---

<sup>300</sup> Interview Rigelhaupt/Sultan 2007, S. 31f.

<sup>301</sup> Vgl. Cotton 2012, S. 28.

<sup>302</sup> Vgl. ebd., S. 19.

<sup>303</sup> Vgl. Interview Rigelhaupt/Sultan 2007, S. 28 und 33.

<sup>304</sup> Vgl. Owens 1979, S. 61f.

Projekt, für welches sie sich noch intensiver als zuvor mit der „Alltags- und Gebrauchsfotografie ihrer Zeit“<sup>305</sup> auseinandersetzen wollten.

Dazu recherchierten sie zunächst in öffentlichen Archiven amerikanischer Behörden und Forschungseinrichtungen, wie dem Archiv des Ames Research Centers der NASA in Moffett Field, und sichteteten Fotografien, die ursprünglich nur dazu gemacht worden waren, Forschungsaktivitäten zu beschreiben, mechanische Prozesse zu illustrieren und „to gather evidence“.<sup>306</sup> Doch Mandel und Sultan interessierte weniger der von ihren Hersteller\*innen intendierte Beweischarakter dieser Fotografien vom Weltraum oder von kontrollierten Teilchenexplosionen, sondern vielmehr deren ästhetische Qualität, wie sie 1976 in einem Brief an das CCP notierten.<sup>307</sup> Sie glaubten, in den Archiv-Fotografien eine reiche Quelle fotografischer Bildlichkeit gefunden zu haben, welche außerhalb der Forschungsgemeinschaften stehenden Personen normalerweise nicht zugänglich war.<sup>308</sup> Um sich leichter Zugang zu den für sie interessanten Fotografien – gerade auch in nicht öffentlichen Archiven – zu beschaffen, entwickelten die Künstler ein spezielles Konzept zur Finanzierung, Durchführung und Präsentation ihres Projektes.

Sie bewarben sich Ende 1975 mit einem Grundstock von ausgewählten Archivbildern um ein ‚Photographers Fellowship‘-Stipendium des National Endowment for the Arts (NEA), das ihnen in der Höhe von 7.500 \$ auch gewährt wurde.<sup>309</sup> Als Ziel des Projektes<sup>310</sup> gaben sie damals an, eine Ausstellung erarbeiten zu wollen, „that explores the role of documentary photography in America“.<sup>311</sup> Gleichzeitig präsentierten sie ihre Erstauswahl von 25 Fotografien auch John Humphrey, dem Fotokurator des SFMOMA, der sich bereit erklärte, das Ergebnis des Projektes im Museum auszustellen.<sup>312</sup> Auf dem offiziellen Briefpapier des Lone Mountain College, an dem Sultan seit 1975 als Mitarbeiter des Fachbereichs Fotografie tätig war, formulierten sie ein Anschreiben mit dem Hinweis auf das Stipendium der amerikanischen Regierung. Dieses schickten sie an zahlreiche Unternehmen und Behörden mit der Bitte, die

---

<sup>305</sup> Vgl. Chuang, Joshua: Was geht hier vor?, in: Kat. Larry Sultan 2015, S. 25–30 (hier: S. 27).

<sup>306</sup> Vgl. Anschreiben von Larry Sultan und Mike Mandel vom 8.9.1976, in: ‚Clatworthy Colorvues Collection‘ des Center for Creative Photography (CCP), AG 12:1/3.

<sup>307</sup> Vgl. ebd.

<sup>308</sup> Vgl. ebd.

<sup>309</sup> Vgl. Brief des NEA an Mike Mandel und Lawrence Sultan vom 23.12.1975, in: ‚Clatworthy Colorvues Collection‘ des Center for Creative Photography (CCP), AG 12:1/2. Mike Mandel hatte bereits 1973 ein ‚Artists Fellowship in Photography‘-Stipendium des NEA erhalten. 1975 erhielten beide Künstler darüber hinaus ein ‚Art in Public Spaces‘-Stipendium für die Realisation ihrer ‚billboards‘. Vgl. CV Mike Mandel, in: <http://www.thecorner.net/MikeMandelTile/mandelresume.pdf> (zuletzt eingesehen m 22.6.2016).

<sup>310</sup> Vgl. Brief von Larry Sultan an Terry, Jim und Harold (CCP) vom 6.9.1977, in: ‚Clatworthy Colorvues Collection‘, CCP, AG 12:1/7.

<sup>311</sup> Vgl. Anschreiben von Larry Sultan und Mike Mandel vom 8.9.1976, in: ‚Clatworthy Colorvues Collection‘ des Center for Creative Photography (CCP), AG 12:1/3.

<sup>312</sup> Vgl. Chuang 2015, S. 28.

Fotografien aus ihren Archiven sichten zu dürfen. Dank der Zusage des SFMOMA und der offiziellen Legitimierung ihres Projektes durch das Stipendium des NEA, vielleicht aber auch, wie die Kuratorin Charlotte Cotton bemerkt, „aufgrund einer weltoffeneren Haltung in amerikanischen Unternehmen Mitte der Siebzigerjahre“,<sup>313</sup> wurde ihnen die Bitte um Zutritt und Einsicht in die meisten Archive gewährt und ihnen die Verwendung des nicht mehr der Geheimhaltung unterliegenden, vorgefundenen Materials für ihre künstlerische Arbeit erlaubt. Durch den Schriftverkehr mit den Institutionen und Archiven sicherten sich die Mandel und Sultan also auch juristisch ab und liefen nicht Gefahr, Urheberrechte zu verletzen. So konnten die Künstler zwischen 1975 und 1977 die Akten und Archive von amerikanischen Unternehmen, wissenschaftlichen Forschungseinrichtungen sowie städtischen und staatlichen Behörden durchsuchen, die angelegt worden waren, um deren Aktivitäten mittels Fotografien und Dokumenten nachzuweisen. Um sicherzugehen, dass das, was sie sahen, kein lokales Phänomen war, weiteten sie ihre Suche im Laufe der Zeit auf Institutionen in Los Angeles und Washington, D.C. aus.<sup>314</sup> Insgesamt sichtigten Sultan und Mandel nach eigener Schätzung zwei Millionen Bilder in über 80 Archiven und erstellten eine Auswahl von ca. 250 Fotografien. Aber nach welchen Bildern haben die beiden gesucht? Welche Kriterien mussten die Bilder erfüllen, um von den beiden ausgewählt zu werden?

### **Bildauswahl**

Während Mandel und Sultan 1976 als Auswahlkriterium der Archiv-Fotografien noch ziemlich allgemein deren „aesthetic qualities“<sup>315</sup> bestimmten, konkretisierten sie die Gründe für ihre Bildauswahl und die Zielsetzung des Projektes nach der Herausgabe des Buches in diversen Äußerungen, Korrespondenzen und zahlreichen Interviews. So verkündeten sie 1977 in der vielzitierten Presseerklärung des SFMOMA zur Evidence-Ausstellung, dass es das Ziel des Projektes sei: „to demonstrate how the meaning of a photograph is conditioned by the context in which it is seen“.<sup>316</sup> Der Text informiert weiter über die Kriterien zur Bildauswahl: „They were particularly interested in photographs that are authentic documents made by various organizations that record and illustrate their own activities.“<sup>317</sup> Es wird allerdings besonders darauf hingewiesen, dass es sich bei den gezeigten Bildern nicht um eine Zusammenstellung

---

<sup>313</sup> Vgl. Cotton 2012, S. 22.

<sup>314</sup> Vgl. Phillips 2003, o.P.

<sup>315</sup> Vgl. Anschreiben von Larry Sultan und Mike Mandel vom 8.9.1976, in: ‚Clatworthy Colorvues Collection‘ des Center for Creative Photography (CCP), AG 12:1/3.

<sup>316</sup> Pressemitteilung des SFMOMA zur Ausstellung EVIDENCE. PHOTOGRAPHS FROM THE FILES OF GOVERNMENT AND INDUSTRY (SFMOMA, 23.3.–8.5.1977), in: Archiv-Materialien zu EVIDENCE im SFMOMA, Arch.Exh.001, Box c4, Folder 22, Document 24.1, S. 1.

<sup>317</sup> Ebd.

von Fotografien handele „that define any specific place in time“, die also als Dokumentarfotos verstanden werden sollten. Vielmehr ermögliche die Ausstellung eine „poetic exploration upon the restructuring of imagery“. <sup>318</sup> Zurückschauend sagte Sultan 2003, dass sie fasziniert gewesen sein von „strange hand-gear, that the guys were wearing“ <sup>319</sup> und „by the chaotic, marvelous, mournful, and funny pictures of people engulfed by a new technology no one could understand but experts“. <sup>320</sup> In einem 2009 geführten Interview erläuterte Mike Mandel ihre Bildauswahl im Rückblick wie folgt:

We didn't want pictures that would be very clearly understood in their own terms, in their own context. [...] There were a lot of devices for measuring and hi-tech little machines that we didn't understand, so we figured nobody else understood what they were either. But they were evocative, just by the way that the photograph was made. Just by the quality of the photograph, the perspective, the composition or what was there. There were all kinds of possible poetic interpretations. The criterion was simply, "how could the picture perhaps make a different kind of meaning if it were looked at on its own?" Or beyond that – not just on its own, but in relationship with other pictures. [...] We could use the images that were supposed to be documents about this bright future, and could be manipulated to express the poetic opposite of that idea. <sup>321</sup>

Die Künstler bekundeten ein Interesse für Details, welche die Hersteller\*innen der Bilder vermutlich gar nicht bemerkt hatten. Statt Bilder mit einem offensichtlichen Sinngehalt zu verwenden, suchten sie nach seltsam, befremdlich und kurios wirkenden Aufnahmen. Um jedoch einschätzen zu können, welche Bilder von den Künstlern in den 1970er-Jahren als seltsam eingestuft wurden und welche nicht, müsste in Erfahrung gebracht werden, was für Fotos sonst noch in den Archiven zu finden waren und nicht von den Künstlern ausgewählt wurden. Eine solche Recherche kann angesichts des Umfangs von zwei Millionen zu sichtenden Dokumenten, der fehlenden Zuordnung der Bilder zu ihren ursprünglichen Kontexten und der voraussichtlich heute nicht mehr so bestehenden Ordnung innerhalb der Archive, sofern diese nicht bereits geschlossen wurden, im Rahmen dieser Dissertation nicht geleistet werden und bleibt ein – vermutlich unerfüllbares – Desiderat.

---

<sup>318</sup> Ebd., S. 2.

<sup>319</sup> Interview mit Larry Sultan, 2003, in: <http://www.lacma.org/video/2003-larry-sultan-interview> (zuletzt eingesehen am 30.3.2016).

<sup>320</sup> Phillips 2003, o.P.

<sup>321</sup> Interview von Shane Lavalette mit Mike Mandel 2009, abrufbar unter: [http://www.shanelavalette.com/blog/interviews/shanelavalette\\_mikemandel.pdf](http://www.shanelavalette.com/blog/interviews/shanelavalette_mikemandel.pdf) (zuletzt eingesehen am 11.8.2016).

## Dekontextualisierung

Entsteht die rätselhafte Wirkung der Evidence-Fotografien primär durch die Bildauswahl, die Isolation und den Kontextwechsel der Bilder, wie die Forschung bisher einstimmig annimmt?<sup>322</sup> Hier gilt es zum einen herauszufinden, in welcher Form das Bildmaterial ursprünglich vorlag und wie es aufbewahrt wurde. Zum anderen stellt sich die Frage, wie die Aufnahmen im neuen Kontext von Buch und Ausstellungen gezeigt wurden. Bedingen vielleicht auch andere Verfahrensweisen der Künstler, etwa Bearbeitungen des vorgefundenen Materials oder Sequenzierungen der ausgewählten Fotografien, den rätselhaften Eindruck der Bilder?

Fotografien besitzen eine bestimmte Materialität, die aber je nach Kontext und Funktion der Bilder durch die Möglichkeit ihrer Vervielfältigung verändert werden kann. Öffentliche Archive wie die, in denen sich Sultan und Mandel Mitte der 1970er-Jahre in den USA auf Entdeckungsreise begaben, bewahren fotografisches Material auf, das Aktivitäten aus den zurückliegenden Jahrzehnten dokumentiert. Der Kontext des Archivs wird durch bestimmte Akteur\*innen mitgestaltet, die das dort zu findende fotografische Material aus bestimmten Gründen und zur Erfüllung entsprechender Funktionen hergestellt, aufbewahrt, gesammelt und in seiner Materialität und seinem Zustand geprägt haben. Aufgrund sich über die Zeit verändernder Dokumentationsstandards sowie fotochemischer und fototechnischer Entwicklungen weist dieses Material in der Regel unterschiedliche Erscheinungsformen auf, darunter Negative, handliche Kontaktabzüge, größere Abzüge, Dias, Filme, Videos sowie diverse Trägermaterialien, Papiere und Formate. Das fotografische Material wird gemäß den jeweiligen Ordnungsprinzipien des Archivs im Zusammenschluss mit anderem Dokumentationsmaterial, wie etwa Berichten, Interviews oder Formularen und anderem Bildmaterial, in einen Zusammenhang gesetzt.<sup>323</sup> Die Lagerung des Materials in den Archiven kann auf unterschiedliche Art und Weise erfolgen, sei es durch Einsortierung in Akten, Ringordnern oder Büchern, die Befestigung auf anderen Trägermaterialien oder die Aufbewahrung in Kartons. Um für die Nutzer\*innen der Archive auffindbar zu sein und zugeordnet werden zu können, weisen fotografische Dokumente in Archiven und Sammlungen in der Regel meist auf deren Rückseite oder vorderseitig unterhalb des Bildmotivs weitere Informationen wie Beschriftungen, Nummerierungen, Stempel oder Etiketten auf.

Auch im Fall der Archiv-Abzüge des Evidence-Projektes geben die Rückseiten der Fotografien Aufschluss über ihre Herkunft, ursprüngliche Aufbewahrungszusammenhänge und

---

<sup>322</sup> Vgl. Wagner, Thomas: Das Bild vor seinen Betrachtern nackt entblösst, sogar. Evidenz bei Larry Sultan und Mike Mandel, in: Zander 2012, S. 222–233 (hier: S. 226). Vgl. Geimer 2015, S. 33; Chuang 2015; Gronert 2015.

<sup>323</sup> Vgl. Schultz-Möller, Regina: Archiv, in: Butin 2014, S. 22–27 (hier: S. 22).

ihren Zweck: Sie weisen größtenteils Nummerierungen, aber auch Beschriftungen, Stempel und Reste von Aufklebern auf. Die Klebereste auf den Rückseiten der Abzüge erinnern daran, dass die Abzüge entweder auf einem Trägeruntergrund montiert waren oder etwas, wie z. B. ein Dokument, auf ihnen angebracht war. Während seitliche Perforationen auf die direkte Einheftung eines Abzuges in einen Ringordner hindeuten, sind als Träger der mit Klebepunkten fixierten Abzüge etwa Kartons, Aktenmappen oder Buchseiten vorstellbar. Tatsächlich erwähnte Mike Mandel 2009 in einem Interview, dass sie die Abzüge in Akten oder Büchern gefunden hätten.<sup>324</sup>

Nicht nur die Bildwirkung, sondern auch das Format des vorgefundenen Archivmaterials stellte ein entscheidendes Auswahlkriterium für die Künstler dar. Mit Erlaubnis der Archivar\*innen legten Mandel und Sultan einen Fundus von mehreren Hundert<sup>325</sup> etwa 20,3 x 25,4 cm großen Abzügen an, welche dem Format 8 x 10 Inch entsprechen.<sup>326</sup> Diese wurden entweder von unbekanntem Dunkelkammertechniker\*innen im jeweiligen Archiv angefertigt oder von Sultan und Mandel selbst von entliehenen Negativen abgezogen.<sup>327</sup>

Sultan erwähnt drei Formate, in denen die Bilder in den Archiven vorlagen: Großformat-Negative mit Kontaktabzügen im Format 4 x 5 Inch, Abzüge von Großformat-Negativen im Format 8 x 10 Inch, sowie Kleinbild-Negative. Bei den 35mm Kleinbild-Negativen handelte es sich um zeitgenössisches fotografisches Material aus Mitte der 1970er-Jahre. Doch 98 % des von den Künstlern gesichteten Materials stammte aus den 1950er- und 1960er-Jahren und war mit Großformatkameras aufgenommen worden, wodurch sich die Aufnahmen durch eine hohe Klarheit und Tiefenschärfe auszeichneten. Diese lagen größtenteils in Form von schwarz-weißen, 4 x 5 Inch großen Kontaktabzügen vor, die von gleich großen Negativen hergestellt worden waren.<sup>328</sup> Daneben gab es dünne, glänzende Papierabzüge im Format 8 x 10 Inch, die Sultan besonders interessierten, da er ihnen erstens eine fetische Qualität zuschrieb, sie zweitens durch ihre Materialität die Sprache der offiziellen Institutionen in sich getragen haben und sie

---

<sup>324</sup> Interview Lavalette/Mandel 2009.

<sup>325</sup> Die Angaben hierzu schwanken zwischen 243 und 500 Abzügen. Vgl. Holbein, Lena: Reflections on the Archive: Reconsidering the Evidence Project (1977–2017), in: Bärnighausen, Julia/Caraffa, Costanza/Klamm, Stefanie u. a. (Hg.) (2019): *Photo-Objects: On the Materiality of Photographs and Photo Archives*, Berlin, abrufbar unter: <https://www.mprl-series.mpg.de/studies/12/14/index.html> (zuletzt eingesehen am 16.1.2021), S. 238; Vgl. Cotton 2012, S. 22.

<sup>326</sup> Einige wenige Abzüge waren mit bis zu 21,6 x 27,9 cm bzw. 8½ x 11 Inch etwas größer.

<sup>327</sup> Vgl. Chuang 2015, S. 28.

<sup>328</sup> Vgl. Larry Sultan auf einer Podiumsdiskussion mit Constance Lewallen, Mike Mandel und Jim Goldberg am 22.6.2008 in der University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive (BAM/PFA), abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=9GSm-P1zJps> (zuletzt eingesehen am 8.12.2020); Interview mit Larry Sultan, 2003, in: <http://www.lacma.org/video/2003-larry-sultan-interview> (zuletzt eingesehen am 30.3.2016).

drittens ein gutes Format für Ausstellungsabzüge boten.<sup>329</sup> Das Format 4 x 5 Inch entspricht ca. 10,5 x 12,7 cm und war groß genug, um die Motive erkennen und schnell sichten zu können, wohingegen 35mm-Negative viel zu klein zum schnellen optischen Erfassen der Bilder gewesen wären. Das Seitenverhältnis der Großformat-Negative von 1,25:1 vereinfacht zudem einen unauffälligen Beschnitt von Quer- zu Hochformat und umgekehrt. Da das Format 8 x 10 Inch einem Format entsprach, das sich für die von Mandel und Sultan geplante Ausstellung eignete, bestellten die Künstler bei den Agenturen 8 x 10 Inch große Abzüge, die von 4 x 5 Inch-Negativen angefertigt wurden.<sup>330</sup> In einigen Fällen durften die Künstler die Abzüge sogar gratis mit nach Hause nehmen.<sup>331</sup> Für die neuangefertigten Abzüge<sup>332</sup> stellt sich die Frage, nach welcher Vorlage die Künstler Kopien anfertigen ließen: nach den Vollbildern der Negative oder nach den Motiven der Kontaktabzüge? Wurde das ganze Negativ oder nur das Bildmotiv reproduziert? Wurden Negativränder beim Kopieren mit abgebildet, oder wurden Beschneidungen oder gar Vergrößerungen vorgenommen?

An den Entschluss der Künstler, sich nur Abzüge von Großformat-Negativen anzueignen, war gleichzeitig die Entscheidung gekoppelt, kein zeitgenössisches und ihnen in seiner Materialität, der technischen Aufnahmeart und Bildsprache vertrautes Material auszuwählen, sondern älteres fotografisches Material. Der zwischen der Entstehung der Aufnahmen in den 1950er- und 1960er-Jahren und der Auswahl durch die Künstler Mitte der 1970er-Jahre liegende zeitliche Abstand bewirkte eine Entfremdung und Distanzierung, die den noch jungen Künstlern einen neuen Blick auf Aufnahmen einer älteren Generation von Fotograf\*innen ermöglichte. Die Fotografien für das Evidence-Projekt wurden dementsprechend zunächst nach Verfügbarkeit, Bildwirkung, Materialität, Format und ästhetischer Qualität ausgewählt.

### **3.2.1 Das Buch *Evidence* (1977)**

Nach zwei Jahren schlossen Mandel und Sultan 1977 die Recherchen für ihr Projekt ab. Sie benötigten drei Monate<sup>333</sup>, um aus den hunderten zusammengetragenen Fotografien eine erneute

---

<sup>329</sup> Vgl. Podiumsdiskussion mit Constance Lewallen, Mike Mandel, Larry Sultan und Jim Goldberg am 22.6.2008 in der University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive (BAM/PFA), abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=9GSm-P1zJps> (zuletzt eingesehen am 8.12.2020).

<sup>330</sup> Vgl. Rateliff 2012, S. 200. Vgl. auch Email von Mike Mandel an die Autorin vom 5.9.2016.

<sup>331</sup> Vgl. Phillips 2003, o.P.

<sup>332</sup> Einige Abzüge im CCP weisen rückseitig abgesehen von der Inventarnummer des CCP keine Beschriftungen oder lediglich Stempel von Fotolaboren auf. Dies spricht dafür, dass es sich um extra hergestellte, nicht aus dem Archivzusammenhang entnommene Abzüge handelt. Denn diese weisen neben Stempeln oder Aufklebern mit Adressinformationen des jeweiligen Archivs weitere Archivnummern, Bildtitel oder Erläuterungen zur Darstellung auf.

<sup>333</sup> Vgl. Cotton 2012, S. 22.

Auswahl für ihr Buch zu treffen. Sie sortierten die Bilder, brachten sie in eine Reihenfolge und gestalteten schließlich daraus die Sequenz für ihr selbstverlegtes Buch *Evidence*. Dieses Editieren ist Bestandteil von Mandel und Sultans Aneignungsverfahren und ähnelt Strategien, die auch Kurator\*innen, Kritiker\*innen und (Bild-)Journalist\*innen anwenden, um Zusammenhänge aufzuzeigen und Geschichten zu erzählen. *Evidence* erschien im Frühjahr 1977 unter ihren beiden Namen im Verlag ihrer Firma Clatworthy Colorvues.<sup>334</sup>

### **Auflage und Ausstattung**

Als viertes Buch ihres Selbstverlages erschien *Evidence* in einer heute nicht mehr klar zu beziffernden Auflage von 1.500<sup>335</sup> oder 1.600<sup>336</sup> Exemplaren. Über die Höhe der Auflage herrscht bis heute Unklarheit, da sie im Impressum nicht erwähnt wird. Sie ist jedoch entscheidend für die Frage nach der Verbreitung des Buches. Die Produktionskosten beliefen sich auf 6.000 \$<sup>337</sup> oder 9.000 \$.<sup>338</sup> Das Buch wurde von den Künstlern zunächst über das SFMOMA vertrieben,<sup>339</sup> außerdem an Freunde und Institutionen versandt sowie von ihnen für 12,95 \$<sup>340</sup> über Buchhandlungen verkauft, welche in Kalifornien gleichzeitig als erste Foto-Galerien fungierten.<sup>341</sup> Innerhalb weniger Jahre war diese Erstauflage ausverkauft<sup>342</sup> und ist heute nur noch schwer auffindbar. Der vergleichsweise schnelle Absatz von rund 1.600 Exemplaren erklärt sich durch die große Aufmerksamkeit, die das Buch Ende der 1970er-Jahre in zahlreichen Besprechungen und Erwähnungen in der Presse erhielt und die gewiss verkaufsfördernd wirkten. Möglicherweise waren aber auch weniger Exemplare des Buches im Umlauf, als gemeinhin angenommen wird. Einen Hinweis hierauf liefern die Künstler 1979 selbst in einem Brief an Bill Owens.<sup>343</sup> Sie berichteten von großen Streitigkeiten mit der Druckerei, aufgrund derer ein Drittel der ersten Auflage, also etwa 500 Bücher, noch einmal neu gedruckt werden musste. Ob die Druckerei die Kosten für die von den Künstlern abgelehnte

---

<sup>334</sup> Auch den Namen ihrer Firma eigneten sich die beiden Künstler an, denn er gehört eigentlich einem Postkarten-Unternehmen. Vgl. Wandtext der Ausstellung LARRY SULTAN. HERE AND HOME, LACMA 2014. Unter der Bezeichnung Clatworthy Colorvues hatten die Künstler bereits zuvor ihre ‚billboards‘ installiert, sich Bildmaterial beschafft und Künstlerbücher herausgegeben.

<sup>335</sup> Vgl. Email von Mike Mandel an die Autorin vom 5.9.2016.

<sup>336</sup> Vgl. Brief von Mike Mandel und Larry Sultan an Bill Owens, in: Owens 1979, S. 61.

<sup>337</sup> Vgl. Email von Mike Mandel an die Autorin vom 5.9.2016.

<sup>338</sup> Die Produktionskosten finanzierten die Künstler durch einen Teil des NEA-Stipendiums, den Verkauf an das CCP sowie Geld, das sie sich von ihren Eltern, Freunden und der Hebrew Free Loan Association in San Francisco geliehen hatten. Vgl. Brief von Mike Mandel und Larry Sultan an Bill Owens, in: Owens 1979, S. 61.

<sup>339</sup> Vgl. Owens 1979, S. 61.

<sup>340</sup> Vgl. ebd.

<sup>341</sup> So Sandra S. Phillips im Gespräch mit der Autorin am 1.7.2016 in Berlin.

<sup>342</sup> Laut Larry Sultan sei die erste Auflage von 1977 bereits um 1979 oder 1980 ausverkauft gewesen. Vgl. Podiumsdiskussion mit Constance Lewallen, Mike Mandel, Larry Sultan und Jim Goldberg am 22.6.2008 in der University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive (BAM/PFA), abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=9GSm-P1zJps> (zuletzt eingesehen am 8.12.2020).

<sup>343</sup> Vgl. Owens 1979, S. 60f.

Druck-Charge übernahm und insgesamt rund 2.000 Exemplare anfertigte, von denen 500 vernichtet wurden, bevor sie andernorts gebunden werden konnten, oder die Künstler angesichts ihres begrenzten Budgets nur 1.000 Exemplare zum Buchbinder schickten, bleibt ungeklärt.

Statt das 23,5 x 25,3 cm große, schlanke Buch wie für die Bücher der Kunstfotografie jener Zeit üblich mit einem Schutzumschlag zu versehen, entschieden sich die beiden Selbstverleger für einen strapazierfähigen, matten Ganzgewebeband aus dunkelblauem Leinen, in welchen in der betont nüchternen Schriftart Berling der Titel „Evidence“ in Gold geprägt wurde (Abb. 28). In dieser für das gesamte Buch gewählten Schriftart finden sich auf dem schmalen Buchrücken erneut in Gold geprägt der Titel des Buches „Evidence“ sowie die Nachnamen der Autoren des Buches „Mandel/Sultan“ wieder, wodurch deren gemeinsame Autorschaft manifestiert wird. Dieses Erscheinungsbild verleiht dem Werk einen hochwertigen und offiziellen Charakter und vermittelt eine Autorität, wie sie durch ähnliche gestalterische Mittel auch Ausgaben der Bibel sowie wissenschaftliche und juristische Veröffentlichungen erzielen.<sup>344</sup> Der Einband von *Evidence* unterscheidet sich jedoch von wissenschaftlichen und juristischen Büchern, die in kommerziellen Verlagen erscheinen, durch seine Beschränkung an Informationen. So finden sich allein auf dem Titel und Buchrücken der Name der Publikation und die Nachnamen der Autoren, die Rückseite des Einbandes ist unbeschriftet. Weitere bei modernen Bucheinbänden übliche Angaben<sup>345</sup> wie die vollständigen Namen von Autor\*innen oder Herausgeber\*innen, der Name des Verlages sowie Logos fehlen ebenso wie ein auf der Rückseite zu erwartender erläuternder Text zum Inhalt des Buches. All dies sind Elemente, die gemeinhin als verkaufsfördernd gelten und deren Abwesenheit einen ersten Hinweis darauf geben, dass es sich um ein nicht-kommerziell vertriebenes Künstlerbuch handelt.

### **Aufbau und Gestaltung**

Der Titel des Buches wiederholt sich sowohl auf dem Schmutztitel als auch auf der inneren, rechtsstehenden Titelseite. Hier steht der Titel „Evidence“ auf gleicher Seitenhöhe des Einbandes, wird aber dieses Mal nicht in Gold, sondern in Schwarz wiedergegeben. Darunter werden im Gegensatz zum Cover des Einbandes die vollständigen Namen der Autoren Larry

---

<sup>344</sup> Bereits 1978 wies die Fotokritikerin Candida Finkel darauf hin, dass der blaue Einband von *Evidence* mit seiner goldenen Schrift dem Untersuchungsbericht der Warren Commission ähnele. Vgl. Finkel, Candida: Photographs as Symbols and Non-Symbols, in: *Exposure*, 16/4 (Winter 1978), S. 34–39 (hier: S. 34). Peter Geimer nimmt den Vergleich mit der Bibel und Gesetzestexten vor. Vgl. Geimer 2011, S. 227; Geimer 2015, S. 31. Charlotte Cotton bemerkt, dass der Einband von *Evidence* ganz konkret an die Einbände juristischer Veröffentlichung der UC Berkeley erinnere. Vgl. Cotton 2012, S. 22.

<sup>345</sup> Vgl. Mazal, Otto (1997): *Einbandkunde. Die Geschichte des Bucheinbandes* (= Elemente des Buch- und Bibliothekswesens, Band 16), Wiesbaden, S. 319–323.

Sultan und Mike Mandel sowie der Hinweis auf ein Nachwort von Robert F. Forth aufgeführt. Auf der linken Titelseite befindet sich eine Danksagung sowie das Impressum mit Angaben zu dem Copyright, der Library of Congress- sowie der ISBN, der Druckerei, dem Buchbinder<sup>346</sup>, dem Schriftsetzer und dem Verlag (Abb. 29). Die innere Titelseite enthält also all diejenigen Informationen, die es braucht, um eine Publikation im Buchhandel zu vertreiben. Unter dem Hinweis der Autoren, dass die Fotografien dieses Buches aus den Akten von Regierungsagenturen, Bildungseinrichtungen und Firmen, die ihnen Zugang gewährt hätten, ausgewählt worden seien, folgt auf den nächsten drei Seiten eine alphabetische Liste von 77 Orten und Institutionen (Abb. 30 und Abb. 31). Dies unterstreicht den offiziellen, dokumentarischen Charakter des Buches, welchen schon Einband und Titel der Leserschaft vermitteln. Gleichzeitig beugt diese Aufzählung einer möglichen Klage gegen Urheberrechtsverletzungen vor. Sie informiert die Leser\*innen über den Kontext, aus dem die Fotos stammen, und nennt die Institutionen als ursprüngliche Rechteinhaber.<sup>347</sup> Da das englische Wort „Evidence“ im Deutschen so viel wie „Beweis“, „Beweismittel“, „Zeugnis“ oder „Indiz“ bedeutet, erzeugt der Titel bei der Leserschaft die Erwartung, beweiskräftige Fotografien im Buch vorzufinden. Doch welche Beweise soll *Evidence* liefern, wie lautet die Anklage und wovon legt das Buch Zeugnis ab?

Für das insgesamt 72 Seiten umfassende und fadengebundene Buch wurde ein strukturiertes Vorsatzpapier in blassem Grünblau und ein weißes, matt-gestrichenes, griffiges Offset-Lithografie-Papier<sup>348</sup> für den Innenteil gewählt. Gedruckt wurde es im Offset-Verfahren bei George Waters Photolithography, einer heute nicht mehr bestehenden Druckerei aus San Francisco, die genre-definierende und Maßstäbe setzende Halbton-Drucke herstellte.<sup>349</sup> Die hohe Druckqualität, welche die Abtönungen der fotografischen Vorlagen detailreich, randscharf und ohne rückseitige Prägungen wiedergab, entsprach demnach den hohen Standards künstlerischer Fotobücher, wie sie in dieser Zeit z. B. von Ansel Adams, Imogen Cunningham und Minor White herausgegeben wurden.<sup>350</sup> Im Buch werden 59 Schwarz-Weiß-

---

<sup>346</sup> Es handelt sich um Cordoza James Binding, einem 1958 in San Francisco gegründeten Unternehmen, das neben Büchern für Fotograf\*innen auch andere Publikationsarten, wie Jahrbücher oder Speisekarten, band. Vgl. <https://www.youtube.com/watch?v=fJxXng9PXXw> (zuletzt eingesehen am 15.12.2020).

<sup>347</sup> Wie in Kapitel 2.3 dargelegt, wurde genau zu jener Zeit versucht, mit dem ‚copyright act‘ rechtliche Rahmenbedingungen für die Aneignung fremder Bilder zu schaffen.

<sup>348</sup> Das Impressum gibt keinerlei Informationen über das verwendete Papier. Die Herstellerfirma des Papiers ist unbekannt und kann heute auch von Mike Mandel nicht erinnert werden. Vgl. Email von Mike Mandel an die Autorin vom 5.9.2016.

<sup>349</sup> Vgl. Lord 2015, o. P.

<sup>350</sup> George Waters druckte z. B. auch: Cunningham, Imogen (1974): *Imogen! Imogen Cunningham. Photographs 1910–1973*, Seattle; Adams, Ansel/Newhall, Nancy (1970): *The Tetons and the Yellowstone*, Redwood City. Zu George Waters siehe: <http://www.sarahwatersphotography.com/george-l-waters-jr-1/> (zuletzt eingesehen am 16.5.2017).

Fotografien als feine 200-line-duotones<sup>351</sup> reproduziert, welche eine plastische Wirkung entfalten. Die Größe der Abbildungen im Buch entspricht in etwa den Maßen der Bildmotive auf den 20 x 25 cm großen Archiv-Abzügen, bei denen es sich überwiegend um Querformate handelt. Bei der Wahl des Buchformates orientierten sich die Künstler demnach am Blattmaß der Abzüge. Nur rund 10 % der im Buch gezeigten Bildmotive sind Hochformate, etwa 25 % haben ein annähernd quadratisches Format, die restlichen Bilder sind querformatig. Anders als die auf dünnem, glänzendem Papier abgezogenen Archiv-Fotografien wurde für den Bildteil des Buches ein mattes, dickeres Papier verwendet, wodurch sich eine andere materielle Wirkung der Aufnahmen einstellt. Die gedruckten Bilder weisen heute, vermutlich aufgrund der Papieralterung, eine gelbliche Tonalität auf. Die Wahl des Druckverfahrens ist bedeutsam, denn schon die fotografischen Vorlagen aus den Archiven waren von hoher Qualität. Die aus den Archiven ausgewählten Fotografien waren mit der Großformatkamera aufgenommen worden. Dies versprach eine exakte Wiedergabe der zu dokumentierenden Ereignisse oder Objekte, von denen Zeugnis abgelegt bzw. ein Beweis angefertigt werden sollte.

Die Fotografien werden ohne Untertitel, Nummerierungen oder sonstige Beschriftung auf den unpaginierten Doppelseiten des Buches präsentiert. Indem nicht die Abzüge als gefundene Objekte mit Gebrauchsspuren, sondern nur deren Bildmotive im Buch wiedergegeben werden, machen die Künstler Bildinformationen, die auf den früheren Kontext des Archivs und die Funktion der Dokumentation hinweisen, unsichtbar. Die Bilder werden nicht seitenfüllend gedruckt, sondern stehen jeweils einzeln und mittig mit gleichmäßigem Abstand zu allen Rändern auf der Buchseite, wodurch der Eindruck eines weißen Rahmens oder Passepartouts entsteht. Das Layout übernahmen die beiden Fotografen selbst, wobei sie sich – wie den Leser\*innen durch den Bucheinband vermittelt wird – als Autoren der gezeigten Fotografien verstanden.<sup>352</sup> Die Entscheidung, Fotografien ohne Beschriftung zu zeigen, bewirkt eine Konzentration auf die Bilder, welche in ihrer Anordnung und Reihenfolge eine „stille Poesie“<sup>353</sup> entfalten. Durch das Fehlen der Beschriftungen ist es zudem nicht möglich, einzelne Fotografien mit den aufgelisteten Archiven, in denen sie gefunden wurden, zu verknüpfen. Hierbei fällt auf, dass zwar 77 Institutionen aufgelistet werden, aber nur 59 Fotografien gezeigt werden.<sup>354</sup> Die Künstler hätten auch auf einer knappen Seite alle Archive aufführen können, aus denen sie sich die für das Buch ausgewählten Motive angeeignet hatten.<sup>355</sup> Ihre Entscheidung,

---

<sup>351</sup> Zum Duoton-Druckverfahren siehe: Benson, Richard (2008): *The Printed Picture*, New York, S. 240–272.

<sup>352</sup> Vgl. Kat. Larry Sultan. Here and Home 2014, S. 130.

<sup>353</sup> Vgl. Phillips 2003, o.P.

<sup>354</sup> Auf diesen Umstand verwies erstmals: Barendse 1977, S. 36–37.

<sup>355</sup> Vgl. Interview Lavalette/Mandel 2009.

stattdessen auf drei Seiten alle Institutionen zu erwähnen, von denen sie Fotografien bekamen, ist als ästhetisches Statement zu begreifen: Der Leserschaft sollen einerseits die Ausmaße ihrer Unternehmung verdeutlicht werden. Andererseits stiftet die Liste Verwirrung über die Zuordnung der Bilder und ihre ursprünglichen Kontexte.

Der ‚Bildsequenz‘<sup>356</sup> folgt ein dreiseitiges, englischsprachiges Nachwort von Robert F. Forth (\*1926), dem damaligen Direktor des California College of Arts and Crafts. Auch wenn die einzelnen Bilder also selbst nicht unternitelt sind, werden sie als Sequenz doch von Text umrahmt: Der Sequenz steht ein Verweis auf den ursprünglichen Kontext, aus welchem die einzelnen Fotografien entnommen wurden, voran. Der Sequenz folgt das Nachwort, das weder die Namen der Künstler nennt noch konkret auf das Projekt oder die gezeigte Sequenz eingeht. Vielmehr stellt Robert Forth *Evidence* anhand zahlreicher Beobachtungen, z. B. aus der kriminalistischen Ermittlungspraxis, in einen zeitgenössischen, soziokulturellen Kontext. Unter dem Titel „The Circumstantial and the Evident“ untersucht er den Zusammenhang zwischen dem Kontext, individueller Wahrnehmung und der Beweiskraft von Dingen. Der Autor, selbst ein Künstler, deutet an, dass das hier mittels scheinbar evidenter Fotografien konstruierte Narrativ nur lückenhaft und subjektiv gelesen werden kann, da sich seine Lesbarkeit durch kulturelle Hintergründe individuell unterscheidet. Der Versuch zu entschlüsseln, was auf den Bildern zu sehen ist, ihre mögliche Bedeutung zu ergründen, den Sinn ihrer Reihenfolge und die von den Künstlern angestrebte Erzählung mittels der Bildsequenz nachzuvollziehen, wird von Betrachter\*innen der Bilder dennoch unweigerlich vorgenommen. Forth verweist mit seinem Text – ohne ihn jedoch zu nennen – auf Allan Sekula und seine Ausführungen zur Fotografie.<sup>357</sup> Obgleich das Nachwort integraler Bestandteil des Buches ist, wurde seine Bedeutung für die Interpretation des Projektes bei der wissenschaftlichen Beschäftigung mit Sultan und Mandels Projekt meist unterschlagen.

Die erste Wahl als Autor für das Nachwort war Forth jedoch nicht. Kurz vor der Fertigstellung ihres Buches hatten Mandel und Sultan den Künstler Robert Heinecken (1931–2006), welcher insbesondere von Mike Mandel für seine experimentelle Arbeit mit gefundener Fotografie geschätzt wurde,<sup>358</sup> um einen Text für *Evidence* gebeten. Heinecken setzte sich in seiner eigenen künstlerischen Arbeit mit den Massenmedien auseinander und arbeitete mit gefundenen Fotos, aus welchen er Collagen herstellte. Er gründete 1964 das Fotografie-

---

<sup>356</sup> Der Begriff Sequenz beschreibt allgemein eine räumliche, zeitliche oder gedankliche lineare Aufreihung oder Abfolge. Vgl. Wulff, Hans Jürgen: Sequenz, in: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=331> (zuletzt eingesehen am 16.5.2017).

<sup>357</sup> Vgl. Sekula 1975.

<sup>358</sup> Vgl. Mike Mandel and Larry Sultan in Conversation with Hal Fischer, in: *La Mamelie Magazine*. Art Contemporary, 2/3 (1977), S. 32–35 und S. 55 (hier: S. 34).

Programm an der UCLA, wo er bis 1991 als Kunstprofessor tätig war und großen Einfluss auf die Kunstszene von Los Angeles nahm. Statt aus seiner eigenen künstlerischen Praxis abgeleitete Ausführungen zum Umgang mit fotografischen Bildern zu formulieren, richtete Heinecken seinen Text biografisch aus. Er beschrieb in seinem Essay die Zusammenarbeit von Mandel und Sultan, ging auf deren frühere Arbeiten und selbstverlegte Bücher ein, ordnete das Vorgehen der Künstler in die Tradition Marcel Duchamps ein und verortete *Evidence* als primär kuratorische Arbeit in der Nachfolge von Edward Steichens *THE FAMILY OF MAN* (1955) und John Szarkowskis *FROM THE PICTURE PRESS* (1973). Diese einseitige Lesart widersprach jedoch der Mehrdeutigkeitsstrategie der Künstler, weshalb sie den Aufsatz Heineckens als zu explizit und erklärend ablehnten.<sup>359</sup> Er wurde stattdessen 1977 in der Zeitschrift *Afterimage* als Buchbesprechung veröffentlicht.<sup>360</sup>

### **Sequenz**

Das erste gezeigte Bild steht allein auf der rechten Buchseite, die linke Doppelseite zeigt nur das Papierweiß der leeren Seite (Abb. 32). Als Auftakt einer ansonsten paarweise nacheinander präsentierten Bilderfolge kommt diesem Bild eine besondere Funktion und Bedeutung zu. Zu sehen sind vier Fußabdrücke auf einem feuchten oder verschmutzten Boden aus verlegten Steinplatten. Neben einem der Fußabdrücke liegt ein heller Bleistift, der als Maß einen Eindruck von der Größe des Fußabdrucks vermittelt. Scheint es zunächst so, als würden die Spuren von einer Person stammen, gibt bei genauerem Hinsehen die Form der Fußabdrücke einen Hinweis darauf, dass diese auch von zwei sich parallel zueinander bewegenden Personen stammen könnten. Die Sequenz beginnt also rätselhaft mit einem Abdruck oder einer Spur, was Fototheoretiker\*innen hellhörig werden lässt und – wie bereits Peter Geimer anmerkte – daran erinnern könnte, dass Rosalind Krauss ebenfalls im Jahr 1977 Charles Sander Peirce' Zeichentheorie reaktivierte und die Fotografie als Index beschrieb.<sup>361</sup> Nach Krauss treffe ein Foto als bloßer Abdruck der Welt keine bestimmte Aussage, sei für sich genommen bedeutungslos und werde erst dadurch deutbar, dass man es nachträglich und von außen mit Bedeutung auflade.<sup>362</sup> Schon 1978 wurde *Evidence* vor dem Hintergrund fototheoretischer Überlegungen, wie sie etwa Susan Sontag oder Allan Sekula in den 1970er-Jahren anstellten, rezensiert und analysiert.<sup>363</sup> In einer fototheoretischen Lesart könnte dieser Sequenz-Auftakt also nahelegen, dass zunächst die Fotografie an sich thematisiert werden soll. Der Fußabdruck

---

<sup>359</sup> Vgl. Cotton 2012, S. 23.

<sup>360</sup> Vgl. Heinecken 1977, S. 6.

<sup>361</sup> Vgl. Geimer 2015, S. 31.

<sup>362</sup> Vgl. Geimer 2011, S. 235, und Geimer 2015, S. 33.

<sup>363</sup> Vgl. Moniot 1978.

könnte aber auch einfach als Verweis auf das klassische kriminalistische Beweismittel, den Fingerabdruck, verstanden werden. Mit seiner Widersprüchlichkeit und Mehrdeutigkeit entfacht das Bildmotiv eine Stimmung, die auch die Wirkung der folgenden Bilder beeinflusst. Das Bild kann insofern als Hinweis der Künstler an die Leserschaft verstanden werden, was diese auf den nächsten Seiten zu erwarten hat.

Auf der folgenden Doppelseite (Abb. 33) wiederholt sich das Motiv des Abdruckes als Positiv- und Negativform in Gestalt einer Handinnenfläche und der Sitzfläche eines Stuhls. Beide im Bildzentrum stehenden Gegenstände werden jeweils von einem fotografischen Abzug, welcher Porträts von Menschen zeigt, begleitet. Handelt es sich links um ein Bild, dessen Tonalität primär dunkel ist, weist das rechte Bild eine primär helle Tonalität auf. Links handelt es sich im übertragenen Sinne um einen Zeigegestus, der von einem Maß (einem Lineal mit der Aufschrift „Pioneer“) und einem Abbild umgeben ist. Diesen Bildern, auf denen der Mensch bisher nur als Abdruck oder Abbild repräsentiert wurde, folgen zwei Bilder, in denen Teile von menschlichen Körpern zu sehen sind (Abb. 34). Im Bildzentrum des linken Bildes steht ein zur Seite gedrehter, mit dunkler Hose und hellem T-Shirt bekleideter schlanker Mann vor einer weißen Leinwand, dessen bloße Arme so vor der Brust verschränkt sind, dass wir lediglich die Außenseite seiner Oberarme und die Ellenbogen sehen können. Der restliche Körper und der Kopf der Gestalt befinden sich außerhalb des Bildanschnitts. Im Zentrum des rechten Bildes hingegen steht ein auf einem hölzernen Hocker aufgebocktes elektromechanisches Bauteil, welches von einer Papierbahn hinterfangen wird. Diese wird wiederum von jemandem gehalten, dessen Unterarm und Hand im oberen Bildbereich zu sehen sind. Es ist nicht klar, ob das Papier hier dazu dient, das „Ding“ von seiner Umgebung freizustellen und so besser zu präsentieren, oder ob es dazu dient das „Ding“ zu verdecken und es zu verpacken.

In der weiteren Folge wiederholen sich sowohl bestimmte Gesten, wie das Vorzeigen von Objekten, die Bearbeitung von Material, die Herstellung abgegrenzter Flächen oder Hintergründe, auf deren Folie etwas sichtbar werden soll, als auch bestimmte Motive, wie etwa Karomuster, Plastik, der Gebrauch von Holzlatten, Explosionen und Bilder von Objekten und Menschen – meist Männern – in Bewegung.<sup>364</sup> Den Abschluss der Sequenz bilden Fotografien, die Architekturdetails, Pflanzen und Steine zeigen (Abb. 35 und Abb. 36). Das letzte Bild präsentiert in Nahansicht ein von unzähligen dunklen Steinen überschüttetes Gebiet, welches von einem grobmaschigen Drahtgeflecht überzogen ist. Eine mögliche Interpretation dieses Bildes wäre es, die Unordnung der Steine durch die gleichmäßige Struktur des maschinell

---

<sup>364</sup> Vgl. Geimer 2011, S. 232.

hergestellten Drahtgeflechts bewältigt zu sehen. Insofern könnte diese letzte Fotografie als Sinnbild für die Arbeit der Künstler gelesen werden, Ordnung in die Massen an gesichteten Fotografien gebracht zu haben. Denkbar wären zahlreiche weitere Deutungen, wie jene, dass das durch abstrakte Formen und grafische Linien geprägte Bild Ruhe vermittelt und sich insofern als Abschluss einer Bildfolge in besonderer Weise eignet.

Die Schwierigkeit, eine eindeutige Narration der Autoren auszumachen, ergibt sich zunächst aus deren Bildauswahl und Bildzusammenstellung für das Buch. Die Auswahl der Motive, die z. B. Menschen oftmals nur von hinten, mit verdeckten Gesichtern oder in Form von Körperfragmenten zeigen, trägt dazu bei, dass Betrachter\*innen sich fragen: Wer sind diese Menschen und was machen sie da? Viele der Bilder stammen aus den Bereichen Raumfahrt sowie der Atomwaffen- und Verteidigungsindustrie – wissenschaftlich-technische Felder also, von denen die breite Öffentlichkeit normalerweise ausgeschlossen bleibt und mit deren Verfahren sie nicht vertraut ist. Das Zeigen dieses verborgenen Bildmaterials erzeugt daher eine unheimliche und befremdliche Wirkung auf das Publikum.

Stilistisch lassen sich bei den ausgewählten Fotografien zwei Richtungen benennen: Es handelt sich erstens um Aufnahmen, die sich durch eine technisch kontrollierte Umsetzung wie Tiefenschärfe, ausbalancierte Lichtverhältnisse, Kontrastreichtum und eine gerade Linienführung auszeichnen. Zweitens sind es Aufnahmen, bei denen es etwa durch die Verwendung von Blitzlicht zu Überbelichtungen, starken Schattenbildungen und Spiegelungen kommt und die so den Charakter von spontanen Schnappschüssen erhalten.<sup>365</sup> Die fotografierten Gegenstände befinden sich größtenteils in der Bildmitte, wobei das Schwarz-Weiß der Aufnahmen eine Kontrastierung und Fokussierung auf das Gezeigte erlaubt. Eine Einteilung der Bilder in Gruppen, die z. B. durch Leerseiten gestalterisch angezeigt werden könnten, wurde im Buch nicht vorgenommen. Versuche, die Fotografien inhaltlich zu Gruppen zusammenzufassen und so die Struktur des Narrativs aufzuschlüsseln, wurden von verschiedenen Autor\*innen in Bezug auf die in Ausstellungen gezeigten Abzüge vorgenommen, wie im Verlauf dieses Kapitels noch ausgeführt wird.

Der Betrachter oder die Betrachterin konstruiert beim Blättern der Buchseiten, beim Betrachten und Vergleichen der nach- und nebeneinander gezeigten Bilder ein eigenes Narrativ, da ihm oder ihr von Seiten der Künstler innerhalb des Buches nur vage und doppeldeutige Hinweise, jedoch keine eindeutigen „Beweise“ vorgelegt werden. Die Künstler vermieden es

---

<sup>365</sup> Eine ähnliche Beobachtung machte 1977 schon Fred Gross in seiner Rezension zu *Evidence*: Vgl. Gross 1977, o.P.

weitgehend, Bilder mit starken thematischen Bezügen nebeneinander auf Doppelseiten zu zeigen. Die Anknüpfungspunkte der Fotos sind eher formaler Art und offenbaren sich insbesondere beim Blättern. Diese Anordnung von Bildern nach formalen Anknüpfungspunkten, welche die Künstler als narrative Mittel für ihre Sequenz verwendeten, wird als Schnitttechnik auch im Film verwendet und dort als ‚Match Cut‘<sup>366</sup> bezeichnet. Durch die auf ähnliche Weise im Bild positionierten Gegenstände, Horizontlinien oder Lichtstimmungen wird den Betrachter\*innen ein Zusammenhang zwischen den Bildern suggeriert und Aufmerksamkeit erzeugt. Anders als im Film, bei dem einem ‚Match Cut‘ klassischerweise erklärende, längere Einstellungen folgen, in denen den Zuschauer\*innen klar wird, dass sie sich an einem anderen Ort zu einer anderen Zeit befinden, lösen Mandel und Sultan die durch ihre Bildzusammenstellungen aufgebaute Spannung über viele Seiten nicht auf. Den Betrachtenden wird so immer wieder der Raum eröffnet, durch Beobachtungen von Details und Zusammenhängen zwischen den Bildern eigene Geschichten zu erzählen. Die Bedeutungen der Bilder sind also fließend. Die Künstler belegen insofern mit ihrer Arbeit, „dass fotografische Bilder eigentlich immer (auch) etwas anderes erzählen als das, was sie vordergründig zeigen“,<sup>367</sup> und das zu einer Zeit, in der die Vorstellung vom besonderen Wirklichkeitsgehalt der Fotografie ihre Wirkungsmacht noch nicht verloren hatte.<sup>368</sup> Der Entzug der Bildunterschriften führt den Betrachter oder die Betrachterin dazu, sich selbst mögliche Erklärungen und Titel für die Bilder vorzustellen. Ihre Auswahl, die Anordnung der Bilder und die Festlegung ihrer Reihenfolge als Sequenz im Buch bieten die Möglichkeit zu kontextuellen Bezugnahmen. Durch das Zusammenspiel mit anderen Bildern entstehen neue Bedeutungsspielräume.

Angesichts des offenen Interpretationsspielraumes ließe sich der Titel des Buches als ironisch deuten. Nimmt man den Titel jedoch ernst und bezieht das Nachwort von Robert F. Forth in die Interpretation mit ein, könnte das Buch tatsächlich als Beweisführung dienen: Es zeigt, dass Fotografien eben nicht als Beweise taugen. Sandra Phillips, von 1987 bis 2016 Fotokuratorin am SFMOMA, betont die Funktion der Buchgestaltung und Sequenzierung der Bilder für die Sinnstiftung des Buches:

And there is no obvious clue to the book’s meaning except the pictures, their order, and the introductory list of all the offices and agencies from whence the pictures came. 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

---

<sup>366</sup> Vgl. Bender, Theo/Wulff, Hans Jürgen: match cut, in: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/m:matchcut-1817> (zuletzt eingesehen am 20.5.2021).

<sup>367</sup> Berg 2015, S. 8.

<sup>368</sup> Vgl. Geimer 2015, S. 31, und Geimer 2011, S. 230.

speaking the language of truth, which documentary photography is reputed to represent.<sup>369</sup>

Für Vince Aletti hingegen erscheinen die Reihenfolge und Sequenz der Bilder vollkommen zufällig und die Verwirrung bewusst inszeniert.<sup>370</sup> Doch wie gezeigt wurde, ist die Sequenz nur weil sie keinen eindeutigen Sinn ergibt, nicht auch zwangsläufig willkürlich zusammengestellt. Peter Geimer sieht „den Effekt der Verfremdung, der sich einstellt, wenn man die Dinge ihrem Zusammenhang entzieht“,<sup>371</sup> von den Künstlern intendiert. Für Geimer sind die verbindenden Elemente der Bilder bewusst bloß lose zusammengefügt, so dass sich gar kein kohärenter Gesamtzusammenhang herstellen lasse. Auf die Frage, ob die Bilder gar austauschbar sind und Auswahl, Anordnung und Reihenfolge für ihr Verständnis keinerlei Rolle spielen, wird an späterer Stelle noch genauer eingegangen.

### **3.2.2 Die Ausstellung EVIDENCE. PHOTOGRAPHS FROM THE FILES OF GOVERNMENT AND INDUSTRY im SFMOMA (1977)**

Mandel und Sultan war es wichtig, mit *Evidence* eine größere und andere Öffentlichkeit zu erreichen als durch ihre vorangegangenen Projekte. Deshalb beabsichtigten sie schon früh, das Werk nach seinem Abschluss sowohl in Form eines Buches als auch landesweit in Ausstellungen zu präsentieren. So nahmen sie nicht nur Kontakt zum San Francisco Museum of Modern Art (SFMOMA) auf, wo Sultan gelegentlich arbeitete, sondern auch zum George Eastman House in Rochester und dem 1975 gerade eröffneten Center for Creative Photography (CCP) in Tucson. Weder das SFMOMA noch das George Eastman House sahen sich jedoch finanziell in der Lage, eine Wanderausstellung zu organisieren oder gar die Abzüge und Dokumentation des Projektes zu erwerben.<sup>372</sup> Allein das CCP, welches eine Institution ist, an die einflussreiche Fotografen wie Ansel Adams, Harry Callahan oder Aaron Siskind bereits zu Lebzeiten ihre Archive zur Aufbewahrung gaben, hatte hierfür das notwendige Budget.<sup>373</sup> Auch wenn John Humphrey in seiner Funktion als Kurator am SFMOMA die Künstler nicht durch einen Ankauf finanziell unterstützen konnte, eröffnete er ihnen bereits Ende 1975 mit dem Angebot, ihr Projekt nach dessen Abschluss im SFMOMA auszustellen, die Möglichkeit, *Evidence* einer größeren Öffentlichkeit bekannt zu machen und das selbstverlegte Buch über

---

<sup>369</sup> Phillips 2003, o.P.

<sup>370</sup> Vgl. Aletti 2004, S. 44.

<sup>371</sup> Geimer 2015, S. 33.

<sup>372</sup> Vgl. Brief von William Jenkins an Mike Mandel und Larry Sultan vom 28.4.1977, in: ‚Clatworthy Colorvues Collection‘ des Center for Creative Photography (CCP), AG 12:1/7.

<sup>373</sup> So bestätigte es auch Sandra S. Phillips in einem persönlichen Gespräch mit der Autorin am 1.7.2016 in Berlin.

das Museum zu vertreiben. Das zur Verfügung gestellte Budget war gering,<sup>374</sup> doch bekamen die Künstler vom Fotokurator gleichzeitig freie Hand zur Installation der Ausstellung.<sup>375</sup> So wurde das Evidence-Projekt, einige Wochen nach Erscheinen des selbstverlegten Buches im Frühjahr 1977, vom 25. März bis 8. Mai 1977, zum ersten Mal einem zuvor noch nicht von den Künstlern adressierten Kunst-Publikum vorgestellt. Das Buch entstand also, anders als es oftmals kommuniziert wird,<sup>376</sup> bereits bevor Evidence zum ersten Mal in einem Ausstellungsraum präsentiert wurde.

## **Bildauswahl**

Im SFMOMA wurden von den Künstlern nicht allein die 59 im Buch reproduzierten Schwarz-Weiß-Fotografien, sondern eine erweiterte Auswahl von Fotografien gezeigt. Die Künstler hatten zunächst 89 Fotografien für die Ausstellung ausgewählt, wie die Pressemitteilung zur Ausstellung und eine Bilderliste belegen.<sup>377</sup> Um sie benennen zu können, hatten Mandel und Sultan die Abzüge nicht nur rein deskriptiv, sondern auch mit Sprachgefühl und Sinn für Humor doppeldeutig betitelt: z. B. „2. Metal Cylinders Hanging like Sausages“, „31. Police Pencil and Fancy Footwork“, „39. Man in Underwear Connected to Time“, „50. Triangles Listening“.<sup>378</sup> Die unter Punkt 31 bis 89 aufgelisteten Bilder lassen sich anhand ihrer Beschreibung den 59 im Buch reproduzierten Schwarz-Weiß-Fotografien zuordnen. Die Reihenfolge der hier gelisteten Bilder entspricht, mit einer kleinen Abweichung, auch der im Buch präsentierten Bildabfolge. Die ersten 30 beschriebenen Fotografien wurden im Buch nicht gezeigt und erweiterten die Bildauswahl der Künstler für die Ausstellung. An sechster Stelle wird eine als „Color Photo – Blue and Pink Dresses“ beschriebene Farbfotografie aufgeführt.<sup>379</sup> Ob dieses Foto jedoch tatsächlich auch in der Ausstellung gezeigt wurde, kann angesichts fehlender Installationsansichten nicht eindeutig belegt werden. Wie mehrere Dokumente nahelegen,

---

<sup>374</sup> Im ‚Exhibition Worksheet‘ des SFMOMA vom 10.3.1977 werden die voraussichtlichen Druckkosten für Einladungen und ihre Verschickung auf 280 \$ geschätzt. Vgl. ‚Exhibition Worksheet, 10.3.1977‘, in: Archiv-Materialien zu EVIDENCE im SFMOMA, Arch.Exh.001, Box c4, Folder 22.

<sup>375</sup> Vgl. Interview Rigelhaupt/Sultan 2007, S. 7, 10.

<sup>376</sup> Drew Moniot z. B. ging davon aus, dass das Buch erst nach der Ausstellung im SFMOMA entstanden sei. Vgl. Moniot 1978, S. 74.

<sup>377</sup> Vgl. Pressemitteilung des SFMOMA zur Ausstellung EVIDENCE. PHOTOGRAPHS FROM THE FILES OF GOVERNMENT AND INDUSTRY (SFMOMA, 23.3.–8.5.1977), in: Archiv-Materialien zu EVIDENCE im SFMOMA, Arch.Exh.001, Box c4, Folder 22, Document 24.1; „A list of photographs comprising the exhibition at the San Francisco Museum of Modern Art from March 23 to May 8, 1977 entitled ‘Evidence.’, Clatworthy Colorvues, Larry Sultan, President, Mike Mandel, President“, in: Archiv-Materialien zu EVIDENCE im SFMOMA, Arch.Exh.001, Box c4, Folder 22, Document 24.3. In einem Arbeitsblatt zur Ausstellung im SFMOMA vom 10.3.1977 ist zunächst von 90 Schwarz-Weiß-Fotografien die Rede. Vgl. ‚Exhibition Worksheet, 10.3.1977‘, in: Archiv-Materialien zu EVIDENCE im SFMOMA, Arch.Exh.001, Box c4, Folder 22.

<sup>378</sup> Vgl. „A list of photographs comprising the exhibition at the San Francisco Museum of Modern Art from March 23 to May 8, 1977 entitled ‘Evidence.’, Clatworthy Colorvues, Larry Sultan, President, Mike Mandel, President“, in: Archiv-Materialien zu EVIDENCE im SFMOMA, Arch.Exh.001, Box c4, Folder 22, Document 24.3.

<sup>379</sup> Vgl. ebd.

wurden letztlich nicht alle 89 aufgelisteten Bilder, sondern nur 85 Fotografien in der Ausstellung gezeigt,<sup>380</sup> welche die Künstler laut Rückgabeprotokoll des Museums am 20. Mai 1977 aus dem Museum abholten.<sup>381</sup> Wie später durch die Fotokuratorin Sandra S. Phillips bekannt wurde, versuchten die Künstler, eine Fotografie in die Ausstellung zu schleusen, welche sie selbst aufgenommen hatten.<sup>382</sup> Hintergrund war eine Wette mit dem Museumskurator John Humphrey, dass er eine von den Künstlern fingierte Aufnahme nicht als solche unter den sonstigen Archiv-Fotografien identifizieren könne. Humphrey aber entlarvte eines der Bilder, welches minimalistisch anmutende weiße Stehlen in einer flachen Landschaft zeigt, als den ‚Fake‘. Dass die Aufnahme dennoch in der Ausstellung gezeigt wurde, bezweifelt Phillips auf Nachfrage.<sup>383</sup> Da das Foto auch in der Bilderliste zur Ausstellung nicht beschrieben wurde, ist anzunehmen, dass die Fotografie, ebenfalls nicht in der Ausstellung im SFMOMA gezeigt wurde.

Obwohl die Künstler die ausgewählten Abzüge zur eindeutigen Identifikation mit Bildtiteln versahen, wurden die fotografischen Abzüge, wie schon die fotografischen Reproduktionen im Buch, auch in der Ausstellung nicht untertitelt. Jedoch wurden die Bilder auch hier durch Texte kontextuell eingebettet, welche auf sieben 40 x 50 cm großen Texttafeln in die Ausstellung einleiteten und diese abschlossen. Neben der als Vorwort fungierenden Auflistung der Institutionen und dem Nachwort von Robert Forth wurde die Präsentation abschließend durch einen erst im Januar 1977 verfassten, kurzen Text des Chef-Kriminalisten John E. Davis vom Oakland Police Department ergänzt, der dem Evidence-Projekt eine weitere Bedeutungsebene hinzufügte und Larry Sultan nachweislich sehr gefiel.<sup>384</sup> Unter dem Titel „On the Photograph As Evidence“ schrieb Davis über die Beweiskraft von Fotografien aus philosophischer und kriminalistischer Sicht, wodurch die Wahrnehmung der Fotografien als Archiv-Funde in der Ausstellung noch verstärkt wurde.

Während bei der konzentrierten Betrachtung der Aufnahmen im Buch zunächst das Gesehene selbst hinterfragt wird, ergaben sich beim Blick auf die Archiv-Abzüge und Texte an den Wänden der Ausstellung noch dringlichere Fragen zum Zweck der Bildherstellung. Welche

---

<sup>380</sup> Vgl. Brief von Larry Sultan an Marnie Gillett (CCP) vom 3.7.1977, in: ‚Clatworthy Colorvues Collection‘ des Center for Creative Photography (CCP), AG 12:1/7.

<sup>381</sup> Registration Receipt, SFMOMA, 11.6.1977, in: Archiv-Materialien zu EVIDENCE im SFMOMA, Arch.Exh.001, Box c4, Folder 22, Document 24.4.

<sup>382</sup> Vgl. Phillips 2003, o.P.

<sup>383</sup> In ihrem Aufsatz erwähnt Phillips nicht, was mit dem Bild geschah. Im persönlichen Gespräch bezweifelte sie allerdings, dass das gefakte Bild in den 1970ern jemals in Ausstellungen gezeigt worden sei. Vgl. Gespräch zwischen Sandra S. Phillips und der Autorin am 1.7.2016 in Berlin.

<sup>384</sup> Vgl. Interview Rigelhaupt/Sultan 2007, S. 9, sowie drei Briefe von John L. Davis an Larry Sultan, Januar 1977, in: ‚Clatworthy Colorvues Collection‘ des Center for Creative Photography (CCP), AG 12:1/6.

Funktionen nahm das fotografische Material innerhalb der Archive ein und an welches Publikum sollte es sich richten?

Mike and I, through the act of selection, became authors of pictures we didn't make, because we felt we saved them from the dustbin of history. Their function was once documentary and now they were pure connotation – they no longer had their specific instrumental function. They could mean whatever we could nudge them into meaning through context and visual association.<sup>385</sup>

Bei der Projekt-Präsentation im SFMOMA entschieden sich Sultan und Mandel für eine sachlich-unpräventöse Hängung, welche die Objektivität der ausgewählten Archiv-Abzüge unterstrich. Eine Fotografie nach der anderen wurde in einer langen Reihe an den Wänden eines Korridors im Museum<sup>386</sup> gezeigt. Die Tonalität und Oberflächenstruktur differierten von Abzug zu Abzug, da diese von unterschiedlichen Herstellern angefertigt worden waren. Die 85 Fotoabzüge, fast alle im Format 20,3 x 25,4 cm bzw. 8 x 10 Inch,<sup>387</sup> wurden mit Versteifungen hinterlegt und unter schlichten Glasplatten in der Größe der Abzüge direkt mit kleinen Versenk-Nägeln an den Wänden des Museums befestigt.<sup>388</sup> Die Entscheidung für diese Art der Präsentation hatte nicht nur ökonomische, sondern auch konzeptuelle Gründe. Sie sollte die artefaktische Natur der Abzüge verdeutlichen. Wie der Fotokurator Joshua Chuang 2015 berichtete, seien durch die rahmen- und passepartoutlose Fixierung der Abzüge hinter Glas auch „die Archivnummern und die fransigen schwarzen Ränder sichtbar [ge]blieben“.<sup>389</sup> Da die Ausstellung 1977 jedoch nicht fotografisch dokumentiert wurde, kann über die tatsächliche Präsentation der Fotografien, die Bildauswahl und die hängebedingte Sequenzierung nur gemutmaßt werden.<sup>390</sup> Die Sichtung der heute noch im CCP verwahrten Abzüge in Form digitalisierter Vorder- und Rückseiten zeigt, dass rund ein Drittel der ausgestellten Abzüge vorderseitig Nummerierungen aufweisen.<sup>391</sup> Tatsächliche Hinweise auf ihren ursprünglichen Ordnungs- und Archivierungszusammenhang durch Stempel, Aufkleber oder Beschriftungen

---

<sup>385</sup> Podiumsdiskussion mit Constance Lewallen, Mike Mandel, Larry Sultan und Jim Goldberg am 22.6.2008 in der University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive (BAM/PFA), abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=9GSm-P1zJps> (zuletzt eingesehen am 8.12.2020).

<sup>386</sup> Vgl. Einladungskarte der Ausstellung EVIDENCE, in: Archiv-Materialien zu EVIDENCE im SFMOMA, Arch.Exh.001, Box c4, Folder 22.

<sup>387</sup> Mike Mandel erwähnt in einem handgeschriebenen Brief an Marnie Gillett vom CCP, dass die meisten der 85 im SFMOMA ausgestellten Fotografien das Format 8 x 10 Inch gehabt hätten, einige jedoch auch 8½ x 11 Inch groß gewesen seien. Vgl. Brief von Mike Mandel an Marnie Gillett (CCP), in: Clatworthy Colorvues Collection' des Center for Creative Photography (CCP), AG 12:1/7.

<sup>388</sup> Vgl. „Exhibition Worksheet, 10.3.1977“, in: Archiv-Materialien zu EVIDENCE im SFMOMA, Arch.Exh.001, Box c4, Folder 22. Vgl. auch Interview Rigelhaupt/Sultan 2007, S. 10, und Cotton 2012, S. 23.

<sup>389</sup> Chuang 2015, S. 29.

<sup>390</sup> Von den EVIDENCE-Ausstellungen Ende der 1970er-Jahre wurden keine Installationsansichten angefertigt, wie Mike Mandel, das SFMOMA und das CCP auf Nachfrage bestätigten.

<sup>391</sup> Es handelt sich in erster Linie um Zahlen-Buchstaben-Kombinationen, die unterhalb des Bildmotivs vermerkt wurden. Beim Abzug mit der Inv.Nr. 77.97.14 hingegen sind vorder- wie rückseitig zwei Perforationen sichtbar, die zeigen, dass der Abzug vermutlich zur Abheftung in einem Ringordner gelocht wurde.

mit Informationen zu den Archiven finden sich jedoch in der Regel nur auf den Rückseiten der Abzüge. Doch auch ohne die Rückseiten zu zeigen, hob die Ausstellung im SFMOMA den artefaktischen Charakter dieser ursprünglich zu Dokumentationszwecken hergestellten Abzüge hervor. Das Museum bewarb die Ausstellung EVIDENCE dementsprechend mit dem Untertitel PHOTOGRAPHS FROM THE FILES OF GOVERNMENT AND INDUSTRY. So verwiesen Sultan und Mandel deutlich auf den Ursprung der ausgestellten Archiv-Abzüge. Gleichzeitig beanspruchten sie für das Buch, welches ebenfalls in der Ausstellung gezeigt und bei der Ausstellungseröffnung am 25. März 1977 von den Künstlern signiert und für 12,95 \$ verkauft wurde,<sup>392</sup> eine gemeinsame künstlerische Autorschaft. In der Pressemitteilung des SFMOMA heißt es demnach:

“By definition these found objects are records and by implication they are cultural artifacts.” write the artists in their statement about the exhibition. “This is not a compilation of photographs that define any specific place in time but rather a poetic exploration upon the restructuring of imagery. [...]” These records are now metaphors. They refer back to their place of origin in a new way that define the artistry of Larry Sultan and Mike Mandel.<sup>393</sup>

An dieser Stelle wird bereits deutlich, dass der Präsentation des Evidence-Projektes in Form der Ausstellung ein anderes Konzept und Verständnis von Autorschaft zugrunde liegt als dem selbstverlegten Künstlerbuch.

### 3.2.3 Die Wanderausstellung EVIDENCE (1977–1979)

Von Juni bis Juli 1977 wurde die Evidence-Ausstellung im Los Angeles Institute of Contemporary Art (LAICA),<sup>394</sup> einem heute nicht mehr existierenden Ausstellungsraum in Los Angeles, gezeigt. Wie ein im Juli 1977 von Sultan verfasster Brief an das CCP belegt, wurden im LAICA aufgrund der kleineren Ausstellungsfläche und räumlichen Enge lediglich 60 Fotografien präsentiert, wodurch auch eine neue sequenzielle Logik begründet wurde.<sup>395</sup> Sultan begrüßte die veränderte räumliche Situation, da er die Arbeit im kleineren Ausstellungsraum

---

<sup>392</sup> Vgl. Einladungskarte der Ausstellung EVIDENCE, in: Archiv-Materialien zu EVIDENCE im SFMOMA, Arch.Exh.001, Box c4, Folder 22.

<sup>393</sup> Pressemitteilung des SFMOMA zur Ausstellung EVIDENCE. PHOTOGRAPHS FROM THE FILES OF GOVERNMENT AND INDUSTRY (SFMOMA, 23.3.–8.5.1977), in: Archiv-Materialien zu EVIDENCE im SFMOMA, Arch.Exh.001, Box c4, Folder 22, Document 24.1.

<sup>394</sup> Das LAICA war ein Ausstellungsraum in Los Angeles, der von 1974 bis 1976 im fünften Stock des ABC Entertainment Center in Century City untergebracht war. Im März 1977 erfolgte die Wiedereröffnung am 2020 South Robertson Boulevard. Ein Jahr später, von April bis Mai 1978, wurde im LAICA die von Douglas Crimp kuratierte, legendäre Ausstellung PICTURES gezeigt. Vgl. Yates, Michael (2007): *Los Angeles Institute of Contemporary Art. A Finding Aid to the Los Angeles Institute of Contemporary Art Records, 1973–1988, in the Archives of American Art*, S. 12ff., in: <http://www.aaa.si.edu/collections/los-angeles-institute-contemporary-art-records-5495/more> (zuletzt eingesehen am 28.6.2016).

<sup>395</sup> Vgl. Brief von Larry Sultan an Marnie Gillett (CCP) vom 3.7.1977, in: ‚Clatworthy Colorvues Collection‘ des Center for Creative Photography (CCP), AG 12:1/7.

effektvoller in Szene gesetzt sah als an den Wänden des langen Korridors im SFMOMA. Gleichzeitig führte ihn die Präsentation im LAICA zu der Erkenntnis, „that it will be very difficult to standardize the exhibition and / or have the installation receptive to the character of the particular space it is being exhibited in“.<sup>396</sup> Dass er hiermit Recht behalten sollte, zeigte sich anhand zahlreicher Ausstellungspräsentationen des Evidence-Projektes in den folgenden Jahren, von denen einige im Rahmen dieses Kapitels genauer untersucht werden.

Nachdem die Fotografien in L.A. gezeigt worden waren, kamen sie Anfang September 1977 nach Tucson in das 1975 eröffnete CCP an der University of Arizona. Das CCP hatte den Künstlern das gesamte Projekt-Archiv samt 254 Archiv-Abzügen und Korrespondenz bereits vor Fertigstellung ihres Buches für 2.000 \$ abgekauft, um es als Zeugnis ihrer Aktivitäten und Gedanken hinsichtlich des Buches und der Ausstellung zu bewahren.<sup>397</sup> Unter den Abzügen, welche seit 1977 vom CCP aufbewahrt werden, befinden sich sowohl motivische Varianten der im Buch von 1977 oder in Ausstellungen veröffentlichten Bilder als auch mehrere Farbfotografien. Der heutzutage niedrig erscheinende Preis für die Gesamtauswahl der Abzüge wurde von den gerade erst am Anfang ihrer beruflichen Laufbahn stehenden Künstlern in Anlehnung an die Höhe ihres NEA-Stipendiums und nicht etwa an Preisen für Kunstfotografie kalkuliert.<sup>398</sup> In San Francisco hatte sich zu dieser Zeit noch kein Markt für Fotografien etabliert, und die Fotografie begann gerade erst, eine Rolle auf dem Kunstmarkt zu spielen. Den Gewinn aus dem Verkauf investierten Mandel und Sultan in die Produktion ihres selbstverlegten Buches.<sup>399</sup> Doch was genau wurde in der Wanderausstellung des CCP gezeigt?

Als vom CCP organisierte und modifizierte Wanderausstellung war EVIDENCE zunächst vom 1. bis 31. Oktober 1977 im CCP und in den folgenden zwei Jahren in verschiedenen Galerien und Museen in den USA zu sehen.<sup>400</sup> Die Wanderausstellung EVIDENCE konnte zusammen mit einem Pressepaket gegen eine monatliche Gebühr von 400 \$ vom CCP entliehen werden.<sup>401</sup> Die Ausstellung beinhaltete 79 Fotografien, sieben Wand-Texte, die das Vorwort

---

<sup>396</sup> Ebd.

<sup>397</sup> Vgl. Brief vom Direktor des CCP James L. Enyeart an den Kurator des Fogg Museum Davis Pratt vom 30.3.1978, in: ‚Clatworthy Colorvues Collection‘ des Center for Creative Photography (CCP), AG 12:1/7; Vgl. Interview Rigelhaupt/Sultan 2007, S. 31.

<sup>398</sup> Der Versicherungswert eines fotografischen Abzuges von EVIDENCE wurde 1977 auf etwas mehr als 11,75 \$ angesetzt. Vgl. Registration Receipt, SFMOMA, 11.6.1977, in: Archiv-Materialien zu EVIDENCE im SFMOMA, Arch.Exh.001, Box c4, Folder 22, Document 24.4.

<sup>399</sup> Vgl. Owens 1979, S. 61.

<sup>400</sup> Nachdem die Ausstellung 1977 im CCP gezeigt wurde, wanderte sie 1978 an die University of Iowa, Iowa City, IA und an das Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, MA sowie 1979 an das Museum of Contemporary Art, Chicago, IL, wo sie jedoch, wie im Folgenden dargelegt wird, in modifizierter Form gezeigt wurde.

<sup>401</sup> Vgl. Informationstext des CCP zur ‚Traveling Exhibition ‚Evidence‘ by Mike Mandel & Larry Sultan‘, in: ‚Clatworthy Colorvues Collection‘ des Center for Creative Photography (CCP), AG 12:1/7. Diese ‚wall-labels‘ wurden jedoch z. B. im Fogg Museum nicht gezeigt. Vgl. Brief von Terence R. Pitts an die Redaktion der

von Robert F. Forth und die Auflistung der Institutionen, aus welchen die Fotografien stammten, wiedergaben sowie eine Danksagungstafel. Sowohl die Fotografien als auch die Texte wurden in schlichten weißen Rahmen aufbewahrt, in welchen sie auch ausgestellt werden sollten. Der Text von John E. Davis, der die ausgestellten Fotografien im SFMOMA in den Kontext kriminalistischer Dokumente gesetzt hatte, gehörte nicht zur neukonzipierten Wanderausstellung. Diese unterschied sich also sowohl hinsichtlich der Anzahl, Auswahl, Abfolge und Präsentation der Bilder als auch durch die textliche Rahmung von den vorangegangenen Ausstellungen.

Obgleich Larry Sultan bereits im Sommer 1977 festgestellt hatte, dass eine Standardisierung der Ausstellung angesichts der Besonderheiten eines jeden Ausstellungsraumes schwierig sein dürfte, verfassten die Künstler kurze Zeit später zusammen mit dem CCP eine Installationsanleitung, die potenziellen Leihnehmer\*innen Auskunft darüber gab, wie viele Bilder gezeigt und wie diese in der Wanderausstellung EVIDENCE gehängt werden sollten. Für die Wanderausstellung hatten Larry Sultan und Mike Mandel aus den 254 Abzügen 79 Fotografien ausgewählt und zugunsten einer „more lucid presentation of the work“ neu sequenziert und in fünf Gruppen eingeteilt.<sup>402</sup> Diese fünf Gruppen bezeichneten sie mit den Buchstaben A, B, C, D und E. Bereits 1975, zu Beginn ihres Projektes, hatten die beiden Künstler versucht, sich darüber klar zu werden, was sie auf den bis dahin von ihnen zusammengetragenen Fotografien sahen, und begannen, 30 Bilder zu betiteln und ebenfalls mit Buchstaben zu codieren.<sup>403</sup> Die Buchstaben der 1977 von ihnen bestimmten Gruppen und die Buchstaben der 1975 vergebenen provisorischen Bildtitel weisen insofern andere Funktionen auf und sind nicht deckungsgleich.

Gleichwohl sie erklärten, mit der Erstellung von Gruppen eine klare, einleuchtende, übersichtliche Präsentation der Bilder erzielen zu wollen, unterließen sie es, nachvollziehbare Kriterien zu nennen, nach denen Bilder zu einer Gruppe zusammengefasst wurden. Stattdessen verwiesen sie auf die Logik und eigene Stimmung, die von jeder Gruppe ausgehe, und betonten die Bedeutung der Sequenzierung: „(a) The 79 photographs are carefully sequenced into five groupings, each with its own particular mood and logic that best presents the work as a

---

Newsweek vom 10.5.1978, in: ‚Clatworthy Colorvues Collection‘ des Center for Creative Photography (CCP), AG 12:1/7.

<sup>402</sup> Die 175 nicht für die Ausstellung ausgewählten Abzüge sollten auf Wunsch der Künstler auch in Zukunft nicht ausgestellt, sondern im CCP verwahrt werden, um einen Einblick in den Prozess ihrer Bildauswahl zu geben. Vgl. Brief von Larry Sultan an Terry, Jim und Harold (CCP) vom 6.9.1977, in: ‚Clatworthy Colorvues Collection‘, CCP, AG 12:1/7.

<sup>403</sup> Etwa „T – man measured“, „L – 3 black trees“, „Q – radioactive plants“ oder „P – face burn“. Vgl. Bilderarbeitsliste, Evidence, 27,9 x 21,5 cm, ca. 1975, abgedruckt in: Zander 2012, S. 23.

whole.“<sup>404</sup> Wie ein Vergleich der rückseitig beschrifteten Archiv-Abzüge im CCP zeigt, beinhalteten die jeweiligen Gruppen Bilder aus verschiedenen Archiven, wurden also nicht auf Basis ihres ursprünglichen Kontextes zusammengestellt.<sup>405</sup> Mit 22 Fotografien ist A die größte Gruppe und beinhaltet überwiegend Aufnahmen von Objekten. Gruppe B umfasst 13 Fotografien hauptsächlich von Männern, die Dinge tun. Die 16 Aufnahmen der Gruppe C zeigen ebenfalls Männer, die Dinge tun, aber auch Explosionen. Was die 13 Aufnahmen der Gruppe D verbindet, bleibt unklar, wohingegen die 15 Fotografien der Gruppe E gemeinsam haben, dass sie weiträumige Landschaften, Objekte und Details zeigen.

Bemerkenswerterweise wurde laut rückseitiger Beschriftung der im CCP verwahrten Abzüge als Anfangsbild der Gruppe E jene Farbfotografie von den Künstlern ausgewählt, die bereits auf der Bilderliste für die Ausstellung im SFMOMA Erwähnung fand.<sup>406</sup> Sollte die Farbfotografie Ende der 1970er-Jahre in einer EVIDENCE-Ausstellung präsentiert worden sein, ist dies nicht nur deshalb auffallend, da es sich um die einzige Farbfotografie unter ansonsten schwarz-weißen Silbergelatineabzügen handelt. Angesichts einer damaligen Kontroverse um den Kunststatus von Farbfotografie, die anlässlich einer Ausstellung von Arbeiten William Egglestons im New Yorker MoMA 1976 hitzig geführt wurde, fügt es den durch EVIDENCE ausgelösten Überlegungen zum Status und der Bedeutung ursprünglich kunstfremder Fotografien im Kunstkontext einen weiteren Aspekt hinzu. Ähnlich überraschend wäre es, wenn der vom CCP unter der Inventarnummer 77.72.77 archivierte Abzug, den John Humphrey im SFMOMA zuvor bereits als ‚Fake‘ entlarvt hatte, dennoch in die Bildauswahl der Wanderausstellung aufgenommen worden sei, wie es die Inventarnummer verheißt. Da die Wanderausstellung fotografisch nicht dokumentiert wurde und auch die Presseberichterstattung jener Zeit nicht auf eine Farbfotografie oder das von den Künstlern selbst aufgenommene Foto einging, kann diese Frage nicht eindeutig geklärt werden.

In den vergangenen Jahrzehnten wurden von Kurator\*innen und Kritiker\*innen immer wieder Versuche unternommen, sowohl die im Buch als auch in den Ausstellungen gezeigten Aufnahmen in Kategorien einzuteilen oder die von den Künstlern 1977 festgelegten Bildergruppen mittels Beschreibung zu erläutern und voneinander abzugrenzen. Für Fred Gross ließen sich die 1977 im Buch präsentierten Fotografien in zwei Gruppen einteilen: In gradlinige dokumentarische Fotos von Experimenten, technischen Objekten und Konstruktionen sowie in

---

<sup>404</sup> „Instruction for the installation of the traveling exhibition ‚Evidence‘, CCP“, in: ‚Clatworthy Colorvues Collection‘ des Center for Creative Photography (CCP), AG 12:1/7.

<sup>405</sup> So stammen z. B. die Bilder aus der Gruppe A aus den Archiven des Pasadena Police Departments (77.72.03), der Stanford University (77.72.11) oder der Aeronautic Ford Corporation (77.72.15).

<sup>406</sup> Im Archiv des CCP archiviert unter der Nummer 77.72.65.

mehrdeutige Dokumentar fotografien.<sup>407</sup> Sandra Phillips hingegen glaubt folgende Bildergruppen identifizieren zu können: 1. „Human traces“, 2. „Parts of people“ 3. „Objects for measuring and observing“ sowie 4. Bilder von „evidence of disorder, fragmentation, and a man struggling to escape“.<sup>408</sup> Auch wenn die Gruppierungskriterien der für die Wanderausstellung ausgewählten Fotografien für Außenstehende undurchsichtig bleiben, bewirkte die Einteilung in Gruppen doch Klarheit hinsichtlich der Bilderhängung. In der Installationsanleitung formulierten Sultan und Mandel unmissverständlich, wie die Fotografien aus diesen Gruppen gehängt werden sollten:

The system to be followed is coded on each frame: the letter denotes the group and the number denotes the photograph's position in the group. For example, A1 is the first photograph of the first group. It is important that group A is the first group presented and that the exhibit ends with group E. Sequences B, C, and D can be placed in an order which works best with the exhibition space. There are 79 photographs to be exhibited. When preparing the layout of the exhibit, please allow ample space between each group as to clearly set one group off from another. If space permits, please exhibit the photographs without stacking.<sup>409</sup>

Anders als im Buch, bei dem die Künstler zugunsten des Leseflusses einer einzigen Sequenz auf eine Einteilung der Bilder in Gruppen verzichteten, schufen sie für die Wanderausstellung mit jeder Gruppe eine eigene Sequenz. Als solche erkennbar sollte sie nicht nur durch die separate Art der Hängung sein. Die für die Wanderausstellung festgelegte Reihenfolge, in welcher die Abzüge gehängt werden sollten, unterschied sich auch von der Reihenfolge der 59 Bilder im Buch. Dies ist nicht nur der größeren Bildmenge und anderen Bildauswahl geschuldet. Mit Ausnahme der ersten beiden und des letzten im Buch gezeigten Bildes, die auch für den Anfang der Gruppe A bzw. den Abschluss der Gruppe E gewählt wurden, unterscheidet sich auch die Abfolge der Bilder innerhalb der Gruppen. So sollte z. B. das viertletzte im Buch gezeigte Foto in der Ausstellung am Anfang der Präsentation gezeigt werden, wie seine Codierung mit „A5“ verrät. Dass Mandel und Sultan sich mit der Gruppierung der Bilder und ihrer Neu-Sequenzierung von der Logik des Buches und auch der Ausstellung im SFMOMA entfernten,<sup>410</sup> ist ein Umstand, auf den in der Forschung bisher nicht weiter eingegangen wurde.

Doch nicht die Anweisungen zur Art der Hängung oder die Einteilung der Bilder in Gruppen sorgte in den folgenden Jahren für eine Kontroverse zwischen den Künstlern, dem CCP und

---

<sup>407</sup> Vgl. Gross 1977.

<sup>408</sup> Vgl. Phillips 2003, o.P.

<sup>409</sup> „Instruction for the installation of the traveling exhibition ‚Evidence‘, CCP“, in: ‚Clatworthy Colorvues Collection‘ des Center for Creative Photography (CCP), AG 12:1/7.

<sup>410</sup> Vgl. Brief von Larry Sultan an Terry, Jim und Harold vom CCP, 6.9.1977, in: ‚Clatworthy Colorvues Collection‘ des Center for Creative Photography (CCP), AG12:1/7.

Kurator\*innen, sondern die Art und Weise, wie die fotografischen Abzüge präsentiert wurden. In der Installationsanleitung der Wanderausstellung informierte das CCP potenzielle Leihnehmer nämlich darüber, dass sich die Fotografien hinter Plexiglas und in weißen Rahmen befinden, und gibt Instruktionen, wie diese gepflegt und gereinigt werden sollten. Diese abschließende Notiz verweist bereits darauf, dass sich die Handhabung und Präsentation der Abzüge mit deren Ankunft im CCP verändert hatte.

Davis Pratt (1923–1991), Fotografie-Kurator am Fogg Art Museum der Harvard-Universität, sah die Evidence-Ausstellung im SFMOMA und äußerte den Wunsch, die Ausstellung zur Harvard-Universität nach Cambridge (Mass.) zu bringen. Wie ein Brief an das CCP jedoch belegt, war Pratt zutiefst erschrocken, als er ein Jahr später die Pack-Kisten mit den Exponaten öffnete und die Abzüge in Museums- und Konservator-Qualität auf Aufziehkartons, in Passepartouts und gerahmt vorfand.<sup>411</sup> Mandel und Sultan zeigten zwar Verständnis für die Absicht des Centers, die Abzüge zum Schutz derselben zu montieren und zu rahmen, sprachen sich aber, wie ein Brief Sultans an das CCP belegt, zunächst deutlich gegen diese Form der Musealisierung aus, welche dem ursprünglichen Ausstellungskonzept der Arbeit widerspräche:

Central to the concept of “Evidence” is the interplay between one’s understanding that the photographs are authentic documents – and the vision portrayed by these official photographs. To maintain the tension between their documentary nature and metaphoric vision it is important the photographs keep their official 8x10 file print appearance. The ¼“ border, the file number, and the general lack of presentational elegance are the works’ vernacular. We are concerned that by mounting and framing the photographs this vernacular will be altered, and the work will lose part of its official quality.<sup>412</sup>

Mandel und Sultan waren sich des Problems der Präsentation also sehr bewusst. Sie schlugen als Kompromiss vor, die Fotografien zwischen zwei Plexiglasscheiben, die etwas größer als die Abzüge sein sollten, ohne Rahmen und durch Plastikschrauben in den vier Ecken an der Wand befestigt zu zeigen, um sie vor Beschädigungen zu schützen.<sup>413</sup> Offenbar scheiterte dieser Vorschlag, und die Künstler entschlossen sich kurze Zeit darauf, „vielleicht aus Dankbarkeit für das allgemeine Engagement des Museums“, wie Chuang vermutet, „die Sache nicht weiter zu verfolgen, zumal *Evidence* die beabsichtigte Breitenwirkung schon erzielt hatte“.<sup>414</sup> Doch Davis Pratt protestierte:

---

<sup>411</sup> Vgl. Brief von David Pratt an Marnie Gillett vom CCP, 28.3.1978, in: ‚Clatworthy Colorvues Collection‘ des Center for Creative Photography (CCP), AG 12:1/7.

<sup>412</sup> Brief von Larry Sultan an Marnie Gillett vom CCP, 3.7.1977, in: ‚Clatworthy Colorvues Collection‘ des Center for Creative Photography (CCP), AG 12:1/7.

<sup>413</sup> Vgl. ebd.

<sup>414</sup> Chuang 2015, S. 29.

This utterly ridiculous window dressing to these straight forward record photographs simply destroys their fresh visual impact and original intent. It's a shame that the work had to be altered in such a presentation [...]. In my opinion your actions perform a disservice to the public and force them to contemplate these photographs as possible works of art which they are not nor do they pretend to be.<sup>415</sup>

Um sein Argument, dass die Bilder nicht als Kunst, sondern als Dokumente präsentiert werden sollten, zu stärken, zitierte Pratt aus dem kurz zuvor in der New York Times erschienenen Essay „The Paradoxical Museumization of Photography“ von Hilton Kramer.<sup>416</sup> Doch auch die Einwände des Kurators konnten die fortschreitende Musealisierung und Vermarktung der Abzüge als Fine-Art-Prints nicht aufhalten. Offenbar hatte Pratt die soziologische Bedeutung der Originalausstellung für bedeutend gehalten, war jedoch auf die Doppeldeutigkeit der Präsentation nicht vorbereitet gewesen. Selbst wenn die Künstler also nicht die ursprüngliche Intention hatten, die Bilder im Museum zu Kunstwerken zu erheben, sondern sie dort zunächst als „faszinierende Beispiele der Gebrauchsfotografie“<sup>417</sup> in den Blick rücken wollten, führte die konzipierte Doppeldeutigkeit der Bilder, wie sie durch die Präsentation im Buch augenscheinlich wird, auch zur Kunstwerdung der Abzüge.

Ob es sich bei den Fotografien um Kunst handele oder nicht, wurde also schon damals mit der Art ihrer Präsentation in Beziehung gesetzt. Die Rahmung und Passepartoutisierung der Abzüge wurde von den Künstlern nicht prinzipiell als problematisch empfunden, sondern der Umstand, dass diese Art der Präsentation bestimmte Bildinformationen verdeckte, welche die Herkunft der Abzüge aus Akten sichtbar gemacht hätten. Während sie für die Präsentation der Fotografien in der SFMOMA-Ausstellung das Ziel verfolgten, die artefaktische Natur der Bilder als Dokumente zu betonen, hatte die Präsentation der Fotografien im Buch eine andere Stoßrichtung. Indem im Buch allein die Motive der Fotografien ohne Ränder, Aktenzeichen oder Beschriftungen in einer einheitlichen Tonalität und Größe wiedergegeben, hochwertig gedruckt und einzeln, jeweils von einem weißen Rand umrahmt, auf den Buchseiten stehend präsentiert werden, wird ihnen die Wertigkeit von Kunstfotografien zugesprochen. Die Mehrdeutigkeit und Flexibilität von *Evidence* waren also von Anfang an, schon in den Konzeptionen von Mandel und Sultan selbst, angelegt.

Statt der Installationsanleitung des CCP zu folgen, modifizierte Davis Pratt die Präsentation der vom CCP übernommenen Wanderausstellung. Wie durch eine Ausstellungsrezension deutlich wird, wurden 1978 in der EVIDENCE-Ausstellung am Fogg Art

---

<sup>415</sup> Brief von David Pratt an Marnie Gillett vom CCP, 28.3.1978, in: ‚Clatworthy Colorvues Collection‘ des Center for Creative Photography (CCP), AG 12:1/7.

<sup>416</sup> Vgl. Phillips 2003, o.P.

<sup>417</sup> So betonte es Mike Mandel Jahrzehnte später in einem Interview mit Joshua Chuang. Vgl. Chuang 2015, S. 29.

Museum statt 79 nur 71 Fotografien und keine der begleitenden Texttafeln gezeigt.<sup>418</sup> Alternativ verfasste Pratt einen eigenen kurzen Text, der an der Wand angebracht wurde und in die Ausstellung einführte.<sup>419</sup> Offenbar wurden in diesem die diversen Institutionen als Bildlieferanten aufgelistet. Mike Mandel und Larry Sultan jedoch wurden lediglich als Organisatoren der Ausstellung, nicht aber als Autoren genannt.<sup>420</sup> Die verringerte Bildanzahl, die Veränderung der Sequenz sowie der Verzicht auf die Liste der Archive und den Aufsatz von Robert F. Forth hatten zur Folge, dass den Besucher\*innen der Ausstellung weniger Informationen sowohl zum Ursprung der Bilder und ihre mögliche Lesbarkeit als auch zur Intention der Künstler an die Hand gegeben wurden. Gleichwohl konnte auch diese Art der Präsentation die verwirrende Wirkung von *Evidence* nicht verfehlen. So fragt sich der Rezensent Douglas Davis „What’s Going On Here?“ und versteht die kommentarlose Präsentation der Bilder an den Museumswänden als Provokation und aktive Aufforderung an die Besucher\*innen, ihre Fantasie zu benutzen, denn „we are forced to attach our own meaning to them“<sup>421</sup>. Während die Ausstellung *EVIDENCE* für Douglas Davis 1978 vor allem faszinierende Parallelen zwischen ‚Institutional Photography‘ und ‚Art Photography‘ verdeutlichte, sah im selben Jahr der Kommunikationswissenschaftler Drew Moniot die Bedeutung des Buches *Evidence* in einem anderen Aspekt: Das Werk zeige, wie etwas, das weder als Kunst intendiert sei noch eigene künstlerische Qualitäten aufweise, durch die Platzierung im richtigen Kontext mit ästhetischem Wert und Bedeutung aufgeladen und als Kunst betrachtet werden könne.<sup>422</sup>

### 3.2.4 Evidence als Portfolio

Wenige Jahre nach dem Erscheinen von *Evidence* wurde Larry Sultan zum Leiter des Fotografieprogrammes am San Francisco Art Institute (SFAI) ernannt. Dies war einer der Gründe, warum er bereits Mitte der 1980er-Jahre unter stark veränderten Ausgangsbedingungen an seinen eigenen wie an gemeinsamen Projekten mit Mandel arbeitete.<sup>423</sup> Mike Mandel war seit Ende der 1980er-Jahre selbst als Hochschullehrer tätig, weshalb sich auch für ihn in den folgenden Jahren die Produktionsbedingungen wandelten. Beide Künstler nahmen nun verstärkt Auftragsarbeiten an und konnten Werke realisieren, für

---

<sup>418</sup> Vgl. Davis 1978, S. 106.

<sup>419</sup> Vgl. Brief von Terence R. Pitts (CCP) an Mike Mandel und Larry Sultan vom 9.5.1978.

<sup>420</sup> Vgl. Davis 1978, S. 106.

<sup>421</sup> Ebd.

<sup>422</sup> Vgl. Moniot 1978, S. 74.

<sup>423</sup> Vgl. Gefter, Philip: Whose American Dream? (Somewhere Between Pretext and Subtext), in: Kat. Larry Sultan. Here and Home 2014, S. 12–25 (hier: S. 13).

welche sie entsprechend bezahlt wurden. So arbeitete Larry Sultan von 1993 bis zu seinem Tod 2009 auch als Editorial-Fotograf für diverse Magazine, wie das Londoner Telegraph Magazine, die New York Times, Details, Vanity Fair, Maxim, Vogue Homme, das W Magazine und das Interview Magazine.<sup>424</sup> Mit dem beruflichen Erfolg sowie der institutionellen Anbindung und Vernetzung der Künstler wurde auch das Evidence-Projekt immer bekannter.

1985 kam das Evidence-Projekt erstmals nach Europa. Anlässlich der vom französischen Philosophen Jean-François Lyotard (1924–1998) und dem Kurator Thierry Chaput (1949–1990) organisierten Ausstellung LES IMMATÉRIEAUX wurden 23 Fotografien aus dem CCP entliehen und vom 28. März bis 15. Juli 1985 im Pariser Centre Georges Pompidou gezeigt.<sup>425</sup> Die Ausstellung wird heute als Auftakt der Postmoderne und wichtiger Meilenstein für die Geschichte der Beziehung zwischen Kunst und Technik angesehen.<sup>426</sup> Dass Abzüge des Evidence-Projektes hier gezeigt wurden, spricht für die Qualität der Arbeit und das anhaltende kuratorische Interesse an Fragen zum Wesen der Fotografie, zur künstlerischer Autorschaft und der Bedeutungsverschiebung von fotografischen Bildern.

Anfang der 1990er-Jahre wuchs das kuratorische Interesse an EVIDENCE auch in den USA erneut an, was zu einer Wertsteigerung der Abzüge führte. Wie aus einem Brief des CCP an das Centre Georges Pompidou hervorgeht, betrug der Versicherungswert eines Archiv-Abzuges im Jahr 1985 noch 100 \$. Ihre Präsenz in der prestigeträchtigen Pariser Ausstellung führte dazu, dass das SFMOMA 1992 finanzielle Schwierigkeiten hatte, Evidence als ganze Serie anzukaufen, als Mandel und Sultan sie dem Museum anboten.<sup>427</sup> 1993 gelangte ein von Mike Mandel und Larry Sultan aus 44 Fotografien zusammengestelltes Portfolio des Evidence-Projektes als Schenkung in die Sammlung des SFMOMA.<sup>428</sup> Unter den Abzügen befinden sich mehrere Fotografien, deren Motive zuvor weder im Buch noch in Ausstellungen zu sehen waren und von denen sich heute auch keine Duplikate im Besitz des CCP befinden.<sup>429</sup> Es handelt sich

---

<sup>424</sup> Vgl. Kat. Larry Sultan. *Here and Home* 2014, S. 62, 194f.

<sup>425</sup> Vgl. Centre Georges Pompidou (1985): *Les Immatériaux* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Centre Georges Pompidou, Paris, 28.3.–15.7.1985), Band 2: ‚Inventaire‘, Paris, o.P. Zwei der in Paris ausgestellten Abzüge gingen verloren. Vgl. Brief von Terrence Pitts (CCP) an Larry Sultan vom 2.8.1985, in: ‚Clatworthy Colorvues Collection‘ des Center for Creative Photography (CCP), AG12:1/7. Es handelt sich um die mit ‚Triangles Listening‘ bzw. ‚Triangles on poles‘ beschriebene Fotografie, welche im CCP ursprünglich unter der Inventarnummer 77.72.3 katalogisiert wurde (heute: Inv.Nr. 85.80.1) sowie die Aufnahme eines Mannes im weißen T-Shirt, der von zwei Polizisten an den Handgelenken festgehalten wird (früher: 77.72.59, heute: 85.80.2).

<sup>426</sup> Vgl. <http://socks-studio.com/2014/07/16/les-immateriaux-an-exhibition-of-jean-francois-lyotard-at-the-centre-pompidou-1985/> (zuletzt eingesehen am 17.3.2020).

<sup>427</sup> So Sandra S. Phillips im Gespräch mit der Autorin am 1.7.2016 in Berlin.

<sup>428</sup> Es handelt sich um Archiv-Abzüge, die direkt von Mike Mandel angekauft wurden und in der Sammlung des SFMOMA unter den Inv.Nr. 93.43-1 bis 93.43.44 zu finden sind.

<sup>429</sup> Das Motiv des unter der Inv.Nr. 93.43.1 im SFMOMA archivierten Abzuges entspricht der 17. beschriebenen Aufnahme eines vermeintlich fliegenden Flugzeuges auf der Bilderliste für die SFMOMA-Ausstellung von 1977. Die Motive folgender Abzüge hingegen wurden bis zu diesem Zeitpunkt von Mike Mandel und Larry Sultan nicht im Rahmen des Evidence-Projektes veröffentlicht: 93.43.3; 93.43.5; 93.43.8; 93.43.10; 93.43.11; 93.43.12.

nicht um Varianten der zuvor veröffentlichten Bildmotive, sondern um andere Aufnahmen, die motivische Ähnlichkeiten mit den bereits bekannten Evidence-Fotografien aufweisen. Sie erweiterten die seit Herausgabe des Künstlerbuches veröffentlichte Bildauswahl des Evidence-Projektes abermals, wurden jedoch später nicht in der Neuausgabe des Evidence-Buches gezeigt. Die Abzüge wurden im Museum gerahmt und passepartouriert aufbewahrt, verliehen und in den folgenden Jahren auch so ausgestellt. In Gruppenausstellungen, wie UNDER THE BIG BLACK SUN: CALIFORNIA ART 1974–1981 (MOCA, Los Angeles, 1995) oder POLICE PICTURES. THE PHOTOGRAPH AS EVIDENCE (SFMOMA, 1997),<sup>430</sup> waren einige der Abzüge in verschiedenen thematischen Kontexten zu sehen. Auch das CCP zeigte 1994, 17 Jahre nachdem es die Abzüge angekauft hatte, die Ausstellung EVIDENCE erneut. Da außer Mike Mandel und Larry Sultan nur das CCP und das SFMOMA bis Ende der 1990er-Jahre Abzüge des Evidence-Projektes besaßen, konnte EVIDENCE, nur selten und nie gleichzeitig an verschiedenen Orten gezeigt werden.

2001 kontaktierten Mike Mandel und Larry Sultan die Institutionen und Archive erneut und ließen 2001 und 2006 Neuabzüge von jenen Archiv-Bildern anfertigen, die sie noch ausfindig machen konnten. Aus diesen erstellten sie ein Portfolio in einer Auflage von sechs Exemplaren plus zwei Artist Proofs, welche sie an die Kölner Galerie Thomas Zander verkauften. Anstatt diese – wie für Ausstellungsabzüge durchaus üblich – im größeren Format von z. B. 50 x 60 cm abziehen, behielten sie bei den Neuabzügen die bescheiden wirkende Größe von etwa 20,4 x 25,4 cm bei und orientierten sich somit am ursprünglichen Format der Archiv-Abzüge. Den Künstlern war folglich daran gelegen, die Wahrnehmung der Fotografien als ehemalige Dokumente auch mit den Neuabzügen weiter aufrechtzuerhalten. Durch die Freigabe und den Verkauf von Archiv-Abzügen Mitte der 1990er-Jahre und die Herstellung von Neuabzügen Anfang der 2000er-Jahre war es schließlich möglich, häufiger einzelne Bilder zu zeigen, die das Projekt Evidence repräsentierten.<sup>431</sup> Im Jahr 2007 kaufte die Tate Gallery of Modern Art in London zunächst drei im Jahr 2006 hergestellte Evidence-Fotografien für rund 3.000 \$ pro Neuabzug an<sup>432</sup> und erweiterte seine Sammlung 2016 mit weiteren 33 Evidence-Fotografien, die aus dem 2001 erstellten Portfolio stammen.<sup>433</sup> Das von der Tate erworbene

---

<sup>430</sup> Vgl. Kat. Police Pictures 1997, S. 118, Abb. 81, und S. 119, Abb. 82.

<sup>431</sup> Abzüge von Evidence befinden sich heute in folgenden öffentlichen Sammlungen: Baltimore Museum of Art, Center of Creative Photography; Deichtorhallen Hamburg – Sammlung Falckenberg; Fondation A. Stichting, Brüssel; Fotomuseum Winterthur (Schenkung Ringier); MMK Frankfurt (sechs Abzüge, die 2007 erworben wurden); SFMOMA; Tate Modern, London (33 Abzüge, die 2001 angefertigt wurden (Tate P14478–P14510), und drei, die 2006 geprinted wurden (Tate P20292–P20294)).

<sup>432</sup> Vgl. Interview Rigelhaupt/Sultan 2007, S. 31.

<sup>433</sup> Sie finden sich in der Sammlung der Tate unter den Inventarnummern P20292 bis P20294 und P14478 bis P14510. Vgl. Witt, Andrew: *In Focus. 'The Dustbin of History': Sultan and Mandel's Evidence*, Tate Research

Portfolio enthält weder die ersten noch die letzten drei im Buch gezeigten Bilder. Eine an die Sequenz im Buch von 1977 angelehnte Präsentation der Abzüge ist daher allein mit dieser Auswahl nicht möglich. Die von den Künstlern für Ausstellungen und Sammlungsankäufe getroffenen Erweiterungen ihrer Bildauswahl sowie die Veröffentlichung von zuvor nie publizierten Fotografien aus dem Archiv des CCP<sup>434</sup> sorgten dafür, dass zunehmend der Eindruck entstand, bei *Evidence* handele es sich um eine beliebige Anzahl und Auswahl von Fotografien. In der Tat ist die Frage, aus wie vielen Bildern *EVIDENCE* besteht, also nicht so leicht zu beantworten – nicht zuletzt, weil die Künstler über die Jahre hinweg einen lockeren Umgang mit der Auswahl und Anzahl der Abzüge gepflegt haben.<sup>435</sup>

### 3.2.5 Die Neuauflagen des Buches 2003 und 2017

Wie ein Brief der Künstler an den Fotografen Bill Owens (\*1938) belegt, stellten Mike Mandel und Larry Sultan bereits seit 1979 immer wieder Überlegungen zum Nachdruck (Reprint) ihres erfolgreichen Buches *Evidence* an. 1981 wurden diese Überlegungen konkreter, weshalb das CCP die Kosten für einen Neudruck von 3.000 Exemplaren auf 25.000 \$ kalkulierte.<sup>436</sup> James L. Enyeart vom CCP sagte den Künstlern jedoch voraus, dass sich das Buch mit einem aus diesen Kosten resultierenden Verkaufspreis von bis zu 25 \$ pro Buch nur schwer vermarkten lasse. Das CCP selbst sei ohne Subventionen von außen nicht in der Lage, in den Reprint zu investieren. Enyeart stellte den Künstlern frei, selbst nach Finanzierungsmöglichkeiten und potenziellen Verlegern zu suchen, und bot ihnen an, das Original-Material aus dem CCP für die Drucklegung zur Verfügung zu stellen. Denn aufgrund von Streitigkeiten mit der Druckerei und deren Schließung kurz nach Erscheinen von *Evidence* – welche mit einem Verlust der Halbtöne einherging – hätten sie noch einmal ganz neu mit der Herstellung der Druckvorlagen beginnen müssen, wofür ihnen allerdings sowohl der Enthusiasmus als auch die finanziellen Mittel fehlten.<sup>437</sup> Auch wenn die Künstler also schon Anfang der 1980er-Jahre mit dem Gedanken spielten, ihr Buch neu aufzulegen, dauerte es 22 Jahre, bis *Evidence* wieder in Form eines Buches erschien. Die unstrittige Relevanz des Werkes und das in den 1990er-Jahren wieder aufkeimende Interesse an seinen Inhalten sowie das Wiedererstarken konzeptueller

---

Publication, veröffentlicht im Juli 2017, abrufbar unter: <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/evidence-sultan-mandel/dustbin-of-history> (zuletzt eingesehen am 12.2.2019).

<sup>434</sup> So veröffentlichte Carter Ratcliff 2012 in einem Aufsatz fünf Aufnahmen aus dem *Evidence*-Archiv des CCP, welche von den Künstlern nie für die Präsentation in Buch- oder Ausstellungsform ausgewählt worden waren. Vgl. Ratcliff 2012, S. 200–211.

<sup>435</sup> Vgl. Sandra S. Phillips im Gespräch mit der Autorin am 1.7.2016 in Berlin.

<sup>436</sup> Vgl. Brief von James L. Enyeart an Mike Mandel und Larry Sultan vom 14.01.1981, in: ‚Clatworthy Colorvues Collection‘ des Center for Creative Photography (CCP), AG 12:1/7.

<sup>437</sup> Vgl. Owens 1979, S. 61.

fotografischer Ansätze führten unter anderem dazu, dass die Künstler sich schließlich Anfang der 2000er-Jahre entschieden, ihr Buch neu aufzulegen. Dies war nicht nur eine Zeit, in der das Thema der zunehmenden Überwachung gesellschaftlich und künstlerisch stark verhandelt wurde. Anfang der 2000er-Jahre avancierten Fotobücher auch zu wertvollen Sammlerobjekten, und die Wiederentdeckung und Neuauflage von Fotobüchern insbesondere der 1960er- und 1970er-Jahre zeugen von einem rasant anwachsenden Markt für diese Werke.<sup>438</sup>

### **Auflage, Ausstattung und Gestaltung**

Dank ihres guten Kontaktes zu Sharon Gallagher, der Präsidentin des 1990 in New York gegründeten Verlages Distributed Art Publishers (D.A.P.), fanden Mike Mandel und der inzwischen sehr erfolgreiche Larry Sultan schnell eine Veröffentlichungsmöglichkeit. So konnten sie ihr Buch in den Jahren 2003 und 2017 neu auflegen und als digitales E-Book herausgeben. Bei dem 2003 von D.A.P. verlegtem Buch handelt es sich um eine als „faksimilierte Kopie der Originalausgabe“ angepriesene „Neuaufgabe“<sup>439</sup> gleichen Formats. Einem prognostizierten, gesteigertem Kaufinteresse entsprechend erschien sie in einer Auflagenhöhe von 3.200 Exemplaren<sup>440</sup> und einem Kaufpreis von 50 \$. Die Auflage verkaufte sich anfangs zur Überraschung der Künstler und des Verlages jedoch nur langsam.<sup>441</sup> Seit 2009 ist sie ausverkauft und wird seitdem nur noch antiquarisch und mit Preisen zwischen 310 \$ und 2.200 \$ gehandelt. Für nur 15 \$ lässt sich die Neuausgabe des Buches auch als E-Book bei iTunes downloaden. Nach Aussage Mike Mandels könne man dieses „elektronische Buch-Experiment“ angesichts der geringen Download-Zahlen jedoch nicht als Erfolg verbuchen.<sup>442</sup> Möglicherweise bevorzugt es das kunstaffine Publikum, welches die potenzielle Käuferschaft darstellt, ein gedrucktes Buch in den Händen zu halten. Aufgrund der gewachsenen Nachfrage der letzten Jahre wurde die Neuausgabe von *Evidence* in unveränderter Form im Jahr 2017 erneut bei D.A.P. herausgebracht. Diesmal mit einer Auflagenhöhe von 4.000 Exemplaren, die in zwei Durchgängen gedruckt wurden.<sup>443</sup>

Anders als die Originalausgabe ist die Neuausgabe mit einem Schutzumschlag, inklusive Klappen- und Waschzetteltext, versehen (Abb. 37–39). Durch die Texte des

---

<sup>438</sup> Vgl. Aletti 2004, S. 43. Als Neuauflagen wichtiger Fotobücher nennt er z. B. Danny Lyon: *The Bikeriders* (1968), Susan Meiselas: *Carnival Strippers* (1976), Dave Heath: *A Dialogue With Solitude* (1965), Bruce Davidson: *East 100th Street* (1970), *William Eggleston's Guide* (1976) – alles Bücher der 1960er- und 1970er-Jahre, die vermutlich typischerweise eine kleine erste Auflage hatten. *Evidence* reihte sich in diese Neuauflagen bedeutender Fotobücher ein, so Aletti.

<sup>439</sup> Wie im Folgenden erläutert wird handelt es sich jedoch nicht um eine Neuauflage des Buches, sondern um eine Neuausgabe.

<sup>440</sup> Vgl. Email von Natasha Gilmore (D.A.P.) an die Autorin vom 13.1.2021.

<sup>441</sup> Vgl. Email von Mike Mandel an die Autorin vom 5.9.2016.

<sup>442</sup> Vgl. ebd.

<sup>443</sup> Vgl. Email von Natasha Gilmore (D.A.P.) an die Autorin vom 13.1.2021.

Umschlags wird der Inhalt des Buches kommentiert und kontextuell verortet. Rückseitig bieten einige im Anschnitt abgedruckte Bilder der Leserschaft einen Vorgeschmack auf die im Innenteil des Buches gezeigten Fotografien. So ausgestattet folgt die Neuauflage den Regeln des Buchhandels mehr als das Original und kann in der Folge (kommerziell) besser respektive erfolgreicher vertrieben werden. Anders als das lokal im Raum San Francisco gedruckte, gebundene und vertriebene Künstlerbuch von 1977 wurde die Neuauflage 2003 international produziert, vermarktet und verbreitet. D.A.P. gehört zu den größten internationalen Herstellern und Vertriebshändlern von Büchern über Kunst, Fotografie und Design. Zu seinen Kunden gehören viele der führenden Kunstmuseen und Galerien Nordamerikas, wie das Guggenheim Museum New York, das MoMA oder die Galerie David Zwirner.<sup>444</sup> Die Veröffentlichung von *Evidence* bei D.A.P. bedeutete also nicht nur die Aufnahme in die Welt des globalen Buchhandels, sondern auch die Kopplung an bzw. Vernetzung mit dem internationalen Kunstmarkt.

Die Ausgabe wurde von Victor Mingovits (\*1968) gestaltet und von der Kunstkritikerin Lori Waxman (\*1976) editiert. Das Buch wurde um eine Danksagung der Künstler, einen wissenschaftlichen und mit sieben Schwarz-Weiß-Fotografien bebilderten Aufsatz von Sandra S. Phillips (\*1945) sowie eine Gruppe von 18 Schwarz-Weiß-Fotografien erweitert. Diese werden in einer Gitterstruktur von 3 x 3 Bildern auf einer Doppelseite präsentiert (Abb. 40). Sie wurden von Mandel und Sultan als ‚Outtakes‘ derjenigen Bilder ausgewählt, welche es nicht in die Originalausgabe geschafft hatten, zwischen 1977 und 2000 aber in der vom CCP organisierten Wanderausstellung zu sehen waren. Um die editorischen Ergänzungen optisch vom faksimilierten Kern abzusetzen, wurden sie auf einem getönten Papier gedruckt, das die blass-grüne Farbe des auch bei der Originalausgabe verwendeten Vorsatzpapiers aufgreift. Wie das Originalbuch misst die Neuauflage 24 cm in der Höhe und 26 cm in der Breite. Es umfasst aufgrund der Erweiterung jedoch 87 statt 72 Seiten. Die Auflistung der Institutionen und das Nachwort von Robert F. Forth rahmen als integraler Bestandteil der Originalausgabe von 1977 auch in der Neuauflage von 2003 den Bildteil des Buches ein.

### **Bildauswahl**

In der Forschung wurde bis vor Kurzen nie erwähnt<sup>445</sup> und bis heute nicht erläutert, dass die als „faksimilierte Kopie“ beworbene Ausgabe von 2003 nicht eine Sequenz von 59, sondern von

---

<sup>444</sup> Vgl. <http://www.artbook.com/aboutdap.html> (letzter Zugriff am 9.3.2016).

<sup>445</sup> Lena Holbein erwähnt in einer Fußnote ihres 2019 erschienenen Aufsatzes kurz, dass die ‚Neuaufgabe‘ im Gegensatz zur Originalauflage von 1977 61 Fotos präsentiert. Sie geht auf diese Beobachtung jedoch nicht weiter ein. Vgl. Holbein 2019.

61 Bildern zeigt. Zwei Bilder wurden ungefähr in die Mitte der Sequenz eingefügt (Abb. 41). Es handelt sich links um die Aufnahme eines rotierenden Bauteils, mit dem sich zwei Männer – einer neben ihm stehend, der andere beinahe unter ihm hockend – beschäftigen.<sup>446</sup> Die Aufnahme auf der rechten Seite zeigt fünf in einer Reihe nebeneinandersitzende Männer von oben.<sup>447</sup> Keine der Aufnahmen war bis zum Erscheinen der Neuausgabe, z. B. als Pressebild oder Plakat, in besonderer Weise publik geworden. Die Reihenfolge aller sonst in der Sequenz gezeigten Bilder stimmt mit jener der Originalausgabe überein. Zusammen mit den 18 auf einer Doppelseite abgedruckten Bildern werden in der Neuausgabe also jene 79 Fotografien reproduziert, die 1977 von den Künstlern für die Wanderausstellung des CCP ausgewählt worden waren. Nicht gezeigt werden hingegen jene Motive aus der Sammlung des SFMOMA, welche seit 1993 die Auswahl der in Ausstellungen gezeigten Evidence-Fotografien erweiterten.

Über die Anzahl der 1977 im Buch *Evidence* abgedruckten Bilder herrschte jedoch bereits kurz nach dessen Erscheinen Unklarheit, was möglicherweise daran liegen könnte, dass das Buch bereits nach kurzer Zeit ausverkauft war. Bereits 1977 hieß es, das Buch enthalte 72 Bilder.<sup>448</sup> Bis heute kursieren in der Sekundärliteratur zu *Evidence* fehlerhafte Angaben über die Anzahl der im Buch von 1977 gezeigten Fotografien: Andrew Roth und David Company schreiben, es seien 50 Bilder,<sup>449</sup> laut Carter Ratcliff seien es 57 Fotografien<sup>450</sup>.

Aus der schweren Auffindbarkeit der Originalausgabe von 1977 und der unterschiedlichen Bildauswahl für Buch und Ausstellungen ergibt sich methodisch folgendes Problem: Wenn über das Evidence-Projekt in Katalogtexten, Aufsätzen, Interviews oder Zeitungsartikeln geschrieben wird, dienen entweder in Ausstellungen, größtenteils aber nicht in der Originalausgabe von 1977<sup>451</sup> gezeigte Motive, seltener auch reproduzierte Buchseiten als Illustration zum Text, die alle auf 1977 datiert werden. Auch wenn alle Buchseiten von *Evidence* reproduziert und verkleinert auf Doppelseiten nacheinander wiedergegeben werden, handelt es sich häufig nicht wie dort angegeben um Reproduktionen der schwer zu

---

<sup>446</sup> Das Bild entspricht dem Abzug, der im CCP unter der Inventarnummer 77.72.24 aufbewahrt wird und der für die Wanderausstellung als zweites Bild der Gruppe B vorgesehen war.

<sup>447</sup> Das Bild entspricht dem Abzug, der im CCP unter der Inventarnummer 77.72.15 aufbewahrt wird und der als Bild 15 der Gruppe A zu Beginn der Ausstellung gezeigt werden sollte.

<sup>448</sup> Im *La Marmelle Magazine: Art Contemporary*, 2/4 (1977), S. 25 ist von 72 Bildern die Rede. Laut Andrew Roth enthalte *Evidence* 50 Fotografien. Diese Angabe wird von David Company 2003 wiederholt. Vgl. Company 2003, S. 50.

<sup>449</sup> Vgl. Roth 2001, S. 240. Vgl. Company, David (Hg.) (2007): *Art and Photography*, 2. Auflage, London, S. 50.

<sup>450</sup> Vgl. Ratcliff 2006 und Ratcliff 2012.

<sup>451</sup> Z. B. werden in der 2012 erschienenen Publikation „Larry Sultan und Mike Mandel“ drei Fotografien „Ohne Titel, Evidence, 1977“ gezeigt, von denen keine in der Originalausgabe von 1977 abgedruckt wurde. Vgl. Cotton 2012, S. 22f. (Abb. 27, 28, 30). Lediglich Abb. 30 wurde in der Neuausgabe des Buches von 2003 als Outtake zusammen mit 17 anderen Bildern auf einer Doppelseite präsentiert.

beschaffenden 1977er-Ausgabe, sondern um die 61 Abbildungen umfassende Sequenz der 2003er-Neuausgabe, bei der die Bilder teilweise leicht zugeschnitten wiedergegeben wurden.<sup>452</sup> Rezipiert wird also nicht die Originalausgabe, oder eine in Inhalt und Ausstattung identische Neuauflage, sondern eine kommentierte und modifizierte Neuauflage des ursprünglichen Buches. Durch die textlichen Ergänzungen und bildlichen, wie auch die materiellen Modifikationen wird *Evidence* neu kontextualisiert und büßt insofern etwas von seiner ursprünglichen Offenheit ein.

## **Bearbeitungen**

Der Vergleich der fotografischen Reproduktionen in der Originalauflage von 1977 mit den in der Neuauflage gezeigten Fotografien sowie deren Vergleich mit den Archiv-Abzügen des CCP und einigen Mitte der 2000er-Jahre zum Verkauf angebotenen Ausstellungsprints zeigt, dass bei der Reproduktion vieler Fotografien des Evidence-Projektes Beschneidungen der Bildmotive vorgenommen wurden, die deren Wirkung zum Teil stark verändern.

Das achte im Buch von 1977 gedruckte Bild etwa zeigt einen im Schilf stehenden Mann, der ein weißes Stück Karton vor sich hält (Abb. 42). Die Augen des Mannes und der untere Teil seines Hutes sind hier am oberen Bildrand zu erkennen. Dieses Bild, das auch als Motiv für die Einladungskarte zur SFMOMA-Ausstellung 1977 gedient hatte, wurde in der Neuauflage des Buches 2003 am oberen Rand beschnitten abgedruckt (Abb. 43). Da die Augen des Mannes nicht zu erkennen sind, hinterlässt die Abbildung einen mysteriösen Eindruck, den auch Peter Geimer in seinem Aufsatz beschreibt, ohne etwas von der Diskrepanz zwischen den Bildwiedergaben in den Büchern zu ahnen. Auch die auf der gleichen Doppelseite des Buches rechts präsentierte Aufnahme eines Mannes, der in langer Unterwäsche mit Kabeln und Drähten verbunden dasteht, wurde beschnitten, wie der 2001 von der Tate London erworbene Abzug des Motivs aus dem Evidence-Portfolio zeigt (Abb. 44). Noch deutlicher wird der Eingriff in das fotografische Material bei der Erstellung von Kopien durch die Betrachtung jener Fotografie eines am Boden liegenden Astronautenanzuges (Abb. 45 und Abb. 46). Während sowohl im Buch von 1977 als auch in der Neuauflage nicht wirklich zu erkennen ist, ob sich ein Mensch in dem Anzug befindet und wohin der am Anzug befestigte Schlauch führt, verschaffen die Anfang der 2000er von der Galerie Zander zum Verkauf angebotenen Abzüge des Motivs mehr Klarheit über die Situation (Abb. 47). Der Abzug zeigt einen größeren

---

<sup>452</sup> So ist es z. B. im Katalog der Ausstellung LARRY SULTAN. HERE AND HOME aus dem Jahr 2014 der Fall. Hier sind als „Sequence of spreads from the first edition of *Evidence* (self-published, 1977)“ die Buchseiten der Ausgabe von 2003 mit der aus 61 Bildern bestehenden Sequenz abgedruckt. Vgl. Kat. Larry Sultan. Here and Home 2014, S. 140–143.

Bildausschnitt, in welchem eine am Kopfende des Anzuges stehende Person den Schlauch hält, der mit dem Anzug verbunden ist. Somit wird deutlicher, dass hier nicht allein ein Gegenstand, sondern vielmehr eine Handlung dokumentiert wurde. Gleiches gilt für weitere Fotografien, wie z. B. das Bild eines Pferdehufes, der in den in Buchform veröffentlichten Aufnahmen im Bildzentrum steht, wohingegen durch den Neuabzug mit seinem erweiterten Bildausschnitt die Handlung des Huf-Röntgens in den Vordergrund rückt (Abb. 48 und Abb. 49). Anders verhält es sich bei der Frontalansicht eines Flugzeuges, das in einer hohen Halle von Männern in Schutzanzügen lackiert wird. Als einziges der in Buchform präsentierten Bilder verweist es durch eine als weißes Rechteck in der rechten unteren Bildecke erkennbare Bildaussparung auf den Objektcharakter der Abzüge und einen früheren Verwendungszusammenhang der reproduzierten Fotografie (Abb. 50 und Abb. 51). Wie ein vor einigen Jahren über die Galerie Thomas Zander vertriebener Abzug belegt, war auch hier der Bildausschnitt weiter, beinhaltete jedoch ebenfalls die markante Bildaussparung und lieferte ansonsten keine Informationen, die die Bildwirkungen veränderten (Abb. 52). Umso verwunderlicher ist es, dass der Neuabzug, welcher sich seit 2001 in der Sammlung der Tate London befindet, das identische Bildmotiv in einem wesentlich engeren Bildausschnitt zeigt und einen typischen Großformat-Negativrand samt handschriftlicher Nummerierung wiedergibt (Abb. 53). Aus dem 2001-Portfolio wurde 2004 ein weiterer Neuabzug dieser Art in der Stephen Wirtz Gallery in San Francisco gezeigt.<sup>453</sup> Wäre durch die Publikation des Motives in Buchform sowie den anderen Abzug nicht klar, dass der Bildausschnitt ursprünglich weiter war und die Aussparung in der rechten Bildecke integraler Bestandteil des Bildes ist, würde der Negativrand Authentizität vermitteln und suggerieren, dass es sich um einen Abzug vom vollformatigen Negativ handelt. Sofern es sich um die gleiche Aufnahme handelt, spricht die Sachlage jedoch dafür, dass es sich um einen künstlichen „gefakten“ Negativrand handelt.

Zum einen ist deutlich geworden, dass für die Veröffentlichung im Buch Beschneidungen des Bildmotives vorgenommen wurden. Diese sind nicht allein auf eine Angleichung der Bilder hinsichtlich Größe und Format für die einheitliche Präsentation auf den Buchseiten zu erklären, wie die Unterschiede der 1977er- und 2003er-Buchausgaben belegen. Vielmehr ist anzunehmen, dass eine Bearbeitung der Bildvorlagen konzeptuell motiviert war. Nicht nur das Entfernen der Bildnummern, auch die Beseitigung von Bildinformationen an den Bildrändern verstärkt die rätselhafte Wirkung der Fotografien und erschwert ihre Lesbarkeit und räumliche

---

<sup>453</sup> Vgl.

[https://web.archive.org/web/20051111073308fw\\_/http://www.wirtzgallery.com/exhibitions/2004/2004\\_06/sultan/sultan\\_2004\\_frame.html](https://web.archive.org/web/20051111073308fw_/http://www.wirtzgallery.com/exhibitions/2004/2004_06/sultan/sultan_2004_frame.html) (letzter Zugriff am 6.1.2021).

Einordnung. Zum anderen zeigt ein Vergleich der Bildmotive und Archiv-Abzüge im CCP mit verschiedenen Neuabzügen, dass auch die aus den Archiven entnommenen oder vor 1977 auf Wunsch der Künstler hergestellten Abzüge nicht immer das Vollbild des Negativs wiedergaben. In den Fällen, in denen die Archivabzüge, wie ihre rückseitigen Markierungen nachweisen, nicht extra auf Wunsch der Künstler angefertigt wurden, lag die Entscheidung zum Bildeingriff bei den Personen, die etwas Bestimmtes mit den Fotografien zeigen wollten. In den Fällen aber, in denen Mandel und Sultan die Herstellung von Neuabzügen veranlassten, ist davon auszugehen, dass die gewählten Bildausschnitte ihrer Zielsetzung einer uneindeutigen Bildwirkung folgend angesetzt wurden. Auch wenn die Eingriffe in das fotografische Material auf den ersten Blick minimal erscheinen, trugen sie dennoch dazu bei, die rätselhafte Wirkung der Bilder zu verstärken. Die künstlerische Aneignung des fotografischen Materials für Buch und Ausstellungen ist demnach nicht allein über den scheinbar simplen Akt der Auswahl und Dekontextualisierung erfolgt, wie von der Forschung bisher einstimmig angenommen wurde.<sup>454</sup> So ist etwa Joshua Chuangs Aussage, dass die Künstler bei *Evidence* darauf verzichteten, etwas zu ergänzen oder zu verändern,<sup>455</sup> nur insofern zuzustimmen, als dass es den Künstlern bei ihrem konzeptuellen Verfahren der Aneignung weniger um die Verfremdung des Materials als vielmehr um die Frage ging, wie wenig man tun könne und dennoch eine Wirkung erziele.<sup>456</sup>

### **3.2.6 Das Evidence-Projekt in Ausstellungen (seit 2004)**

Der 2003 erschienenen Neuausgabe folgte eine Ausstellung, die das CCP unter seinem neuen Direktor Douglas R. Nickel (\*1961) konzipierte: EVIDENCE REVISITED: LARRY SULTAN AND MIKE MANDEL. Wenngleich die Neuausgabe des Buches von der amerikanischen Presse als Ausstellungskatalog zu EVIDENCE REVISITED wahrgenommen wurde,<sup>457</sup> entstanden Buch und Ausstellung unabhängig voneinander.<sup>458</sup> Die Ausstellung hatte zum Ziel, fast 30 Jahre nach Beginn des Projektes die damalige Debatte über eine Ästhetik dokumentarischer Fotografien aufs Neue zu überprüfen und die Relevanz von gefundener Fotografie in der heutigen Ausstellungspraxis zu erörtern.<sup>459</sup> EVIDENCE REVISITED wurde vom 10. Januar bis 24. März 2004 zunächst am CCP in Tucson gezeigt und wanderte im Herbst 2004 an das Frances Lehman

---

<sup>454</sup> Siehe: Wagner 2012; Geimer 2015; Chuang 2015; Gronert 2015.

<sup>455</sup> Chuang 2015, S. 28.

<sup>456</sup> Ebd., S. 30.

<sup>457</sup> Vgl. Kimball, Miranda: Lehman Loeb Art Gallery Revisits Evidence, in: Miscellany News, Vol. CXXXIX, Nr. 5 (8.10.2004), S. 18.

<sup>458</sup> Vgl. Email von Mike Mandel an die Autorin vom 5.9.2016.

<sup>459</sup> Vgl. Presseinformationen zur Ausstellung EVIDENCE REVISITED, 2005, abrufbar unter: <https://thephotographersgallery.org.uk/whats-on/exhibition/larry-sultan-and-mike-mandel-evidence-revisited> (zuletzt eingesehen am 27.2.2021).

Loeb Art Center vom Vassar College in Poughkeepsie, NY<sup>460</sup>. Vom 7. Oktober bis 20. November 2005 war die Ausstellung in der Photographers' Gallery in London zu sehen (Abb. 54). Die Wahl dieses Ausstellungsortes in Europa erfolgte nicht nur im Hinblick auf sein internationales Renommee, sondern berücksichtigte auch seine historisch gewachsene und beständige Auseinandersetzung mit ähnlichen Themen und Fragen, wie sie im Evidence-Projekt immer wieder deutlich werden – ein geschickter Schachzug, um das Werk in Europa noch bekannter zu machen. Mit dem Ziel, Fotografie als selbstständiger Kunstform Anerkennung zu verschaffen,<sup>461</sup> widmete sich die 1971 in London gegründete Photographers' Gallery von Anfang an kontroversen und aktuellen künstlerischen Entwicklungen in der Fotografie. Sie zeigte daher, wie z. B. in der Ausstellung THE CASUAL EYE (1972),<sup>462</sup> die Vielfalt des Mediums Fotografie auch jenseits der klassischen Kunstfotografie.

Wie der Ausstellungstitel EVIDENCE REVISITED bereits vermittelt, unterschied sich die neue Ausstellung des CCP von den vorangegangenen Präsentationen des Evidence-Projektes durch ihren retrospektiven Ansatz. EVIDENCE REVISITED zeigte neben 79 Fotografien, die der Bildauswahl für die Wanderausstellung des CCP von 1977 entsprachen, noch weitere Exponate, die in die Geschichte des Evidence-Projektes und die gemeinsame Arbeit der Künstler einführten. In einer Vitrine befanden sich das Originalbuch von 1977, Faksimiles der Korrespondenz zwischen den Künstlern und Mitarbeiter\*innen verschiedener von ihnen angefragter Archive und Firmen<sup>463</sup> sowie Gegenstände, die mit der Geschichte der Wanderausstellung des CCP 1977 zusammenhingen. In anderen Vitrinen waren einige Beispiele der künstlerischen Zusammenarbeit zwischen Mandel und Sultan zu sehen genauso wie Briefe und Zeitungsartikel, die an die durch das Buch und die Ausstellungen ausgelösten Kontroversen erinnerten.<sup>464</sup> Die Ausstellung erstreckte sich über mehrere Räume. Anders als in vorangegangenen Ausstellungen wurden die Fotografien nicht nur einzeln gerahmt präsentiert. Der Großteil der 79 Abzüge wurde jeweils in kleinen Gruppen von zwei bis vier Aufnahmen,

---

<sup>460</sup> Die Ausstellung war hier vom 2. Oktober bis 19. Dezember 2004 zu sehen. Carter Ratcliff berichtet, dass im Loeb Center an den Wänden in Augenhöhe lange Reihen von 20 x 25 cm großen Schwarz-Weiß-Abzügen gehangen haben, die alle nicht beschriftet gewesen seien. Er bezeichnet EVIDENCE als Serie von 57 Bildern, die von Sultan und Mandel ausgewählt und erstmals 1977 im SFMOMA gezeigt worden seien. Vgl. Ratcliff 2012, S. 200.

<sup>461</sup> Vgl. Proposal for the London Gallery of Photography, Dezember 1969, in: The Photographers' Gallery Archive.

<sup>462</sup> Die vom Fotografen Andrew Lanyon (\*1947) kuratierte Ausstellung ging der Frage nach, weshalb Schnappschüsse von Fotograf\*innen jener Zeit zunehmend geschätzt wurden, und zeigte 200 in privaten Kontexten entstandene ‚Snapshots‘. Vgl. o.V.: The Snapshot Has Arrived!, in: Photo News Weekly, 8.3.1972, S. 1 und 16.

<sup>463</sup> Anfragen und Antwortschreiben einiger Institutionen und Firmen, wie das Asphalt Institute, die National Coal Association oder die Campbell Soup Company. Vgl. Dillon 2006.

<sup>464</sup> Vgl. Presseinformationen zur Ausstellung EVIDENCE REVISITED, 2005, abrufbar unter: <https://thephotographersgallery.org.uk/whats-on/exhibition/larry-sultan-and-mike-mandel-evidence-revisited> (zuletzt eingesehen am 27.2.2021).

großzügig passepartouriert und innerhalb eines großen, schlichten Rahmens gezeigt. Insofern trug diese Präsentationsform zwar der Sequenzierung der Fotografien und ihrer Einteilung in Gruppen für die Wanderausstellung des CCP von 1977 Rechnung, war aber keine Re-Installation jener EVIDENCE-Ausstellung. Die Fotografien wurden anders gerahmt, aber ansonsten, wie 1977 in der Installationsanleitung gewünscht, linear und mit viel Abstand zueinander gehängt.

Seit 2004 waren fast jährlich Fotografien des Evidence-Projektes weltweit in verschiedenen Ausstellungen zu sehen.<sup>465</sup> Kurz nach der Auftaktpräsentation der Wanderausstellung EVIDENCE REVISITED in Tucson zeigte z. B. die Stephen Wirtz Gallery im Sommer 2004 eine Auswahl von Fotografien aus dem 2001 erstellten Evidence-Portfolio in San Francisco. 2006 wurden 30 Evidence-Fotografien anlässlich der 4. Berlin Biennale in der heruntergekommenen ehemaligen Jüdischen Mädchenschule ausgestellt. Oft beklagten Mandel und Sultan den Kontrollverlust über ihr Werk, den fremd kuratierte Ausstellungen mit sich bringen können. Sie zeigten sich unzufrieden mit der Art der Hängung ihrer Bilder und eigenmächtigen Bildzusammenstellung der Kurator\*innen, da diese thematische Verbindungen zwischen den Bildern aufzeigten, welche die Künstler selbst gern vermieden hätten.<sup>466</sup> Auch 2010 wurden im SFMOMA nicht die von den Künstlern für die Wanderausstellung des CCP getroffene Auswahl von 79 Bildern oder eine der damals festgelegten Sequenzen gezeigt, sondern zwölf zum Block gehangene, gerahmte Fotografien, die nach einer gewissen Zeit durch weitere Abzüge ersetzt wurden, um weitere Narrative zu präsentieren.<sup>467</sup> Unter den Abzügen befanden sich auch jene Motive des Evidence-Portfolios, die vor 1993 nicht veröffentlicht worden waren. Die Präsentation von Fotografien des Evidence-Projektes auf internationalen Fotofestivals, wie der PHotoESPAÑA 2009 oder der Paris Photo 2013, sowie in Gruppen- und Einzelausstellungen in Deutschland, der Schweiz, Belgien, Italien und den USA in den 2000er- und 2010er-Jahren steigerten die Bekanntheit des Evidence-Projektes weltweit rasant.

2014 zeigte das Los Angeles County Museum of Art (LACMA) in der von der Fotokuratorin Rebecca Morse organisierten Retrospektive LARRY SULTAN. HERE AND HOME<sup>468</sup>

---

<sup>465</sup> 2004: Stephen Wirtz Gallery, San Francisco; 2009: PHotoESPAÑA, Madrid; 2010: Fotomuseum, Winterthur; 2011: Museum of Contemporary Art, Los Angeles und Deichtorhallen, Hamburg; 2012: The New Museum, New York und Kunsthalle Krems, Krems; 2013: Kadist Art Foundation, San Francisco; 2014: Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles.

<sup>466</sup> Vgl. Ratcliff 2006, S. 58. Vgl. Interview Lavalette/Mandel 2009.

<sup>467</sup> Vgl. <https://www.SFMOMA.org/watch/75-reasons-to-live-catherine-wagner-on-mike-mandel-and-larry-sultans-untitled-from-the-installation-/> (zuletzt eingesehen am 9.12.2015).

<sup>468</sup> Die Ausstellung wurde vom 9.11.2014 bis 19.7.2015 in Los Angeles gezeigt und wanderte anschließend an das Milwaukee Art Museum (23.10.2015–24.1.2016) und das SFMOMA (15.4.–23.7.2017).

neben anderen Arbeiten von Sultan auch 72 Fotografien des Evidence-Projektes (Abb. 55). Erstmals seit der Präsentation des Projektes im SFMOMA 1977 erschienen Fotografien des Evidence-Projektes wieder als Objekte ohne Passepartouts und Rahmen, hinter passgenauen Glasscheiben und von Versenknägeln an der Wand befestigt. Bemerkenswert ist hierbei, dass es sich jedoch nicht um die originalen Archiv-Abzüge handelte, welche ein Wiederaufleben des artefaktischen Gehalts der Bilder zur Folge gehabt hätten. Vielmehr wurden im selben Jahr hergestellte Neuabzüge gezeigt, was die ursprüngliche Idee der Künstler von einer artefaktischen Natur der Archiv-Abzüge ad absurdum führte. Die kuratorische Entscheidung, Neuabzüge statt Archiv-Abzüge im historischen Originalmodus zu zeigen, könnte jenseits ganz praktischer Erwägungen auch als aktueller Kommentar zur Originalitätsdebatte und zu der Frage nach Autorschaft gelesen werden, wie die Künstler sie bereits Ende der 1970er-Jahre gestellt hatten.

Die Abzüge hingen jedoch weder wie 1977 im SFMOMA in einer langen Reihe noch – wie von den Künstlern in der Installationsanleitung für das CCP 1977 formuliert – linear und in Gruppen. Stattdessen wurden sie mit gleichmäßigem Abstand zueinander in zwei Reihen übereinander hängend an zwei Eckwänden installiert. Die Abfolge der Bilder orientierte sich lose an der Buchsequenz der Neuausgabe, wobei sich jedoch mit den letzten sechs oben und fünf unten präsentierten Bildern eine erweiterte Bildauswahl ergab. Diese Art der Hängung wurde auch von Benjamin Lord, einem in Los Angeles ansässigen Künstler, in einer Ausstellungsrezension stark kritisiert:

The stacked hanging creates an additional layer of sequential ambiguity that risks overloading the viewer with irrelevant navigational questions. The lack of spacing between groups makes the project feel cramped. Evidence feels like overstock from the vaults, possibly another project's source material, and not a carefully culled and formalized sequence. For a project in which structure, context, and sequencing are especially crucial, this is particularly unfortunate.<sup>469</sup>

Ein Jahr später, 2015, installierte das Kunstmuseum Bonn anlässlich der Ausstellung LARRY SULTAN 73 Evidence-Fotografie sogar als dreireihigen Block (Abb. 56). Auch wenn den Ausstellungsmacher\*innen für die Bildabfolge, von oben links nach unten rechts betrachtet, offenbar ebenfalls die Buchsequenz von 2003 als Inspirationsquelle diente, wirkte die gitterartige Hängung einer linearen Erzählung bewusst entgegen. Von dieser Art der Präsentation, welche die Bilder stark von ihren durch die Künstler festgelegten Bezugspunkten löst und deren Sequenzierung in den Hintergrund rückt, nahmen spätere Ausstellungsmacher\*innen wieder Abstand. So installierte das Stedelijk Museum voor Actuele

---

<sup>469</sup> Lord 2015, o.P.

Kunst (S.M.A.K) im belgischen Gent Fotografien des Evidence-Projektes wenig später wieder in einer langen Reihe, ebenso wie das SFMOMA 2016 und die Robert Mann Gallery 2017. So zeigt sich, dass die Editions- und Ausstellungschronik von Evidence nicht nur die Geschichte einer Wiederentdeckung, sondern auch die einer Weiterentwicklung ist. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit der Projekthistorie in den letzten Jahren veränderte die Art und Weise, wie Kurator\*innen die Arbeit präsentierten und Kunstkritiker\*innen über das Evidence-Projekt schrieben. Von den Rezensionen der 1970er-Jahre und der Entstehungsgeschichte des Projektes scheinbar unbeeindruckt beschrieb der amerikanische Kunstkritiker Carter Ratcliff noch vor einigen Jahren das 1977 erschienene Buch „als [von Sultan und Mandel publiziertes] Begleitmaterial zu den ersten Ausstellungen“.<sup>470</sup> Genauso versteht er die 2003 erschienene Neuauflage des Buches als begleitenden Katalog der EVIDENCE REVISITED-Wanderausstellung. Laut Ratcliff hätte Evidence über Jahre – bis zur Ausstellung EVIDENCE REVISITED 2004 – nur auf den Seiten des Buches gesehen werden können.<sup>471</sup> Wie jedoch gezeigt wurde, war das Buch bereits kurz nach seinem Erscheinen ausverkauft und konnte daher nur von einem kleinen Kreis von Personen rezipiert werden. Vielmehr wurden die Ideen und die Geschichte des Evidence-Projektes seit Ende der 1970er-Jahre durch Ausstellungen und die Präsentationen von Einzelbildern in internationalen Museen und Galerien sowie deren Besprechungen in Zeitschriften und Publikationen weiterverbreitet. Es waren also nicht zuletzt Texte der Kunstkritik und Beiträge in Ausstellungskatalogen, die dazu beitrugen, dass Evidence in den Jahrzehnten nach seiner Entstehung „im institutionellen Gefüge der Kunst“ fest verankert wurden, wie bereits Peter Geimer feststellte.<sup>472</sup>

### **3.3 Zur Rezeption des Evidence-Projektes**

Zwischen April 1977 und Oktober 1980 berichteten zum Teil namhafte Kritiker\*innen sowohl in kalifornischen Tageszeitungen als auch in dutzenden Beiträgen überregionaler Nachrichtenmagazine, Kunst- und Fotografie-Zeitschriften der Ostküste über das Evidence-Projekt. Im Vordergrund stand dabei das 1977 erschienene Buch, daneben fanden aber auch die Ausstellung im SFMOMA sowie die Wanderausstellung des CCP Beachtung.<sup>473</sup> Obgleich die meisten Rezensionen überwiegend positiv ausfielen und die Künstler von den Autor\*innen für

---

<sup>470</sup> Ratcliff 2012, S. 201.

<sup>471</sup> Vgl. Ratcliff 2006, S. 57, und Ratcliff 2012, S. 201.

<sup>472</sup> Vgl. Geimer 2015, S. 34.

<sup>473</sup> In *Art in America* oder *Artforum* fand das Evidence-Projekt in den 1970er-Jahren jedoch keine Erwähnung, wie Larry Sultan in einem Interview 2007 bemerkte. Vgl. Interview Rigelhaupt/Sultan 2007, S. 30.

die Druckqualität ihres Buches<sup>474</sup> und die auf Mehrdeutigkeit ausgelegte Bildauswahl gelobt wurden<sup>475</sup>, gab es auch Stimmen, die das Vorgehen der Künstler, die von ihnen beanspruchte Autorschaft der gezeigten Fotografien und ihre Präsentation als Kunst harsch kritisierten<sup>476</sup>. Auch wenn die Intention der beiden Künstler von Kurator\*innen und Kritiker\*innen der 1970er-Jahre kontrovers diskutiert wurde, herrscht seit seinem Erscheinen Einigkeit über die herausragende Qualität des Buches.<sup>477</sup> In den Folgejahrzehnten, insbesondere ab Anfang der 2000er-Jahre, gewann *Evidence* den Ruf eines bahnbrechenden Kunstwerkes.<sup>478</sup> Die Neuauflage des Buches 2003 und die Ausstellung EVIDENCE REVISITED lösten eine erneute Beschäftigung der Kunstkritik mit dem Evidence-Projekt aus, die sich diesmal nicht nur auf die USA beschränkte.

Das Evidence-Projekt wurde in den vergangenen vierzig Jahren als Buch, Ausstellung und fotografische Serie rezensiert und besprochen. Dabei führten die multiplen Präsentationsformen nicht nur zu Missverständnissen und Fehlinformationen bezüglich der Bildanzahl, Bildauswahl und der von den Künstlern intendierten Wirkung ihrer Arbeit. Noch vor wenigen Jahren wurde das Buch in Ausstellungsrezensionen fälschlicherweise lediglich als Ausstellungskatalog, als begleitendes Material wahrgenommen.<sup>479</sup> Andererseits erweiterte die Verflechtungen der Präsentationsformen das Spektrum möglicher Interpretationen und trug zur Popularität des Evidence-Projektes bei. So schrieb Carter Ratcliff 2012 in Bezug auf die Interpretationsmöglichkeiten von Evidence: „Je weiter wir gehen, desto umfangreicher und schwerer fassbar sind unsere Ergebnisse. Wo wir Halt machen ist willkürlich. Evidence ist unerschöpflich.“<sup>480</sup> Anhand zahlreicher Buchbesprechungen und Ausstellungsrezensionen lässt sich feststellen, dass die Künstler mit ihrem Evidence-Projekt Ende der 1970er-Jahre bei

---

<sup>474</sup> Vgl. Gross 1977.

<sup>475</sup> Vgl. M.O.G.: Here's The Evidence, But What's The Crime?, in: *Modern Photography* (1977), S. 80; Wood, Wallace: ‚Evidence:‘ A Pictorial Look At Civilisation, in: *Santa Cruz Sentinel* (April 1977), o.P.

<sup>476</sup> So bezeichnet Henri Man Barendse EVIDENCE als pseudo-kryptisch. Außerdem kritisiert er Mandel und Sultan zum einen für deren Verständnis der Bilder als poetische Metaphern und zum anderen für den Anspruch der beiden Künstler auf Autorschaft an den gezeigten Fotografien. Vgl. Barendse 1977, S. 36–37. Thomas Albright, Kunstkritiker beim *San Francisco Chronicle*, äußert sich in seiner Buch- und Ausstellungsbesprechung ebenfalls kritisch über das Vorgehen der Künstler sowie den Mehrwert von EVIDENCE und stellt die Frage nach dem Kunststatus der „geborgenen“ Fotografien. Vgl. Albright 1977, S. 38.

<sup>477</sup> Vgl. o.V. (1977): Book Review: Evidence, in: *ARLIS/NA Newsletter*, 5/3 (April 1977), S. 106; Hugunin, James: Evidence, in: *LAICA Journal*, 28 (September/Oktober 1980), o.P.; o.V.: Shows We've Seen, in: *Popular Photography* (1977), S. 44+138 (hier: S. 138).

<sup>478</sup> Vgl. Chuang 2015, S. 25.

<sup>479</sup> So etwa von Brian Dillon in seiner Besprechung zu der Ausstellung EVIDENCE REVISITED, die kurz nach Erscheinen der Neuauflage zunächst in Tucson und dann in London gezeigt wurde. Vgl. Dillon 2006, o.P. Und dies, obwohl es in der Ausstellungsinformation der Gallery selbst heißt, dass die Veröffentlichung des Buches 1977 der Ausstellung im SFMOMA vorangegangen war. Vgl. Presseinformationen zur Ausstellung EVIDENCE REVISITED, 2005, abrufbar unter: <https://thephotographersgallery.org.uk/whats-on/exhibition/larry-sultan-and-mike-mandel-evidence-revisited> (zuletzt eingesehen am 27.2.2021).

<sup>480</sup> Ratcliff 2012, S. 210.

Fotograf\*innen, Kurator\*innen und Journalist\*innen bleibenden Eindruck hinterließen und die Diskussion um den Kunststatus von Fotografie weiter vorantrieben. Die Radikalität<sup>481</sup> und Vorreiterrolle<sup>482</sup>, die insbesondere US-amerikanische Autor\*innen Mike Mandel und Larry Sultan mit dem Evidence-Projekt zugestehen, ist angesichts der bereits in Kapitel 2 skizzierten kunsthistorischen Tradition einer künstlerischen Auseinandersetzung mit gefundenen Fotografien jedoch etwas zu hoch gegriffen. Auch die Zuschreibung der Verfahrensweise als US-amerikanische oder kalifornische Erfindung ist, wie etwa ein Blick auf die Arbeiten Hans-Peter Feldmanns zeigt, zu eng gefasst. Künstler und Künstlerinnen etwa in West- und Osteuropa, Japan, Süd- und Nordamerika wenden seit nunmehr 100 Jahren Verfahren der Aneignung gefundener Fotografien an.

Die Rezensionen Ende der 1970er-Jahre verdeutlichen, dass das Evidence-Projekt in seinen Ausformungen als Buch und Ausstellung sowie einzelne Fotografien bereits Ende der 1970er-Jahre in vielfachen Bezugssystemen verortet und diskutiert wurden. Hierzu gehören der künstlerische Umgang mit gefundenen Fotografien, ästhetische und motivische Ähnlichkeiten einzelner Fotografien zu denen anderer Künstler\*innen, die Veröffentlichung als Buch im Selbstverlag, die soziologischen und technikgeschichtlichen Deutungsmöglichkeiten des Projektes und vor allem theoretische Fragen von Bedeutungsproduktion und dem Verhältnis von Fotografie und Kunst. Zu zeigen, dass die Bedeutung einer Fotografie von dem Kontext, in welchen sie gesehen wird, abhängig ist, stellten die Künstler selbst anlässlich der Ausstellung im SFMOMA 1977 als Ziel von *Evidence* heraus.<sup>483</sup> Mit der Rolle des Kontexts und der Mehrdeutigkeitsstrategie der Künstler in Buch und Ausstellung setzten sich daher zahlreiche Rezensent\*innen Ende der 1970er-Jahre auseinander.<sup>484</sup>

Das Nachwort von Robert F. Forth, das auch als Wandtext in den Ausstellungen Ende der 1970er-Jahre zu lesen war, gab darüber hinaus eine anthropologische Lesart von Evidence vor. Diese kann durch vorherige Projekte der beiden Künstler sowie Sultans Interesse an visueller Anthropologie während seines Studiums am SFAI nachgewiesen werden. Larry Sultan studierte am SFAI bei dem visuellen Anthropologen und Fotografen John Collier (1913–1992), der unter anderem 1941 für die Farm Securities Administration (FSA) fotografiert hatte. In seinem Buch *Visual Anthropology: Photography as a Research Method* (1967) betont Collier

---

<sup>481</sup> Vgl. Interview Rigelhaupt/Sultan 2007, S. 9.

<sup>482</sup> Vgl. Chuang 2015.

<sup>483</sup> Vgl. Pressemitteilung des SFMOMA zur Ausstellung EVIDENCE. PHOTOGRAPHS FROM THE FILES OF GOVERNMENT AND INDUSTRY (SFMOMA, 23.3.–8.5.1977), in: Archiv-Materialien zu EVIDENCE im SFMOMA, Arch.Exh.001, Box c4, Folder 22, Document 24.1.

<sup>484</sup> Vgl. Albright 1977; M.O.G. 1977; Martin, D.E. (Curly): Inside Industry, in: Art Contemporary, 8 (1977), o.P.; o.V.: Shows We've Seen, in: Popular Photography (1977), S. 44 und 138; o.V.: Book Review: Evidence, in: ARLIS/NA Newsletter, 5/3 (April 1977), S. 106; Scully 1978, S. 15; Davis 1978; Moniot 1978; Wood 1977.

die Wichtigkeit gut informierter Beobachter\*innen und zeigt auf, wie Fotografie sinnstiftend mit dem geschriebenen Wort verbunden werden kann. So beschreibt Collier in *Visual Anthropology* die Technik des sogenannten photo-elicitation. Bei dieser wegweisenden Form des Foto-Interviews werden menschliche Proband\*innen in die Position von Beobachter\*innen gesetzt. Statt sie in ihrer natürlichen Umgebung zu untersuchen, werden ihnen dokumentarische Fotos ihrer eigenen Kultur gezeigt, welche sie bewerten und über die sie Aussagen treffen sollen.<sup>485</sup> Collier begreift die Fotografie als induktives Werkzeug, das er bei seinen Experimenten einsetzt, um Hinweise auf kulturelle Bedeutungen zu erhalten.<sup>486</sup>

Wie zahlreiche Fotograf\*innen in den 1970er-Jahren folgten Mandel und Sultan mit *Evidence* der Frage nach der Fotografie als Kunst- und Kommunikationsform und unterzogen das Medium mit von ihnen ausgewählten Fotografien einer Selbst-Analyse.<sup>487</sup> Mitte der 1970er-Jahre wurde in den USA, angeregt von der Debatte über den Status der Fotografie als Kunstform, Dokumentarfotografie und Vernacular Photography diskutiert. Zu verdanken war die wachsende Anerkennung von Fotografie als Kunstform ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht zuletzt der Verschiebung von Kontexten und dem Wechsel von Präsentationsformen. Wie in Kapitel 2 bereits erwähnt, stellte das MoMA schon Mitte der 1940er-Jahre Fotografien aus, die ursprünglich im Kontext fotojournalistischer Praxis oder als angewandte Fotografien entstanden und für die Veröffentlichung in Magazinen und Zeitungen bestimmt waren. Dass die Fotografien aus *Evidence* aussehen wie viele zeitgenössische Fotografien, ist angesichts der von den Künstlern bereits zu Beginn ihres Projektes gesteckten Zielsetzung, die amerikanische Dokumentarfotografie erkunden zu wollen, kaum als Zufall zu bezeichnen.

### **Fotografische Vorbilder**

Wie ebenfalls bereits in Kapitel 2 ausgeführt, hatte das Evidence-Projekt – als Buch und Ausstellung mit gefundener Fotografie – zahlreiche Vorläufer. Bevor, gleichzeitig und nach dem Erscheinen von *Evidence* eigneten sich viele Künstler\*innen fremde Fotografien an und lösten sie aus ihrem ursprünglichen Kontext, um sie in Büchern oder Ausstellungen zu präsentieren. Diese Beobachtung machten auch zahlreiche Rezensent\*innen.<sup>488</sup> Ben Lifson etwa zieht Parallelen von *Evidence* zu früheren Publikationen und Ausstellungen, in denen

---

<sup>485</sup> Lord 2015, o.P.

<sup>486</sup> Auf eine anthropologische Lesart gingen bereits Sandra Phillips und Benjamin Lord in ihren Aufsätzen ein. Vgl. Phillips 2003; Lord 2015.

<sup>487</sup> Vgl. Scully 1978, S. 15.

<sup>488</sup> Julia Scully verglich *Evidence* mit der Publikation *American Snapshots* (1977), für welche sich deren Herausgeber Ken Graves und Mitchell Payne ebenfalls fremde Fotografien, die ursprünglich nicht für den Kunstkontext hergestellt worden waren, angeeignet hatten. Vgl. Scully 1978, S. 15f und S. 176.

Aufnahmen gezeigt wurden, die von (unbekannten) Fotograf\*innen außerhalb der Welt künstlerischer Fotografie hergestellt worden waren. Dabei vergleicht er *Evidence* mit den bereits in Kapitel 2 vorgestellten Büchern *Storyville Portraits* (1970) und *Wisconsin Death Trip* (1973).<sup>489</sup> In einem ursprünglich als Vorwort für *Evidence* gedachten und schließlich 1977 in der Zeitschrift *Afterimage* gedruckten Text<sup>490</sup> setzt Robert Heinecken (1931–2006) das Werk von Mandel und Sultan in Bezug zu den Ausstellungen THE FAMILY OF MAN, AIRBORNE CAMERA und FROM THE PICTURE PRESS. Damit verweist er auf eine kuratorische Praxis, Fotografien außerhalb ihrer ursprünglichen Kontexte zu zeigen, was später auch von anderen Rezensent\*innen aufgegriffen wurde.<sup>491</sup>

Auf die konzeptuelle Strenge des Buches, welche es mit den Werken von Bernd und Hilla Becher vergleichbar mache, geht 1977 der Fotokurator Lew Thomas (\*1932) in seiner Besprechung ein und verortet *Evidence* als zwischen den Publikationsgenres ‚photographic book‘ und ‚artist-book‘ angelegtes Buch.<sup>492</sup> Wie Mandel und Sultan bei *Evidence*, so legten auch zahlreiche ihrer Vorgänger, wie etwa Walker Evans (1903–1975) mit seinem Buch *American Photographs* (1938) und Robert Frank (1924–2019) mit *The Americans* (1958) großen Wert auf eine strenge Bildauswahl und sorgfältige Sequenzierung. Hinsichtlich einer durch die Sequenzierung von nicht unertitelten Fotografien erreichten, offenen Narration können die Bücher *The Somnambulist* (1970) und *Deja-vu* (1973) von Ralph Gibson (\*1939) als Vorbilder für *Evidence* angesehen werden, wie Sandra S. Phillips anlässlich der Neuauflage von 2003 feststellte.<sup>493</sup> In den 1970er-Jahren entstanden in den USA weitere wegweisende Fotobücher dokumentarischen Charakters, wie etwa Robert Adams Buch *The New West* (1974), denen die sequentielle Erforschung der Fotografie, ihre Hinterfragung und Auslotung mit Hilfe des Mediums Buch gemeinsam war.

Auf die Tradition selbstverlegter Künstlerbücher bezogen erwähnte Mike Mandel 2009 in einem Interview neben den Büchern von Ralph Gibson die Bücher von Ed Ruscha.<sup>494</sup> Zwischen *Evidence* und den Büchern von Ruscha gibt es einige Gemeinsamkeiten, aber auch zahlreiche Unterschiede. Zwar teilen Mandel und Sultan mit der eigenen Herausgabe ihres Werkes für ein breites Publikum zu einem relativ niedrigen Preis Ruschas antielitäre Kunstauffassung, jedoch unterscheiden sich Ruschas mit einfachen Materialien produzierte und gedruckte Künstlerbücher, wie z. B. *Twentysix Gasoline Stations* (1963), in ihrer

---

<sup>489</sup> Vgl. Lifson 1977, S. 77.

<sup>490</sup> Vgl. Heinecken 1977, S. 6.

<sup>491</sup> Auf FROM THE PICTURE PRESS verweist auch Ben Lifson. Vgl. Lifson 1977, S. 77.

<sup>492</sup> Thomas 1977, S. 44ff.

<sup>493</sup> Vgl. Phillips 2003, o.P.

<sup>494</sup> Vgl. Interview Lavalette/Mandel 2009.

Materialästhetik von dem leinengebundenen und hochwertig gedruckten Buch *Evidence*. Auch in der Art, wie Fotografien im Buch präsentiert werden, setzt sich *Evidence* von *Twenty Six Gasoline Stations* ab. In Ruschas Buch variieren die Bildanordnungen auf den Seiten, und die Fotografien werden von Beschriftungen begleitet. Gemeinsam ist den Büchern ein den Inhalt bestimmender, schnörkelloser Titel sowie die Präsentation von Fotografien, die teilweise als banal und schnapsschussartig beschrieben werden können.

Sowohl für die amateurhaft wie für die präzise komponiert wirkenden Fotografien in *Evidence* fanden sich Ende der 1970er-Jahre vergleichbare Bildbeispiele in der zeitgenössischen Fotokunst. So erinnerten schon die Zeitgenoss\*innen einige der *Evidence*-Fotos an Aufnahmen bekannter Fotograf\*innen der damaligen Zeit, auch wenn die Rezensent\*innen weitgehend auf direkte Bildvergleiche verzichteten.<sup>495</sup> Es ist anzunehmen, dass Fotos, in denen der Schatten des Fotografen zu sehen ist, an Fotografien von Lee Friedlander oder Garry Winogrand erinnerten. Spröde Landschaftsaufnahmen dürften Assoziationen zu Arbeiten von John Gossage oder Robert Adams<sup>496</sup>, verdrehte Körper zu Fotografien von Emmet Gowin und Bilder mit Körpern im Anschnitt zu Fotografien von Mark Cohen<sup>497</sup> geweckt haben. Aufnahmen von abstrakten Strukturen könnten als Anspielung auf Minor Whites Werke verstanden worden sein, und vor Hintergründen fotografierte Objekte, die eine seltsame Stille ausstrahlen, erinnerten möglicherweise an die Fotografien von Robert Cumming<sup>498</sup>.

Auch Andrew Roth stellte 2001 Bezüge der Bilder zu denen von Ansel Adams oder Minor White heraus.<sup>499</sup> Diese machte er aber nicht nur, wie viele der Rezensent\*innen Ende der 1970er-Jahre, anhand sich ähnelnder Motive fest. Vielmehr legte Roth dar, dass nicht einzelne Fotografien, sondern das gesamte Buch *Evidence* durch seine Aufmachung, die hervorragende Druckqualität und sorgsame Sequenzierung der ursprünglich rein dokumentarischen Bilder mit Büchern der Kunstfotografie vergleichbar sei. Das Konzept des Buches, die Objektivität von Fotografien durch die durchdachte Art seiner materiellen Umsetzung in Frage zu stellen und Mehrdeutigkeit zu erzielen, machten das Buch für Roth zu einem außergewöhnlichen Kunstwerk und zu einem der einflussreichsten Fotobücher des 20. Jahrhunderts.<sup>500</sup> Indem der Buch-Antiquar Roth *Evidence* in seine Liste der bedeutsamsten Fotobücher aufnahm, befeuerte er den Aufstieg des Werkes zum gefragten Sammlerobjekt.

---

<sup>495</sup> Vgl. Gross 1977; Roth 2001.

<sup>496</sup> Vgl. M.O.G. 1977, S. 80.

<sup>497</sup> Vgl. ebd.

<sup>498</sup> Vgl. ebd.

<sup>499</sup> Vgl. Roth 2001, S. 240.

<sup>500</sup> Vgl. ebd., S. 1f.

Einige Autor\*innen vermuteten in den auffälligen motivischen und formalen Gemeinsamkeiten von ursprünglich aus nicht künstlerischen Kontexten stammenden Fotografien des Evidence-Projektes und den fotografischen Arbeiten von Kunstfotograf\*innen jener Zeit nicht nur ein durch ihre Auswahl bestimmtes, konzeptuelles Kalkül der Künstler. Sie fragten sich auch, ob die Ähnlichkeiten zwischen Schnappschüssen und Kunstfotografien als Beleg für die Gleichzeitigkeit von Ereignissen zu werten und zufallsbedingt seien,<sup>501</sup> oder ob allen Fotografien, gleich aus welchen Kontexten sie stammen, prinzipiell künstlerisches Potenzial innewohne.<sup>502</sup> Der Fotograf James Hugunin argumentierte in seinem 1979 erschienenen Aufsatz über *Evidence*, dass sich Fotografien zwischen High und Low in beide Richtungen bewegen können und das Buch beweise, dass es keine eindeutigen Antworten auf die Frage geben könne, was Kunstfotografie im formalen Sinne ausmache:

Mandel and Sultan are also aware that the equation goes both ways, that a photograph can move up the cultural pyramid as well as down. [...] In moving up the pyramid toward fine art the image is appropriated by the artist's willingness to borrow from the vernacular (a trend especially characteristic of modern art) and /or the connoisseurs' willingness to appropriate artifacts into the realm of serious art.<sup>503</sup>

Doch weckten die Fotografien aus *Evidence* nicht nur Assoziationen zu Bildern von amerikanischen Kunstfotograf\*innen der 1960er- und 1970er-Jahre, wie Minor White oder Robert Adams.<sup>504</sup> Die für *Evidence* ausgewählten Fotografien können ebenso als Anspielungen auf weitere Kunstformen und Kunstrichtungen der 1960er- und 1970er-Jahre, wie monochromer Malerei, minimalistische Skulptur, Fluxus, Land Art und Performancekunst, verstanden werden.<sup>505</sup> Wie eine Anekdote zeigt, war es eines der Ziele der Künstler, diese Assoziation zu wecken: Die Ähnlichkeit zwischen den ausgewählten Archiv-Fotografien und den damals in zahlreichen Galerien präsentierten schwarz-weißen Dokumentarfotografien jener Zeit war so frappierend, dass Mike Mandel und Larry Sultan mit dem Fotokurator John Humphrey jene Wette über das von den Künstlern selbst aufgenommene Foto eingingen.<sup>506</sup> Es gelang Humphrey jedoch, das Bild „einer Gruppe von Masten, die gleichmäßig in einer flachen, leeren Landschaft verteilt sind“,<sup>507</sup> und das sehr an die fotografische Dokumentation von Walter De Marias *Lightning Field* (1974–77) erinnerte, als Sultans Fotografie zu identifizieren. Dieser Insiderscherz zeugt einerseits von dem humorvollen und spielerischen Umgang der Künstler

---

<sup>501</sup> Vgl. Gross 1977.

<sup>502</sup> James Hugunin bezieht sich dabei auf Susan Sontag. Vgl. Hugunin 1980.

<sup>503</sup> Ebd.

<sup>504</sup> Mit zeitgenössischen Fotograf\*innen vergleichen: Barendse 1977; M.O.G. 1977; Gross 1977; Scully 1978; Davis 1978; Hugunin 1980; Roth 2001; Ratcliff 2012; Lord 2015.

<sup>505</sup> Vgl. Ratcliff 2006, S. 61; Ratcliff 2012, S. 207; Lord 2015; Aletti 2004, S. 44.

<sup>506</sup> Ratcliff 2012, S. 207.

<sup>507</sup> Vgl. Ratcliff 2006, S. 61.

mit ihrem Material. Andererseits verdeutlicht er die damals aktuelle Relevanz ihres konzeptuellen Ansatzes und ist insofern auch als Kommentar und Thematisierung aktueller Kunst selbst zu verstehen. Die Fotografien, welche Konzeptkünstler, Landartists oder Performancekünstler, wie etwa Walter De Maria (1935–2013), Robert Smithson (1938–1973) oder Chris Burden (1946–2015), von ihren Arbeiten anfertigten bzw. anfertigen ließen, dienten in erster Linie der Dokumentation ihrer ephemeren Kunst, füllten aber ab den 1970er-Jahren die Galeriewände auch in Kalifornien.<sup>508</sup> Diesen ‚Dokumentarfotografien‘ wurde also ein ähnlicher Kontext und Statuswandel zuteil, wie den ursprünglich nur zu Dokumentationszwecken aufgenommenen Archiv-Fotografien, aus denen Mandel und Sultan für *Evidence* schöpften.

### **Konzeptuelle Vorbilder**

Seit seiner Entstehung wird *Evidence* von der Kunstkritik kunsthistorisch verortet und Bezüge zu Marcel Duchamp<sup>509</sup>, zur dadaistischen Collage<sup>510</sup> und dem Surrealismus<sup>511</sup>, später auch zur Konzeptkunst der 1960er-Jahre, der Fluxus-Bewegung sowie zu den appropriativen Arbeiten der Pictures Generation hergestellt.<sup>512</sup> Diese werden hauptsächlich anhand ähnlicher Verfahrensweisen der Künstler\*innen,<sup>513</sup> aber auch anhand einer gemeinsamen oppositionellen Haltung<sup>514</sup> festgemacht. Collage und Konzeptkunst bildeten laut Sandra Phillips den historischen Kontext für „zwei ästhetische Haupttrends in Südkalifornien“ und waren insofern auch einflussreich für Mandel und Sultans Arbeit.<sup>515</sup> Sandra Phillips, Constance Lewallen und Stefan Gronert gehören zu den Autor\*innen, die in den letzten Jahren darüber hinaus auch starke Parallelen von *Evidence* zu dem Ansatz der sogenannten Pictures Generation und anderen postmodernen Künstler\*innen sehen, die mit der Aneignung fremder Bildlichkeit Fragen der Autorschaft und der Originalität des Kunstwerkes heraufbeschworen.<sup>516</sup> Es ließen

---

<sup>508</sup> Ratcliff 2012, S. 208.

<sup>509</sup> Vgl. Heinecken 1977, S. 6; Hugunin 1980, o.P.

<sup>510</sup> Vgl. Davis 1978, o.P.

<sup>511</sup> Vgl. Aletti 2004, S. 44.

<sup>512</sup> Vgl. Phillips 2003; Gefter 2014; Chuang 2015; Lord 2015.

<sup>513</sup> Benjamin Lord sieht die Gemeinsamkeiten zu den Fotomontagen von Dadaisten wie John Heartfield und den Collagen der Surrealisten eher in der künstlerischen Strategie der Ent- und Neukontextualisierung des fotografischen Materials denn in einer gemeinsamen künstlerischen Haltung. Vgl. Lord 2015, o.P.

<sup>514</sup> Für Philip Gefter zeigen sich Parallelen zwischen den gemeinsamen Projekten Mandel und Sultans und den Werken dadaistischer Künstler\*innen der 1920er-Jahre sowie der Fluxus-Bewegung der 1960er-Jahre – insbesondere im Hinblick auf eine oppositionelle Grundhaltung. Vgl. Gefter 2014, S. 16.

<sup>515</sup> In Los Angeles wurden in der 1957 von Edward Kienholtz und Walter Hopps gegründeten Ferus Gallery unter anderem Arbeiten von Kurt Schwitters (1962), Marcel Duchamp (1963) und Man Ray (1966) gezeigt. Vgl. Phillips 2003, o.P.

<sup>516</sup> Vgl. Phillips 2003, o.P.; Lewallen, Constance M.: Newsroom, in: Zander 2012, S. 236–259 (hier: S. 245); Gronert 2015, S. 7.

sich also zahlreiche Vergleiche zu Kunstwerken anderer Künstler\*innen herstellen, deren direkter Bezug zu *Evidence* jedoch fragwürdig bleibt.

Ob der Verwendung vorgefundenen Materials wird *Evidence* häufig mit Marcel Duchamps Readymades in Beziehung gesetzt. Mandel und Sultan selbst bezeichneten die von ihnen angeeigneten Fotografien als ‚found objects‘<sup>517</sup> und versicherten bereits mit der Herausgabe von *Evidence* und anlässlich der Vermarktung ihrer Ausstellung im SFMOMA 1977, dass sie sich mit ihrem Vorgehen ganz in der Tradition Marcel Duchamps sähen.<sup>518</sup> Auch retrospektiv gab Larry Sultan an, dass sein Frühwerk und insbesondere *Evidence* stark von Marcel Duchamps Arbeiten beeinflusst seien.<sup>519</sup> Anfang des 20. Jahrhunderts wurde mit Marcel Duchamps Readymades ein Grundstein für die Tradition gelegt, dass gefundene Objekte jeglicher Art von ihren Findern zu Kunst erklärt und im Ausstellungsraum einem Publikum präsentiert werden konnten. Im Duchamp’schen Sinne ließen Mandel und Sultan etwas durch die Veränderung des Kontextes, in dem es gesehen wird, zu Kunst werden und experimentierten so mit der Grenze zwischen ‚artifact‘ und ‚art object‘.<sup>520</sup> Während Mandel und Sultan in der EVIDENCE-Ausstellung im SFMOMA Abzüge als gefundene Objekte präsentierten und durch den Ausstellungstitel und die Wandtexte als solche auch textlich kennzeichneten, wurde der artefaktische Ursprung der Fotografien im Künstlerbuch *Evidence* wie in der Wanderausstellung des CCP Ende der 1970er durch die Art und Weise ihrer Präsentation verschleiert. Der Vergleich zu Duchamp greift insofern, als dass die Künstler Objekte aus der Welt des Alltags herauszogen und ihnen durch die Platzierung in einem anderen Kontext und textliche Rahmung eine neue Bedeutung gaben. Anders als Mandel und Sultan eignete sich Duchamp jedoch keine fotografischen Abzüge oder Negative an oder fügte bereits hergestellte fotografische Bilder zu Bildfolgen zusammen. Insofern ist der Gleichsetzung von Mandel und Sultans Verfahrensweisen mit denen von Duchamp nur eingeschränkt zuzustimmen. Die von den Künstlern für ihr Evidence-Projekt ausgewählten Bilder wurden durch die Art und Weise, wie und wo sie präsentiert werden, von Nicht-Kunst zu Kunst, ohne dabei ihre Doppeldeutigkeit zu verlieren.

Wie in Kapitel 2.1 bereits ausgeführt wurde, veränderte Marcel Duchamp mit seiner Strategie der künstlerischen Aneignung gefundener Objekte die Art und Weise, wie seine

---

<sup>517</sup> Vgl. Owens 1979, o.P.

<sup>518</sup> Pressemitteilung des SFMOMA zur Ausstellung EVIDENCE. PHOTOGRAPHS FROM THE FILES OF GOVERNMENT AND INDUSTRY (SFMOMA, 23.3.–8.5.1977), in: Archiv-Materialien zu EVIDENCE im SFMOMA, Arch.Exh.001, Box c4, Folder 22, Document 24.1.

<sup>519</sup> Vgl. Phillips, Sandra S.: Migrations: Larry Sultan and California, in: Kat. Larry Sultan. Here and Home 2014, S. 170–183 (hier: S. 173).

<sup>520</sup> Larry Sultan im Interview mit Drew Johnson, 16.12.2003, [http://larrysultan.com/archives/wp-content/uploads/2013/10/OMCA\\_LARRY\\_SULTAN.pdf](http://larrysultan.com/archives/wp-content/uploads/2013/10/OMCA_LARRY_SULTAN.pdf).

Zeitgenossen Anfang des 20. Jahrhunderts über Kunst nachdachten. Wie die Rezensionen aus den 1970er-Jahren verdeutlichen, hatte auch *Evidence* in seiner Zeit Einfluss auf die Debatte um Kunst und Nicht-Kunst sowie die Anerkennung der Fotografie als Kunst in den USA. Der amerikanische Fotokritiker Philip Gefter ging 2014 sogar so weit zu sagen, dass Mandel und Sultans Evidence-Projekt Ende der 1970er-Jahre das Nachdenken über Fotografie gleichermaßen beeinflusst habe wie 60 Jahre zuvor Duchamps *Fountain* (1917) das Verständnis von Kunst allgemein.<sup>521</sup> In Bezug auf die kalifornische bzw. amerikanische Kunstszene ist dies durchaus vorstellbar. Da das Evidence-Projekt in Europa erst eine Dekade später von einem breiteren Publikum wiederentdeckt wurde, ist dieser Einschätzung jedoch nur eingeschränkt zuzustimmen.

### **Diskursbezogene Lesarten der 1970er-Jahre**

Doch das Evidence-Projekt erlaubt noch weitere Lesarten. So lasse sich *Evidence* laut des Kunstkritikers Benjamin Genocchio angesichts mangelnder weiblicher Protagonisten in den Bildern sowohl als Geschichte über sexuelle Diskriminierung am Arbeitsplatz wie als Geschichte vom technischen Fortschritt und dem sich wandelnden Verhältnis des Menschen zur Landschaft und der fortschreitenden Umweltverschmutzung lesen.<sup>522</sup> Sultan selbst erklärte, dass *Evidence* ein Buch sei über Männer in der Landschaft, Männer die Dinge tun und darüber, wie man die Welt durch Wissenschaft versteht und kennenlernt.<sup>523</sup> *Evidence* kann daher auch vor dem Hintergrund des wissenschaftlichen Fortschritts und des Aufkommens der Mikroelektronik Anfang der 1970er-Jahre, welche zu einer fortschreitenden Computerisierung in unterschiedlichsten Bereichen moderner Industriegesellschaften führte, verstanden werden.<sup>524</sup> *Evidence* entstand nicht nur zu einer Zeit, in der diese Entwicklung merklich voranschritt, sondern auch in der Region, die zum Ausgangspunkt dieser Entwicklung wurde: dem Silicon Valley in der San Francisco Bay Area Nord-Kaliforniens. Die Archive, in denen Mandel und Sultan nach Bildern suchten, waren zu diesem Zeitpunkt so stark angewachsen, dass angesichts der schieren Masse an Dokumenten und Bildern ein Informationsüberfluss drohte, dem die Archivar\*innen durch die Verwendung digitaler Technik Einhalt gebieten wollten.<sup>525</sup> Der 1977 – im Jahr der Veröffentlichung von *Evidence* – auf den Markt gekommene

---

<sup>521</sup> Gefter 2014, S. 15f.

<sup>522</sup> Vgl. Genocchio 2004.

<sup>523</sup> Vgl. Interview mit Larry Sultan, 2003, in: <http://www.lacma.org/video/2003-larry-sultan-interview> (zuletzt eingesehen am 30.3.2016).

<sup>524</sup> Vgl. Danyel, Jürgen: Zeitgeschichte der Informationsgesellschaft, in: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, Online-Ausgabe, 9 (2012), H. 2, abrufbar unter: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/2-2012/id%3D4441> (zuletzt eingesehen am 10.8.2016).

<sup>525</sup> Vgl. Lord 2015.

Apple II war der erste massenproduzierte 8-Bit-Mikrocomputer, der mit einem Farbmonitor, einer Tastatur und einem offenen System ausgestattet auch unter Privatkund\*innen eine weite Verbreitung fand und die Digitalisierung der Arbeits- und Privatwelt beförderte. Die beiden Künstler setzten mit ihrer Recherche in den analogen Archiven also zu einem Zeitpunkt ein, als diese sich bereits am Beginn eines Wandlungsprozesses befanden. Dies verleiht dem Projekt eine weitere kulturhistorische Bedeutung, denn die Umsetzung ihres Vorhabens wäre schon weniger Jahre später in der Form nicht mehr möglich gewesen<sup>526</sup> Insofern kann das Evidence-Projekt auch als Projekt zur „Rettung alter Archive“<sup>527</sup> verstanden werden. Heutzutage hat sich die Suche nach vergleichbaren Bildern teilweise in den virtuellen Raum verlagert. Statt in analogen Archiven suchen Künstler\*innen nun auch in digitalen Archiven und Bilddatenbanken, wie z. B. Flickr, nach fremden Bildern, die sie sich für ihre künstlerischen Arbeiten aneignen.

### **Einfluss des Evidence-Projektes**

Eine Vorbildfunktion von *Evidence* für Arbeiten anderer Künstler\*innen sieht Larry Sultan beim Projekt *A State of the Union – Photographic Juxtapositions* (1980) von Jock Reynolds (\*1947) und Suzanne Hellmuth (\*1947).<sup>528</sup> Für ihr Werk sichteten Reynolds und Hellmuth zusammen 300.000 Bilder in öffentlichen Zeitungsarchiven, fotografierten 25.000 von diesen ab und erstellten daraus eine Serie fotografischer Gegenüberstellungen. Diese präsentierten sie als Ausstellungsinstallation 1980 am San Francisco Art Institute sowie im Sommer 1982 am Washington Project for the Arts.<sup>529</sup>

Die in New York lebende niederländische Künstlerin Anouk Kruithof (\*1981) fertigte 2015 mit ihrer Arbeit *#EVIDENCE* eine multimediale Installation an, die von Mandel und Sultans Buch *Evidence* (1977) inspiriert wurde. Kruithof untersuchte, ob ein ähnliches Projekt auch im digitalen Zeitalter, in dem das Foto als Beweismittel seine Integrität verloren hat, unternommen werden könne. Statt jedoch auf digitalisierte Bildarchive zuzugreifen, durchsuchte die Künstlerin die Instagram-Accounts von 27 amerikanischer Firmen, 11 Institutionen und 15 Regierungsagenturen nach geeignetem Bildmaterial. Von den Bildern, welche hochgeladen wurden, um die jeweiligen Institutionen zu bewerben, wählte sie 650 aus, von denen sie Screenshots anfertigte. Aus diesem Ausgangsmaterial formte sie verschiedene

---

<sup>526</sup> Vgl. Podiumsdiskussion mit Constance Lewallen, Mike Mandel, Larry Sultan und Jim Goldberg am 22.6.2008 in der University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive (BAM/PFA), abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=9GSm-P1zJps> (zuletzt eingesehen am 8.12.2020).

<sup>527</sup> Cotton 2012, S. 21.

<sup>528</sup> Vgl. Interview Rigelhaupt/Sultan 2007, S. 29.

<sup>529</sup> Vgl. <http://www.sandiegouniontribune.com/entertainment/visual-arts/sdut-mcasd-hellmuth-reynolds-spreckels-2015jul25-htmllstory.html> (zuletzt eingesehen am 19.10.2016).

Arbeiten, welche sie vom 17. bis 20. September 2015 in der Galerie Boetzelaer|Nispen und gleichzeitig auf der Unseen Photo Fair in Amsterdam der Öffentlichkeit präsentierte.<sup>530</sup> #EVIDENCE besteht aus verschiedenen Skulpturen aus PVC, Vinyl und farbig bedruckten Latexstoffen, die über Metallrahmen drapiert wurden (Abb. 57). Bei genauerem Hinsehen wird deutlich, dass es sich bei den bedruckten Stoffen nicht um abstrakte, willkürliche Farbverläufe handelt, sondern um die verschwommenen und vergrößerten Screenshots der auf Instagram geposteten Fotografien, die z. B. konfiszierte Ausweise zeigen. Die Künstlerin drehte, vergrößerte, verzerrte und kombinierte die anfertigten Screenshots, um zu einer eigenständigen künstlerischen Aussage zu gelangen. Der Bezug zu der ursprünglichen Form des Ausgangsmaterials ist bei #EVIDENCE also weniger deutlich und konkret als bei *Evidence*. Doch auch wenn Kruithof mit dem künstlerischen Medium Skulptur eine andere Form zur Präsentation ihrer Arbeit wählte als Mandel und Sultan, verfolgt #EVIDENCE doch das gleiche Ziel wie *Evidence*: zu zeigen, dass die Bedeutung einer Fotografie durch die Wahl des Kontextes, in welcher sie betrachtet wird, verändert werden kann.

### **3.4 Gefundene Fotografien im gemeinsamen Werk von Mike Mandel und Larry Sultan**

Gemeinsame Leitfrage der künstlerischen Kollaboration Mandels und Sultans war die, wie der Kontext der Bilder die Art und Weise wie Bilder wahrgenommen werden, bedingt. In den mehr als 15 Jahren der engen Zusammenarbeit zwischen Mike Mandel und Larry Sultan entstanden konzeptuell strenge Projekte, die sich vor allem mit dem manipulativen Potenzial von öffentlichen Bildern befassen und mit den Strategien, wie sich die Struktur der Massenmedien subversiv unterlaufen lasse.<sup>531</sup> Die Strategie, sich fremdes Bildmaterial für die eigene künstlerische Arbeit anzueignen, wendeten Mandel und Sultan seit Beginn ihrer Zusammenarbeit Anfang der 1970er-Jahre an. Auch in vielen ihrer Soloprojekte arbeiteten sie mit gefundener Fotografie und angeeigneter Bildlichkeit. Sie eigneten sich nicht nur fotografisches, sondern auch filmisches Material an, das sie hauptsächlich in Form von Büchern und Ausstellungsinstallationen sowie in Form von Plakatwänden und Mosaiken präsentierten. Daneben versuchten sie sich aber auch an der Erstellung einer filmischen Collage. Im Folgenden werden ausgewählte Werkgruppen der beiden Künstler, die durch die Aneignung gefundener Fotografie entstanden sind oder im Bezug dazu stehen, werkimmanent miteinander

---

<sup>530</sup> <http://boetzelaernispen.com/unseen-2015/> (zuletzt eingesehen am 25.4.2016).

<sup>531</sup> Vgl. Berg, in: Kat. Larry Sultan 2015, S. 8.

verglichen, in Beziehung zum Evidence-Projekt gesetzt und ausgesuchten Arbeiten anderer Künstler\*innen gegenübergestellt.

## Publikationen

Wie für viele andere Künstler\*innen dieser Zeit bot die Herausgabe von Büchern im Selbstverlag für Mike Mandel und Larry Sultan eine Möglichkeit, ihre konzeptuellen Arbeiten ohne institutionelle Anbindung und mit nur geringem Budget zu veröffentlichen. Um eigene Bücher in kleinen Auflagen herausbringen zu können, gründete Mike Mandel daher Anfang der 1970er-Jahre einen Selbstverlag, den er nach dem Fund einer Foto-Postkarte, welche die Firma Clatworthy Colorvues in Colorado hergestellt hatte, ebenfalls Clatworthy Colorvues nannte.<sup>532</sup> Bereits im November 1971 veröffentlichte Mandel sein erstes Künstlerbuch *Myself: Time Exposures*, in welchem er 34 per Selbstauslöser aufgenommene Selbstporträts mit Fremden präsentierte. 1974 folgten *Seven Never Before Published Portraits of Edward Weston* und ein Jahr später die Postkarten-Edition *The Baseball Photographers Trading Cards* (1975) (Abb. 58 und Abb. 59), für welche Mandel die damals noch kleine Foto-Community in Kalifornien dokumentierte. Auch wenn Mandel hier nicht auf bereits bestehende Bilder anderer Urheber\*innen zurückgriff, sondern selbst fotografierte, eignete er sich doch Motive an, die er von handelsüblichen Baseballkarten kannte und auf denen männliche Baseballspieler in immer wiederkehrenden Haltungen gezeigt wurden. Nach diesem Vorbild lichtete er für sein Projekt 134 Kolleg\*innen ab, die er wie Stars am vermeintlichen Fotografie-Himmel in voller Baseball-Montur und entsprechender Pose in Szene setzte. Unter den Abgebildeten waren sowohl bereits etablierte Fotograf\*innen wie Ansel Adams (1902–1984), Imogen Cunningham (1883–1976) oder Robert Heinecken (1931–2006) als auch aufstrebende Fotograf\*innen wie Jerry Uelsmann (\*1934) und Judy Dater (\*1941). Die schwarz-weißen Fotografien ließ Mandel auf die Vorderseiten kleiner Karten drucken. In Anlehnung an den Inhalt und die Gestaltung klassischer Baseballkarten mussten die Porträtierten Fragebögen ausfüllen: Neben Namen, Größe, Gewicht und Herkunft fragte Mandel sie unter anderem nach ihrem Heimatverein, ihrer Lieblingsposition und -kamera sowie den von ihnen favorisierten Fotograf\*innen. Diese Informationen veröffentlichte er auf den Rückseiten seiner Karten, welche die humorvolle Ausrichtung der Arbeit bezeugen. Mandel verwies dadurch ebenso knapp wie allgemein auf die Vereinnahmung der Fotografie durch die Kunstwelt wie den zunehmenden Prominentenstatus unter Kunstfotograf\*innen. Das Ergebnis war eine Auflage von rund 400.000 Karten, die zusammen mit einem Kaugummi der Marke „Topp“ in Päckchen von jeweils zehn Karten

---

<sup>532</sup> Mike Mandel & Larry Sultan in Conversation with Hal Fischer, in: La Mamelie Magazine. Art Contemporary, 2/3 (1977), S. 32–35 und 55 (hier: S. 34).

verschleißt und an Museen und Fotogalerien verteilt bzw. für einen US-Dollar verkauft wurden.<sup>533</sup> Mandel wählte hier also eine Form der Publikation und Präsentation, bei der nicht auf den ersten Blick klar wird, ob es sich um einen Fanartikel oder ein Kunstwerk handelt. Diese in der Wahl des Formats, des Layouts und der Verpackung angelegte Doppeldeutigkeit spiegelt sich auch in der Tatsache wider, dass nicht nur Baseballkarten als Sammlerobjekte eine Wertsteigerung zu erwarten haben, sondern auch Fotografien, die Mitte der 1970er-Jahre auf dem Kunstmarkt zunehmend an Relevanz gewannen. Einen formalen wie materiellen Bezug zum Ausgangsmaterial stellte Mandel auch bei seinen späteren mit Larry Sultan realisierten Arbeiten her.

Das erste gemeinsame Buch von Mike Mandel und Larry Sultan trug den Titel *How to Read Music in One Evening* (HTRMIOE) und erschien 1974 in einer Auflage von 1.000 Exemplaren ebenfalls in ihrem Selbstverlag Clatworthy Colorvues (Abb. 60 und Abb. 61). Nicht erst bei *Evidence*, sondern bereits für dieses kleine, nur 26 Seiten umfassende Softcover-Buch mit den Maßen 21 x 28 cm eigneten sich die beiden Künstler fremdes Bildmaterial an. Aus Versandkatalogen oder Frauenzeitschriften wie „Good Housekeeping“ und „Family Circle. Mandel“ schnitten sie schwarz-weiße Werbebildchen für skurrile Produkte aus, entfernten alle Texte und erstellten aus ihrer Sammlung eine Auswahl für das Buch zusammen, das sie selbst gestalteten und nach einem der Werbetexte benannten. Gezeigt werden 73 Bilder, die zwar aus ihrem ursprünglichen Kontext, der Werbung, entnommen worden waren, aber von den Künstlern im Buch als Hommage an ihre ursprüngliche Herkunft erneut als grobgerasterte Halbton-Drucke wiedergegeben wurden.<sup>534</sup> Die ohne Beschriftungen, mal einzeln, paarweise oder zu mehreren auf den Doppelseiten gedruckten Fotografien scheinen auf deren Rückseiten durch, was von der Verwendung dünnen Papiers und einfacher Drucktechnik zeugt. Durch die Dekontextualisierung der Bilder ist ihre ursprüngliche Werbebotschaft abhandengekommen. Mit ihrer Anordnung zu einer Sequenz im Buch spinnen die Künstler eine neue Erzählung über Menschen, in erster Linie Frauen, die seltsame mechanische Geräte benutzen, ohne dass das Publikum den Zweck erfährt. So unterscheidet sich *How to Read Music in One Evening* zwar hinsichtlich seiner Druckqualität von *Evidence*, weist aber gleichzeitig eine ähnliche konzeptuelle Herangehensweise auf.

1975 wollte die Firma Sunset House Clatworthy Colorvue verklagen, da sie ihr Urheberrecht für die von Mandel und Sultan verwendeten Reklamebilder verletzt sah. Der von der Anwaltskanzlei formulierte Vorwurf lautete unautorisiertes Kopieren von Werbematerial.

---

<sup>533</sup> Vgl. Cotton 2012, S. 12. Seit 2015 werden Faksimiles dieser frühen Publikation Mike Mandels als Sammlerbox unter dem Titel *Good 70s* bei D.A.P. für ca. 139,75 € zum Verkauf angeboten.

<sup>534</sup> Chuang 2015, S. 27.

Larry Sultan antwortete der Anwaltskanzlei der Firma bewusst förmlich als Lawrence A. Sultan und in seiner Funktion als Mitarbeiter des Fachbereichs Fotografie am Lone Mountain College. Mit diesem akademischen Bezug konnte er die Vorwürfe mit dem Hinweis auf die Tradition in der zeitgenössischen Kunst sowie der Tatsache, dass kein finanzieller Gewinn mit dem Verkauf der Bücher erzielt wurde, entkräften. Im November 1975 einigten sich die Kanzlei und Sultan darauf, dass keine weiteren Exemplare mehr gedruckt und die verbliebenen mit einem Stempel versehen werden sollten, der die Leserschaft darüber informierte, dass in dem Buch Material enthalten sei, welches unter das Urheberrecht von Sunset House falle. Tatsächlich bekam nur das eine Exemplar diesen Stempel, welches an die Anwaltskanzlei geschickt wurde.<sup>535</sup> Wie diese Anekdote belegt, sahen sich die Künstler also zu einem Zeitpunkt mit den möglichen rechtlichen Konsequenzen ihrer Bildaneignungen konfrontiert, in der sie mit dem Evidence-Projekt begannen. Die förmlichen Anfragen der Künstler bei den Archiven und Institutionen sowie deren Nennung als Quellen des verwendeten Bildmaterials in Buch und Ausstellungen ist insofern auch als rechtliche Absicherung und Lehre aus dem durch *How to Read Music in One Evening* offenbarten Risiko zu verstehen.

In seinem Soloprojekt *Pictures from Home* (1983–1992) setzte sich Larry Sultan ebenfalls mit der Frage auseinander, wie anhand von Bildmaterial verschiedener Herkunft in Buch und Ausstellungen Erzählungen konstruiert werden können. Diesmal wählte er aber Archivmaterial aus dem Besitz seiner Familie aus und fotografierte selbst, wodurch ihm rechtliche Schwierigkeiten erspart blieben. Finanziert durch ein Guggenheim-Stipendium beschäftigte er sich fast zehn Jahre lang mit den Funktionen und Erzählstrukturen seines eigenen, privaten Familienarchivs und untersuchte darüber hinaus traditionelle Familienmuster und Geschlechterrollen sowie den „American Way of Life“ im Allgemeinen. Wie schon in seiner vorangegangenen Zusammenarbeit mit Mike Mandel, erforschte er mit seinem Soloprojekt aber auch das Medium Fotografie an sich und stellte dieselben Fragen nach Urheberschaft, Kontext und dem Dokumentarischen. Wie bei *Evidence* benutzte er bereits bestehendes Bildmaterial anderer Autor\*innen, in diesem Fall seines Vaters Irving Sultan, für seine Arbeit. *Pictures from Home* weist noch weitere Parallelen zu *Evidence* auf: Durch die Präsentation von Bildern aus dem privaten Familienarchiv, welche mit eigenen Aufnahmen des Künstlers und Texten im Medium Buch eine finale Form fanden, wird sichtbar, dass der Beweischarakter dieser Fotografien darin liegt, dass sie keinen dokumentarischen Beweis darstellen, sondern vielmehr Inszenierungsstrategien von Familienangehörigen wiedergeben und offenlegen. Mit der

---

<sup>535</sup> Vgl. Cotton 2012, S.19.

Veröffentlichung seines Buches *Pictures from Home* 1992 und der im selben Jahr folgenden Präsentation seiner Arbeit in der Ausstellung LARRY SULTAN: PICTURES FROM HOME im San Jose Museum of Art in Form einer großformatigen Foto-Serie beendete Sultan sein Langzeitprojekt und wurde international bekannt.<sup>536</sup> Durch *Pictures from Home* verdeutlichte Sultan, dass jede Geschichte auf verschiedene Art und Weise erzählt werden kann und es die „eine Wahrheit“ nicht gibt.<sup>537</sup>

Trotz einiger Gemeinsamkeiten, in denen der Einfluss von *Evidence* auf *Pictures from Home* deutlich wird, unterscheiden sich die beiden Bücher jedoch grundlegend in ganz wesentlichen Punkten. Zunächst handelt es sich bei *Pictures from Home* um das erste Buch, in welchem Sultan als alleiniger Autor benannt wird.<sup>538</sup> Es erschien zu einer Zeit, in der Larry Sultan bereits über zehn Jahre als Dozent an kalifornischen Kunsthochschulen lehrte und beruflich als Fotograf in den USA Fuß gefasst hatte. So wurde das Buch des Künstlers auch nicht im Selbstverlag herausgegeben, sondern erschien 1992 als in grünes Leinen gebundenes Hardcover mit farbigem Schutzumschlag bei dem angesehenen New Yorker Verlag Harry N. Abrams, Inc., Publishers (heute: Abrams Books).<sup>539</sup> Als gemeinsamen Kern haben beide Projekte den künstlerischen Umgang mit gefundenem Bildmaterial und ihre Präsentation in den Medien Buch und Ausstellung. Während Mike Mandel und Larry Sultan die Gestaltung ihrer gemeinsamen Bücher selbst übernahmen und für *Evidence* auf Bildunterschriften und kommentierenden Text verzichteten, arbeitete Sultan bei *Pictures from Home* mit einem Herausgeber und zwei Designerinnen zusammen und verfolgte mit seiner Collage aus Texten, Bildern und dokumentarischem Material eine gänzlich andere Erzählstrategie. Griffen Mandel und Sultan für ihr gemeinsames Projekt nur auf fotografisches Archivmaterial zurück, verwendete Larry Sultan für sein Buch *Pictures from Home* selbst hergestellte wie vorgefundene Fotografien, Filme, Dokumente und Texte. Um zu zeigen, wie Fotografie dabei hilft, eine Familiengeschichte und familiäre Identität zu konstruieren, benutzte Sultan neben Familienfotos unterschiedlichen Formats und Herkunft auch Standbilder, die er aus den „home

---

<sup>536</sup> Die Ausstellung wanderte danach an verschiedene Museen: Museum of Contemporary Art San Diego, La Jolla, CA; Chicago Cultural Center, Chicago, IL; Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C.; Scottsdale Center for the Arts, Scottsdale, AZ; Queens Museum, New York, NY. Vgl. Kat. Larry Sultan. Here and Home 2014, S. 19 und 197. Mitte der 1990er-Jahre wurde *Pictures from Home* nicht nur in den USA, sondern auch in England im Rahmen der neuen dokumentarischen Bewegung rund um Martin Parr vielfach besprochen. Zu *Pictures of Home* als Meilenstein in Larry Sultans Fotografen-Karriere, der Bildsprache, dem Verhältnis von Ausstellung und Buch sowie der Entstehungs- und Wirkungsgeschichte der Arbeit siehe: Germann 2010; Gronert, Stefan: „A Sort of Homecoming“ – Nähe und Distanz im Bild, in: Kat. Larry Sultan 2015, S. 36–39; Schaden 2015.

<sup>537</sup> Vgl. Sandbye, Mette: Performing and Deforming the Family Archive, in: Borggreen, Gunhild/Gade, Rune (Hg.) (2013): *Performing Archives*, Kopenhagen, S. 238–256 (hier: S. 254).

<sup>538</sup> Auch wenn es sich um ein Projekt handelt, bei dem er mit seinen Eltern kollaborierte und ihnen innerhalb des Buches auch den Raum gab ihre Meinung zur Vorgehensweise des Sohnes und seiner Fotografien zu äußern.

<sup>539</sup> 2017 erschien eine stark veränderte Neuausgabe des Buches bei Mack Books, die 2021 in 2. Auflage erscheint.

movies“ seiner eigenen Familie erstellte. Die aus 8mm-Filmen stammenden Standbilder wurden von Sultan als *Untitled Film Stills* (1984–1992) bezeichnet. Sie werden als eigene Werkgruppe innerhalb der Arbeit *Pictures from Home* verstanden, die in Ausstellungen auch separat präsentiert wird.<sup>540</sup> Die vorgefundenen Fotografien aus seinem Familienarchiv und die Filmstills präsentierte Sultan im Buch in abwechslungsreicher Art und Weise und brachte sie in neue Bedeutungszusammenhänge. Die *Untitled Film Stills* (Abb. 62–65) werden sowohl zu einem Raster angeordnet, ganzseitig oder locker und einzeln über die Buchseiten verteilt sowie als an Filmstreifen erinnernde Bänder an den Rändern der Buchseiten gezeigt. Die Familienfotografien (Abb. 66) werden im Buch – wie aus einem Fotoalbum entnommen – vor schwarzem Hintergrund präsentiert, vergrößert, beschnitten oder nur als Detailansichten wiedergegeben sowie als gebrauchte Objekte mit gezackten Rändern abgedruckt und mit anderem Bildmaterial und Texten kombiniert. Sultans Umgang mit dem vorgefundenen fotografischen und filmischen „Archiv“-Material seiner Familie ist spielerisch, und sein Vorgehen zeugt von dem großen soziologischen Interesse des Künstlers.

## **Plakatwände**

Für Mike Mandel und Larry Sultan stellte das gemeinsame Interesse an Plakatwänden den Ausgangspunkt ihrer Kollaboration dar. Beide Künstler fotografierten zunächst Plakate im öffentlichen Raum,<sup>541</sup> bevor sie zusammen selbst welche herstellten. Zwischen 1973 und 1983 realisierten sie gemeinsam 15 Werbetafeln für den öffentlichen Raum,<sup>542</sup> deren gestalterischer Ausgangspunkt Fotografien und alte Postkarten waren, welche die Künstler sammelten und als Vorlage für ihre Plakatsiebdrucke benutzten.<sup>543</sup> Für die Künstler war das Medium der Plakatwand aus mehreren Gründen in besonderer Weise attraktiv. Da ihnen viele der Werbeflächen für eine bestimmte Zeit kostenlos überlassen wurden, war die Herstellung und Installation der Plakatwände im öffentlichen Raum für die noch am Anfang ihrer beruflichen Laufbahn stehenden Künstler mit einem nur geringen finanziellen Aufwand verbunden. Die

---

<sup>540</sup> So präsentierte das MoMA in der Ausstellung CALIFORNIA PHOTOGRAPHY: REMAKING MAKE-BELIEVE 1989 nur die Film-Stills an einer Wand, wohingegen das SFMOMA im selben Jahr eine erweiterte Version der erst später fertiggestellten Serie zeigte. Vgl. Kat. Larry Sultan. *Here and Home* 2014, S. 19. Auch die Ausstellung in der Kestner Gesellschaft 2010 verdeutlichte die Sonderstellung der *Untitled Film Stills*. Auf der Website von Larry Sultan werden die *Untitled Film Stills* gesondert unter Sultans Soloprojekten vorgestellt. Vgl. <http://larrysultan.com/gallery/home-movie-stills/> (zuletzt eingesehen am 12.5.2016).

<sup>541</sup> Mit dieser Vorgehensweise standen sie nicht allein da. Schon Mitte der 1930er-Jahre fotografierte beispielsweise Walker Evans Plakatwände im öffentlichen Raum und fing so die Botschaften der Werbe- und Filmindustrie als Bild im Bild ein. Als einer der zahlreichen Zeitgenossen Mandels und Sultans, welcher sich in den 1970er-Jahren ebenfalls fotografisch mit Werbeplakaten auseinandersetzte, lässt sich Max Regenberg nennen.

<sup>542</sup> Mehr zu den Plakatwänden von Mike Mandel und Larry Sultan bei Zander 2012, S. 40–131; Kat. Larry Sultan. *Here and Home* 2014, S. 162–169.

<sup>543</sup> Vgl. Cotton 2012, S. 11 und 13.

Plakatwände boten den Künstlern zudem die Möglichkeit, ein wesentlich breiteres Publikum zu erreichen, als es ihnen zu jener Zeit mit der Präsentation ihrer Arbeiten in einer Galerie oder in einem Museum möglich gewesen wäre. Unter dem Tarnmantel des Werbeplakates unterliefen die Künstler eine Erwartungshaltung an dieses Medium, das eigentlich vorsieht, für ein Produkt zu werben. Mandel und Sultan nutzten es jedoch für ihre werbe- und sozial- wie institutionskritischen Botschaften.<sup>544</sup> Mit den ‚billboards‘ richteten sie die Aufmerksamkeit auf die Manipulation der Öffentlichkeit durch die Medien.<sup>545</sup> Wie Charlotte Cotton bemerkte, vermittelte die Lektüre von Standartwerken zu Strategien zeitgenössischer Werbung Mandel und Sultan eine Vorstellung von der Macht, welche der Kontext der Werbeflächen bieten konnte. Diese wollten sich die Künstler selbst zu eigen machen<sup>546</sup> und nutzten die ‚billboards‘ als eine Art temporäres Guerilla-Medium im öffentlichen Raum. Dabei blieben Mandel und Sultan für die Betrachter\*innen bewusst anonym, ebenso wie die Umstände, die zur Entstehung der ‚billboards‘ führten.

Was billboards, Postkarten und Bücher gemeinsam hätten, so Sultan, sei „the idea of doing things with ones own agency“<sup>547</sup>. Hintergrund ihrer Medienwahl war der Wunsch sich unabhängig von anderen Akteur\*innen und Institutionen zu machen. Diesen anti-institutionellen Ansatz verfolgten die Künstler vor allem zu Beginn ihrer Karriere. Sie realisierten ihre Arbeiten als Interventionen im öffentlichen Raum, oft anonym und ohne Genehmigung. Die Arbeit an den Plakatwänden bezeugt die institutionskritische Haltung der Künstler Mitte der 1970er-Jahre und belegt zugleich ihr Interesse am Thema Manipulation durch Bilder, welches sich auch im Evidence-Projekt niederschlägt. Zwar eigneten sie sich schon für ihre Plakate fremde Fotografien an, verfahren mit dem gefundenen Material aber anders. Statt Bilder auszuwählen und aus ihnen Sequenzen zusammenzustellen wie beim Evidence-Projekt, präsentierten sie Einzelbilder, statt zu editieren, collagierten sie, und statt auf fotografische Reproduktionen zu setzen, wählten sie eine mediale Vermittlung durch Malerei.

## **Mosaik**

Anfang der 1990er-Jahre kam in Mandel und Sultan der Wunsch auf, erneut Kunst im öffentlichen Raum zu schaffen, die aber nicht länger temporär, wie die Plakatwände aus Papier,

---

<sup>544</sup> Ihre institutionskritische Haltung verdeutlichten sie noch Mitte der 1980er-Jahre mit der Arbeit an dem Ausstellungsplakat für PHOTOGRAPHY IN CALIFORNIA, 1945–1980, mit dessen Gestaltung sie das SFMOMA 1984 beauftragt hatte. Mit dem Resultat hatte das Museum jedoch nicht gerechnet, stellte es doch eine subtile Kritik an der Tatsache dar, dass in der Überblicksschau des Museums nur Arbeiten von weißen Künstlern zu sehen waren. Vgl. Cotton 2012, S. 28.

<sup>545</sup> Vgl. Lewallen 2012, S. 239.

<sup>546</sup> Vgl. Cotton 2012, S.12.

<sup>547</sup> Interview Sultan 2003.

sondern dauerhaft sein sollte. In Wandkachelmosaiken, die sie im Auftrag unterschiedlicher Träger realisierten, fanden sie ein neues Medium, in das sie ihre Erfahrung mit den Plakatwänden einfließen lassen konnten.<sup>548</sup> Nach Vorlage von Schwarz-Weiß-Fotografien realisierten Mandel und Sultan 1993 ihr erstes gemeinsames Wandkachelmosaik: *Pool*. Das Mosaik aus schwarzen und weißen Steinchen flankiert den Eingangsbereich einer Schwimmhalle im DeFremery Recreation Center und entstand im Auftrag der Stadt Oakland. Mit der Wahl der Bildmotive – ein schwarzer Junge und ein schwarzes Mädchen beim Sprung ins Wasser – verwiesen die Künstler auf die Geschichte des Ortes: Der Pool war von Ende der 1960er- bis Anfang der 1970er-Jahre ein Treffpunkt der lokalen ‚black community‘ und der ‚Black Panther Party‘.<sup>549</sup> Die Fotos, die als Vorlage für das schwarz-weiße Mosaik dienten, nahmen die Künstler selbst vor Ort von Nachbarskindern auf, die im DeFremery Pool badeten und sich vergnügten.<sup>550</sup> Doch nicht nur eigene Fotografien dienten den Künstlern als Ausgangspunkt für ihre Mosaik. 1994 entstand das aus Holzplättchen unterschiedlicher Brauntöne bestehende Mosaik *Hearth*, welches von der Continental Insurance Company in New York bei den beiden Künstlern in Auftrag gegeben wurde. Es zeigt als Sinnbild häuslicher Gemütlichkeit in unterschiedlichen warmen Brauntönen eine altertümlich anmutende Wohnzimmerwand mit wärmespendendem Kamin und zwei Sesseln. Die einzelnen Holzplättchen stellen dabei einen Bezug zur fotografischen Vorlage her. Bei dieser handelte es sich um eine digitale, im Internet von den Künstlern gefundene Fotografie, deren Pixel von den Mosaiksteinchen repräsentiert werden.<sup>551</sup> Die Mosaik belegen eine andauernde Beschäftigung der beiden Künstler mit fremdem Bildmaterial und ihr politisches Interesse.

## Filme

Mike Mandel und Larry Sultan arbeiteten zusammen an zwei Filmprojekten, von denen das eine unvollendet blieb und das andere heute als verschollen gilt.<sup>552</sup> Während ihrer Recherchen

---

<sup>548</sup> Inspiriert wurden sie dabei vermutlich von den aus Keramikkacheln bestehenden Wandbildern der Künstlerin Barbara Jo Revelle (\*1946), die wie Sultan am Art Institute in San Francisco lehrte und ihre auftragsgebundenen Wandbilder seit den 1980er-Jahren in Chicago und Colorado an öffentlichen Gebäuden installierte. Vgl. <http://barbarajorevelle.com/vita.html> (zuletzt eingesehen am 31.3.2016).

<sup>549</sup> Vgl. [http://foundsf.org/index.php?title=De\\_Fremery\\_Park\\_and\\_Recreation\\_Center\\_West\\_Oakland](http://foundsf.org/index.php?title=De_Fremery_Park_and_Recreation_Center_West_Oakland) (zuletzt eingesehen am 31.3.2016).

<sup>550</sup> Vgl. Podiumsdiskussion mit Constance Lewallen, Mike Mandel, Larry Sultan und Jim Goldberg am 22.6.2008 in der University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive (BAM/PFA), abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=9GSm-P1zJps> (zuletzt eingesehen am 8.12.2020).

<sup>551</sup> Vgl. Interview Lavalette/Mandel 2009; Interview Sultan 2003.

<sup>552</sup> Über das zweite gemeinsame Filmprojekt der Künstler mit dem Titel *A Few French Gestures* ist wenig bekannt. Es handelt sich um ein von einer Pariser Galerie in Auftrag gegebenes Video, das 1982 anlässlich der 12. Biennale de Paris im Centre Georges Pompidou in Paris gezeigt wurde und seitdem als verschollen gilt. Einer Beschreibung von Mike Mandel zufolge hatte das Video einen stark formal-technischen Impetus und keinen Bezug zu gefundenem Bildmaterial. Es zeigte abwechselnd die Gesichter Sultans und Mandels bei der Erprobung einer

zum Evidence-Projekt stießen Mandel und Sultan im Archiv des Jet Propulsion Laboratory (JPL) der NASA sowie möglicherweise auch in weiteren Archiven<sup>553</sup> auf 16mm-Filme, aus deren Fragmenten sie zwischen 1978 und 1980<sup>554</sup> einen Film collagierten. Es handelt sich um einen unvollendeten 16mm-Film ohne Ton, der später auf 8mm-Film übertragen wurde. Dieser entstand vermutlich zeitgleich zum Evidence-Projekt ab Mitte der 1970er-Jahre, galt lange Zeit als verschollen und wurde erst im Sommer 2009, wenige Monate nach Sultans Tod, wiederentdeckt. Er wurde 2010 auf DVD übertragen und unter dem Titel *JPL* erstmals 2012 im Rahmen der Ausstellung LARRY SULTAN. HERE AND HOME einer breiten Öffentlichkeit als gemeinsames Werk Sultan und Mandels präsentiert. Der filmischen Collage wird heute also Werkcharakter zugesprochen. Laut Charlotte Cotton hätten Mandel und Sultan nach der ersten Bearbeitung des Materials beschlossen, das Filmprojekt vorläufig auf Eis zu legen. Gründe hierfür seien zum einen die zu erwartenden Kosten gewesen, die eine Weiterentwicklung nach sich gezogen hätte. Zum anderen hätten die Künstler gezögert, einen Film fertig zu stellen, den sie lediglich in einem künstlerisch ambitionierten Programmkino oder im Projektraum einer Galerie einem spezifischen Adressatenkreis hätten zeigen können.<sup>555</sup> Darüber hinaus schien ihnen das vorgefundene Filmmaterial nicht ausreichend für die Fertigstellung einer Arbeit, die ähnlich gehaltvoll sein sollte wie *Evidence*. Wenn der Film, wie Charlotte Cotton beschreibt, tatsächlich unvollendet ist, verwundert eine retrospektive Zuschreibung desselben als künstlerisches Werk doch sehr.<sup>556</sup> Für Cotton aber ist die Präsentation und Besprechung des Filmes in Ausstellungen und Katalogen legitim, da gerade das Rohe, Unvollendete von *JPL* einen faszinierenden Einblick in den Arbeitsprozess und die Fruchtbarkeit der Kollaboration der beiden Künstler ermögliche.

Der Film besteht aus ca. 30 aneinandergereihten Bewegtbild-Sequenzen in Schwarz-Weiß und Farbe, die unter anderem verschiedene Luft- und Raumfahrzeuge, Männer in Schaltzentralen, Explosionen, Testgelände in der Wüste und merkwürdige Versuchsanordnungen zeigen (Abb. 67). Es sind sehr langsame Sequenzen – teilweise in Slow Motion – die den Betrachter oder die Betrachterin darauf warten lassen, dass etwas passiert. Eine zusammenhängende Erzählung oder visuelle Höhepunkte sind im Verlauf der zwölf

---

mimischen Geste, wobei sich die Bilder des Videos auf dem Bildschirm nur Zeile für Zeile zusammensetzten. Vgl. Email von Mike Mandel an die Autorin vom 5.9.2016.

<sup>553</sup> Laut Thomas Wagner stamme das dokumentarische Bildmaterial des Films (wie das Material für *Evidence*) aus ganz unterschiedlichen Archiven. Vgl. Wagner 2012, S. 224. Wagner verweist jedoch nur auf die Liste der in *Evidence* genannten Archive und kann nicht nachweisen, ob das Filmmaterial aus denselben Archiven stammt.

<sup>554</sup> Laut Eve Schillo arbeiteten die Künstler 1979 an der Zusammenstellung des Filmes. Vgl. Schillo 2014, S. 188.

<sup>555</sup> Vgl. Cotton 2012, S. 24.

<sup>556</sup> Auf der Website Larry Sultans, die als Werkverzeichnis fungiert, taucht *JPL* nicht auf. Zu Lebzeiten Sultans wurde der Film nie gezeigt.

Minuten und 48 Sekunden nicht auszumachen. Der Eindruck der Unaufgeregtheit wird noch verstärkt, indem der Film weder mit Ton noch mit Musik unterlegt ist. Die Künstler verwendeten bei *JPL* mit Bildauswahl, Dekontextualisierung und Sequenzierung ein ähnliches Verfahren der Aneignung wie bei *Evidence*. Das gefundene Material für den Film unterscheidet sich von den Fotografien, welche sich die Künstler für *Evidence* aneigneten, jedoch nicht nur durch die Tatsache, dass es sich um Bewegtbild-Sequenzen handelt. Während Mandel und Sultan für *Evidence* Schwarz-Weiß-Fotografien vergangener Jahrzehnte nutzen, finden sich im Film zeitgenössische Aufnahmen in Farbe. Ob die Künstler das Filmmaterial veränderten, indem sie die vorgefundenen Sequenzen beispielsweise verlangsamer abspielten, bleibt offen. Fest steht, dass die Künstler auch hier das im Archiv des Jet Propulsion Laboratory (JPL) vorgefundene Filmmaterial aus seinem ursprünglichen Kontext lösten, Entstehungszusammenhänge – etwa durch die Entfernung von Titeln und Abspannen – unkenntlich machten und durch das Verfahren der Collage in einen neuen Zusammenhang brachten. Auch thematisch verfolgt der Film daher eine ähnlich uneindeutige Thematik wie *Evidence*, wie bereits Martin Germann und Charlotte Cotton feststellten.<sup>557</sup>

Für Thomas Wagner liegt die Radikalität von *JPL*, wie zuvor bei *Evidence*, in der Ungewissheit der Interpretation. Anders als Stephan Berg, der etwa den Erfolg von *Evidence* auch in dem Erkennen eines „unbeabsichtigten ästhetischen Potenzials“ der Fotografien durch die Künstler sieht,<sup>558</sup> misst Wagner dem „künstlerischen Gebrauch banalen Bildmaterials“ wenig Wert bei.<sup>559</sup> Laut Wagner seien die Bilder für Buch und Film in Hinblick auf ihre vermeintliche Objektivität ausgewählt worden, nicht aufgrund ihr künstlerischen Potenzials.<sup>560</sup> So sei es kein Zufall, dass das verwendete Material aus Archiven von Forschungseinrichtungen und somit aus einem wissenschaftlich-technischen Kontext stamme. Diese Perspektive sei laut Wagner bewusst gewählt worden, um eine bestimmte Art des Beobachtens zu präsentieren.<sup>561</sup>

Neben den vorangegangenen Buchprojekten Mandel und Sultans, wie *How To Read Music in One Evening* und *Evidence*, in denen die Künstler sich fremdes Bildmaterial aneigneten und sequenzierten, kann auch der 16mm-Film *A Movie*<sup>562</sup> des Künstlers Bruce

---

<sup>557</sup> Vgl. Germann 2015, S. 59; Cotton 2012, S. 24.

<sup>558</sup> Vgl. Berg 2015, S. 8.

<sup>559</sup> Vgl. Wagner, Thomas: Das nackte Bild, Vortrag in der Kestnergesellschaft anlässlich der Ausstellung KATHERINE AVENUE – LARRY SULTAN, 11.6.–22.8.2010, Hannover, abrufbar unter: [www.youtube.com/watch?v=JKNDnJYPnnw](http://www.youtube.com/watch?v=JKNDnJYPnnw) (zuletzt eingesehen am 31.3.2016).

<sup>560</sup> Vgl. ebd.

<sup>561</sup> Vgl. ebd.

<sup>562</sup> Siehe: [http://www.dailymotion.com/video/x248brc\\_a-movie-bruce-conner\\_shortfilms](http://www.dailymotion.com/video/x248brc_a-movie-bruce-conner_shortfilms) (zuletzt eingesehen am 13.10.2016).

Conner (1933–2008) als Vorbild für JPL verstanden werden.<sup>563</sup> Der als Meilenstein des amerikanischen Experimentalfilms geltende zwölfminütige Schwarz-Weiß-Film aus dem Jahr 1958 stellt ebenfalls eine Collage aus gefundenem Filmmaterial dar, erzielt aber mit rhythmisch zu den Sequenzen abgestimmter Musik sowie Schwarz-, Titel- und Abspannbildern eine wesentlich dynamischere Wirkung als *JPL*. Die für *A Movie* aus unterschiedlichen Quellen, wie B-Movies, Western- und Erotikfilmen, entnommenen Sequenzen hinterlassen den Eindruck von Bewegung, Technik, Männlichkeit, Sex, Krieg und Zerstörung. Doch ähnlich wie bei *JPL* oder *Evidence* wird durch die Brüche der Narration sowie widersprüchlich anmutende Bildbezüge deutlich, wie Erzählungen funktionieren.

### **Rauminstallationen**

Ein Jahr nach der Veröffentlichung ihres ersten gemeinsamen Buches *How to Read Music in One Evening* (1974) konzipierten Mandel und Sultan eine Ausstellung mit dem Titel REPLACED, die 1975 in der Darkroom Workshop Gallery in Berkeley, einer als Dunkelkammer und Ausstellungsraum anmietbaren Räumlichkeit in Kalifornien, gezeigt wurde.<sup>564</sup> Für REPLACED arbeiteten die Künstler abermals mit gefundenem fotografischem Material, das in diesem Fall aus medizinischen Veröffentlichungen stammte. Sie fotografierten einige der Fotos ab, vergrößerten sie und stellten Abzüge her. Diese waren allein für die Präsentation in einer Ausstellung, nicht für eine Präsentation im Buch bestimmt. Während die aus Versandkatalogen stammenden Werbebilder in *How to Read Music in One Evening* durch ihre Druckqualität eng an das Format Buch geknüpft waren, wollten Mandel und Sultan mit REPLACED den vorgefundenen Bildern auch im Ausstellungsraum Bedeutung verleihen.<sup>565</sup> Beide Arbeiten können als vorbereitende Experimente für das Evidence-Projekt verstanden werden.

NEWSROOM lautete der Titel einer Ausstellung, die Mandel und Sultan einige Jahre nach dem Evidence-Projekt installierten, in der aber deutliche Einflüsse des *Evidence*-Buches und der EVIDENCE-Ausstellungen spürbar waren. Zu sehen war NEWSROOM 1983 für fünf Wochen im Erdgeschoss des Ausstellungsareals MATRIX im Berkeley Art Museum (damals: University Art Museum). Die Ausstellung hatte den Charakter eines Workshops<sup>566</sup> und thematisierte wie viele frühere Projekte von Mandel und Sultan die durch die Wahl des

---

<sup>563</sup> Larry Sultan selbst räumte ein, dass *Evidence* von Bruce Connors Film *A Movie* inspiriert war. Vgl. Larry Sultan's Five Favorite Films, in: News & Views: Favorite Influential Film. Photographers Share Their Influential Films, abrufbar unter: [www.focusfeatures.com/article/larry\\_sultan](http://www.focusfeatures.com/article/larry_sultan) (zuletzt eingesehen am 25.4.2016).

<sup>564</sup> Die Ausstellung wurde bedauerlicherweise weder dokumentiert noch besprochen, was eine tiefere wissenschaftliche Bearbeitung bisher erschwerte.

<sup>565</sup> Vgl. Cotton 2012, S. 18.

<sup>566</sup> Vgl. Saalzettel Lewallen 1983, abrufbar unter: <http://larrysultan.com/gallery/newsroom/> (zuletzt eingesehen am 2.7.2021); Kat. Larry Sultan. Here and Home 2014, S. 190.

Kontexts bestimmte Lesbarkeit und Interpretation von Fotografien. Im Museum wurde durch die Platzierung zweier elektronischer Nachrichten- und Fotodruck-Maschinen, die rund um die Uhr über 300 Fotos und tausende Geschichten am Tag ausdrückten, eine improvisierte und temporäre Nachrichtenredaktion eingerichtet. Doch statt wie Fotoredakteur\*innen eine Zeitung zusammenzustellen, präsentierten Mandel und Sultan das ausgewählte Material in Form einer Ausstellung, deren Exponate sie zwei Mal die Woche auswechselten. Die Künstler gingen jeden Tag in das Museum, um aus den täglich massenhaft produzierten Bildern und Nachrichten eine Auswahl zu treffen. Mit dem Ziel, die Mechanismen und Strategien der zeitgenössischen Nachrichtenproduktion offenzulegen, wählten sie vielseitige Präsentationsstrategien (Abb. 68). Zum einen konstruierten sie durch die Sequenzierung und Kombination von Fotos eigene visuelle Narrative<sup>567</sup> – ein Verfahren, das sie bereits bei *Evidence* erfolgreich angewendet hatten. Sie zeigten, wie die Bedeutung eines Bildes sich durch die Wahl der Bildunterschrift verändert,<sup>568</sup> und arrangierten das Material nach bestimmten Themen, um aufzudecken, was aus der Perspektive der Medien Nachrichten erzeugt. Sie erstellten pseudowissenschaftliche Schaubilder, welche die Häufigkeit von Zeitungsartikeln zu den Themen Verbrechen, Katastrophen, Militär, Umwelt, Politik, Sport und Unterhaltung aufzeigen sollten, verfälschten diese jedoch, damit sie besser aussahen.<sup>569</sup> Von Fotografien, die sie als besonders metaphorisch einschätzten, fertigten sie Vergrößerungen an und erstellten riesige Wandbilder.<sup>570</sup> Sie ließen die ausgedruckten Geschichten in langen Bahnen von der Decke hängen oder befestigten sie an der Wand; sie „drapierten Dutzende von Textrollen über einen quer durch die Galerie gespannten Draht“ und „schufen auf dem Boden einen skulpturalen Berg von Bildern“, wie Constance Lewallen (\*1939), die Kuratorin des Matrix-Programms, später berichtete.<sup>571</sup> Und schließlich hängten die Künstler alle paar Tage die Titelseiten mehrerer amerikanischer Zeitungen auf, damit die Besucher\*innen die gedruckten Nachrichten des Tages mit ihrer künstlerischen Präsentation vergleichen konnten.<sup>572</sup>

Mandel und Sultans Ausstellung erinnert an Hans Haackes Arbeit *Nachrichten* (1969), für die der Künstler einen Drucker an einen Fernschreiber anschloss, der die Live-Agenturmeldungen in Form eines kontinuierlichen Papierausdrucks auf den Boden verteilte.<sup>573</sup> Wie Haacke Ende der 1960er-Jahre thematisierten Mandel und Sultan Mitte der 1980er-Jahre

---

<sup>567</sup> Vgl. Kat. Larry Sultan. *Here and Home* 2014, S. 124.

<sup>568</sup> Vgl. Saalzettler Lewallen 1983, abrufbar unter: <http://larrysultan.com/gallery/newsroom/> (zuletzt eingesehen am 2.7.2021).

<sup>569</sup> Vgl. Lewallen 2012, S. 245.

<sup>570</sup> Vgl. Kat. Larry Sultan. *Here and Home* 2014, S. 124 und 127.

<sup>571</sup> Lewallen 2012, S. 236.

<sup>572</sup> Ebd., S. 244.

<sup>573</sup> Vgl. ebd., S. 236.

die kaum zu beherrschende bzw. nur mühsam handhabbare Informations- und Bilderflut. Zwar wäre eine solche Ausstellung heute aufgrund der veränderten Technik und Maschinen nicht mehr möglich, das Thema jedoch ist nach wie vor hochaktuell.

Mit ihrer Rauminstallation ahmten die Künstler redaktionelle Praktiken nach und hinterfragten die Annahme von Nachrichtenbildern als Fakten und neutrales Beweismaterial. Sie wollten verdeutlichen, dass die Reaktion der Leserschaft auf ein Pressefoto von Entscheidungen beeinflusst wird, die vor seiner Veröffentlichung stattfinden: Welches Foto wird vom Fotografen oder der Fotografin aufgenommen? Welcher Bildausschnitt wird gewählt? Welches Foto wählt die Bildredaktion aus? Wo wird es auf der Zeitungsseite platziert? In welchem Verhältnis steht es da zu anderen Bildern? Welcher Text begleitet die Fotografie?<sup>574</sup> Durch die Neukontextualisierung und Anordnung des Nachrichtenmaterials stellten die Künstler die Praktiken des Journalismus kritisch infrage. Im Unterschied zu früheren Projekten, bei denen ihnen viel Zeit zur Verfügung stand, um Bilder zu sammeln und ihre Form langfristig zu gestalten, lag die Herausforderung für Mandel und Sultan bei diesem temporär begrenzten Projekt darin ihre Anliegen innerhalb kürzester Zeit auf den Punkt zu bringen.

Die Wahl des Museums als Ausstellungsort für NEWSROOM verdeutlicht, wie sehr die Künstler im Laufe ihrer gut zehnjährigen Kollaboration verinnerlicht hatten, dass sie mit der Präsentation ihrer Arbeiten an passend-unpassenden Orten Irritation und somit Aufmerksamkeit erzeugen konnten. Hätten sie NEWSROOM in einem Galerieraum installiert, der auch für eine Agentur hätte gehalten werden können, hätte die Arbeit ihren Irritationsmoment ebenso verloren wie EVIDENCE, wäre die Ausstellung statt im Museum z. B. in einem Polizeirevier gezeigt worden. Was NEWSROOM darüber hinaus zu einer bemerkenswerten und wegweisenden Arbeit der beiden Künstler macht, ist die Tatsache, dass Mandel und Sultan während des gesamten Zeitraumes der Ausstellung im Museum anwesend waren. Ihre Autorschaft wurde also nicht wie bei früheren Projekten anonymisiert und hinterfragt, sondern aktiv proklamiert. Bei ihren Wandbildern gingen sie vor wie Werber, bei *Evidence* wie Kuratoren, und bei *Newsroom* eigneten sie sich die Arbeitsweise der Journalisten an. Wie gezeigt wurde gingen Mandel und Sultan in unterschiedlichen Projekten, von denen *Evidence* das erfolgreichste war, der Frage nach, welche Funktion, Bedeutung und Macht fotografische Bilder haben und welches künstlerische und philosophische Potenzial in ihrer Manipulation und der Thematisierung dieses Wirkungszusammenhanges liegt.

---

<sup>574</sup> Lewallen 2012, S. 238.

## 4 DAS ARCHIV PETER PILLER

Während im vorherigen Kapitel mit *Evidence* von Mike Mandel und Larry Sultan eine Arbeit analysiert wurde, die auf der künstlerischen Aneignung gefundener Fotografien aus bereits bestehenden Archiven basierte, wird in diesem Kapitel ein Werkkomplex behandelt, der aus künstlerischen Aneignungsprozessen hervorgegangen ist und zudem selbst als ‚Archiv‘ bezeichnet wird.

### 4.1 Forschungsstand und Quellenlage

Der Künstler Peter Piller (\*1968) zeichnet, schreibt, fotografiert und arbeitet seit über 20 Jahren am Aufbau eines aus gefundenen Fotografien und Texten bestehenden Werkkomplexes, den er selbst *Archiv Peter Piller* nennt. Den Ausgangspunkt bilden Fotografien, die Piller ab Mitte der 1990er-Jahre aus Zeitungen ausschnitt, ordnete und in seinem sogenannten Zeitungsarchiv sammelte. Seit 2002 wird das *Archiv Peter Piller* vom Künstler konstant bearbeitet und erweitert. Es umfasst heute insgesamt zehn Werkgruppen. Von 2001 bis 2013 betitelte Piller diese Werkgruppen innerhalb des Werkkomplexes *Archiv Peter Piller* als Archive, wie etwa das ‚Zeitungsarchiv‘, ‚Luftbildarchiv‘, ‚Internetarchiv‘, und ‚Archiv: Historische Postkarten‘.<sup>575</sup> Seit dem 6.8.2013 bezeichnet Piller die Werkgruppen innerhalb des *Archiv Peter Piller* wie folgt: 1. *zeitung*, 2. *von erde schöner*, 3. *internet*<sup>576</sup>, 4. *unangenehme nachbarn*, 5. *nimmt schaden*, 6. *dauerhaftigkeit*, 7. *umschläge*, 8. *immer noch sturm*, 9. *kältesendung*, 10. *tatsächliche vermutungen*.<sup>577</sup> Um sie von den oftmals gleich betitelten Publikationen zu unterscheiden, wird zur Kennzeichnung der Werkgruppen im Folgenden die Kleinschreibung gemäß der Schreibweise Pillers übernommen.

Für seine Archiv-Arbeiten eignete sich der Künstler Bilder aus unterschiedlichen Quellen und Kontexten an, etwa aus Zeitungen, Firmenarchiven, historischen Postkarten, Zeitschriften, Büchern oder dem Internet. Die Bilder werden von Piller nach bestimmten Kriterien geordnet und zu Gruppen, sogenannten Sammelgebieten oder Inventarisierungskategorien,<sup>578</sup> zusammengestellt. Piller präsentiert diese Bilder wie auch seine nicht zum *Archiv Peter Piller* zählenden selbstaufgenommenen Fotografien und Zeichnungen auf drei Weisen:

---

<sup>575</sup> Vgl. <https://web.archive.org/web/20040920214133/http://www.peterpiller.de/framesets/index-Photos.htm?Photos.htm~mainFrame>, (Stand: 12.1.2013).

<sup>576</sup> Die Werkgruppe *internet* wiederum besteht aus den drei Arbeiten *frau baum*, *deko+munition* und *hintergrundfarben*.

<sup>577</sup> Vgl. <http://www.peterpiller.de/> (zuletzt eingesehen am 20.2.2021).

<sup>578</sup> So bezeichnet Piller die Arbeiten bzw. Untergruppen innerhalb seiner Werkgruppen auf seiner Website und in seinen Publikationen.

1. Er zeigt eine Auswahl seiner Arbeiten auf der Website [www.peterpiller.de](http://www.peterpiller.de).
2. Er präsentiert einzelne oder zu Serien zusammengestellte Fotografien in Form von selbsthergestellten Abzügen in Ausstellungen.
3. Er veröffentlicht die Bilder in reproduzierter und gedruckter Form als Postkarten, in Heften, Magazinen und Büchern.

Die Arten und Weisen, wie seine Bilder in Einzelausstellungen und in Publikationen gezeigt werden, konzipiert und realisiert Piller selbst. Das bedeutet zum einen, dass der Künstler seine Ausstellungen in der Regel persönlich installiert, und zum anderen, dass es kaum traditionelle Ausstellungskataloge zu Piller gibt. Auf diesen Umstand verweist bereits der Kunstkritiker und Kurator Ludwig Seyfarth (\*1960), der Pillers künstlerische Laufbahn seit Ende der 1990er-Jahre begleitet und sich umfassender als andere Autor\*innen mit dem Werk des Künstlers auseinandersetzt.<sup>579</sup> Auch die im Rahmen seiner Ausstellungen erscheinenden Publikationen werden vom Künstler konzipiert und in der Regel zusammen mit Gestalter\*innen und Herausgeber\*innen realisiert. Sie enthalten, von wenigen Ausnahmen abgesehen, keine Texte fremder Autor\*innen.<sup>580</sup> Dies verleiht ihnen den Charakter von Künstlerbüchern.

Der erste wissenschaftliche und vom Künstler autorisierte Textband zum Werk Peter Pillers erschien erst im Jahre 2015 anlässlich der vom Fotomuseum Winterthur in Kooperation mit dem Centre de la Photographie Genève, der Städtischen Galerie Nordhorn und der Kunsthalle Nürnberg konzipierten Ausstellung PETER PILLER: BELEGKONTROLLE, welche als Wanderausstellung seit Ende 2014 einen Überblick über das 20-jährige künstlerische Schaffen Pillers gibt. Begleitend zur Ausstellung wurden drei Bücher veröffentlicht: Der von Thomas Seelig (\*1964), dem damaligen Direktor des Fotomuseum Winterthur, herausgegebene und beim Verlag Walther König veröffentlichte Textband *Archiv Peter Piller. Materialien (G)*.

---

<sup>579</sup> Vgl. Seyfarth, Ludwig: Vorzüge der Absichtslosigkeit. Peter Pillers Archiv verborgener Ikonografien, in: Kulturkreis der Deutschen Wirtschaft im BDI e. V. (Hg.) (2004): *Michael Hakimi, Peter Piller, Katja Strunz, David Zink Yi: Ars Viva 04/05 – Zeit* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle Mannheim, 10.10.2004–9.1.2005 und im Kunstverein Düsseldorf, 19.2.–24.4.2005), Frankfurt a.M., S. 58–73; Seyfarth, Ludwig: Baumgruppen, schlafende Häuser, Müllskulpturen und das Leben in der Vorstadt, in: Newsletter Hochschule der Bildenden Künste Hamburg, Ausgabe 14 (Juni 2004), S. 6–9; Seyfarth, Ludwig: Dahinter steckt immer ein kluger Kopf! Ironie, Fälschung und Moral, in: *Kunstforum International*, 213 (Januar/Februar 2012), S. 56–73; Seyfarth, Ludwig: Wenn alles zum Konzept wird, in: *Kunstforum International*, 235 (August/September 2015), S. 102–111; Seyfarth, Ludwig: Entscheidend ist das Unsichtbare. Peter Pillers Kunst mit Fotografien, in: Piller, Peter/Seelig, Thomas (Hg.) (2015): *Archiv Peter Piller Materialien (G) Albedo* (anlässlich der Ausstellung PETER PILLER. BELEGKONTROLLE im Fotomuseum Winterthur, 13.12.2014–22.2.2015 und dem Centre de la Photographie Genève, 12.12.2014–22.2.2015), Köln, S. 11–21.

<sup>580</sup> Die Ausnahmen bilden seine ersten Künstlerbücher *speiseeiswagen im wendehammer* (1997) und *Noch ist nichts zu sehen* (1998) sowie die anlässlich von Ausstellungen entstandenen Publikationen Piller, Peter (2003): *gültig?* (anlässlich der Ausstellung STARS AND STRIPES V im Bonner Kunstverein, 12.2.–23.3.2003), Frankfurt a.M. und Piller, Peter (2004): *Vorzüge der Absichtslosigkeit* (anlässlich der 5. Verleihung des Förderpreises zum Rubenspreis der Stadt Siegen, Museum für Gegenwartskunst, Siegen, 15.10.2004–30.1.2005), Frankfurt a.M., in denen kurze Essays die Arbeit Pillers skizzieren.

*Albedo* sowie die Künstlerbücher *Archiv Peter Piller. Materialien (E). Peripheriewanderung Winterthur* und *Archiv Peter Piller. Materialien (F). Nachkriegsordnung*. Die Publikation *Albedo* erschien wie die anderen Bücher auch im Gewand der Reihe „Archiv Peter Piller. Materialien“. Mit der Wahl des selbstreflexiven Buchtitels „Albedo“ bezeugt Piller ein Gespür für die Vielschichtigkeit von Sprache. Als ein in den Naturwissenschaften zur Beschreibung des Reflexionsvermögens von Oberflächen genutzter Begriff verweist der Titel sowohl auf Pillers Interesse an geografischen Methoden und Phänomenen als auch auf die wissenschaftlichen Beiträge des Bandes, die über das Werk des Künstlers reflektieren. Wie der Herausgeber Thomas Seelig einleitend betont, wurde für die Publikation ganz bewusst ein „unübliches“ Format gewählt, welches das Werk des Künstlers nicht durch erneute Abbildung zu wiederholen versucht.<sup>581</sup> So zeigt *Albedo* kein einziges Bild und nähert sich den wichtigsten Serien und Werkgruppen Pillers allein mit Texten zu seinem archivarischen, fotografischen und zeichnerischen Werk. Der Band adressiert das Thema des Archivs als zentralen Resonanzraum des Künstlers aus kunst- und kulturwissenschaftlicher sowie psychoanalytischer und philosophischer Perspektive.<sup>582</sup> Darüber hinaus diskutieren die Autor\*innen einzelne Arbeiten Pillers im Kontext von Themen wie Krieg und Militär, Bürokratie und Banalität, Internet und Pornografie oder Kunstgeschichte. Auch Piller selbst steuert einen kurzen Text bei, in welchem er in Form von Fußnoten Auskunft über die Grundzüge seiner Arbeitsweise gibt. Zwar schließt der Band mit einer chronologischen Auflistung von Pillers Publikationen, seine Arbeiten in Form von Serien werden jedoch nicht verzeichnet, was die Frage aufwirft, woraus das Œuvre des Künstlers eigentlich besteht, auf das sich die Autor\*innen des Bandes beziehen.

## Selbstauskünfte

Eine grundsätzliche Hürde bei der zwangsläufig noch relativ jungen und überschaubaren Forschung zu Peter Piller ist, dass sich der Künstler über viele Jahre einer externen wissenschaftlichen Darstellung seines Werkes etwa in Form von Katalogtexten verweigerte<sup>583</sup> – obgleich Piller bereits 2004 einräumte, dass „Künstler [...] übrigens immer schlechte Kunsterklärer“ seien<sup>584</sup>. Ungeachtet dessen gibt Piller seit Anfang der 2000er-Jahre in zahlreichen Interviews, kurzen Statements und Vorträgen lieber selbst Auskunft über die

---

<sup>581</sup> Vgl. Seelig, Thomas: Einleitung, in: Kat. *Albedo* 2015, S. 7ff. (hier: S. 7).

<sup>582</sup> Hier ist insbesondere auf die Aufsätze von Ludwig Seyfarth, Jörg Heiser und Ben Kafka hinzuweisen, die auch auf die Veröffentlichungen Hal Fosters und Benjamin Buchlohs zum Thema ‚Archivkunst‘ Bezug nehmen. Vgl. Seyfarth 2015b, S. 11–21; Heiser, Jörg: Konstellation und kritische Masse. Eine notwendig unzureichende Typologie des Archivarischen zwischen Kunst und Müll, in: Kat. *Albedo* 2015, S. 63–74; Kafka, Ben: Auf jeder Seite ein Aufstand. Archiv, Bürokratie, Paranoia, in: Kat. *Albedo* 2015, S. 75–79.

<sup>583</sup> Vgl. Peter Piller im Interview mit Torsten Meyer und Konstanze Schuetze, Dezember 2013, abrufbar unter: <http://methodsofart.net/artist.php?artist=piller> (zuletzt eingesehen am 6.2.2017).

<sup>584</sup> Droschke, Martin: Es geht nicht um die Wahrheit, in: *die tageszeitung* (6.7.2004), S. 15.

Entstehung seiner Arbeiten, seine Vorgehensweise und mögliche Deutungen seiner Werke. Diese Selbstauskünfte zeugen ebenso wie die Publikationen Pillers, seine Veröffentlichungen in Zeitschriften, seine Website und die durch ihn installierten Einzelausstellungen von einer durch den Künstler gesteuerten Rezeption seiner Arbeiten bzw. deren Werkbildung. So ist es zwar nicht verwunderlich, dass sich Autor\*innen wie Ausstellungs- und Publikationsrezensent\*innen in ihren Texten weitgehend auf die Selbstauskünfte des Künstlers stützen. Doch aus kunsthistorischer wie geschichtswissenschaftlicher Perspektive ist eine Werk- und Verfahrensanalyse anhand von Erzählungen des Künstlers als einziger Quelle problematisch.

Auch die vorliegende Studie muss die Selbstauskünfte Pillers berücksichtigen, bezieht daneben aber noch zahlreiche weitere Quellen in die Analyse seiner Verfahrensweisen ein. Statt wiederholt philosophische Überlegungen und kunsthistorische Vergleiche zu Peter Pillers Arbeiten im Allgemeinen aufzuführen, werden im Folgenden ausgewählte Archiv-Arbeiten des Künstlers erstmals eingehend untersucht und einer werkimmanent-vergleichenden Analyse unterzogen. Diese berücksichtigt neben den Entstehungshintergründen der Arbeiten auch ihre Materialität, Medialität und Präsentation.<sup>585</sup> Eine Einbindung der von Piller gewählten Präsentationsformen als Primärquellen in die Untersuchung seines Werkes verspricht neue und tiefgehende Erkenntnisse über dessen Verfahren der Aneignung gefundener Fotografien. Daher werden in diesem Kapitel erstmals die Entstehung des *Archiv Peter Piller* und die Verfahrensweisen des Künstlers nicht allein anhand von Sekundärquellen wie Interviews und Pillers Aussagen über seine Arbeiten vorgestellt, sondern auch unter Bezugnahme verschiedener Zeigemodi von Pillers Bildern untersucht. Exemplarisch für das *Archiv Peter Piller* werden die Werkgruppen *zeitung* und *von erde schöner*, die von Piller auch als ‚Zeitungsarchiv‘ bzw. ‚Luftbildarchiv‘ bezeichnet werden, genauer untersucht und miteinander verglichen. Einerseits soll im Rahmen von Quellenkritiken durch Beschreibung, Analyse, historische Einordnung und Kontextualisierung von Pillers Künstlerpublikationen, Magazinveröffentlichungen und seiner Website sowie anhand von Installationsansichten seiner Ausstellungen herausgefunden werden, welche Aussagen sich auf Basis der gewählten Präsentationsformate über Pillers Aneignungsverfahren und sein Konzept von Autorschaft

---

<sup>585</sup> Der 2010 von Ulrike Matzer in der Zeitschrift *Image & Narrative* veröffentlichte Aufsatz „Des images vidées? Les livres de l’« Archiv Peter Piller »“ nimmt zwar insbesondere die zwischen 2002 und 2006 erschienene Archiv-Reihe in den Blick, vergleicht sie aber weder mit früheren oder späteren *zeitung*-Publikationen Pillers, noch untersucht sie die spezifischen Aussagen, die der Künstler mit der Präsentation seiner Bilder in Buch und Ausstellungen trifft. Vgl. Matzer, Ulrike: Des images vidées? Les livres de l’« Archiv Peter Piller », in: *Image & Narrative* (2010), S. 35–49.

treffen lassen. Andererseits soll die Untersuchung klären, welche Funktionen diese Präsentationsmodi innerhalb von Pillers künstlerischem Arbeitsprozess zukommen. Eine wichtige Frage dabei bleibt, ob, wann und wie Piller seine Arbeiten fertigstellt und die Bearbeitung seiner einzelnen Archive im *Archiv Peter Piller* abschließt.

## 4.2 Zur Editionsgeschichte der Werkgruppe *zeitung*

1968 in der westdeutschen Provinz geboren und aufgewachsen, zog Peter Piller 1990 zum Studium in die Großstadt Hamburg. Zunächst studierte er Geografie, Germanistik und Kunstpädagogik auf Lehramt, begann allerdings 1993 zusätzlich noch ein Kunststudium an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg (HFBK). Er unternahm mehrwöchige sogenannte Peripheriewanderungen um Hamburg (1993) und das Ruhrgebiet (1996) und fing noch als Student 1997 an, die aus diesen Unternehmungen hervorgegangenen Fotografien und Zeichnungen in Künstlerbüchern zu veröffentlichen sowie kurze Zeit später in Galerien, Projekträumen und Museen auszustellen. Mit seiner Studienfachwahl zeigte Piller ein Interesse, das sich in seiner künstlerischen Arbeit bis heute widerspiegelt. Piller arbeitet interdisziplinär und medienreflexiv; seine Arbeitsweise verbindet archivarische Tätigkeiten mit Verfahrensweisen der Kartierung,<sup>586</sup> soziologischen Fragestellungen, wissenschaftlichen Literaturrecherchen und kuratorischen Präsentationstechniken.

Um seinen Lebensunterhalt zu verdienen, arbeitete Piller von 1994 bis 2005 nebenberuflich bei der Medienagentur Carat Hamburg. Neben seinem Kunststudium begann er dort als Belegkontrolleur einer archivarischen Tätigkeit nachzugehen. Sein Job war die tägliche, systematische Auswertung, Kontrolle und Archivierung von über 150 verschiedenen Regionalzeitungen aus ganz Deutschland.<sup>587</sup> Im Auftrag regionaler Werbekunden und Firmen prüfte er, wo und in welcher Form die von diesen geschalteten Anzeigen in der Tagespresse erschienen waren, suchte nach falsch platzierten Anzeigen, schnitt diese mit der Schere aus und archivierte sie. Es ist anzunehmen, dass diese über zehn Jahre ausgeübte Tätigkeit Piller aufgrund ihrer Monotonie und ihrer zeitlichen Intensität stark prägte und seinen selektiven Blick für – in der Regel unbeachtete – Details schärfte. Zumindest wurde Pillers Tätigkeit als

---

<sup>586</sup> Der Begriff ‚Kartierung‘ meint die grafische Auswertung von Ergebnissen einer Geländevermessung in einem bestimmten Maßstab sowie das Ergebnis dieser Tätigkeit. Vgl. Koch, Wolf Günther: Kartierung, in: Lexikon der Geographie, Heidelberg 2001, abrufbar unter: <http://www.spektrum.de/lexikon/geographie/kartierung/4033> (zuletzt eingesehen am 8.2.2017).

<sup>587</sup> Vgl. Peter Piller über Teilzeitkraft, in: <https://www.youtube.com/watch?v=EjMtpIS8qQE> (zuletzt eingesehen am 21.5.2017); Seyfarth 2015b, S. 11.

Belegkontrolleur zum Anlass und Ausgangspunkt sowohl für sein *Archiv Peter Piller* als auch für seine zeichnerische Werkgruppe *Bürozeichnungen*.<sup>588</sup>

Während seiner Arbeitszeit begann Piller 1996 neben den Anzeigen auch die nicht für das Firmenarchiv benötigten, in den Zeitungen abgedruckten Fotografien ins Visier zu nehmen. Er bemerkte eine gewisse Ähnlichkeit zwischen den Fotos der von ihm durchsuchten Tageszeitungen und seinen eigenen Aufnahmen, die er zeitgleich auf seinen ‚Peripheriewanderungen‘ machte bzw. Bildern, die er gern machen wollte. Ohne konkretes Ziel begann Piller, die Zeitungsfotos auszuschneiden und zu sammeln. Zunächst hatte er die Idee, danach zu zeichnen oder sie in Briefe zu kleben.<sup>589</sup> Als es immer mehr Bilder wurden, die ihn interessierten, beschloss er, mit dem gesammelten Material zu arbeiten.

Aus den ausgeschnittenen Zeitungsfotos baute Piller über zehn Jahre eine Sammlung von Zeitungsfotos auf, die er selbst als „Archiv“ bezeichnet. Das Archiv von Peter Piller ist dabei nicht zu verwechseln mit dem *Archiv Peter Piller*. Das Archiv von Peter Piller stellt das Ausgangsmaterial für seine Arbeiten bereit, die er unter dem Titel *Archiv Peter Piller* veröffentlicht. Das Archiv von Peter Piller als Sammlung von Material bleibt dem Wunsch des Künstlers entsprechend jedoch „unsichtbar“<sup>590</sup> und ist als Ort nicht öffentlich einsehbar oder zugänglich. Anders als öffentliche Archive folgen Künstlerarchive keinen offiziellen gesellschaftlichen Sammlungsaufrägen. Künstler\*innen wie Peter Piller sammeln und archivieren unter Aspekten des eigenen Interesses.<sup>591</sup> In der Konsequenz wurde das in mehreren Stahlschränken in der Hamburger Atelierwohnung des Künstlers verwahrte Archiv von Peter Piller selbst bislang nicht ausgestellt. In den Schränken werden die Zeitungsausschnitte vor Licht und Umwelteinflüssen geschützt aufbewahrt. Sie sind in Klarsichthüllen gesteckt, säuberlich beschriftet und nach Sammelgebieten geordnet in DIN-A5-großen Leitz-Ordern abgeheftet (Abb. 69). Seine Atelierwohnung ist auch der Ort, an dem Piller seine in der Agentur gesammelten Fotografien erneut sichtete und sortierte. Sein weiteres künstlerisches Vorgehen, wie die Ordnung von Einzelbildern zu Gruppen und die Anfertigung von Reproduktionen, aus welchen er seine künstlerischen Arbeiten in Form von Serien und Büchern herstellte, entstand aus dieser Archivarbeit.

---

<sup>588</sup> Auf dem Firmenpapier der Medienagentur entstanden zwischen 1994 und 2005 mit Tinte ca. 400 Zeichnungen, die den Alltag der Menschen im Büro zum Thema haben sowie vom Künstler selbst aufgestellte Büroregeln und Dialoge zeigen. Die 29,7 x 21 cm großen Blätter werden seit 2001 einzeln gerahmt ausgestellt und zum Verkauf angeboten. Sowohl 2004 als auch 2007 wurden einige von ihnen auf sehr unterschiedliche Weise in Buchform veröffentlicht.

<sup>589</sup> Vgl. Interview Meyer/Schuetze/Piller 2013. Tatsächlich verwendete er einige der in diesem Jahr gesammelten Zeitungsfotografien für sein erstes Buch *speiseeiswagen im wendehammer* (1997), worauf im Folgenden noch genauer eingegangen wird.

<sup>590</sup> Vgl. Droschke 2004.

<sup>591</sup> Vgl. Schultz-Möller 2014, S. 22f.

#### 4.2.1 Peter Pillers Verfahren der Aneignung von Zeitungsbildern

Peter Piller eignete sich die Zeitungsbilder nicht in einem singulären Akt, sondern in einem mehrstufigen, zeitintensiven Verfahren an, das von verschiedenen Entscheidungen bestimmt wurde.

##### Quellenwahl

Die erste Entscheidung, die Piller traf, war die Festlegung auf eine Quelle, aus der er das Material für seine Arbeit bezog. In der Auswahl der Materialien für sein *Archiv Peter Piller*, wie auch spezifischer für seine erste Werkgruppe *zeitung*, konzentrierte sich Piller auf Bilder des Alltags, genauer: auf im Massenmedium Zeitung abgedruckte Fotografien. Diese werden von einer breiten Leserschaft in den Tageszeitungen zwar gesehen, ihnen wird aber, da sie uns alltäglich umgeben, keine gezielte Aufmerksamkeit zuteil. Durch die Menge an täglich erscheinenden Zeitungen und ihre aktualitätsbedingte Kurzlebigkeit geraten die einzelnen Zeitungsbilder schnell in Vergessenheit. Für die Leserschaft spielt deren suggerierter Informationsgehalt eine Rolle, nicht jedoch ihre stilistischen Merkmale, etwa ihr Bildaufbau. Aus diesem Grund wird den Bildern im Kontext der gedruckten Zeitungsseite gemeinhin auch kein künstlerischer Wert zugesprochen. Piller hingegen analysiert diese Bilderwelt und verändert durch sein künstlerisches Vorgehen den Status und den Wert dieser Bilder.

Piller entschied sich zu Beginn seiner Karriere auf Quellen zurückzugreifen, mit denen er sich als Belegkontrolleur alltäglich befasste: regionale Tageszeitungen. Wie bereits dargestellt, ging Piller hier äußerst pragmatisch vor. Er sichtete die aktuellen Regionalzeitungen, welche ihm durch seinen Job zahlreich zur Verfügung standen, während seiner Arbeitszeit. Statt in ihnen nur die Anzeigen zu prüfen, durchblätterte er sie auch auf der Suche nach Fotografien, die sein künstlerisches Interesse weckten. Der Quellenzugang über 150 verschiedenen Regionalzeitungen wurde ihm damit ohne weiteren zeitlichen oder finanziellen Aufwand gewährt. Magazine oder überregionale Zeitungen hingegen hätte er privat kaufen und sichten müssen, wodurch ihm ein zeitlicher und finanzieller Mehraufwand entstanden wäre.

Charakteristisch für Tageszeitungen im Allgemeinen ist, dass seit den 2000er-Jahren nur wenige Artikel ohne Bilder erscheinen. Überregionale Zeitungen setzen andere inhaltliche Schwerpunkte als die lokale Presse, weshalb deren Bildredakteur\*innen auch anderes Bildmaterial auswählen und verwenden. Die Schweizer Journalistin Elisabetta Antonelli wies in einem Aufsatz in Bezug auf Pillers Zeitungsarchiv auf das Alleinstellungsmerkmal des Lokaljournalismus hin: die Berichterstattung über Themen des alltäglichen Lebens aus nächster

Nähe.<sup>592</sup> Diese sei für die regionale Leserschaft wichtig, da aufgrund mangelnder Konkurrenz niemand sonst über die lokalen und häufig wiederkehrenden Ereignisse informiere.<sup>593</sup> Während in der überregionalen Presse wiederholt abgedruckte, identische und professionell aufgenommene Agenturbilder zum Einsatz kommen, werden in Regionalzeitungen semiprofessionelle, amateurhafte Fotos verbreitet. Diese enthalten oft unerwartete, aus Versehen entstandene formale Merkmale. Während Agenturbilder für Piller „geglättet, einförmig und todlangweilig“ sind, weckten die Aufnahmen der lokalen Fotograf\*innen als die „authentischere Berichterstattung“ eher das Interesse des Künstlers.<sup>594</sup> Daher wählte er letztere aus.

### **Suchen, Auswählen, Sammeln**

In einem zweiten Schritt entschied sich Peter Piller für Bilder und schnitt diese aus den Zeitungen aus. Dabei wählte er die Bilder nach eigener Aussage „intuitiv und ohne Vorsatz“ aus; nicht in dem Wissen, was genau ihn interessiere, sondern nur in der Ahnung, „dass da was ist“.<sup>595</sup> Eine Vorsortierung der Fotografien ergab sich aus Pillers Interesse am einzelnen Bild. Entweder wurde dieses Interesse durch das Motiv oder aber durch die Kombination von Bild und Bildunterschrift geweckt. Piller erkannte auf den von ihm in den Regionalzeitungen gefundenen Fotografien Gemeinsamkeiten, sich wiederholende Themen, Motive und Gesten. Er suchte nach wiederkehrenden Motiven, Inszenierungsstrategien und Bildaufbauten. Bei dieser Suche stieß Piller darauf, dass sich nicht nur die Motive in den Zeitungen wiederholen, sondern auch die von den Lokaljournalist\*innen verfassten Bildunterschriften. Mit der Entscheidung, welches Bild ausgewählt wird, ging auch die Entscheidung einher, ob allein das Foto oder auch seine Bildunterschrift mitausgeschnitten wurde. So war es auch Piller, der entschied, wieviel vom ursprünglichen Kontext er in einen neuen Kontext überführte.

Der Künstler sagt über das Sammeln von Bildern: „Prinzipiell kann alles ins Archiv gelangen und genauso leicht wieder daraus verschwinden.“<sup>596</sup> 2011 gab er in einem Interview preis, dass keines seiner im ersten halben Jahr gesammelten Zeitungsfotos in seine Arbeit eingeflossen sei.<sup>597</sup> Was mit diesen Bildern geschah, wird im Laufe dieses Kapitels noch erläutert werden. 2002 benannte Piller vier Punkte, die für ihn ein gutes Bild ausmachen:

---

<sup>592</sup> Vgl. Antonelli, Elisabetta: Zum Beispiel der Spatenstich, in: Kat. Albedo 2015, S. 45–48 (hier: S. 46).

<sup>593</sup> Vgl. ebd.

<sup>594</sup> Zitiert nach: Schellen, Petra: Die Angst vorm anarchischen Rasen, in: die tageszeitung (31.12.2003), S. 28.

<sup>595</sup> Vgl. Droschke 2004.

<sup>596</sup> Ebd.

<sup>597</sup> Vgl. Reichwald, Marc-Philip: Peter Piller im Gespräch. Ein Thema finden, in: Léon, Hilde/Reichwald, Marc-Philip/Schultz, Peter-Karsten (Hg.) (2011): *Der kontrollierte Größenwahn. Über die Ambivalenz beim Entwerfen*, Ostfildern, S. 164–176 und S. 193–201 (hier: S. 165).

1. Es erweckt mein Erstaunen, ich frage mich, ob es inszeniert ist oder nicht. 2. Es reicht über das Sammelgebiet hinaus, d.h. es öffnet den Blick für weitere Bilder und Themen. 3. Es lässt Bildverwandtschaften in der Regionalpresse und der Kunstgeschichte sichtbar werden. 4. Es hat einen Aussagewert über die soziale Funktion, in der es entstanden ist.<sup>598</sup>

## **Digitalisierung**

Das Herausschneiden der Bilder aus den Zeitungen erfolgte mit der Schere. Diesem Arbeitsschritt schloss sich als nächste Handlung die digitale Reproduktion und Sicherung der Fotografien an. Während der Scanprozess eines Bildes heute kaum eine Minute in Anspruch nimmt, dauerte dieser Arbeitsschritt aufgrund der früheren technischen Bedingungen und angesichts der großen Bildmengen etwa 20 Minuten.<sup>599</sup> Eine Zeitspanne, die Piller nutzte, um über sein Vorgehen und seine Bildauswahl nachzudenken und sich zu überlegen, was er mit dem digitalisierten Bild anfangen sollte.<sup>600</sup> Die Digitalisierung der Bilder hat zur Folge, dass das Archiv von Peter Piller nicht nur in analoger, sondern auch in digitaler Form vorliegt. Auf diesen Umstand wurde bisher in der Forschung nicht eingegangen – vermutlich aufgrund der Tatsache, dass Piller diesen Aspekt seiner archivarischen Tätigkeit nicht von sich aus kommentiert und weder sein digitales noch sein analoges Archiv etwa in Form einer Website oder Datenbank öffentlich macht. So erläuterte Piller auf Nachfrage der Autorin, dass er die eingescannten Bilder in nach Sammelgebieten bezeichneten Ordnern sortiert habe, die eine Gesamtgröße von ca. 30 Gigabyte einnehmen und mittlerweile nicht nur auf dem Laptop des Künstlers, sondern auf mehreren Festplatten und anderen Speichermedien gesichert vorliegen.<sup>601</sup>

## **Ordnen der Bilder und Erstellen von Sammelgebieten und Gruppen**

Der vierte Schritt besteht im Ordnen der ausgeschnittenen, in Leitz-Ordnern abgehefteten und eingescannten Bilder zu Gruppen bzw. Sammelgebieten. Der systematischen Ordnung des gesammelten und ausgewählten Bildmaterials liegt eine Sortierung nach „Bildern“ und nach „Textunterschrift“ zugrunde.<sup>602</sup> Das bedeutet, dass der Künstler Bilder aufgrund ihrer motivischen Ähnlichkeit oder aufgrund der Ähnlichkeit ihrer Textunterschriften in Gruppen ordnet und so zueinander in Beziehung setzt. Indem Piller ähnliche Einzelbilder in serielle Zusammenstellungen bringt, legt er nahe, dass es Muster von Bildherstellung, Bildauswahl und

---

<sup>598</sup> Piller, Peter: Archiv Peter Piller, in: Kat. Interarchive 2002, S. 309–313 (hier: S. 313).

<sup>599</sup> Die Bilder wurden in hochauflösender Qualität gescannt und lieferten digitale Bilddateien in der Größe von zwei MB. Vgl. Interview Meyer/Schuetze/Piller 2013.

<sup>600</sup> Vgl. ebd.

<sup>601</sup> Vgl. Peter Piller im Gespräch mit der Autorin am 19.3.2017 in Hamburg.

<sup>602</sup> Siehe die Einteilung der Sammelgebiete auf der Website des Künstlers.

Bildwahrnehmung gibt. So sind Pillers Sammelgebiete auch „Abbild einer Gesellschaft, von Machtverhältnissen, von geheimen Voreinstellungen und Absprachen darüber, wie bestimmte Bilder auszusehen haben“.<sup>603</sup> Denn alle in den Zeitungen abgedruckten Bilder weisen auch auf die Auswahlkriterien der Fotoredaktionen hin: Sie zeigen, was von ihnen als relevant betrachtet wurde. Welche Bilder von den Fotoredakteur\*innen jedoch abgelehnt wurden, bleibt im Verborgenen, ebenso wie all die Bilder, die Piller nicht erfasste. Die Auswahl seiner Bilder kann also keinen repräsentativen Anspruch haben. Sie zeugt lediglich von einer persönlichen Präferenz des Künstlers. Welche Gemeinsamkeiten die Bilder der einzelnen Sammelgebiete genau aufweisen, ob es Bilder gibt, die verschiedenen Sammelgebieten zugeordnet werden und gegebenenfalls mehrfach auftauchen, bleibt anhand der Analyse und Vergleiche verschiedener Sammelgebiete innerhalb von Pillers Publikationen und Ausstellungen zu klären.

### **Titelgebung**

Piller fand nicht nur Bilder, sondern auch Bildunterschriften und Textfragmente, aus denen er in einem fünften Schritt Begriffe und Titel für seine Sammelgebiete ableitete. Der Künstler entwickelt den Großteil seiner Werktitel aus dem Kontext des Materials heraus. Sei es, indem er wie im Fall von *zeitung* Sammelgebiete nach Begriffen oder Zitaten aus den Bildunterschriften benennt, oder mit erfundenen Titeln knapp beschreibt, was zu sehen ist. Die Titel der Sammelgebiete folgen durch Verknappung der Schilderung einer journalistischen Sprache, welche Piller sich ebenfalls aneignete. Zwar fand Piller Titel für jedes der insgesamt 90 Sammelgebiete aus seinem Zeitungsarchiv, Einzelbilder benannte er jedoch nicht separat.<sup>604</sup> Wie Piller die Titel für seine Sammelgebiete genau entwickelt und wie diese lauten, wird anhand der Publikationen des Künstlers gezeigt werden.

Die Titel der einzelnen Sammelgebiete spielen eine zentrale Rolle für die Umdeutung der Bilder. Durch ihre Betitelung lenkt Piller den Blick der Betrachter\*innen und steuert die Interpretation der Bilder. So geben die Titel Strukturen vor, in denen die einzelnen Bilder der Gruppe wahrgenommen werden. Diese wurden im ursprünglichen Kontext der in Text eingebundenen Einzelbilder jedoch nicht sichtbar, da sie nicht intendiert waren. Die Kriterien, nach denen der Künstler seine Sammelgebiete erstellt, sind also andere als die, denen Zeitungsfotograf\*innen und Zeitungsredakteur\*innen bei der Produktion und Präsentation der

---

<sup>603</sup> Jain, Gora: Peter Piller, in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, 88/77 (2009), S. 2–12 (hier: S. 10).

<sup>604</sup> Um die einzelnen Bilder seiner später zu Serien zusammengestellten, über Galerien vertriebenen und in Ausstellungen gezeigten Prints der Werkgruppe *zeitung* eindeutig identifizieren zu können, versieht Piller diese jedoch mit internen Inventarnummern. So werden beispielsweise die Abzüge der 10-teiligen Serie *Auto berühren* (2000–2006) als "AB01" bis "AB10" bezeichnet.

Bilder folgen. Durch diese Steuerung gewinnen die Fotografien in ihrem neuen Kontext neue Bedeutungen. Piller löst die Abbildungen aus ihrem Textzusammenhang und erzeugt durch die Anordnung in Gruppen Bedeutungsverschiebungen.

Durch seine Bildauswahl, die Ordnung in Sammelgebiete und die Betitelung der gruppierten Bilder lenkt Piller die Perspektive auf etwas ursprünglich Nicht-Gemeintes im Foto. Er fokussiert so auf Aussagen über die Bilder, die in ihrem Originalkontext in dieser Form nicht geäußert werden sollten oder konnten. Inwieweit der Künstler den Originalkontext in der öffentlichen Präsentation seines Zeitungsarchives in Form von Publikationen und Ausstellungen benennt, wird deren Analyse zeigen.

### **Herstellung von Reproduktionen für Ausstellungen und Publikationen**

In einem sechsten Schritt reproduzierte der Künstler die von ihm eingescannten Zeitungsfotos nochmals für die Wiedergabe in Publikationen oder die Präsentation in Ausstellungen. Während die Beschaffenheit und Auswirkungen dieser Reproduktion im Anschluss erörtert werden, sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass es sich bereits bei den ausgeschnittenen Zeitungsfotos um Reproduktionen von Fotografien handelt. Diese wurden im Rollen-Offsetverfahren auf dünnem Zeitungsdruckpapier gedruckt. Bei dem in Deutschland für Tageszeitungen verwendeten Zeitungsdruckpapier handelt es sich um ein stark holzhaltiges, ungestrichenes, maschinenglatte oder satiniertes Rotationspapier (40–56 g/m<sup>2</sup>), das meist eine leicht gräuliche Färbung, gute Faltbarkeit, geringe Durchsichtigkeit und hohe Reißfestigkeit aufweist. Aufgrund seiner Bestandteile vergilbt es aber bereits nach kurzer Zeit und ist dementsprechend nicht auf Langlebigkeit ausgerichtet. Dies hat zur Folge, dass alterungs- und gebrauchsbedingte Spuren des Papiers ohne nachträgliche Bildbearbeitung bei später angefertigten Digitalisaten stets mitabgebildet werden. Piller experimentiert für die Herstellung von Ausstellungsabzügen mit verschiedenen Reproduktionstechniken, Druckverfahren, Formaten, Materialien und Präsentationstechniken, die er im Ausstellungsraum zeigt. Bei den in Ausstellungen präsentierten und über seine Galerien zum Verkauf angebotenen Zeitungsbildern handelt es sich um vergrößerte Laser-, Inkjet- oder Archivpigmentdrucke, bei denen das Raster der Zeitungsdrucke deutlich hervortritt. Neben dem direkten Einscannen der Zeitungsausschnitte experimentierte Piller für seine späteren Archiv-Arbeiten noch mit anderen Reproduktionswegen. So fotografierte er z. B. Bildausschnitte ab, erstellte von ihnen Dias und fotografierte diese erneut mit einer Polaroid-Kamera.<sup>605</sup>

---

<sup>605</sup> Vgl. An Interview with Matthias Müller and Peter Piller/Sandra Frimmel, in: *Manifesta: The European Biennial of Contemporary Art*, 6 (Herbst/Winter 2005), S. 386–395 (hier: S. 391).

Pillers Arbeiten entstehen also durch ein weitestgehend im Verborgenen stattfindendes künstlerisches Verfahren, das verschiedene Entscheidungen wie das Auswählen, Sortieren, Ordnen, Betiteln, Digitalisieren und Reproduzieren von Bildern umfasst und schließlich durch die öffentliche Präsentation der Bilder in einem neuen Kontext greif- und sichtbar wird.

Auf die Art und Weise, wie Piller die Zeitungsfotos veröffentlicht und Abzüge in Ausstellungsräumen installiert, wird im Folgenden noch genauer eingegangen. Außerdem soll mit dem Ziel einer Werkbestimmung dargestellt werden, in welcher Form Piller die von ihm ausgewählten, gesammelten und nach Sammelgebieten geordneten Zeitungsfotos innerhalb der letzten 20 Jahre als seine eigenen künstlerischen Arbeiten präsentiert und mit welchen Strategien er seine Autorschaft konstituiert hat. Dabei wird untersucht, inwiefern diese Präsentationsweisen auf die vorangegangenen Schritte seines Aneignungsverfahrens verweisen, es fortführen und zum Abschluss bringen.

#### **4.2.2 Das Buch *speiseeiswagen im wendehammer* (1997)**

Für eine künstlerische Arbeit verwendete Piller die in Regionalzeitungen gefundenen Fotografien erstmals 1997. Jeweils auf die letzten Seiten der 100 Exemplare seines im Herbst des Jahres veröffentlichten ersten Künstlerbuches *speiseeiswagen im wendehammer* (Abb. 70) klebte er drei originale Zeitungsausschnitte ohne Bildunterschriften (Abb. 71 und Abb. 72). Der Künstler fertigte hierfür jedoch keine Reproduktionen wie etwa Digitalisate von den Bildern an, weshalb ihre Veröffentlichung im Kunstkontext durch Piller einmalig blieb und diese insgesamt 300 Zeitungsfotos keinen bleibenden Eingang in das Zeitungsarchiv erhielten. Kann demnach die Verwendung der ‚Originale‘ in Form des Buches als Strategie Pillers gelesen werden, den 100 nummerierten und signierten Exemplaren seines Buches Unikatcharakter zu verleihen und ihren ‚Wert‘ dadurch zu erhöhen? Erweckt doch die Begrenzung einer Anzahl den Eindruck von Rarität und Kostbarkeit. Oder lässt sich die Entscheidung des Künstlers durch den Wunsch begründen, zunächst planlos zusammengesammeltes Bildmaterial auf diesem Wege loszuwerden, zu verwerten oder in Beziehung zu selbsthergestellten Bildern zu setzen? Zur Beantwortung dieser Fragen lohnt sich ein genauerer Blick in ein Exemplar der im Offsetverfahren gedruckten, klebegebundenen Broschur sowie die Klärung des Entstehungskontextes.

Das Buch *speiseeiswagen im wendehammer* entstand während des Kunststudiums Pillers an der HFBK Hamburg unter Bedingungen, die der Künstler im weiteren Verlauf seiner Karriere eher selten vorfand. Seit 1972 bietet die HFBK Hamburg ihren Studierenden nicht nur die

Möglichkeit, Künstlerbücher in den eigenen Werkstätten in Lerchenfeld kostenfrei herzustellen, sondern diese auch über den Materialverlag – HFBK Hamburg zu veröffentlichen und zu vertreiben.<sup>606</sup> Der Verlag gibt dabei als Teil des Lehrangebots der Fachbereiche Grafik, Typografie und Fotografie kein stringentes Programm vor, sondern fungiert als Experimentierraum und publizistische Plattform für die Studierenden.<sup>607</sup> Dieses Angebot seiner Hochschule nutzte auch Piller, und so erschien *speiseeiswagen im wendehammer* als 97. Band der Künstlerbuch-Reihe „material“ im Materialverlag. Wie für diese Reihe üblich, war die Auflage des Buches klein, und die Herstellung der Publikation wurde von einer Lehrkraft der HFBK beaufsichtigt.<sup>608</sup> Die Filmemacherin Jutta Hercher (\*1957) betreute jedoch nicht nur die Herstellung der Publikation an der HFBK, sondern verfasste für sie im September 1997 auch das kurze Vorwort mit dem Titel „Stadt Land Fluß“. Hercher berichtet darin, dass Piller im Sommer 1996 in 31 Streckenabschnitten das Ruhrgebiet umwanderte, seine sogenannten Peripheriewanderungen protokollierte und dass das vorliegende Buch samt seinen Fotografien, Zeichnungen, Grafiken und Texten das Ergebnis dieser Aufzeichnungen sei. Der erste Teil dieses Vorwortes wurde als Text auf die vordere Innenklappe des Klappumschlages gedruckt, der ebenso wie das gesamte Buch von Piller selbst gestaltet wurde.

Auf unpaginierten Seiten folgen dem Vorwort die abgedruckten Wanderungsprotokolle des Künstlers. Durchnummeriert und unter Nennung des Streckenabschnitts, der Kilometeranzahl und des Datums notiert Piller in stenografischer Kürze seine auf der Wanderung gewonnenen Eindrücke und Gedanken. Diese Texte werden durch vom Künstler kartografisch erfasste Streckenabschnitte in Form von Linien ergänzt, für welche die Höhe der Buchseite nicht in jedem Fall eine geeignete Begrenzungslinie darstellt (Abb. 73). Das von Peter Piller selbst erdachte und umgesetzte gestalterische Konzept des Buches sah eine Wiedergabe der gezeichneten Strecken nach Maßstabsangabe und mit Richtungsverweisen vor. Dies machte eine Variation der Seitenhöhe durch angeschrägte, ausklappbare Buchseiten erforderlich. Deren Anfertigung war in den Werkstätten der HFBK maschinell jedoch ebenso wenig zu leisten Montierung der Fotografien auf den Buchseiten. Daher schnitt Piller selbst in Handarbeit seine Buchseiten zu und befestigte Farbkopien seiner selbstaufgenommenen Fotografien sowie die ausgeschnittenen Zeitungsfotos mittels Sprühkleber auf den Buchseiten. Nur der Offset-Druck und der Satz der von Piller angefertigten Texte und Zeichnungen

---

<sup>606</sup> Vgl. Mohr, Beate: Der Materialverlag. Modell eines studentischen Autorenverlags, in: Caduff, Corina/Wälchli, Tan (Hg.) (2008): *Autorschaft in den Künsten*, Zürich, S. 94–103.

<sup>607</sup> Leuner, Thomas: Nachgefragt: Gespräch mit Thilo Koenig, Autor des Buches "material. Materialverlag-HFBK Hamburg 1972–2006“ (Stand: 28.12.2009), in: <http://www.fotokritik.de/index.php?art=113> (zuletzt eingesehen am 1.5.2017).

<sup>608</sup> Vgl. <http://material-verlag.hfbk-hamburg.de/edition> (zuletzt eingesehen am 1.3.2017).

erfolgten in den Werkstätten der HFBK, welche auch alle hierfür anfallenden Kosten inklusive denen für das Material übernahm. Für die Klebebindung der sonderangefertigten Seiten beauftragte der Student Piller einen externen Buchbinder und trug die Kosten von 500 DM<sup>609</sup> selbst.

Es zeigt sich, dass die geringe Auflagenhöhe von 100 Exemplaren den Vorgaben der Künstlerbuch-Reihe geschuldet war und das Zuschneiden der ausklappbaren Buchseiten sowie die Anbringung der Farbkopien und Zeitungsausschnitte per Hand erfolgte, da sie in den Werkstätten der HFBK maschinell nicht möglich war. Eine Einbindung von originalen Zeitungsausschnitten zum Zweck der Wertsteigerung scheint unwahrscheinlich angesichts der erst beginnenden künstlerischen Laufbahn Pillers, der fast vollständigen Finanzierung seines Buches seitens der HFBK und des ohnehin geringen monetären Wertes von bedrucktem Zeitungspapier. Einige Punkte sprechen dagegen für das Vorhaben Pillers, sich mit dem Einschluss von Zeitungsausschnitten in seine Publikation sowohl angesammelten Materials zu entledigen als auch eine Beziehung zwischen diesem und seinen selbst angefertigten Zeichnungen und Fotografien herzustellen.

Zunächst handelt es sich sowohl bei den abgedruckten Zeichnungen wie bei den eingeklebten Farbkopien und Zeitungsfotos um Reproduktionen von Bildern. Während erstere jedoch vom Künstler selbst hergestellt wurden, ist im Fall der Zeitungsfotos Piller nicht der Urheber. Hinweise zur Urheberschaft der Zeitungsfotos, die hinsichtlich der rechtlichen Bedenklichkeit einer Nutzung fremden Bildmaterials denkbar wären, unterlies der Künstler: Durch das Ausschneiden der in Zeitungen reproduzierten Fotografien, die Entnahme aus ihrem ursprünglichen Kontext und die Präsentation in einem neuen Zusammenhang eignet sich Piller diese Fotografien an und wird so zu ihrem neuen Autor. Dieser Punkt wird durch den Künstler dadurch bestärkt, dass er zum einen seinen Namen auf den Titel des Buches setzt und zum anderen im Impressum des Buches nicht auf den ursprünglichen Kontext der Zeitungsfotos verweist, sondern sich als Autor sämtlicher Fotos und Zeichnungen anführt. Bei den Zeichnungen und Fotografien handelt es sich um querformatige Bilder, die auch motivisch Parallelen zu den etwas kleineren Zeitungsfotos aufweisen. Denn was genau auf den Bildern zu sehen ist, lässt sich schwer beschreiben. Sind es Bilder von Gegenständen, Orten, menschenleeren Straßenansichten? Im Vorwort heißt es:

---

<sup>609</sup> Diese Summe nannte Peter Piller im Gespräch mit der Autorin in seiner Hamburger Atelierwohnung am 19.3.2017.

[Das Buch] enthält Photos, Zeichnungen, Graphiken und Texte, jede dieser verschiedenen protokoll-ähnliche[n] Darstellungen derselben Reise gibt eine andere Sicht auf das, was man Wirklichkeit nennt.<sup>610</sup>

Obwohl die Zeitungsfotografien nicht auf dieser Reise entstanden oder ausgewählt wurden, lassen sie – wie Pillers eigene Fotografien – nicht genau erkennen, was der fotografierte Gegenstand ist, da sie nichts Bestimmtes ins Zentrum nehmen und „mehr Leerstellen als Objekte in Landschaften“ beschreiben.<sup>611</sup> Piller setzt die Zeitungsfotos also in Beziehung zu seinen eigenen Fotografien und wendet mit ihrer gemeinsamen Präsentation in Buchform erstmals ein Verfahren der Aneignung an. Auch wenn er die Zeitungsausschnitte nicht in seinem Archiv aufbewahrt und Sammelgebieten zuordnet, bleiben sie als Teil einer in Buchform umgesetzten künstlerischen Arbeit Pillers dennoch Bestandteil seines studentischen Frühwerkes.

#### 4.2.3 Das Buch *Noch ist nichts zu sehen* (1998)

1998 begann Peter Piller, seine Zeitungsbilder auszustellen<sup>612</sup> und aus seinen Leitz-Ordern Bücher zu machen. Erstmals veröffentlichte er ein Sammelgebiet seines Zeitungsarchivs in Buchform im Juni 1998. Wie schon *speiseeiswagen im wendehammer* (1997) entstand auch dieses Buch als studentische Arbeit in der Künstlerbuch-Reihe „material“ im Materialverlag der HFBK Hamburg.<sup>613</sup> In Anlehnung an das erste gefundene Foto, das Pillers Sammeltätigkeit anregte, trägt das Buch den Titel *Noch ist nichts zu sehen*.<sup>614</sup> Als 101. Band der Reihe wurde es wie schon sein erstes Buch von Jutta Hercher sowie dem Gründer des Materialverlags und Typografie-Dozenten Hans Andree (\*1937) betreut. Die Publikation erschien in einer etwas

---

<sup>610</sup> Hercher, Jutta: Stadt Land Fluß, in: Piller, Peter (1997): *speiseeiswagen im wendehammer*, Hamburg, o.P.

<sup>611</sup> Reichwald 2011, S. 165.

<sup>612</sup> Vom 28.–30.8.1998 wurden Arbeiten von Peter Piller in der studentischen Gruppenausstellung PARALLELMONTAGE auf dem Gelände von Kampnagel Hamburg in Barmbek gezeigt. Der Schwerpunkt der Ausstellung lag bei medienanalytischen, zumeist fotografischen Arbeiten. Welche Arbeiten von Piller präsentiert wurden, bleibt jedoch in Ermangelung eines Ausstellungskataloges und fehlender Installationsansichten unklar. Rund 50 Kunststudent\*innen des Seminars S. Grossmann (HFBK) und der Klasse H. Emigholz (HdK Berlin) beteiligen sich an diesem Gemeinschaftsprojekt, das im Jahr 2000 seine Fortsetzung in Berlin fand. Darüber hinaus wurden Pillers Zeitungsbilder 1998 noch in einer Gruppenausstellung im Kunstverein Posen gezeigt.

<sup>613</sup> Insgesamt veröffentlichte Piller drei Bücher beim Materialverlag: *speiseeiswagen im wendehammer* (1997), *Noch ist nichts zu sehen* (1998) und „...*Miej serce i patrzaj w serce!*“/„...*Mein Herz und ansehen im Herzen!*“ (2000).

<sup>614</sup> Ausgangspunkt für Pillers erstes Sammelgebiet war ein Zeitungsfoto mit der Bildunterschrift: „Noch ist nichts zu sehen, doch bis zum Präsentationsjahr der IBA, 1999, soll und muß der Stadtteilpark City realisiert sein.“ Auf diesem Bild ist paradoxerweise einiges zu sehen. Die Aufnahme zeigt dabei in leichter Aufsicht eine von Reihen- und Hochhäusern sowie einem Waldgebiet und einem Parkplatz begrenzte Brachfläche. Um diese sinnstiftende ‚Leerstelle‘ des ersten Bildes herum gruppierte der Künstler weitere Zeitungsfotos von Brachlandschaften, sogenannten Bauerwartungsflächen. Die dazugehörigen Bildunterschriften weisen darauf hin, dass dort „bald“, „in absehbarer Zeit“, „demnächst“ erst etwas passieren „werde“, „solle“ oder „könne“.

höheren Auflage als Pillers erste Buchveröffentlichung<sup>615</sup> und war im Gegensatz zu dieser auch mit einer ISBN-Nummer versehen. Das Buch konnte dadurch über den regulären Buchhandel, aber auch später durch eine Bestellung über die Website des Künstlers für 35 DM erworben werden.<sup>616</sup> Der Materialverlag, der seine Publikationen jährlich auf der Frankfurter Buchmesse präsentierte,<sup>617</sup> sorgte für die Bewerbung und den deutschlandweiten Vertrieb des Buches. Die erhöhte Auflage sowie die Erweiterung der Vertriebswege zeugen davon, dass sowohl der Künstler als auch der Verlag von einem größeren Zielpublikum ausgingen. Die Art des Vertriebes und der Preis sprechen dafür, dass die Veröffentlichung primär eine möglichst große Verbreitung des Werkes gewährleisten sollte. Andere Ziele, etwa ein finanzieller Zugewinn durch den Verkauf der Bücher oder deren öffentliche Manifestation als Kunstwerke, erscheinen sekundär.

Die annähernd quadratische, klebegebundene, helle Klappbroschur umfasst 112 unpaginierte Buchseiten aus mattem, weißem Papier und wurde im Offsetverfahren gedruckt (Abb. 74).<sup>618</sup> Der Umschlag (Abb. 75) wurde von Frank Hesse (\*1970) gestaltet, der zeitgleich mit Piller an der HFBK Hamburg studierte. Der mit silbernen Punkten und Linien versehene Umschlag wirkt zunächst sehr abstrakt und führt zu der Frage, auf was der Gestalter Hesse rekurriert und welches Konzept der Publikation zugrunde liegt. Soll das grafische Muster an japanische Holzschnitte oder vielleicht an ein Druckraster erinnern? Betrachtet man den ausgeklappten Umschlag im Ganzen, erahnt man eine leicht hügelige Landschaft im Panoramaformat. Beim Sichten des Buchinneren wird klar, dass dem Gestalter das vierte im Buch abgedruckte Zeitungsfoto (Abb. 76) als Vorlage für den Umschlag diente. Frank Hesse machte sich das Foto Pillers hier also zu eigen und entwickelte auf dessen Grundlage ein neues Bild. Insofern ist bereits der Umschlag programmatisch für Pillers künstlerisches Verfahren der Aneignung, von dem der Innenteil des Buches zeugt. Sowohl auf dem Umschlag als auch auf dem Schmutztitel wird der Name des Autors (Peter Piller), der Titel des Buches (Noch ist nichts zu sehen) sowie der Name des Verlages (material-Verlag) in einem Kästchen angezeigt, das an einen Bildplatzhalter im Satzspiegel einer Zeitung erinnert. Insofern wird die Aussage des Titels durch dieses Gestaltungselement transponiert.

Der dem Schmutztitel direkt anschließende Abbildungsteil des Buches umfasst 53 jeweils mittig auf der linken Seite abgedruckte Texte, denen 53 jeweils auf der rechten Seite

---

<sup>615</sup> Angaben über die Auflagenhöhe fehlen im Impressum und sind auch nicht über den Materialverlag oder die ISBN-Nummer in Erfahrung zu bringen. Peter Piller glaubt sich zu erinnern, dass es sich um 300 Exemplare handelte. Vgl. Gespräch zwischen Peter Piller und der Autorin in seiner Hamburger Atelierwohnung am 19.3.2017.

<sup>616</sup> Vgl. <https://web.archive.org/web/20021107004218/http://www.peterpiller.de/index1.htm> (Stand: 9.11.2002).

<sup>617</sup> Mohr 2008, S. 103.

<sup>618</sup> Gebunden wurde das Buch, wie schon Pillers erstes Buch, von der Firma Horst Potratz in Halstenbek.

zentrierte, schwarz umrandete Fotografien unterschiedlicher Größe gegenüberstehen. Die 53 Schwarz-Weiß-Fotos weisen ein Druckraster auf, das sie als Zeitungsfotos identifizierbar macht. Die schwarze Umrandung aller Bilder ermöglicht eine bessere optische Trennung vom Weiß der Buchseiten und suggeriert, dass hier die Zeitungsfotografien nicht beschnitten, sondern im Vollbild reproduziert wurden. Insofern lassen sich Pillers Bilder im Buch als Zitate, bzw. als Kopien der Zeitungsfotografien bezeichnen. Die Fotos zeigen verschiedene, zunächst unscheinbar wirkende Brachflächen und menschenleere Baugebiete, sogenannte Bauerwartungsflächen, von denen erst im Zusammenspiel mit den Texten klar wird, warum sie fotografiert wurden. Bei den Texten handelt es sich demnach um Bildunterschriften. Da sich diese nicht wie in Zeitungen üblich direkt unter oder neben dem Bild befinden, wissen wir allerdings nicht, ob es sich auch um die im Originalzusammenhang zueinander gehörenden Bild-Text-Kombinationen handelt. Durch die Links-rechts-Anordnung von Text und Bild beginnt – gemäß westlicher Leserichtung – eine Geschichte mit den Worten: „Auf diesem Gelände oberhalb der Kreisstraße von Lengelscheid nach Neuemühle unweit der Autobahn und der Ortschaft Werkshagen sollen noch in diesem Jahr zwei Windkraftanlagen errichtet werden.“ Das rechts stehende Landschaftsbild scheint diese Aussage zu illustrieren (Abb. 77). Es zeigt eine leere Straße im Bildvordergrund und ein Feld mit angrenzendem Wald im Mittel- bzw. Hintergrund. Blättert man weiter, wird auch die Geschichte zum Thema Baulanderschließung weitererzählt und erneut mit einer menschenleeren Landschaft bebildert. Beim erneuten Umblättern jedoch stocken die Leser\*innen, da der Text in Schriftgröße und Schriftstärke nicht den vorangegangenen entspricht (Abb. 78). Die Leser\*innen können den Text ebenfalls als Abbildung von aus Zeitungen ausgeschnittenen Bildunterschriften bzw. Bilder von Wörtern enttarnen. Die nächste Text-Bild-Kombination sorgt dann erneut für Verwirrung, ist doch statt der im Text erwähnten Straße auf dem Zeitungsfoto nur eine hügelige Landschaft zu entdecken (Abb. 76). Und auf der folgenden Doppelseite illustriert ein im Bildvordergrund liegendes Schaf wohl den Ort, an dem ein Kindergarten gebaut werden soll. Oder etwa doch nicht? Versucht uns der Künstler hier durch ein Neuarrangieren von Text und Bild in die Irre zu führen? Oder dokumentiert er hier die zum Teil absurden Text-Bild-Kombinationen, wie sie sich in deutschen Regionalzeitungen finden lassen, und kommentiert auf diese Weise, wie unzulänglich Bildunterschriften mitunter sind?

Die Hoffnung, dass das dem Bildteil folgende und von Pillers befreundetem Kommilitonen und Künstler Alexander Rischer (\*1968) verfasste Nachwort der Leserschaft Klarheit über die offenen Fragen bringt, bleibt unerfüllt. Insofern werden die Offenheit der Erzählung und die Einbeziehung der Rezipient\*innen in die Werkdeutung von Piller bewusst

intendiert. Rischers anfangs lyrisch wirkender Text nimmt zwar Bezug auf die „Lokalpressephotos, die Piller gesammelt hat“,<sup>619</sup> beschäftigt sich aber eher allgemein mit dem Phänomen der Bauerwartungsflächen und der diesbezüglichen Rolle der Fotografie. Lediglich eine im Impressum untergebrachte Danksagung sowie die letzte Seite des Buches geben den Leser\*innen Auskunft über den Ursprung der von Piller gezeigten Fotografien und Texte. So richtet sich Pillers Dank an diejenigen, „deren Bild- und Texterfindungen diese Sammlung ermöglicht haben“, und er kennzeichnet seine „Bildzitate“ auf der letzten Seite nachträglich, indem er die Zeitungen auflistet, aus deren Ausgaben des Zeitraums Juni 1996 bis August 1998 er in diesem Buch zitiert habe. Das Künstlerbuch offenbart sich also als Gemeinschaftsprojekt verschiedener bekannter und unbekannter Akteur\*innen und erscheint doch, wie der auf dem Titel gedruckte Vor- und Nachname bezeugt, unter der alleinigen Autorschaft Pillers.

Durch die deutschlandweit in Buchhandlungen und Galerien vertriebene Publikation *speiseeisenwagen im wendehammer* (1997) wurde der Aachener Fotografie-Professor und Sammler Wilhelm Schürmann (\*1946) auf die Arbeit des Hamburger Kunststudenten Peter Piller aufmerksam.<sup>620</sup> Mit Schürmann, der 1974 zusammen mit Rudolf Kicken (1947–2014) eine der ersten Fotogalerien in Deutschland gründete und Anfang der 1980er-Jahre begann, zusammen mit seiner Frau Gaby Schürmann eine Sammlung zeitgenössischer Kunst in Aachen aufzubauen, gewann Piller 1998 einen einflussreichen und gut vernetzten Förderer seiner Kunst. Durch Ankäufe und Ausstellungsbeteiligungen verschaffte Schürmann Pillers Arbeiten schon früh große Sichtbarkeit. Der Förderung des Studenten Piller durch Wilhelm Schürmann schlossen sich bereits ein Jahr nach Beendigung seines Studiums häufig Unterstützungen seiner Arbeit in Form von Stipendien und Kunstpreisen an.<sup>621</sup>

Als die ehemaligen Assistenten von Wilhelm Schürmann, Markus Frehrking und Michael Wiesehöfer, 2000 in Köln eine Galerie gründeten, nahmen sie auch Peter Piller in ihr Programm auf. Bis heute wird er in erster Linie durch den Galeristen Michael Wiesehöfer vertreten, der seit 2008 Direktor der Galerie Capitain Petzel in Berlin ist. Kurz nach dem Beginn von Pillers Zusammenarbeit mit Wiesehöfer in Köln nahm auch die Galeristin Barbara Wien den Künstler in ihr auf konzeptuelle Kunst und Künstlerbücher spezialisiertes Verlags- und Galerieprogramm auf. Den Künstler vertreten darüber hinaus seit 2004 die von Silvia Dauder geleitete Galerie *projecteSD* in Barcelona sowie seit 2007 die *Andrew Kreps Gallery* in New

---

<sup>619</sup> Rischer, Alexander: Nachwort, in: Piller, Peter (1998): *Noch ist nichts zu sehen*, Hamburg, o.P.

<sup>620</sup> Er entdeckte ein Exemplar des Buches in der Fotogalerie von Sabine Schmidt in Köln.

<sup>621</sup> Zu den wichtigsten Preisen, die Peter Piller in dieser Zeit erhielt, gehören der Kunstpreis der Landesversicherungsanstalt Hamburg (2001), ein Arbeitsstipendium der Stiftung Kunstfonds zur Förderung der zeitgenössischen bildenden Kunst, Bonn (2002) und der Kunstpreis „junger westen 2003“ (2003).

York. Der in den Galerien angestrebte Verkauf seiner Arbeiten auf dem europäischen und US-amerikanischen Kunstmarkt hat, wie in diesem Kapitel noch gezeigt wird, Einfluss auf die Produktion von Pillers Arbeiten und sollte auch vor diesem Hintergrund gelesen werden.

Neben der Veröffentlichung von Pillers Zeitungsbildern in Künstlerbüchern und Ausstellungen wurden einige seiner Arbeiten seit 2000 auch als Abbildungen in Rahmen von Ausstellungs- und Publikationsbesprechungen, Katalogen von Gruppenausstellungen sowie als Künstlerbeiträge in Zeitschriften, Katalogen und Tagungsbänden abgedruckt. Auch diese Publikationen trugen zur Verbreitung von Pillers Arbeiten bei und erhöhten deren öffentliche Sichtbarkeit. So wurden z. B. im Jahr 2000 in zwei Heften des SZ-Magazins auf mehreren Doppelseiten Zeitungsfotografien aus dem *Archiv Peter Piller* samt darunter stehender originaler Bildunterschriften abgedruckt.<sup>622</sup> Diese wurden durch die Nennung von genauen Quellenangaben, der Namen der Fotograf\*innen bzw. Bildagenturen und der Zeitungen, aus denen Piller die Bilder entnommen hatte, für jedes einzelne Bild ergänzt – ein Gestus, der das Magazin vor Klagen gegen Bildrechtsverletzungen schützte, den der Künstler in den folgenden Jahren innerhalb seiner eigenen Künstlerpublikationen jedoch immer mehr ablegte. So zeigten Pillers Künstlerbeiträge in der Zeitschrift des Hamburger Instituts für Sozialforschung *Mittelweg 36* (2002, 2003, 2004), im *artist Kunstmagazin* (2003) und dem Tagungsband *Papieroperationen. Der Schnitt in die Zeitung* (2004) jeweils einige Zeitungsfotografien aus Sammelgebieten mit oder ohne die ursprünglichen Bildunterschriften, jedoch stets ohne Quellenangaben.<sup>623</sup> Ob dies als Beleg dafür angesehen werden kann, dass Piller seine Praxis durch die Kunstfreiheit legitimiert und geschützt sieht, oder als subversiver Akt verstanden werden sollte, ist unklar.

---

<sup>622</sup> Im Heft vom 4.2.2000 wurden 24 Zeitungsfotos von Tieren und Menschen abgedruckt, im Heft vom 3.11.2000 17 Bilder des Sammelgebietes „Bedeutungsflächen“ samt darunter stehenden, ursprünglichen Bildunterschriften und Foto-Credits.

<sup>623</sup> Bilder: Peter Piller – Berühren, Fundstücke aus der Regionalpresse, in: *Mittelweg 36 – Zeitschrift des Instituts für Sozialforschung*, Hamburg, 2 (April/Mai 2001), S. 2–7; Bilder: Peter Piller – Schießende Mädchen, in: *Mittelweg 36 – Zeitschrift des Hamburger Instituts für Sozialforschung*, 5 (Oktober/November 2003), S. 2–11; 2004 wurden Bilder einer weitere Arbeit aus dem *Archiv Peter Piller* in der Zeitschrift veröffentlicht: Bilder: Peter Piller – Unangenehme Nachbarn, in: *Mittelweg 36 – Zeitschrift des Hamburger Instituts für Sozialforschung*, 2 (April/Mai 2004), S. 2–7; o.V.: Peter Piller, in: *artist Kunstmagazin*, 54/1 (2003), S. 36–43; Piller, Peter: Regionales Leuchten, in: Joly, Jean-Baptiste/te Heesen, Anke/Vogel, Juliane (Hg.) (2004): *Papieroperationen. Der Schnitt in die Zeitung* (Neue Freunde 2. Zum aktuellen Stand von art, science & business), Stuttgart, S. 68–91.

#### 4.2.4 Die Website [www.peterpiller.de](http://www.peterpiller.de) (2001–heute)

Im April 2001 ging die Website [www.peterpiller.de](http://www.peterpiller.de) online,<sup>624</sup> auf welcher der Hamburger Künstler seither Einblick in seine zwei Werkkomplexe *zeichnungen/fotos* und *archiv peter piller*<sup>625</sup> gewährt (Abb. 79). Über das Internet verschafft Piller seinen Arbeiten eine weltweite Sichtbarkeit. So kann auch die Website als vom Künstler autorisierte, eigenständige Präsentationsform seiner Arbeiten verstanden werden, die zunächst nicht als Kunstwerk intendiert war. Dass die zuletzt im August 2013 aktualisierte Seite heute noch immer online ist, lässt jedoch vermuten, dass Peter Piller ihr gegenwärtig einen anderen Wert beimisst. Sie fungierte in den 12 Jahren, in welchen sie von Piller bzw. in dessen Auftrag bearbeitet wurde, auch nicht als Werkverzeichnis aller Arbeiten Pillers. Bis heute wird hier nur eine Auswahl von Fotografien, Zeichnungen und Sammelgebieten veröffentlicht, die repräsentative Funktion einnehmen und keinen Anspruch auf Vollständigkeit haben. Einige von Pillers frühen Fotoserien,<sup>626</sup> die 2002 auf der Website präsentiert wurden, werden seit 2011 nicht mehr gezeigt.<sup>627</sup>

Nahm die Künstler-Website Anfang der 2000er-Jahre noch die Funktion einer Visitenkarte und eines Portfolios ein und stellte neben Kontaktinformationen zu Pillers Galerien noch Hinweise „zur Person“, zu aktuellen Publikationen und Ausstellungen bereit,<sup>628</sup> fehlen diese Informationen heute. Angesichts seines wachsenden Bekanntheitsgrades, der Veröffentlichung und Verbreitung seiner Arbeiten in Buchform und der Etablierung von Websites als Medium der Pressearbeit von Verlagen, Museen und Galerien erschien dem Künstler dieser Informationsservice für die Besucher\*innen seiner Seite in den letzten Jahren als zunehmend überflüssig.<sup>629</sup> Die Internetpräsenz Pillers eignet sich heute also nur noch bedingt als Ort einer Recherche über die Arbeit des Künstlers und ihre Rezeption. Und auch den Verwertungsregeln des Kunstmarktes oder Buchhandels<sup>630</sup> entzieht sich der Künstler mit seiner

---

<sup>624</sup> Den Termin für das Launchen der Website wurde vom Gestalter der Seite, Wolfgang Maschke, am 23.3.2017 per E-Mail bestätigt. Anhand von Ausstellungsrezensionen sowie der Website „Internet Archive Wayback Machine“ lässt sich ebenfalls belegen, dass die Seite bereits im Jahr 2001 online einsehbar war. Vgl. Puvogel, Renate: Peter Piller – Zeitungen, in: *Kunstforum international*, Bd. 158 (Januar–März 2002), S. 295ff. (hier: S. 297); vgl. [https://web.archive.org/web/\\*/www.peterpiller.de](https://web.archive.org/web/*/www.peterpiller.de) (zuletzt eingesehen am 20.5.2017).

<sup>625</sup> Unter *archiv peter piller* werden heute zehn Arbeiten aufgelistet: *zeitung, von erde schöner, internet, unangenehme nachbarn, nimmt schaden, dauerhaftigkeit, umschläge, immer noch sturm, kältesendung* und *tatsächliche vermutungen*. Diese wiederum unterteilt Piller jeweils in zahlreiche „Sammelgebiete“ und „Inventarisierungskategorien“, von denen er eine Auswahl auf seiner Website präsentiert. Vgl. <http://www.peterpiller.de/> (zuletzt eingesehen am 17.4.2017).

<sup>626</sup> Wie z. B. die Serie *Auffälligkeiten zu Siedlung und Siedlern während meiner Umwanderung des Ruhrgebiets* oder *Urbane Phänomene*.

<sup>627</sup> Vgl. <https://web.archive.org/web/20041015182249/http://www.peterpiller.de/index1.htm> (Stand: 1.11.2011).

<sup>628</sup> In Ausstellungsrezensionen und Buchbesprechungen wurde und wird häufig auf die Website verwiesen.

<sup>629</sup> Vgl. Peter Piller im Gespräch mit der Autorin am 19.3.2017 in Hamburg.

<sup>630</sup> Die Website beinhaltet zwar Kontaktinformationen zu den Galerien, die den Künstler weltweit vertreten, bietet aber z. B. keine Onlineshop-Funktion an.

Seite: Sonst für Künstler-Websites übliche Statements zu den einzelnen Arbeiten, Informationen zu ihrem Umfang und vor allem Datierungen der Werke fehlten hier von Anfang an.<sup>631</sup> Insofern bleiben die Entstehungshintergründe der Arbeiten unklar.

Die Gestaltung und Bearbeitung der Website übernimmt bis zum heutigen Zeitpunkt ein ehemaliger Kommilitone Pillers: der Webdesigner Wolfgang Maschke. Bemerkenswert ist, dass die Seite über den gesamten Zeitraum ihres Bestehens gestalterisch unverändert blieb, weshalb sie auch heute noch den Eindruck eines typischen Webdesigns der 1990er-Jahre weckt. Sie scheint aus der Zeit gefallen und wirkt in ihrer Schlichtheit kalkuliert langweilig.<sup>632</sup> Neben der zurückgenommenen Farbigkeit bzw. der Wahl von unterschiedlichen Grautönen im Hintergrund wurde eine serifenlose, schwarze Standardschriftart gewählt. Auffallend ist die konsequente Kleinschreibung, wie sie beispielsweise auch von der Bauhausbewegung verwendet wurde. Der Gebrauch dieser Typografie ist auch als künstlerisches Statement zu verstehen: Durch die typografische Gleichmacherei wird allen Dingen die gleiche Wichtigkeit beigemessen und Sprache selbst als Kunstform verstanden.

Interessant ist die Art und Weise, wie Piller auf der Website seine Arbeiten als eine Auswahl von Bildern präsentiert. Seine „Bauerwartungsflächen (Noch ist nichts zu sehen)“ werden als acht untereinanderstehende Fotografien gezeigt, die in einigem Abstand von ihren Bildunterschrift-Bildern angeordnet und durch schwarze Trennstriche voneinander separiert sind. Personen, welche die Seite nutzen, müssen also von oben nach unten scrollen, um alle Bilder einmal ansehen zu können. Die zehn Bilder des Sammelgebietes „Ortsbesichtigungen“ werden hingegen in zwei Spalten präsentiert, in denen sich jeweils zwei Bilder gegenüberstehen. Für das Sammelgebiet „durchschnittliche Einweihungsbänder“ hingegen werden alle 14 Fotografien ohne Abstand aneinandergereiht. So wird die motivische Verbindung der Fotografien, das Band, betont, und die Einzelbilder verschmelzen zu einem großen Panoramabild. Die Nutzer\*innen der Website scrollen hier nicht von oben nach unten, sondern von links nach rechts. Andere Bilder, wie etwa die der „Protestformen“, werden auf der Website – ihrer Größe angepasst – untereinander, mal einzeln, mal als Zweierpaare präsentiert. Eine sechste Variante ist es, nur ein Bild auf dem Bildschirm zu zeigen und durch Anklicken des Wortes „weiter“ zum nächsten Bild zu gelangen.<sup>633</sup> Diese Möglichkeit gibt Piller

---

<sup>631</sup> Lediglich zu „von erde schöner“ ist ein kurzer Text des Künstlers – der des Buches – auf Deutsch und Englisch verfügbar.

<sup>632</sup> Sie ist im oberen Navigationsbereich in vier Bereiche aufgeteilt: home, archiv peter piller, zeichnungen/fotos, impressum. Aufgrund ihrer Vertrautheit mit Pillers Werk kann die Autorin feststellen, dass die Arbeiten in chronologischer Reihenfolge aufgelistet und zuletzt Arbeiten von 2012 in die Website eingepflegt wurden.

<sup>633</sup> Wie bei *Stein des Anstoßes* oder *Bürozeichnungen*.

zum Beispiel auch bei „verlorene kleidung im öffentlichen raum“ an; hier werden jedoch vier Fotos in gleichmäßigem Abstand zueinander, in Form eines Rasters dargestellt.

Während die letzte Präsentationsweise seiner Bilder sich leicht in Buchform übertragen ließe, bei welcher das „weiter“-Klicken dem Umblättern der Seiten entspräche, scheinen die anderen Varianten hierfür weniger geeignet. Viele Bilder in angemessener Größe unter- oder nebeneinander und ohne Unterbrechungen zeigen zu können, setzt Platz voraus, der in Büchern nur in speziellen Formaten oder aber in Form von Leporellos gewährleistet werden kann. Diese Form der Bildpräsentation scheint eher für die Installation an langen Wänden gedacht. Die Website als variabler Gestaltungsraum hingegen eignet sich dafür, all diese Präsentationsweisen vorzuführen. Waren Pillers Arbeiten in Ausstellungen Anfang der 2000er-Jahre hauptsächlich im Raum Hamburg und nur zeitlich begrenzt öffentlich sichtbar, führten seine Buch- und Zeitschriftenveröffentlichungen sowie die Einrichtung seiner Website um die Jahrtausendwende dazu, dass seine Arbeiten auch außerhalb Hamburgs von einem größeren Publikum wahrgenommen wurden.

#### **4.2.5 Die Publikation *3 Hefte* (2001)**

2001 veröffentlichte Peter Piller abermals zu Gruppen zusammengefasste Fotos seines Zeitungsarchivs. Dieses Mal präsentierte er die Sammelgebiete „regionales Leuchten“, „Auto berühren“ sowie „überschattete Aufnahmen“ nicht in Form von Büchern oder Zeitschriftenbeiträgen, sondern als Edition von drei handgefertigten, fadengebundenen Heften. Mit dem Titel *3 Hefte* erschienen diese unter Pillers Namen im Verlag seiner späteren Galeristin Barbara Wien, die sie in einer Klarsichtplastikbox für 40 € zum Verkauf anbot (Abb. 80). Die Edition erschien in einer Auflage von 110 nummerierten und signierten Exemplaren, von denen jeweils zehn als Vorzugsausgaben mit einem lasergedruckten Zeitungsfoto versehen sind.<sup>634</sup>

Die 21 cm hohen und 14,7 cm breiten, fadengebundenen Hefte sind äußerst schlicht gestaltet (Abb. 81). Die cremeweißen Umschläge aus dünnem, mattgestrichenem Karton, auf den in Schwarz der Name des Künstlers und der Titel des Heftes untereinander abgedruckt sind, schützen die innenliegenden weißen Seiten aus mattem Bilderdruckpapier. Auf den zwölf bzw. 16 unpaginierten Seiten werden jeweils einzeln auf die Seite gedruckte, schwarz-weiße Fotos unterschiedlicher Größe gezeigt. Dass es sich hierbei um Zeitungsfotos handelt, wird allein durch das erkennbare Druckraster deutlich. Sonst verweisen jedoch – anders als in den

---

<sup>634</sup> Die Vorzugsausgaben wurden für 92 € zum Verkauf angeboten. Vgl.

<https://web.archive.org/web/20031003104856/http://www.barbarawien.de/books/images/catalogue.pdf>.

Das im Rahmen dieser Untersuchung gesichtete Exemplar befindet sich in der Kunstbibliothek Berlin, trägt die Nummer 42/110 und enthält einen Laserdruck, der auf einem 21 x 14,7 cm großen Blatt ein schmales Bild aus dem Sammelgebiet „regionales Leuchten“ zeigt, das Piller auch als Eröffnungsbild für seine Website auswählte.

Magazinveröffentlichungen seiner Zeitungsbilder im vorangegangenen Jahr oder in seiner Buchpublikation *Noch ist nichts zu sehen* (1998) – weder Texte, Bildunterschriften noch Quellenangaben auf den ursprünglichen Kontext, in dem die Fotografien aufgefunden wurden. Dass die Heft-Titel nicht auf Bildunterschriften basieren, sondern auf verbindende Bildelemente der in ihnen gezeigten Fotografien verweisen, wird auch bei deren Betrachtung deutlich: Schatten der Fotograf\*innen im Bild verbinden die Zeitungsfotos im Heft *überschattete Aufnahmen*; Personen, die mit der Hand Verbindung zu ihrem Fahrzeug aufzunehmen scheinen, werden in *Auto berühren* gezeigt (Abb. 82), und *regionales Leuchten* präsentiert durch fotografisches Blitzlicht ausgelöste Lichtreflexe etwa auf der Schutzkleidung von Feuerwehrleuten. Es handelt sich also um reine Bilder-Hefte. In dieser Hinsicht sowie in puncto schlichter Gestalt, einfacher Machart und Titelgebung erinnert die Edition an die legendär gewordenen *Bilder-Hefte*, welche der deutsche Konzeptkünstler Hans-Peter Feldmann (\*1941) von 1968–1974 im Selbstverlag herausgab. Wie in Kapitel 2.2.1 ausgeführt wurde, präsentierte Feldmann in seinen unterschiedlich großen Heften jedoch Bildmaterial aus verschiedenen Quellen, das er mal ganzseitig, mal zentriert auf der Seite stehend abdruckte.

#### **4.2.6 Die Publikationsreihe „Archiv Peter Piller“, Band 1–10 (2002–2006)**

2001 lernte Peter Piller den Buchgestalter Christoph Keller (\*1969) kennen, der den Verlag Revolver – Archiv für aktuelle Kunst leitete.<sup>635</sup> Dort realisierte Piller mit Keller als Herausgeber und Gestalter zwischen 2002 und 2006 unter anderem die zehnbändige Publikationsreihe „Archiv Peter Piller“. Keller kannte Pillers Arbeit bereits aus dessen Büchern und dem SZ-Magazin<sup>636</sup> und förderte den Künstler, indem er als Verleger sämtliche Produktionskosten der Reihe übernahm.<sup>637</sup> Zwischen 2002 und 2011 realisierte Piller den Großteil seiner Bücher mit Christoph Keller als Gestalter und Herausgeber – zunächst im Verlag Revolver und nach dem dortigen Weggang Kellers ab 2006 in Form der Künstlerbuchreihe „Christoph Keller Editions“ im Schweizer Kunstbuchverlag JRP Ringier.

2002 erschien *Durchsucht und versiegelt* als erste Veröffentlichung der Reihe. Anders als die für den Kunstmarkt bestimmte Edition *3 Hefte* im Wiens Verlag aus dem Jahr 2001 erschien die Buchreihe im Verlag Revolver zum Vertrieb im Buchhandel und in einer größeren

---

<sup>635</sup> Christoph Keller gründete 1998 den Verlag Revolver – Archiv für aktuelle Kunst zunächst mit Sitz in Stuttgart, dann in Frankfurt am Main, um „jungen, noch nicht vollständig etablierten Künstlern eine Plattform für die Neuinterpretation des klassischen Künstlerbuch-Genres zu bieten und damit an künstlerische Multiplikations- und Produktionsweisen der 60er-Jahre anzuknüpfen.“

Vgl. <https://web.archive.org/web/20001012231107/http://www.naiv.de/revolver/index.html> (Stand: 12.10.2000).

<sup>636</sup> Vgl. Klappentext der Archiv-Peter-Piller-Reihe.

<sup>637</sup> Vgl. Peter Piller im Gespräch mit der Autorin am 19.3.2017 in Hamburg.

Auflage von 500 Exemplaren, wobei als Vorzugsausgabe den Exemplaren 1 bis 30 jeweils ein signiertes „Originalbild aus dem Archiv Peter Piller“ beiliegt. Mit Originalbildern sind hier abermals Zeitungsausschnitte gemeint, die durch den Einschluss in die Vorzugsausgaben aus dem Archiv von Peter Piller verschwanden. Sie sind insofern als „Ausschuss“ zu verstehen. Denn die Bilder liegen nach Publikation der Vorzugsausgaben weder in analoger noch in digitalisierter Form weiter im Archiv vor, noch wurden die Motive in Büchern abgedruckt oder in Ausstellungen gezeigt. Folglich entledigte sich Piller auf diese Weise wie schon bei seinem ersten Künstlerbuch 30 weiterer Zeitungsausschnitte.

Nicht nur die Auflagenhöhe der für 25 € über den regulären Buchhandel zu erwerbenden Publikationen, auch die Gestaltung der Klappumschläge verdeutlicht, dass sich diese zwar nicht an einen Massenmarkt, jedoch an ein breiteres Publikum richten. So bewirbt der Klappumschlag die Buchreihe sowohl mit einem Ausblick auf 52, in alphabetischer Reihenfolge aufgelistete Sammelgebiete des *Archiv Peter Piller*<sup>638</sup> als auch mit einem von Christoph Keller verfassten Klappeninnentext. Der Verleger berichtet dort in einem Auszug seiner persönlichen Aufzeichnungen von einem Atelierbesuch in Pillers Hamburger Wohnung am 10. Juli 2001, bei dem er das Archiv von Peter Piller erstmals sichtete. Der Text liefert insofern Hintergrundinformationen zum jeweiligen Band der Reihe und stellt eine persönliche Beziehung zwischen Künstler und Verleger her. An eine breitere Leserschaft adressiert, erfüllt er insofern sowohl eine informierende wie eine werbende Funktion.

Die fadengehefteten Broschuren im Taschenbuchformat umfassen zwischen 96 und 112 Seiten weißes, mattgestrichenes Bilderdruckpapier von ca. 135 g/m<sup>2</sup>, auf die 90 bis 106 Schwarz-Weiß-Abbildungen gedruckt wurden. Die Bände folgen dem gleichen Gestaltungsprinzip, variieren äußerlich zum einen aber dadurch, dass der flexible Klappumschlag in je unterschiedlichen Schwarz- und Grautönen gehalten ist, welche als Verweis auf die schwarz-weißen Reproduktionen der Zeitungsfotografien verstanden werden können. Zum anderen werden die Bände um 3,2 cm breite, farbige Bauchbinden in Gelb-, Rot-, Blau- oder Grüntönen ergänzt (Abb. 83). Auf dem Cover des Umschlages stehen der Name der Reihe, die Bandnummer und der nach dem jeweiligen Sammelgebiet benannte Buchtitel. Auf den Bauchbinden hingegen sind Worte zu lesen, die als zweiter Titel oder Ersatz eines Waszettels Hinweise auf den Inhalt des Buches liefern. Die Gestaltung des Umschlages durch Keller legt also – anders als die der ersten Publikation *Noch ist nichts zu sehen* – ihren Fokus nicht auf Bilder, sondern auf Texte. Lässt sich bereits hieran eine konzeptuelle Veränderung in

---

<sup>638</sup> Die hier aufgelisteten Sammelgebiete stimmen in ihrer Titelgebung nicht immer mit den tatsächlich veröffentlichten Titeln überein.

der Präsentation von Pillers Arbeiten erkennen? Indem Piller seine Werke mit gefundener Fotografie nun unter dem Namen „Archiv Peter Piller“ und nicht etwa, wie bei seinen früheren Publikationen, unter seinem Vor- und Nachnamen herausbringt, öffnet er die Interpretation seiner Arbeiten im Hinblick auf ein weitergefasstes, kollektives Konzept von Autorschaft und suggeriert durch die Verwendung des Archiv-Begriffes gleichzeitig Autorität.

Das 1998 erstmals in Buchform präsentierte Sammelgebiet „Noch ist nichts zu sehen“ wurde 2002 als dritter Band der Reihe „Archiv Peter Piller“ veröffentlicht. Dieser Band zeigt mit 105 Bildern jedoch fast doppelt so viele Zeitungsfotos des Sammelgebietes wie die vorangegangene Publikation *Noch ist nichts zu sehen* (1998). Zudem ist der Band gänzlich anders aufgebaut und folgt als Reihenveröffentlichung einem anderen Gestaltungsprinzip (Abb. 84–85). Die zehn Bände der Reihe „Archiv Peter Piller“ enthalten keine ergänzenden Texte wie es noch in der mit einem Nachwort versehenen Publikation von 1998 der Fall war. Anordnung und Reihenfolge der Bilder variieren zwischen den Ausgaben. Anders als in der Publikation von 1998 zeigt Piller hier auch nicht Bild und Text voneinander separiert auf gegenüberliegenden Buchseiten, sondern präsentiert die Bildunterschriften als integrale Bestandteile der Bilder (Abb. 86). Wie in *Noch ist nichts zu sehen* (1998) werden auf der letzten Seite des jeweiligen Bandes die Zeitungen, aus denen die Bilder entnommen wurden, als Quellenangabe aufgelistet. Der Vergleich der Publikationen ermöglicht neue Erkenntnisse über die Zugehörigkeit von Text und Bild, welche bei der Analyse des früheren Bandes noch angezweifelt wurde. Dabei fällt zunächst auf, dass sich die in beiden Publikationen gezeigten Bilder zwar ähneln, in dem Buch von 2002 jedoch nur eines der Bilder aus der 1998er-Veröffentlichung erneut präsentiert wird. Lediglich das 1998 als 13. Foto abgedruckte Bild (Abb. 87) erscheint in der 2002er-Ausgabe (Abb. 88). Hier wird es allerdings etwas kleiner abgedruckt – wobei der Größenunterschied durch die unterschiedlichen Buchformate bedingt ist – und mit integrierter Bildunterschrift präsentiert, die in der Tat derjenigen entspricht, die 1998 links neben der Abbildung platziert wurde.<sup>639</sup> Die Wahl des Querformats bei der 1998er-Ausgabe legt die Vermutung nahe, dass den Abbildungen hier genügend Raum gegeben werden sollte, um sie im Format, in dem sie auch in den Zeitungen gedruckt wurden, wiederzugeben. Der Vergleich der Publikation zeigt, dass Piller keine Neukombinationen von Bildern und Texten vornahm, sondern stattdessen Bild und Text zusammen zeigte, um zu verdeutlichen, wie unzulänglich Bildunterschriften mitunter sind.

---

<sup>639</sup> Die Bildunterschrift lautet: „Noch ist der Bolzplatz zwischen dem Biederitzer Weidenring (rechts im Bild) und Schwanengraben von der Heyrothsberger Straße aus hinter hohen Kletten kaum zu sehen. Hier soll das neue Wohngebiet für weitere 40 Familien entstehen.“

Ursprünglich war die Herausgabe von 20 Bänden geplant. Doch inzwischen konnte Piller seinen Lebensunterhalt als Hochschullehrer und gefördert durch zahlreiche Kunstpreise finanzieren.<sup>640</sup> Daher beendete er 2005 seine Tätigkeit als Belegkontrolleur und wollte damit auch die Arbeit am Zeitungsarchiv abschließen. Schon seit 2002 widmete er sich verstärkt anderen Projekten und arbeitete mit Archivbeständen, die er nicht selbst suchte, sondern die an ihn herangetragen wurden. So entstanden zum Teil im Auftrag von Institutionen oder Stiftungen Arbeiten, die er seit 2005 unter anderem in einer neuen Buchreihe „Archiv Peter Piller. Materialien“ zusammen mit Christoph Keller veröffentlicht.<sup>641</sup> Weil Keller sich zu dieser Zeit ebenfalls beruflich veränderte und den Verlag Revolver 2006 verließ, entschieden beide, die Reihe „Archiv Peter Piller“ nach Herausgabe des zehnten Bandes 2006 nicht mehr fortzuführen. Um jedoch weitere Sammelgebiete in Buchform sowie einen umfassenderen Blick auf das gesamte damalige Zeitungsarchiv zu präsentieren, plante Piller zusammen mit Keller die Veröffentlichung einer letzten Zeitungsbilder-Publikation.

#### **4.2.7 Die Publikation *Archiv Peter Piller. Zeitung* (2007)**

Diese erschien im Dezember 2007 unter dem Titel *Archiv Peter Piller. Zeitung* in der neugegründeten Künstlerbuchreihe Christoph Keller Editions bei JRP Ringier in Zürich.<sup>642</sup> Ermöglicht wurde die Publikation jedoch nicht nur durch die erneute Zusammenarbeit mit Keller, der 2007 zu dem Schweizer Kunstbuchverlag JRP Ringier wechselte. Ohne eine Übernahme der Produktionskosten in Höhe von ca. 35.000 € durch die Galerie Michael Wiesehöfer, einer Eigenbeteiligung des Künstlers sowie die finanzielle Unterstützung dreier Museen, die Pillers Arbeiten 2007 in verschiedenen Ausstellungen präsentierten,<sup>643</sup> hätte die Publikation so – unter Verwendung hochwertiger Materialien – jedoch nicht realisiert werden können. Das Buch erschien anlässlich dieser Ausstellungen und richtete sich wie schon die Buchreihe des Verlages Revolver an ein größeres, kunstinteressiertes Publikum. *Archiv Peter Piller. Zeitung*<sup>644</sup> hatte eine Auflage von 800 Exemplaren und wurde zunächst über den

---

<sup>640</sup> Im Jahr 2005 begann Pillers Laufbahn als Hochschullehrer mit einer Gastprofessur an der Hochschule für Bildende Künste Hamburg. Von 2006 bis 2018 war er als Professor für Fotografie im Feld der Zeitgenössischen Kunst an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig tätig. Seit Herbst 2018 leitet er eine Klasse für Freie Kunst an der Kunstakademie Düsseldorf.

<sup>641</sup> Bis heute sind in der Reihe „Archiv Peter Piller. Materialien“ neun Bücher erschienen.

<sup>642</sup> Dabei handelt es sich um eine Reihe von Künstlerbüchern und konzeptuellen Publikationen zur zeitgenössischen Kunst, die von Christoph Keller zusammengestellt und herausgegeben wurde. Neben *Archiv Peter Piller. Zeitung* erschienen im selben Jahr in der Reihe auch Peter Pillers Publikationen *Nijverdaal/Hellendorn, Peter Piller. Teilzeitkraft (Bürozeichnungen)* und *Peter Piller: nimmt Schaden*.

<sup>643</sup> PETER PILLER – IN LÖCHER BLICKEN (Salzburger Kunstverein, 15.2.–15.4.2007), PETER PILLER: UNGEKLÄRTE FÄLLE (Hamburger Kunsthalle, 13.5.2007–6.4.2008) und PETER PILLER: ÄSTHETIK UND LANGEWEILE (Kunsthauus Glarus, 9.9.–18.11.2007).

<sup>644</sup> Im Folgenden wird die Publikation kurz *Zeitung* genannt.

regulären Buchhandel für 68 € zum Kauf angeboten.<sup>645</sup> An eine speziellere Käuferschicht wandte sich die aus 30 nummerierten und signierten Exemplaren bestehende Vorzugsausgabe, welcher jeweils der Abzug eines Zeitungsbildes im Format 26 x 25 cm beiliegt und die in einem grauen Schuber zum Verkauf angeboten wurde.<sup>646</sup> Bei der Zielgruppe handelt es sich um Sammler\*innen, die bereit sind, für ein vom Künstler signiertes Exemplar mit Abzug wesentlich mehr Geld auszugeben als für das reguläre Buchhandelsprodukt.<sup>647</sup> Wie heutzutage die meisten Verlage kalkulierte auch der Kunstbuchverlag JRP Ringier mit den Vorzugsausgaben als Mittel zur Refinanzierung von Produktionskosten.

In *Zeitung* wird das etwa 7.000 Fotos und 90 Sammelgebiete umfassende Zeitungsarchiv nicht in enzyklopädischer Vollständigkeit wiedergegeben.<sup>648</sup> Vielmehr präsentiert Piller eine Auswahl von 1.586 Bildern, die in 41 Kategorien zusammengefasst sind.<sup>649</sup> Wie schon die Reihe des Verlages Revolver wurde auch dieses Buch von Christoph Keller gestaltet. Die unter dem Reihentitel „Archiv Peter Piller“ veröffentlichten Bücher sind typografisch als Serie konzipiert. Bis heute ist das von Keller Anfang der 2000er-Jahre entwickelte Design für Pillers Bücher beibehalten worden. Angesichts der zu erwartenden Bild- und Seitenmenge wählte der Gestalter hier aber kein Hochformat in Taschenbuchgröße, sondern ein quadratisches Format von 28,5 x 28,5 cm. Es handelt sich bei dem Buch um ein schwarzes Hardcover, das mit einem weißen Schutzumschlag und einem schwarzen Lesebändchen ausgestattet ist (Abb. 89). Als Schriftart wurde wie schon für die beim Verlag Revolver erschienene Buchreihe die ‚Helvetica‘ in fetter Schriftstärke gewählt. Die ‚Helvetica‘ gehört zu den weitverbreitetsten serifenlosen Schriftarten und stellt insofern eine Standardschriftart dar. Die Wahl der Schriftart könnte also als äquivalent zur Themenwahl des Künstlers gelesen werden, der sich in seiner Arbeit mit Normierungen und bildlichen Standards auseinandersetzt. Auf dem matten Schutzumschlag, der innen schwarz und außen weiß ist, stehen in schwarzer Schrift der Titel des Buches „Archiv Peter Piller Zeitung“, der Name der Verlagsreihe „Christoph Keller Editions“, das Logo des Kunstbuchverlages JRP Ringier sowie die ISBN-Nummer und der Barcode des Buches. Die Gestaltung des Buchdeckels und Buchrückens entspricht der des Schutzumschlages, wobei allerdings Schwarz und Weiß

---

<sup>645</sup> Mittlerweile ist es ausverkauft und kann nur antiquarisch für ca. 100 € erworben werden.

<sup>646</sup> Für die Abzüge wurden drei verschiedene Motive ausgewählt.

<sup>647</sup> So werden heutzutage Vorzugsausgaben von *Zeitung* mit 500 € gehandelt.

Vgl. <https://www.zvab.com/servlet/SearchResults?an=piller&hl=on&sortby=2&tn=zeitung+archiv+peter> (zuletzt eingesehen am 13.5.2017).

<sup>648</sup> Peter Piller macht verschiedene Angaben zum Umfang des Zeitungsarchivs und seiner Sammelgebiete, was nach Aussage des Künstlers daran liegt, dass er Fotos und Sammelgebiete nie genau gezählt hat. Vgl. Gespräch zwischen Peter Piller und der Autorin am 19.3.2017 in Hamburg.

<sup>649</sup> Die tatsächliche Bild- und Kategorienanzahl weichen leicht von der im Buch angegebenen Anzahl von 1.583 Bildern und 40 Kategorien ab.

vertauscht wurden. Die Informationen auf dem Umschlag verdeutlichen, dass es sich um eine regulär über den Buchhandel vertriebene Verlagspublikation handelt. Seine Gestaltung in „Schwarz auf Weiß“ ist als Reminiszenz an das Medium Zeitung als ursprünglichen Kontext der Bilder zu verstehen.

Der fadengeheftete Buchblock (Abb. 90) umfasst schwarzes Vorsatzpapier und 384 Seiten bemerkenswert griffiges, weißes, mattes Bilderdruckpapier von ca. 170 g/m<sup>2</sup>. Dementsprechend ist das Buch auch beeindruckende 4,9 cm dick und 3000 g schwer und kann von den Leser\*innen kaum über längere Zeit in der Hand gehalten und geblättert werden. Vielmehr sprechen Format und Gewicht für eine Betrachtung des liegenden Buches z. B. auf einem Tisch. Die Seiten des Buches sind unpaginiert. Gegliedert wird der Innenteil des Buches durch die Titel der Sammelgebiete. Von diesen Titeln, den wenigen, das *Archiv Peter Piller* charakterisierenden Sätzen zu Beginn des Buches sowie dem Impressum abgesehen befindet sich kein bildexterner Text im Buch. Insofern unterscheidet sich die Publikation von dem Buch *Noch ist nichts zu sehen* sowie der zehnbändigen „Archiv Peter Piller“-Reihe, in denen zum Beispiel Nachwort, Klappentext und Quellenangaben die Leserschaft über die Inhalte und Herkunft der gezeigten Fotografien informieren. Die den Bildteil gliedernden Titel der Sammelgebiete stehen jeweils auf der rechten Seite oben. Die ihnen gegenüberstehenden linken Seiten sind die einzigen Blankoseiten des Buches. Die 41 Kategorien enthalten zwischen acht und 135 Bilder. Gezeigt werden neben 1.270 Schwarz-Weiß-Fotos auch erstmals 316 farbige Zeitungsfotos. Dass 2007 auch farbige Zeitungsfotos publiziert wurden, ist zwei Faktoren geschuldet: Erstens waren in der „Archiv Peter Piller“-Reihe des Verlages Revolver aus Kostengründen nur schwarz-weiße Abbildungen vorgesehen und zweitens wurde Pillers Sammlung auch erst Anfang der 2000er-Jahre um farbige Zeitungsfotos ergänzt, da sich der Farbdruck in Regionalzeitungen erst damals durchzusetzen begann. Auf einer Buchseite stehen immer mindestens zwei Bilder, nie steht ein Bild allein auf der Seite. Insofern unterscheidet sich die Bildanordnung hier deutlich von jener der vorangegangenen Buchveröffentlichungen Pillers. Die Anordnung der Bilder auf der Buchseite folgt keinem einheitlichen Prinzip. Vielmehr trägt sie den jeweiligen Bildgrößen und Bildformaten der Zeitungsfotos, welche für den Druck auf den Buchseiten beibehalten wurden, Rechnung. Der Großteil der 41 Kategorien folgt einer Ordnung nach Bildern. Fünf der 41 Kategorien wurden jedoch nach Bildunterschriften sortiert, die zumeist unter den Zeitungsbildern positioniert sind. Die unterschiedlichen Schriftarten weisen darauf hin, dass es sich um die originalen Bildunterschriften aus den Tageszeitungen handelt und nicht um nachträglich vom Künstler hinzugefügte Texte. Da jedoch alle Bilder freigestellt sind – zum Teil sind sie mit einem dünnen

schwarzen Rand versehen – lässt sich ihre Anordnung, Positionierung und Text-Kombination auf den Seiten der Tageszeitungen nicht mehr nachvollziehen. Lediglich in der Reproduktionsqualität der ausgewählten Bilder, ihrer Rasterung, wird der Bezug zu ihrem ursprünglichen Präsentationskontext – den Tageszeitungen – sichtbar (Abb. 91).

In dem Buch *Archiv Peter Piller. Zeitung* (2007) erscheint als erste von 41 Kategorien „Noch ist nichts zu sehen“ (Abb. 92–98). Zeigte Piller 2002 noch 105 Bilder dieser Gruppe im dritten Band der Revolver-Reihe sowie zwölf Bilder in seinem Künstlerbeitrag für den Tagungsband *Papieroperationen* von 2004, präsentiert er in dieser Übersichtspublikation 52 Fotografien. Zwar entspricht diese Anzahl annähernd seiner ersten Buchveröffentlichung des Sammelgebietes im Jahr 1998, allerdings werden die Fotografien hier mit integrierten Bildunterschriften und – möglicherweise um Platz zu sparen – zu mehreren auf einer Seite abgedruckt. Auch das Bild mit der Unterschrift „Noch ist der Bolzplatz zwischen dem Biederitzer Weidenring (rechts im Bild) und Schwanengraben [...]“ findet sich unter den Bildern; es ist jedoch erneut in einem etwas anderen Format (7,6 x 12,4 cm) abgedruckt und erscheint im Vergleich mit den vorangegangenen Veröffentlichungen etwas dunkler. Dieses Beispiel zeigt, dass Piller bei der Präsentation seiner Arbeit im Buchformat die Anzahl, Auswahl, Reihenfolge und Anordnung der Bilder aus dem Sammelgebiet „Noch ist nichts zu sehen“ variiert. Daher lässt sich nicht von einer festgelegten Sequenzierung der Bilder und somit auch von keiner durch das Zusammenspiel der Fotografien und ihrer Texte konzipierten Narration sprechen. Die erste Buchveröffentlichung 1998 präsentiert den damaligen Status quo seiner Sammlung und diente nicht etwa dazu, das Sammelgebiet abzuschließen, wie die Veröffentlichung der doppelten Anzahl an Bildern vier Jahre später zeigte.

Die von Piller ausgewählten Fotos haben keinen Wiedererkennungswert und sind, wie der Künstler selbst sagt, „austauschbar durch andere Bilder“,<sup>650</sup> weshalb sie im Folgenden auch nicht eingehender beschrieben werden. Als Fotos für Tageszeitungen – heute gedruckt, morgen weggeworfen – sind sie auch nicht auf Dauerhaftigkeit bzw. Haltbarkeit ausgelegt. Doch durch Pillers Überführung in die Welt der Kunst werden sie für die Ewigkeit dokumentiert und zur Erhöhung ihrer Haltbarkeit digital mehrfach gesichert und reproduziert.

Die zu Sammelgebieten zusammengefassten Fotos weisen Gemeinsamkeiten unterschiedlicher Ordnung auf und weckten das Interesse des Künstlers aus verschiedenen Gründen. Im Fall der ersten in *Zeitung* präsentierten Kategorie „Noch ist nichts zu sehen“, bei der es sich chronologisch auch um das erste in Buchform präsentierte Sammelgebiet handelt, oder auch bei „Projektionsflächen“ und „Innenleben“ werden Bilder präsentiert, die Leere

---

<sup>650</sup> Jain 2009, S. 10.

zeigen und insofern in besonderem Maße offen für die Interpretation durch die Betrachter\*innen sowie neue Bedeutungszuschreibungen sind. Bei „Regionales Leuchten“ ist es ein technikbasierter, gestalterischer Effekt, welcher den Künstler interessierte: das durch Verwendung von Blitzlicht erzeugte Aufleuchten von mit Reflektorstreifen besetzter Schutz- und Funktionskleidung. Solche verunglückten Blitzlichtaufnahmen, die wohl aus Versehen entstehen und als Fehler beim Fotografieren oder als falsche Kameraeinstellungen gelten, werden eher Amateur- als professionellen Fotograf\*innen zugeschrieben. Und so zeigt sich, dass in den 1990er- und 2000er-Jahren für west- wie ostdeutsche Regionalzeitungen, etwa die Neue Presse aus Kronach, die Magdeburger Volksstimme oder die Leipziger Volksstimme, wohl auch Foto-Amateur\*innen als Pressefotograf\*innen tätig waren. Insofern bieten die Fotografien dieser Zeitungen dem Künstler Entdeckungsmöglichkeiten, die in den professionell hergestellten Agenturbildern der überregionalen Zeitungen nicht zu finden waren.

Viele Sammelgebiete, etwa „Pokale“, „Rekordernte“ und „Einweihungsbänder“, haben die Darstellung sich wiederholender, regionaler Ereignisse oder Rituale gemeinsam. Diese voraussehbaren Anlässe und sich wiederholenden Aktionen werden vor allem von der regionalen und weniger von der überregionalen Presse als berichtenswert eingestuft. Viele Ereignisse und Situationen wie etwa das Zerschneiden von Einweihungsbändern werden speziell für die Presse und für die fotografische Abbildung in der Zeitung inszeniert, und es ist die Absicht zu fotografieren, die in diesen Fällen die Situation veranlasst. Alltagsbeobachtungen und Zeitphänomene wie „Eis essende Mädchen“, „Schießende Mädchen“ oder „Bodypainting“ haben hingegen weniger lokalen Bezug, sondern stellen weibliche Personen in sexuell konnotierten Posen zur Schau.

Andere Sammelgebiete wie „Bedeutungsflächen“, „Vandalismus zeigen“ oder „Auto berühren“ haben Zeigegesten zum Thema. So scheint Piller etwa mit der Gruppe „Auto berühren“ aus einem sich kaum variierenden Motiv „eine soziologische Kleinstudie über das Verhältnis der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft zum Konsumgut Auto zu formen“.<sup>651</sup> Unter den vielen Bildern fällt dann auch gar nicht auf, dass es durchaus bekannte Persönlichkeiten wie etwa der ehemalige deutsche Kanzler Gerhard Schröder oder der britische Popsänger Robbie Williams sind, die ebenfalls beim Berühren von Autos abgelichtet wurden. Doch nicht nur Zeigegesten, sondern auch redaktionelle Zeigemarkierungen, darunter Pfeile und Kreise, oder auch verpixelte Gesichter fügt Piller in Sammelgebieten wie „(Pfeil)“ oder „Unkenntlich“ zusammen und offenbart so weitere Darstellungskonventionen der lokalen Presse.

---

<sup>651</sup> Mayer, Gabriele: Und zwischen den Bildern der Abgrund, in: FAZ (18.6.2015), S. 14.

Weitere Sammelgebiete beschäftigen sich mit der Art und Weise, wie Menschen vor der Kamera posieren oder positioniert werden. So zeigt „In Löcher blicken“ Menschen, die sich um eine Öffnung im Boden – ein Loch – gruppieren. In „Die Verantwortlichen sind einstimmig“, „Das Stehen“ und „Proteststehen“ sind meist in Gruppen stehende Personen mit ernsten Mienen oder verschränkten Armen zu sehen. Das Sammelgebiet „0 bis 100“ wird durch 135 Farbfotos repräsentiert, auf denen Geburtstagskinder im Alter von 0 bis 100 neben ihrer Jubiläumsszahl in Form von Blumengestecken oder Schautafeln abgebildet sind. Insgesamt werden die vertraut erscheinenden Zeitungsfotos ohne nähere Informationen gezeigt. Durch die Loslösung von ihrem ursprünglichen Kontext – dem Lokalteil von Tageszeitungen – wirken sie kurios und oft unfreiwillig komisch.

„Wilder Müll“ hingegen zeigt in Gebüsch, Grünflächen oder auf der Straße entsorgten Sperrmüll, Möbel, Autoreifen oder Kleidungsstücke. Diese Gruppe erinnert an Pillers frühe eigene Fotografien wie die Arbeit *Fundstücke* und verweist auf die anfängliche Sammelmotivation des Künstlers, der in den Zeitungsbildern Mitte der 1990er-Jahre die Art von Fotografien fand, die er nach eigener Aussage selbst immer gern machen wollte.<sup>652</sup>

Eines der Sammelgebiete aus *Zeitung* hat eine spezielle Entstehungsgeschichte und folgt einer anderen Sammellogik. „Ungeklärte Fälle“ wird im Buch als letztes Sammelgebiet mit 27 Fotografien in Schwarz-Weiß und Farbe präsentiert (Abb. 99–108).<sup>653</sup> Unter dem Titel „Ungeklärte Fälle“ vereint Piller Zeitungsfotos, die er keiner anderen Kategorie zuordnen konnte. Anders gesagt, handelt es sich um Einzelbilder, zu denen der Künstler keine Nachbarbilder fand, mit denen sie ein Sammelgebiet hätten bilden können. Statt diese jedoch zu verwerfen und z. B. zu entsorgen, bildete Piller 2006 aus ihnen in einem letzten archivarischen Schritt eine eigene, paradox anmutende Kategorie. Denn zunächst bewahrte Piller in jedem der verschiedenen Sammelgebietsordnern Bilder als „ungeklärte Fälle“ auf, deren Zuordnung er sich nicht sicher war und die ihn irritierten.<sup>654</sup> Es handelt sich also um eine Restesammlung, aus der Piller eine gemeinsame Kategorie für übrig gebliebene Einzelbilder schuf, deren anfänglich irritierende Wirkung für ihn bis zum Abschluss des Zeitungsarchivs bestehen blieb. Dieser Effekt wird sicher auch dadurch erzielt, dass hier alle Bildunterschriften entfernt wurden. Da sich diese Fotos nach Pillers Einschätzung sämtlichen Kategorien

---

<sup>652</sup> Vgl. Oelze, Sabine: Überregionales Leuchten, in: StadtRevue (11.2004), abrufbar unter:

<http://www.stadtrevue.de/archiv/archivartikel/731-ueberregionales-leuchten/> (zuletzt eingesehen am 25.1.2017).

<sup>653</sup> Wird dieses Sammelgebiet 2007 in *Zeitung* noch durch 27 Bilder repräsentiert, sind es heute auf Peter Pillers Website 30 Bilder. Gora Jain spricht in einem Aufsatz sogar von 72 Fotos, die Piller diesem Sammelgebiet zugeordnet habe. Vgl. Jain 2009, S. 5.

<sup>654</sup> Vgl. Reichwald 2011, S. 166.

entziehen, werden sie als Einzelbilder interessant.<sup>655</sup> Gleichzeitig hinterfragt der Künstler mit der Zusammenstellung dieser Bilder als selbstreferentielle Gruppe den Glauben an die Kategorisierbarkeit aller Dinge. Warum sich einzelne Bilder nicht etwa in Sammelgebieten wie „Die Verantwortlichen sind einstimmig“, „Mensch und Tier“ oder „Innenleben“ zuordnen ließen, bleibt – auch angesichts der Doppelung einiger Bilder in mehreren Sammelgebieten – unklar.<sup>656</sup> Gleichfalls bleibt offen, ob sich im Laufe der Zeit nicht doch ähnliche Bilder angehäuften hätten, wenn Piller seine Arbeit als Belegkontrolleur nicht 2005 beendet hätte.

Es zeigt sich, dass Piller die Sammelgebiete in *Zeitung* chronologisch anordnet. So handelt es sich bei „Noch ist nichts zu sehen“ um das erste Sammelgebiet und bei „Ungeklärte Fälle“ um die zuletzt vom Künstler zusammengestellte Gruppe. Während die Buchveröffentlichungen des Zeitungsarchivs bis 2006 jeweils einem Sammelgebiet gewidmet sind, zeigt Piller in *Zeitung* (2007) erstmals eine Zusammenschau seiner Werkgruppen. Da zwischen der Herstellung der Fotos, ihrer Veröffentlichung in Zeitungen und ihrer Aneignung durch den Künstler kaum ein zeitlicher Abstand liegt, spielen die Bilder als Zeitdokumente zunächst keine Rolle. Während z. B. Landschaften und bauliche Leerstellen generell als zeitlos empfunden werden, weisen all jene Sammelgebiete, in denen Menschen und Alltagsgegenstände zu sehen sind, einen erkennbaren zeitlichen Bezug auf. Erregten die zeitgenössische Mode, alltäglichen Rituale und Phänomene wie z. B. Bodypainting und das Design von Alltagsgegenständen in den Büchern und Ausstellungen der frühen 2000er-Jahre zunächst wohl keine besondere Aufmerksamkeit, da sie von den damaligen Betrachter\*innen als normal und alltäglich empfunden wurden, änderte sich dies bereits Ende der 2000er-Jahre. Mit dem Ende der Dekade können viele Bilder als „typisch 90er“ identifiziert werden.

### **4.3 Zur Editionsgeschichte der Werkgruppe von *erde schöner***

Parallel zur Arbeit an seinem Zeitungsarchiv zeichnete und fotografierte Peter Piller. 2002 begann er mit einer weiteren Archiv-Arbeit, dem sogenannten Luftbildarchiv. In diesem Jahr übernahm Piller von Heiko Woeste, einem Kommilitonen seines Galeristen Michael Wiesehöfer, einen aus 18 Umzugskisten bestehenden Firmennachlass.<sup>657</sup> Bei dem Nachlass handelte es sich um abgelegtes Material einer Firma, das jedoch zu keinem bestimmten Zweck

---

<sup>655</sup> Vgl. Jain 2009, S. 5.

<sup>656</sup> Das Farbfoto frei umherlaufender Pferde vor nebliger Kulisse (Inv.Nr.: MT14) etwa findet sich sowohl im Sammelgebiet bzw. der Serie *Mensch und Tier* als auch in *Ungeklärte Fälle*.

<sup>657</sup> Heiko Woeste hatte den Nachlass von seinem Vater geerbt und bereits selbst versucht, mit dem Material künstlerisch zu arbeiten. Vgl. Gespräch zwischen Peter Piller und der Autorin am 19.3.2017 in Hamburg; vgl. auch Gespräch zwischen Michael Wiesehöfer und der Autorin am 11.5.2017 in Berlin.

aufbewahrt worden war. Es war auch nie mit einem systematischen Anspruch zusammengestellt worden, etwa um einen Überblick über die Siedlungskultur in deutschen Dörfern zu geben. Daher lässt sich eher von einem Bilder-Konvolut oder einer Material-Ansammlung sprechen als von einem Archiv.<sup>658</sup> Der Nachlass enthielt nach Angaben des Künstlers 20.000 leicht vergilbte Kontaktabzüge im Format 13 x 13 cm mit den dazugehörigen 6 x 6 cm großen Mittelformatnegativen. Die farbigen Fotografien entstanden zwischen 1979 und 1983 und wurden aus einem fliegenden Helikopter oder Flugzeug heraus aufgenommen. Die Firma, deren Namen Piller nicht nennt, überflog in dieser Zeit planvoll westdeutsche Wohnsiedlungen, um Aufnahmen von zumeist neugebauten Einfamilienhäusern anzufertigen, die im Anschluss als gerahmte, großformatige Abzüge an die jeweiligen Hauseigentümer\*innen verkauft werden sollten. Auf den Rückseiten der kleinen Papierabzüge befinden sich Kugelschreibernotizen der Verkäufer\*innen wie etwa: „Kein Interesse an Bildern“, „Frau wollte, aber Haus zu teuer“, „Dafür bekommt man ein halbes Moped“, „Macht es sich selber“, „Gestorben“ oder die Notiz „Von Erde schöner“.<sup>659</sup> Diese sind als die kaufablehnenden Kommentare der potenziellen Käufer\*innen zu verstehen.<sup>660</sup>

Piller erarbeitete aus dem Nachlass in den folgenden Monaten sein Luftbildarchiv. Mehrmalige Sichtungen des Materials führten ihn zu ersten Kategorien, etwa „Schlafende Häuser“, „Behelfsheime“, „Pfade“ oder „Projektionsflächen“, die er im Februar 2003 zunächst in Form einiger Beispielbilder auf seiner Website präsentierte, in Ausstellungen zeigte und schließlich in Buchform publizierte.<sup>661</sup> Zwei Jahre lang sichtete er die Bilder, bevor er 2004 für die Präsentation der Arbeit in Buchform eine Auswahl von 300 Fotografien traf und den Rest des fotografischen Materials wegwarf.<sup>662</sup> Obgleich Piller bei seinem Luftbildarchiv sehr ähnlich verfuhr wie bei seinem Zeitungsarchiv, gibt es doch einige Unterschiede im Hinblick auf seine Verfahrensweisen. Auf diese wird im Folgenden kurz eingegangen, bevor die Analyse von Pillers künstlerischen Verfahren anhand der Untersuchung der Präsentationsmodi seiner Bilder in Buch und Ausstellung fortgesetzt wird.

## **Bildauswahl**

Während Peter Piller sich für sein Langzeitprojekt *zeitung* aktiv auf die Suche nach interessanten Fotografien in täglich produzierten Regionalzeitungen machte, waren die

---

<sup>658</sup> Zur definitorischen Abgrenzung von Sammlung und Archiv siehe Schultz-Möller 2014, S. 23.

<sup>659</sup> Vgl. Text unter „von erde schöner“ auf der Website des Künstlers sowie im Buch *Von Erde schöner* (2004).

<sup>660</sup> Vgl. Jain 2009, Anm. 2.

<sup>661</sup> 2004 ergänzte er die Auswahl auf seiner Website um die Kategorie „schmutzige Wolken“. Vgl. <https://web.archive.org/web/20021107004218/http://www.peterpiller.de/index1.htm> (Stand: 22.4.2004).

<sup>662</sup> Vgl. Peter Piller im Gespräch mit der Autorin am 19.3.2017 in Hamburg.

Richtung seiner Suche und die zur Auswahl stehenden Bilder bei seiner zweiten Archiv-Arbeit bereits vorgezeichnet. Für sein Zeitungsarchiv griff Piller auf eine tägliche Flut von Bildern zurück. Bei seinem Luftbildarchiv hingegen traf er eine Auswahl aus einer geschlossenen Motivgruppe. Anders als bei seinem Zeitungsarchiv liegt der Fokus zu Beginn von Pillers Aneignungsverfahren beim Luftbildarchiv nicht beim Sammeln von Bildern, sondern bereits beim Auswählen, Ordnen und Umdeuten des Materials. Hier war der Künstler vor die Herausforderung gestellt, in einem zwar sehr umfangreichen, aber in sich geschlossenen Bildkonvolut etwas zu finden, aus dem er eine neue, eigene Arbeit entwickeln konnte. Mit seiner Auswahl von 300 Bildern aus einem 20.000 Fotografien umfassenden Nachlass versuchte Piller nicht einen Überblick über das Firmenkonvolut zu geben, sondern herauszuarbeiten, was ihn an dem zur Verfügung gestellten Material interessierte. Da der Künstler das nicht vom ihm genutzte Material entsorgte, lassen sich heute keine verbindlichen Aussagen mehr darüber treffen, wie repräsentativ die ausgewählten Bildmotive in Bezug auf den vollständigen Nachlass sind. Piller äußerte sich dazu wie folgt:

Da gibt es eine Serie mit roten Bettlaken, die aus dem Fenster raushängen und dadurch zungenhaft wirken. Das ist überhaupt nicht repräsentativ für das, was auf den Bildern zu sehen war, weil die Bettlaken meistens weiß waren und ich die ganzen weißen weggelassen und nur die roten verwendet habe. [...] Ich sage, hier ist etwas absichtsvoll getan worden, was eigentlich absichtslos war. Im Grunde unterstelle ich eine Absicht, die es gar nicht gibt – und es wird meine Absicht.<sup>663</sup>

Wie schon bei seinen Zeitungsbildern fasste Piller auch die Luftbilder in Gruppen zusammen, die er nach Zusammengehörigkeitsmerkmalen betitelte wie „Schlafende Häuser“, „Zungen“ und „Pfade“. Die Titel dieser von ihm erneut als ‚Sammelgebiete‘ oder ‚Inventarisierungskategorien‘ bezeichneten<sup>664</sup> Bildergruppen lenken das Augenmerk auf bestimmte Details am Rande, die Aufschluss darüber geben, wie Menschen ihren Lebensraum gestalten. Die Titel der Kategorien des Luftbildarchivs folgen jedoch keiner im Material angelegten textlichen Voreinstellungen wie etwa die des Zeitungsarchivs. Vielmehr findet der Künstler hier an seine persönlichen Assoziationen angelehnte, teilweise „poetische“ Begriffe für seine zusammengestellten Gruppen. Wie die Untersuchung der Präsentationsformen des Luftbildarchives zeigen wird, eignete sich Piller lediglich für die Betitelung des Buches ein textliches Fragment an, welches er in Form einer Kugelschreibernotiz im Quellmaterial vorfand.

---

<sup>663</sup> Reichwald 2011, S. 168.

<sup>664</sup> Diese Begriffe verwendet Piller in seinem im Sommer 2004 verfassten Erläuterungstext zu *Von Erde schöner*, den er im Buch und auf seiner Website veröffentlichte. Im Folgenden wird vereinfacht von Kategorien gesprochen, auch um einen Unterschied zu den Sammelgebieten des Zeitungsarchives sprachlich zu kennzeichnen.

Standen Piller für seine Arbeit mit Zeitungsbildern nur die auf Zeitungspapier gedruckte Fotografien zur Verfügung, die er ausschnitt, konnte er für die Arbeit mit den Luftbildern auf fotografisches Material in zweierlei Form zurückgreifen: Papierabzüge und Negative. Hinweise darauf, ob Piller das Positiv- oder das Negativmaterial zur Digitalisierung wählte, wird die anschließende Analyse seiner Publikation liefern. Die Frage, ob Piller in Ausstellungen Abzüge aus dem Nachlass oder neu hergestellte Abzüge präsentierte, wird anschließend untersucht.

#### **4.3.1 Das Buch *Archiv Peter Piller. Von Erde schöner* (2004)**

Peter Piller erhielt 2003 den mit 25.000 € dotierten Albert-Renger-Patzsch-Preis.<sup>665</sup> Mit dem Preisgeld war es ihm möglich, sein zunächst mit dem Titel „Frau wollte, aber Haus zu teuer – Luftbildarchiv“<sup>666</sup> bedachtes Fotoprojekt in Form einer umfangreichen Publikation abzuschließen. Hierfür arbeitete er erneut mit Christoph Keller als Gestalter und Herausgeber zusammen. Das Buch, dessen Gestaltung, „hochkarätige“ Reproduktionen und „poetische Ordnung“ in der Presse hoch gelobt wurden,<sup>667</sup> ähnelt keiner der vorherigen Publikation Pillers in Format, Umfang und Ausstattung.<sup>668</sup>

#### **Auflage und Ausstattung**

Die 313 ausgewählten Aufnahmen präsentierte Piller, sortiert nach 23 alphabetisch gekennzeichneten Kategorien, in einem großen und schweren Hardcover-Buch. Als Titel für sein Luftbildarchiv und seine Publikation wählte Piller letztlich den Kommentar „Von [der] Erde [aus gesehen] schöner“.<sup>669</sup> Rechtzeitig zur Präsentation auf der Frankfurter Buchmesse im Oktober 2004 erschien das Buch *Archiv Peter Piller. Von Erde schöner*<sup>670</sup> im Verlag Revolver in einer Auflage von 800 Exemplaren. Als Sonderausgabe liegt den Exemplaren Nr. 1 bis 30 ein signiertes „Original-Luftbild aus dem Archiv Peter Piller“ bei, bei dem es sich um einen von Piller hergestellten Abzug im Format 25 x 25 cm handelt. Anders als bei einigen Publikationen zu seinem Zeitungsarchiv trennte sich Piller hier also nicht von vorgefundenem oder zusammengetragendem Ausgangsmaterial, das im Falle des Luftbildarchives alte

---

<sup>665</sup> Der Fotobuchpreis wird alle drei Jahre von der Dietrich-Oppenber-Stiftung zur Förderung europäischer Fotobuchprojekte ausgeschrieben und soll Fotograf\*innen die Möglichkeit geben, als Buch konzipierte Fotoprojekte zu realisieren, die nicht älter als drei Jahre sind. Vgl. <https://www.museum-folkwang.de/de/ueberuns/sammlung/fotografische-sammlung/stipendien-preise.html> (zuletzt eingesehen am 1.3.2017).

<sup>666</sup> Vgl. Newsletter der HFBK Hamburg, 9 (Dezember 2009), S. 6.

<sup>667</sup> Ziegler, Ulf Erdmann: *Archiv Peter Piller: Von Erde schöner*. Herausgegeben von Christoph Keller. Frankfurt/Main: Revolver. Archiv für aktuelle Kunst, 2004. 320 Seiten, 310 Farbabb. ISBN 3-937577-99-8. Gebunden, in: *European Photography*, Vol. 26, 77/1 (Sommer 2005), S. 69f. (hier: S. 70).

<sup>668</sup> Vergleichbar ist es lediglich mit *Zeitung* (2007), bei dem es sich auch um ein großes, schweres und quadratisches Buch handelt.

<sup>669</sup> Vgl. Jain 2009, Anm. 2.

<sup>670</sup> Die Publikation wird im Folgenden kurz *Von Erde schöner* genannt.

Kontaktabzüge aus dem Firmennachlass gewesen wären. Vielmehr produzierte er neues Bildmaterial, das – da es vom Künstler im Format eines Ausstellungsabzuges hergestellt wurde – der Sonderausgabe eine große Wertigkeit verlieh.<sup>671</sup>

Mit einem quadratischen Format von 29 x 29 cm und einem Umfang von 320 Seiten lässt sich das 2.383 g schwere Buch nicht so leicht in den Händen halten und durchblättern, wie die im Taschenbuchformat erschienenen Bände der „Archiv Peter Piller“-Reihe. Um dieses Buch von vorne bis hinten lesen zu können, muss es auf einem Tisch oder auf dem Schoß platziert werden. Ein schnelles Durchblättern mit einer Hand ist nicht möglich, die eingehende Betrachtung erfordert Zeit. Die Fadenheftung sorgt aber dafür, dass die Buchseiten bei aufgeschlagener Doppelseite nicht zurückfedern, sondern plan aufliegen, was es nicht erforderlich macht, das Buch die ganze Zeit in den Händen zu halten und die Seiten zu fixieren.

Sowohl die Fadenheftung und das verwendete Papier als auch der grobe, beige Leineneinband mit der in Schwarz geprägten Schrift, welcher von einem farbigen Schutzumschlag aus glänzendem Papier verdeckt wird (Abb. 109 und Abb. 110), zeugen von einer hochwertigen und kostenintensiven Ausstattung dieses Buches. Das farbige Titelbild des Schutzumschlages ist wie die Bilder im Innenteil zentral platziert und wird vom Weiß des Papiers in Form eines schmalen Randes hinterfangen. Das Cover zeigt allein dieses Bild, während die Rückseite den Barcode und die ISBN-Nummer und der Buchrücken des Schutzumschlages die Informationen „Archiv Peter Piller. Von Erde schöner“ sowie das dezente Logo des Verlages Revolver anführt (Abb. 111). Auf einen erläuternden Klappentext oder eine prominente Platzierung des Künstlernamens wurde verzichtet.

### **Aufbau und Gestaltung**

Der Innenteil des Buches zeigt Farbfotografien im einheitlich quadratischen Format (26 x 26 cm), die nur mit einem schmalen weißen Rand versehen sind und ohne Leerseiten aufeinander folgen. Statt Bildtiteln werden stets innenseitig und nahe der Buchfalz Zahlen-Buchstaben-Kombinationen neben den Abbildungen platziert. Erst der am Ende des Buches stehende Index entschlüsselt diese Bildnummern. Es wird deutlich, dass die aus drei Komponenten bestehenden Bildnummern mehrere Funktionen aufweisen: Mit dem ersten Teil, welcher aus drei Ziffern besteht, werden die Bilder durchnummeriert. Der zweite Teil der Bildnummer beginnt nach einem Punkt mit einem Großbuchstaben, welcher auf eine der 23 alphabetisch gekennzeichneten Kategorien verweist. Dem Buchstaben folgt eine Nummer, die das Bild innerhalb der Kategorie kennzeichnet. Im Buch werden weder alle Fotos einer Kategorie

---

<sup>671</sup> Peter Piller präsentiert Abzüge aus seiner Werkgruppe *von erde schöner* in Ausstellungen jedoch ausschließlich gerahmt.

nacheinander noch in alphabetischer Reihenfolge präsentiert.<sup>672</sup> Vielmehr scheinen die Bilder aufgrund nur weniger sich verändernder Details langsam ineinander überzugehen, wodurch mehrfach von einer Inventarisierungskategorie zur nächsten gesprungen wird. Wie die Benennung der Kategorien zeigt, ordnete Piller die Bilder sowohl thematisch nach Bildmotiv, etwa „schmutzige Wolken“ (Kategorie A), „Autowäsche“ (Kategorie Q) oder „Sparkassen“ (Kategorie S), als auch nach ihrer Funktion im Rahmen der Sequenzierung der Fotografien. So fungieren einige der Fotografien als „Verbindungsbilder“ (Kategorie K), viele andere ordnet Piller der Kategorie „Einzelbild“ (Kategorie N) zu. Die Abfolge der Kategorien und Einzelbilder scheint für den Künstler hier also eine wichtigere Rolle zu spielen als bei seinem 2007 erschienenen Buch *Zeitung*. Doch strebt Piller mit *Von Erde schöner* und der Präsentation der Bilder im Buch und in Ausstellungsräumen auch eine Art Gesamterzählung an? Und wenn ja, welche Geschichte wird erzählt?

### Sequenz

Bereits mit dem ersten, im Buchinnenteil gezeigten Foto offenbart Piller die Unschärfe seiner eigenen Ordnungsversuche (Abb. 112). So konnte das Foto, das im oberen Bildbereich Häuser, im unteren Bereich eine große Baugrube zeigt, von Piller nicht klar einer Kategorie zugeordnet werden, wie die Bildnummer 001.N39/R1 verrät. Vielmehr verbindet es die Kategorie „Einzelbild“ mit der Kategorie „Haus/Grube“. Aus letzterer werden im Anschluss vier weitere Bilder gezeigt. Die Kategorie stiftenden Details, die diese mit den als nächsten gezeigten Bildern verbinden, sind die Baugrube sowie durch verlegte Steinplatten erzeugte Pfade. Diese von den Hausbesitzer\*innen nach ihren individuellen Bedürfnissen angelegten Wege sind das verbindende gestalterische Element einer Reihe von 21 nacheinander gezeigten Fotos. Was jedoch die nächsten fünf Bilder miteinander gemeinsam haben, erschließt sich nicht. Als „Einzelbilder“ unterbrechen diese Fotos den Lesefluss und sorgen für einen kurzen Störmoment, der ein Innehalten der Leser\*innen bewirkt. Auf der nächsten Doppelseite scheint die Irritation der fehlenden Gemeinsamkeiten wieder beseitigt, zeigen doch beide Bilder in Form von blauen Farbakzenten das die Kategorie betitelnde Bildmotiv „Pool“. Nachdem sich acht weitere Bilder diesem Bildkanon angeschlossen haben, zeigt Bild 042.N92 einen mit einer schwarzen Plane zugedekten Swimmingpool (Abb. 113). Ein Anzeichen dafür, dass nun nach einem neuen Bilddetail Ausschau gehalten werden darf, welches die folgenden Bilder

---

<sup>672</sup> A – schmutzige Wolken, B – Straßenende/Wendehammer, C – Projektionsflächen, D – Behelfsheime, E – Florale Körper, F – Friedhöfe, G – Pfade, H – Mensch vor Haus, I – Vögel, J – Schlafende Häuser, K – Verbindungsbilder, L – Voyeur, N – Einzelbild, P – Zungen, Q – Autowäsche, R – Haus/Grube, S – Sparkassen, T – Haufen, U – Spielplätze, V – Rasenmähen, W – Neubau/Rohbau, X – Pool, Y – Stromleitungen.

verbindet. Es tritt in Form von vor den Häusern stehenden Personen in Erscheinungen und macht deutlich, dass der über den Häusern kreisende Hubschrauber, aus dem heraus fotografiert wurde, von den Hausbesitzer\*innen nicht unbemerkt blieb. Es scheint fast, als würden hier zum ersten Mal auch Menschen auf den Bildern zu sehen sein. Doch wird dieser Effekt lediglich durch die Häufung des Bildmotivs erzeugt, welche die Aufmerksamkeit auf die Personen lenkt, die in den Fotos zuvor unscheinbar wirkten. „Mensch vor Haus“ wird durchbrochen von Einzelbildern mit Rasenmähern, die allmählich auf die nächste, zehn Bilder umfassende Sequenz von rasenmähenden Menschen hinleitet. Den Bildern vom Rasenmähen schließen sich Bilder von gemähten Rasen an, die als große Grünflächen mit hellen und dunklen Streifen den Auftakt zur Kategorie „Florale Körper“ bilden. Nach dem ersten Dutzend Doppelseiten scheint das Gestaltungsprinzip des Buches klar: Es werden unterschiedliche, aus der Luft fotografierte Hausansichten mit variierenden Details präsentiert sowie Verbindungen und Unterschiede aufgezeigt. Die Suche der Leser\*innen nach Gemeinsamkeiten zwischen den Bildern und Übergängen führt zu einem Vor- und Zurückblättern im Buch, wodurch sich die Erkenntnisse erst zu verfestigen scheinen. Die das Buch Betrachtenden geraten, angesichts fehlender Bild-Erläuterungen und der zunächst nicht aufschlussreichen Bildnummerierung, in mentale wie körperliche Bewegung. Die Sequenz erscheint als von Piller genau strukturiert, lassen sich doch durch Verbindungsbilder und sich wiederholende Details narrative Handlungsstränge ausmachen, die der der Bilderfolge einen Rhythmus geben.

Nach etwa einem Drittel des Buches wird dieser Rhythmus jedoch erstmals durch andere Aufnahmen aufgelockert. Es sind sogenannte Einzel- oder Verbindungsbilder, die keine Einfamilienhäuser zeigen, sondern beispielsweise Landschaften (099.N48, 084.N83, 099.N48, 147.N24, 251.N34, 252.K3). An einer Stelle im Buch folgt einer Luftaufnahme von Wald und Feldern (251.N34) nach dem Umblättern das Foto eines tief über die Felder fliegenden Düsenjägers (252.K3), der aufgrund der Ähnlichkeiten mit dem vorangegangenen und dem folgenden Foto in puncto Motiv, Bildaufbau und Farbigkeit bedrohlich auf das Haus zuzufiegen scheint, welches im Foto auf der rechten Buchseite (253.J4) zu sehen ist. Über die Buchseiten hinweg schafft Piller durch editorische Mittel, die an filmische Montagetechniken wie den ‚Match Cut‘ erinnern, immer wieder kurze Handlungsstränge innerhalb der Gesamtsequenz des Buches. Weitere Wendepunkte in der hauptsächlich aus Ansichten von Neubauten und Einfamilienhäusern bestehenden Sequenz werden durch Aufnahmen erzielt, die z. B. Schlösser (102.N87, 103.N88), Kirchen (164.N11), Freibäder (108.N26, 109.N41, 119.N46, 111.N42) oder Campingplätze (126.N32, 127.N82) abbilden. Diese Diversität der Motive offenbart, dass der Negativbestand des Firmennachlasses auch Aufnahmen enthielt, die

nicht zum eigentlichen Zweck der fotografischen Firmenaktivität aufgenommen worden waren. An zwei Stellen im Buch setzen malerisch wirkende Fotos von weißen Wolken vor leuchtend blauem Himmel (Abb. 114) neue Akzente und bebildern abermals einen Perspektivwechsel. Die sieben Bilder aus der Kategorie „schmutzige Wolken“ zeigen jedoch mehr als nur den Himmel über den Häusern. Sie verweisen auch auf die Historizität der von Piller angeeigneten Aufnahmen. Offenbar befanden sich in dem vom Künstler bearbeiteten Nachlass nicht nur Fotografien von Häusern, sondern auch Aufnahmen, bei denen der Fotograf oder die Fotografin möglicherweise zu Testzwecken die Kamera in Richtung Himmel statt in Richtung Erde auslöste.<sup>673</sup> Oder handelt es sich etwa um Detailansichten? Hat Piller hier einzelne Bilder vergrößert und beschnitten?

### **Aneignungsverfahren**

Gegenüber seinem langjährigen Weggefährten Ludwig Seyfarth bemerkte der Künstler immer wieder, dass er stets das gesamte Bild des Negativs übernehme und die Motive nicht verändere.<sup>674</sup> Sollte es zutreffen, dass sich Piller mit den Negativen das „Rohmaterial“ aneignete, bedeutet dies auch, dass er die ursprüngliche Funktion und Aussagekraft der Bilder für die Firma außer Acht ließ. Um Aussagen darüber treffen zu können, ob und inwieweit der Künstler in das Material eingriff, muss dieses als Quelle in seiner Materialität stärker berücksichtigt werden.

Peter Piller hatte die Möglichkeit entweder auf leicht vergilbte, von Gebrauchsspuren und Ausschnittmarkierungen gekennzeichnete Abzüge im kleinen Format zurückzugreifen oder auf besser erhaltene, klassische Mittelformatnegative, bei denen die Zeit und Bedingungen ihrer Lagerung allerdings auch Spuren hinterlassen hatten. Statt die Abzüge aus dem Nachlass einzuscannen, zu vergrößern und durch digitale Bearbeitung von ihren Gebrauchsspuren und Markierungen zu befreien, entschied sich der Künstler nach eigener Aussage dafür, sich die hochaufgelösten, mit einer Mittelformatkamera hergestellten Negative als quadratische Vollbilder anzueignen und von ihnen vergrößerte Reproduktionen für sein Buch und die Präsentation in Ausstellungen anzufertigen.<sup>675</sup> So werden auf einigen der im Buch gezeigten Fotografien nicht nur bereits bei der Aufnahme entstandene Unschärfen, Belichtungsfehler und Lichtpunkte (111.N42, 179.K1, 272.N18, 141.U3), sondern auch alters- und gebrauchsbedingte Veränderungen im fotografischen Ausgangsmaterial wie Verfärbungen, Flecken, Abriebspuren

---

<sup>673</sup> Mit Testbildern sind Aufnahmen gemeint, die der Fotograf oder die Fotografin auslöste, um zu prüfen, ob der Film richtig in die Kamera eingelegt wurde und korrekt transportiert wird.

<sup>674</sup> Vgl. Seyfarth 2015b, S. 14.

<sup>675</sup> Vgl. Peter Piller im Gespräch mit der Autorin am 19.3.2017 in Hamburg.

oder Kratzer mitabgebildet (Abb. 114 und Abb. 115). Auch das quadratische Format der gedruckten Fotos legt nahe, dass der Künstler die gescannten Fotografien nicht zuschnitt. Ausgeschlossen werden kann eine gleichmäßige Beschneidung aller Bildseiten dadurch jedoch nicht.

Auch angesichts der Wiederentdeckung des Titelfotos im Bildteil des Buches stellt sich die Frage, ob Piller hier eingegriffen und das ursprüngliche Bildmaterial bearbeitet hat. Handelt es sich bei Bild 107.L2 (Abb. 116), das im ersten Drittel des Buches gezeigt wird, um das gleiche Bild, wie das, welches auf dem Cover (Abb. 109) gezeigt wird? Dann wäre das Titelbild verändert und beschnitten worden. Während das Coverbild ein Haus in der Bildmitte zeigt, offenbart 107.L2 mehr von der Umgebung dieses Hauses, etwa ein Nachbarhaus, ein an der Straße parkendes, lindgrünes Auto und ein angrenzendes Baugrundstück mit Häuserdach. Oder handelt es sich um zwei wenige Sekunden nacheinander aufgenommene Fotografien? Das am Steg zur Terrasse entlanglaufende Kind scheint sich auf beiden Bildern im gleichen Moment der Bewegung zu befinden, was gegen diese These und für eine Bearbeitung des Bildes spricht. Wenn also auf dem Titel nicht das Bild eines vollständigen Negativs gezeigt wird, sondern ein Ausschnitt, dann stellt sich die Frage, ob diese Bearbeitung von Peter Piller, vom Buchgestalter Christoph Keller oder vielleicht von den Akteur\*innen der Firma vorgenommen wurde. Abschließend lässt sich diese Frage anhand der Analyse des Buches nicht beantwortet. Jedoch legt die Information, dass das Unternehmen oft nur Ausschnitte der Aufnahmen hatte anfertigen lassen,<sup>676</sup> um Idealbilder vereinzelter Häuser zu zeigen, die Vermutung nahe, dass es sich bei dem Coverbild um die Reproduktion eines den Hausbesitzer\*innen zum Verkauf angebotenen Abzuges handelt und nicht um ein von Piller eingescanntes Negativ. Die Vergrößerung des vorgefundenen Materials lässt jedoch Einzelheiten in den Bildern hervortreten, die den Firmenfotograf\*innen vermutlich gar nicht auffielen, für Piller aber mitunter ein interessantes Ordnungskriterium darstellten.<sup>677</sup>

Die Farbigkeit der „Schmutzige Wolken“-Bilder ist ebenfalls auffallend (Abb. 114). Das intensive Blau des Himmels, das sich kontrastreich vom Weiß der Wolken absetzt, vor allem aber die orange-gelben Stellen, bei welchen es sich um Alterungs- und Gebrauchsspuren der Negative handelt, wirken unnatürlich. Auch wenn der Künstler die Frage, ob er die vorgefundenen Bilder beschnitten und bearbeitet habe, im Gespräch verneint und die Vermutung, dass es sich um Testbilder handelt, bestärkt, räumt er auf Nachfrage ein, die Sättigung der Bilder insbesondere bei den stark verblassten Negativen der „Schmutzigen

---

<sup>676</sup> Vgl. Seyfarth 2015b, S. 14.

<sup>677</sup> Seyfarth 2015b, S. 14.

„erhöht zu haben.“<sup>678</sup> Der Druck der Fotografien lässt nicht nur die Details einiger Motive stärker hervortreten, er verweist darüber hinaus auch auf die Materialität der Aufnahmen, welche Piller sich aneignete. Deutlich werden Stockflecken, Kratzer und Verfärbungen sichtbar, die auf den Gebrauch der geerbten Abzüge und Negative sowie ihre jahrzehntelange Lagerung in Kisten verweisen (Abb. 115). Auch an anderer Stelle werden diese Spuren sichtbar, trüben jedoch nicht den Eindruck der detaillierten und tiefenscharfen Aufnahmen.

Dass die Luftbilder nicht Anfang der 2000er-Jahre, als das Buch erschien, entstanden sein dürften, sondern Jahrzehnte vorher, lässt sich an kleinen Details erkennen wie der Form und Farbe der Autokarosserien, der Kleidung der Menschen und natürlich am Baustil der neuerrichteten Einfamilienhäuser. Der Aufnahmezeitraum in den 1970er- und 1980er-Jahren fällt nicht auf den ersten Blick ins Auge. Nur wenige Details, etwa an der Straße aufgestellte Wahlplakate (Bildnummern 230-N59 und 231-N58), stellen einen historischen Bezug her. Indem Peter Piller mit Material arbeitet, dessen primärer Urheber nicht er selbst ist, gewinnt er zu einer thematischen Distanz zu dem Dargestellten. Zum anderen erreicht er durch seine Arbeitsweise – das wiederholte Sichten der Bilder und wohlüberlegte Auswahlen über längere Phasen hinweg – auch eine zeitliche Distanz zu den Bildern, die z. B. im Fall des Zeitungsarchivs aus der auf Aktualität ausgerichteten Medienwelt stammen. Durch diese inhaltliche und zeitliche Distanzierung erzielt Piller den Effekt, dass die von ihm angeeigneten Fotografien häufig als Bilder aus einer anderen Zeit wahrgenommen werden. Lagen zwischen Pillers Sammeln und Präsentieren der ehemals aktuellen Zeitungsbilder anfangs nur wenige Monate, erscheinen die Bilder für heutige Kunstbetrachter\*innen fast historisch. Dieser Kontrast verstärkt sich noch bei den in den frühen 1980er-Jahren hergestellten Luftbildern, die Piller erst Mitte der 2000er-Jahre präsentierte. Hier wird die bürgerliche Wohn- und Lebenskultur einer vergangenen Zeit widerspiegelt. Piller reflektiert mit seinen Arbeiten aber nicht nur über kulturgeschichtliche Phänomene einer bestimmten Dekade. Er offenbart mit seiner Bildauswahl – bei der Publikation *Zeitung* genauso wie bei *Von Erde schöner* – überzeitliche „Rituale des Trivialen“, etwa das samstägliche Rasenmähen oder Autowaschen, und erstellt damit „eine Phänomenologie des generationsübergreifenden Alltags“.<sup>679</sup>

Dass sich die Häuser in *Von Erde schöner* so häufig ähneln, sagt auch etwas aus über die sozialen Bedürfnisse und das Streben nach Ordnung der Eigenheimbesitzer\*innen sowie die normierten Bau- und Siedlungskonventionen in der Bundesrepublik Deutschland Anfang

---

<sup>678</sup> Vgl. Peter Piller im Gespräch mit der Autorin am 19.3.2017 in Hamburg.

<sup>679</sup> Jain 2009, S. 3.

der 1980er-Jahre.<sup>680</sup> Beim Luftbildarchiv ist also bereits der Entwurf der neugebauten Einfamilienhäuser, welche man auf den Bildern erkennt, vom Moment des Seriellen und Vorgefertigten bestimmt. Die Gleichförmigkeit der Bilder entstammt jedoch nicht allein der Gleichförmigkeit der Motive, sondern auch der Festlegung des Aufnahmemodus aus der Luft und dem quadratischen Bildformat. Schon bei seinem Zeitungs-Sammelgebiet „Tatorhäuser“ hatte Piller sich mit dem Prinzip Eigenheim auseinandergesetzt. 2004 äußerte er sich in einem Interview zu seiner Motivation für dieses Sammelgebiet:

Da gibt es dieses von den Banken skrupellos erzeugte Glücksversprechen Eigenheim. Und wenn ich nun in einem Band 100 Häuser zeige, in denen verschuldete Väter in ihrer Verzweiflung Amok liefen, das schockierende Drama vom Einzelfall zum Muster wird, hoffe ich, einen kleinen Beitrag zu leisten, den Eigenheimbau, die Form des Lebenstraums, zu hinterfragen und zu profanisieren.<sup>681</sup>

Es kann davon ausgegangen werden, dass Piller mit der Präsentation von über 300 gleichförmig wirkenden und fotografierten Eigenheimen in *Von Erde schöner* eine ähnlich kritische, wenn vielleicht auch nicht per se politische Aussage verband.

Die künstlerische Aneignung und Präsentation von hunderten systematisch fotografierten Luftbildern privater Wohnhäuser im Kunstkontext stellte im Jahr 2004 ein relatives Novum dar. Bereits das Anlegen eines analogen Luftbildarchivs kann als Vorwegnahme digitaler Kartografierungsstrategien und flächendeckender Überwachung verstanden werden, wie sie seit Mitte der 2000er-Jahre die Firma Google mit ihren Zusatzdiensten „Google Street View“ (seit 2007) oder „Google Earth“ (seit 2005) praktiziert und die heute durch Satelliten und Drohnen omnipräsent sind. Seit Ende der 2000er-Jahre häufen sich künstlerische Arbeiten, die sich mit der digitalen Sichtbarmachung unserer Welt durch Überwachungstechnologien durchaus kritisch auseinandersetzen.<sup>682</sup>

#### **4.3.2 Die Neuauflage des Buches *Archiv Peter Piller. Von Erde schöner* (2017)**

Das seit Mitte der 2000er-Jahre stetig wachsende Interesse von Kunstsammler\*innen und Kunsthistoriker\*innen an Peter Piller, der seit 2006 auch als Professor für Fotografie – bis 2018 an der HGB Leipzig und seitdem an der Kunstakademie Düsseldorf – tätig ist, lässt sich auch am Erfolg seines Buches *Von Erde schöner* ablesen. Dieses war nicht zuletzt wegen der relativ kleinen Auflage von 800 Exemplaren bereits nach kurzer Zeit vergriffen und erzielt heute auf

---

<sup>680</sup> Vgl. Raap, Jürgen: Prinzip Eigenheim. Baukonvention und Lebensideal, in: Kunstforum international, 184 (März/April 2007), S. 87–97 (hier: S. 89).

<sup>681</sup> Droschke 2004, S. 15.

<sup>682</sup> Zu nennen sind hier etwa die Arbeiten von Mishka Henner (seit 2010), Jon Rafman (seit 2009), Trevor Paglen (seit 2008/2010), Regula Bochsler (seit 2012), James Bridle (seit 2011) und Doug Rickard (seit 2010).

dem antiquarischen Buchmarkt mit 280 € bis 1.140 €<sup>683</sup> Preise, die sich denen für fotografische Abzüge auf dem Kunstmarkt annähern. Um die Idee des Buches wieder für ein breiteres Publikum erfahrbar zu machen, wurde *Von Erde schöner* auf Wunsch des Künstlers<sup>684</sup> daher 2017 in einer Auflage von 1.500 Exemplaren<sup>685</sup> und mit veränderter Ausstattung neu gedruckt und konnte für 39,95 € über den regulären Buchhandel bezogen werden.<sup>686</sup> Statt eines mit glänzendem Schutzumschlag versehenen und in Leinen gebundenen Hardcover handelt es sich bei dem Neudruck *Von Erde schöner* aus dem Jahr 2017 um eine klebegebundene, flexible Broschur aus mattem Karton mit Innenklappen (Abb. 117). Anders als die Publikation aus dem Jahr 2004 vermitteln die gewählten Materialien der Neupublikation einen weniger edlen, sondern auf Praktikabilität ausgerichteten Gesamteindruck. Dies wird auch durch das um 500 g verringerte Gewicht deutlich. Liegen die Seiten der fadengehefteten Erstausgabe plan auf, lässt sich der klebegebundene Buchblock der 2017er-Ausgabe nicht plan legen, ohne einen Bruch der Bindung zu riskieren. Im Gegensatz zu dem mit einem leichten Glanz behafteten Bilderdruckpapier der 2004er-Ausgabe, wurde für die Neuauflage 2017 ein mattgestrichenes Papier verwendet. Unterschiede finden sich auch in der Druckqualität. Jedoch anders als vom Buchhandel beworben erweckt die Neuauflage nicht den Eindruck „Dank fortgeschrittener Technik [...] der Erstausgabe in Papier- und Druckqualität weit überlegen [zu sein].“<sup>687</sup> Während die Bilder in der Erstausgabe gestochen scharf wirken und durch einen erhöhten Kontrast eine Tiefe und satte Farbigkeit mit einer ins Gelb driftenden Tonalität aufweisen, erzielt der digitale Bilderdruck auf dem matten Papier eine andere Wirkung. Die Bildwiedergabe wirkt weniger scharf und kontrastreich, die gedruckten Fotografien fransen teilweise an den Rändern leicht aus und weisen eine rötliche Tonalität auf. Um die Neuauflage darüber hinaus deutlich von der Erstausgabe unterscheidbar zu machen, wurde für das Cover ein anderes Foto ausgewählt. Es handelt sich um das sechste im Buch wiedergegebene Bild 006.G19, das Piller der Kategorie „Pfade“ zuordnete. Das Format, die Gestaltung des Buches sowie die gewählte Typografie entsprechen wiederum annähernd der von Christoph Keller gestalteten Auflage aus dem Jahr 2004 – obgleich die Neupublikation nicht beim Verlag Revolver oder bei JRP Ringier, sondern bei dem Kölner Kunstbuchverlag Bernd Detsch

---

<sup>683</sup> Vgl. [https://www.amazon.de/gp/offer-listing/3937577998/ref=dp\\_olp\\_collectible?ie=UTF8&condition=collectible](https://www.amazon.de/gp/offer-listing/3937577998/ref=dp_olp_collectible?ie=UTF8&condition=collectible) (zuletzt eingesehen am 8.4.2020).

<sup>684</sup> Vgl. <http://www.on-artbooks.com/peter-piller/> (zuletzt eingesehen am 8.4.2020).

<sup>685</sup> Vgl. Email vom Britta Tewordt (Verlag Bernd Detsch) an die Autorin vom 18.8.2021.

<sup>686</sup> Auch für diese Publikation erschien eine Vorzugsausgabe. Diese besteht aus dem signierten Buch und einem signierten Print, beides zusammengefasst in einer Stülpschachtel. Es gibt drei unterschiedliche Motive in 10er-Auflage. Vgl. <https://www.artbooksonline.eu/art-16066> (zuletzt eingesehen am 8.4.2020).

<sup>687</sup> <https://www.cultous.de/fotografie/peter-piller-von-erde-schoener-neuaufgabe-signiertes-exemplar.html> (zuletzt eingesehen am 20.7.2021).

erschien und weder Gestalter noch Drucker namentlich genannt werden. Dankt Piller im Impressum der Erstausgabe neben Heiko Woeste auch dem Lithografen des Buches Michael Pfisterer, wird in der 2017er-Ausgabe neben Woeste und ohne Angabe ihrer Funktion Christoph Keller, Michael Wiesehöfer und Richard Reisen gedankt. Das Impressum vermittelt dementsprechend wenig Informationen zum druckhandwerklichen und gestalterischen Hintergrund der Publikation. Die klebegebundene Neuauflage ist ebenfalls quadratisch, jedoch an allen Seiten 0,5 cm kleiner als die Erstausgabe, weshalb hier auch für Bildnummern und Texte eine etwas kleinere Schriftgröße gewählt wurde. Die Bildauswahl, Bildanzahl und Bildreihenfolge der beiden Ausgaben sind zwar identisch, doch kann durch den Vergleich der beiden Ausgaben festgestellt werden, dass einige in der Publikation von 2004 abgedruckte Aufnahmen wie z. B. 014.G15 und 166.N71 einen um wenige Millimeter engeren Bildausschnitt aufweisen als die 2017 abgebildeten Fotografien. Auch das Coverbild der Neuauflage wurde am linken Rand um wenige Millimeter beschnitten. Anders als beim Coverbild der 2004er-Ausgabe hat dieser Zuschnitt jedoch keine andere Bildwirkung zur Folge.

#### **4.4 Zur Präsentation von *zeitung* und von *erde schöner* in Ausstellungen**

Obgleich Peter Pillers Publikations- und Ausstellungstätigkeit nicht zwangsläufig in einer Wechselbeziehung stehen, wirkte sich insbesondere die Veröffentlichung seiner ersten beiden Publikationen Ende der 1990er-Jahre maßgeblich auf Pillers Möglichkeiten aus, seine Arbeiten auch jenseits der Hochschule in Ausstellungen zu zeigen. Wie bereits erwähnt, wurde Wilhelm Schürmann durch *speiseeisenwagen im wendehammer* auf den Künstler aufmerksam und verschaffte Pillers Arbeiten durch Ankäufe und Ausstellungsbeteiligungen institutionelle Sichtbarkeit noch bevor der junge Künstler sein Studium abgeschlossen hatte. Bis heute wurden Peter Pillers Arbeiten in über 200 Gruppenausstellungen und mehr als 50 Einzelausstellungen in über 25 Ländern auf der ganzen Welt gezeigt. Im Folgenden wird anhand einiger ausgewählter Ausstellungen untersucht wie Peter Piller seine Archiv-Arbeiten, genauer seine werkgruppen *zeitung* und *von erde schöner*, in Ausstellungsräumen installiert und welche Wirkungen er damit erzielt.

##### **4.4.1 *zeitung* in Ausstellungen (1999–2002)**

Im Jahr 2000 machte Piller seinen Abschluss bei dem deutschen Prozess- und Konzeptkünstler Franz Erhard Walther (\*1939), der die Gegenwartskunst in den 1960er-Jahren mit seinem partizipativen Ansatz und seiner Vorstellung einer immateriellen Kunst nachhaltig geprägt hatte. Seine Diplomarbeit an der HFBK präsentierte Piller einen Tag lang in Form einer

Ausstellung, für die er eine Auswahl von Bildern aus den Sammelgebieten seines Zeitungsarchives in Form von Abzügen an die Wände hing. Unter sie setzte er jeweils die thematischen Titel „Lebensabschnitte“, „Berufstätigkeiten“ sowie „Deutschlandbilder“, welche seiner Diplomarbeit ihren Namen gaben.

Ein Jahr zuvor wurde anlässlich der 1. Triennale der Photographie Hamburg die von Wilhelm Schürmann kuratierte Gruppenausstellung *WOHIN KEIN AUGEN REICHT – VON DER ENTDECKUNG DES UNSICHTBAREN* 1999 in den Hamburger Deichtorhallen installiert. Die Ausstellung beschäftigte sich mit „der Peripherie des bekannten photographischen Bildes“ und mit den Spannungen, die entstehen, wenn für unterschiedliche Zwecke hergestellte Fotografien zusammen ausgestellt werden.<sup>688</sup> Daher wurden in der Ausstellung neben Fotografien der „Hochkultur“ von damals aufstrebenden jungen Foto-Künstlern wie Wolfgang Tillmans (\*1968), Gregory Crewdson (\*1962) und Thomas Demand (\*1964) auch wissenschaftliche Fotografien, Zeitungsfotos, anonyme Familienbilder und eben einige von Peter Pillers Fotografien gezeigt. Wie viele und welche Bilder in dieser Überblicksschau genau gezeigt und wie sie präsentiert wurden, ist jedoch angesichts nicht überlieferter Exponatelisten und Installationsansichten nicht mehr eindeutig zu belegen. Es ist jedoch davon auszugehen, dass zumindest die vier Fotografien von Absperr- bzw. Einweihungsbändern, welche im Katalog zur Ausstellung unter dem Titel „Peter Piller. Archiv. 1998“ abgedruckt wurden, auch in der Ausstellung zu sehen waren. Diese Vermutung bestätigte Wilhelm Schürmann im Gespräch mit der Autorin. Zudem erinnerte er sich, dass es sich bei den in der Ausstellung gezeigten Fotografien Pillers nicht um Reproduktionen des Künstlers, sondern um originale Zeitungsausschnitte gehandelt habe.<sup>689</sup> Diese Erinnerung deckt sich mit der Aussage Pillers selbst: „Einige Bilder werden im Original gezeigt, die meisten aber scanne ich ein.“<sup>690</sup> Wilhelm Schürmann berichtete, dass er die Zeitungsausschnitte zunächst im Eingangsbereich der Ausstellung in einer friesartigen Reihe an der Wand montiert habe. Die Bilder wurden nach Protest von Zdenek Felix (\*1938), dem damaligen Direktor der Deichtorhallen, jedoch schließlich in Vitrinen gezeigt, da Felix deren Installation an der Wand für unangemessen hielt.<sup>691</sup> Die Ausstellung in den Deichtorhallen, einer weltweit wahrgenommenen Kunstinstitution, verlieh Pillers Arbeit schon früh in der beruflichen Laufbahn des Künstlers

---

<sup>688</sup> Vgl. Felix, Zdenek: Introduction. Zur Ausstellung, in: Schürmann, Wilhelm/Seyfarth, Ludwig/Väth-Hinz, Henriette u. a. (1999): *Wohin kein Auge reicht: Von der Entdeckung des Unsichtbaren* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung des Arbeitskreises Photographie Hamburg in den Deichtorhallen, Hamburg, 21.5.–5.9.1999), Hamburg, o.P.

<sup>689</sup> Vgl. Gespräch zwischen Wilhelm Schürmann und der Autorin am 24.6.2017 in Berlin.

<sup>690</sup> Kat. Interarchive 2002, S. 312.

<sup>691</sup> Vgl. Gespräch zwischen Wilhelm Schürmann und der Autorin am 24.6.2017 in Berlin.

große Sichtbarkeit. So wurden einige von Peter Pillers Bildern bereits im Jahr darauf in der Schweiz ausgestellt: In der 2000 von Schürmann konzipierten Gruppenausstellung DEEP DISTANCE in der Kunsthalle Basel hingen zwölf verschieden große Laserprints Pillers mit dem Titel „Ins Feld“, die auf 1998–2000 datiert wurden.<sup>692</sup> Auch in weiteren, aus der Sammlung Gaby und Wilhelm Schürmann generierten Gruppenausstellungen wurden in den Folgejahren Arbeiten Pillers gezeigt. So etwa 2001 in der Dortmunder Ausstellung SUPERMAN IN BED oder in der Gruppenschau PHROPHETS OF BOOM (Baden-Baden, 2002).

### **Die Einzelausstellung ZEITUNGEN (2001)**

Pillers erste umfangreiche Einzelausstellung fand vom 25. Oktober bis 18. November 2001 in der von Künstler\*innen betriebenen Galerie KX. Kunst auf Kampnagel in Hamburg statt.<sup>693</sup> In der schlicht mit ZEITUNGEN betitelten und offiziell vom Galeriebesitzer Wolfgang Schindler (\*1962) kuratierten Ausstellung wurden frühe und aktuelle Arbeiten Pillers auf 400 qm in verschiedenen Räumen präsentiert.<sup>694</sup> Die Schau zeigte Fotos, Zeichnungen und Texte seiner ersten Peripheriewanderungen Mitte der 1990er-Jahre, ab 2000 entstandene Bürozeichnungen sowie Gruppen<sup>695</sup> von Zeitungsbildern, die von Piller nach den zahlreichen Sammelgebieten benannt wurden, denen er die gesammelten Fotografien in seinem Zeitungsarchiv zuordnete. Neben einer Gruppe von Bildern aus seinem ersten Sammelgebiet, das er nun „Bauerwartungsflächen“ nannte, wurden Bilder aus zahlreichen weiteren Sammelgebieten gezeigt.<sup>696</sup> In einer Ausstellungsrezension in der Zeitschrift Kunstforum international ist darüber hinaus auch von einer Gruppe namens „die Fußlosen“ die Rede, welche falsche Kameraeinstellungen und andere Fehler beim Fotografieren thematisiert. Dieses Sammelgebiet scheint heute jedoch nicht mehr zu existieren. In der erwähnten Rezension von Renate Puvogel zur Ausstellung heißt es über Piller:

Seine erste umfangreiche Ausstellung nutzt er zu einer Art Inszenierung zahlreicher Themen in den unterschiedlich geschnittenen Räumen; Petersburger Hängung wechselt

---

<sup>692</sup> Vgl. Pakesch, Peter (Hg.) (2000): *Deep Distance. Die Entfernung der Fotografie* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle Basel, 13.05.–13.08.2000), Basel, o.P. (hier: Werkliste).

<sup>693</sup> Vgl. Puvogel 2002, S. 296.

<sup>694</sup> Vgl. <http://www.kx-kampnagel.de/okt01/okt01.htm> (zuletzt eingesehen am 3.1.2017).

<sup>695</sup> In der Regel werden die Begriffe ‚Gruppe‘, ‚Serie‘ und ‚Reihe‘ synonym verwendet. Da die Anzahl, Auswahl und Reihenfolge der aus diesen Sammelgebieten präsentierten Bilder in Ausstellungen und Büchern variieren, wird im Folgenden allgemein von ‚Bilder-,Gruppen‘ gesprochen. In Fällen, in denen Anzahl und Auswahl der Bilder in einer Gruppe festgelegt sind, beispielsweise bei zum Verkauf angebotenen Editionen, wird der Begriff ‚Serie‘ verwendet. Der Begriff der ‚Bilder-,Reihe‘ findet in der vorliegenden Arbeit Verwendung, um hervorzuheben, dass Bilder in einer bestimmten Reihenfolge oder auch Sequenz gezeigt werden.

<sup>696</sup> Zum Zeitpunkt der Ausstellung hatte Peter Piller 5.000 Zeitungsbilder gesammelt und diese in 80 Sammelgebieten geordnet. Vgl. Puvogel 2002, S. 296. Weitere, hier gezeigte Sammelgebiete waren: „Mensch & Tier“, „diese Unbekannten“, „Regionales Leuchten“, „Auto berühren“, „Tatwaffen“, „Hunde“, „Schützen“, „Rekordernte“, „Stein des Anstoßes“, „Einweihungsbänder“, „Menschen vor ihrem Haus“ und „Vandalismus“ sowie das Sammelgebiet „wilder Müll“, das Piller 2001 noch „Müll als Skulptur“ nennt.

mit Einzelpräsentationen, obendrein erprobt er erstmals einen erzählerischen Zugewinn durch das Koppeln mehrerer Themen.<sup>697</sup>

Die Schau zeigte Pillers zuvor eingescannte und dann reproduzierte Zeitungsfotos ganz ohne Bildunterschriften in Form von vergrößerten Abzügen im Format DIN A4 und DIN A3, die alle mit weißen Rändern versehen waren. Sie wurden ungerahmt mit Versenknägeln direkt an den Wänden der Galerieräume befestigt. Auf die Anbringung von Bildlegenden in Form von Infoschildchen wurde verzichtet. Wie bei den Installationsansichten der Ausstellung sichtbar wird (Abb. 118 und Abb. 119), ordnete Piller seine Bildergruppen in Reihen oder Blöcken voneinander getrennt an, wobei er z. B. bei seiner Gruppe der „Scheckkartenbetrüger“ die vorgefundene räumliche Situation für einen Verweis auf den Herstellungskontext der Fotografien ausnutzte. Er montierte seine Abzüge nicht wie gemeinhin üblich in Augenhöhe der Betrachter\*innen, sondern unterhalb der Raumdecke und an Pfeilern. Dadurch verwies er auf die Perspektive von Überwachungskameras, welche diese Bilder ursprünglich aufgenommen hatten. In größeren Räumen traten zudem mehrere an der gleichen Wand installierte Gruppen in Beziehung zueinander, wodurch der von Puvogel beschriebene ‚Kopplungseffekt‘ entstand.

Der Künstler präsentierte die Sammelgebiete in der Ausstellung ZEITUNGEN nicht wie zuvor in seinem Buch *Noch ist nichts zu sehen* oder in seinen Heften einzeln und voneinander getrennt, sondern stellte durch die Art der Hängung an der Wand und in gemeinsamen Räumen Beziehungen unter seinen Bildgruppen her. Diese Wahrnehmung wurde durch die Raumgröße sowie die Möglichkeit der Betrachter\*innen, mehrere Gruppen gleichzeitig ins Auge zu nehmen, begünstigt.

#### **4.4.2 *zeitung und von erde schöner* in Ausstellungen (2003–2005)**

Peter Piller stellte bereits im Februar 2003 noch vor Fertigstellung der Publikation *Von Erde schöner* eine Auswahl erster Kategorien des Luftbildarchivs auf seiner Website vor und präsentierte einige der Luftaufnahmen zusammen mit seinen Zeitungsbildern in Gruppen- und Einzelausstellungen. Für die Untersuchung der Präsentationsmodi von Bildern des Zeitungs- und des Luftbildarchives in Ausstellungen ab 2003 scheint daher eine gemeinsame Betrachtung der Archiv-Arbeiten anhand von Installationsansichten sinnvoll. Zunächst wird jedoch genauer auf die Materialität, den Umfang und die Installation der in Ausstellungen als Serien präsentierten Werkgruppen *zeitung* und *von erde schöner* eingegangen.

---

<sup>697</sup> Puvogel 2002, S. 296.

## Fotografische Abzüge und Serien

Während Peter Piller einzelne seiner Zeitungs- und Luftbilder weder betitelt,<sup>698</sup> datiert noch Informationen zu deren Format und Materialität auf seiner Website, in seinen Büchern oder in Ausstellungen an die Rezipient\*innen seiner Bilder weitergibt, werden diese Informationen auf dem Kunstmarkt von Galerien oder Käuferschaft jedoch als Verkaufsbedingung verlangt und abgefragt. Dennoch herrscht über den Umfang der in den Ausstellungen gezeigten und von den Galerien vertriebenen Serien angesichts eines fehlenden Verzeichnisses von Pillers Arbeiten bisher weitestgehend Unkenntnis. Die Sichtung einzelner Serien sowie die Analyse der Inventarblätter aus den Peter-Piller-Archiven der Galerie Capitain Petzel und der Galerie Barbara Wien ermöglichen hier erstmals eine Analyse und Beschreibung der Werkgruppen *zeitung* und *von erde schöner* in serieller Form.

So hat sich herausgestellt, dass Piller zwar nahezu jedes seiner in Buchform veröffentlichten Luftbilder auch in Form von Abzügen reproduzierte und diese zu rund 29 Serien zusammenstellte,<sup>699</sup> er jedoch nicht jedes seiner in Buchform veröffentlichten Zeitungsbilder printete. Der Künstler stellte lediglich von rund 550 Zeitungsbildern der 7.000 Zeitungsbilder auch Ausdrücke her, die er zwischen 1998 und 2006 in ca. 60 Serien ordnete und mehrfach in Form von kleinen Editionen als archivfeste Pigmentdrucke oder Inkjet Prints reproduzierte und seitdem ungerahmt über seine Galerien zum Verkauf anbietet.<sup>700</sup> Wenngleich der Künstler bereits zwischen 1998 und 2000 einzelne Zeitungsfotos in Ausstellungen in Deutschland, der Schweiz und Polen zeigte und auch verkaufte, lässt sich eine systematische Ausarbeitung von einzelnen Sammelgebieten zu Serien für Ausstellungen oder den Kunstmarkt

---

<sup>698</sup> Die Zahlen-Buchstaben-Kombinationen der einzelnen Bilder im Buch *Von Erde schöner* sind nicht als Bildtitel, sondern als Identifikationsnummern zu verstehen.

<sup>699</sup> Die 2–11-teiligen Serien entwickelte Piller größtenteils in Anlehnung an seine Kategorien im Buch, wobei er in mehreren Fällen aus einer Kategorie zwei Serien herauszog. Die im Buch zu den Kategorien „K – Verbindungsbilder“, „L – Voyeur“ und „Y – Stromleitungen“ hingegen veröffentlichte er nicht als Serie. Dafür erstellte er mit *Fußball* (2002–2004), *Schwimmbäder* (2002–2004) und *Leitern* (2002–2004) einige neue Serien aus seinem Luftbildarchiv.

<sup>700</sup> Bei der Galerie Barbara Wien wurden im Mai 2004 neben Inkjet Prints der Serie *Suchende Polizisten/searching policemen* aus dem Jahr 2003/04 in verschiedenen Größen für 300–700 € auch eine Reihe 24 x 24 cm großer Luftbilder mit dem Titel *Pfade* aus der Serie *Häuser* zum Verkauf angeboten, letztere in einer Auflage von sechs nummerierten und signierten Exemplaren für je 600 €. Im Dezember 2004 standen bei Barbara Wien noch auf die Jahre 1999–2004 datierte Inkjet Prints auf Papier in unterschiedlicher Größe aus der Serie *Bedeutungsflächen* für 400 bis 800 € zum Verkauf.

Vgl. <https://web.archive.org/web/20041215215051/http://www.barbarawien.de/artists/piller.php> (Stand: 15.12.2004). Die bis 2011 bestehende Galerie Wiesehöfer hingegen bot einzelne, auf den Zeitraum 2000–2006 datierte Bilder aus verschiedenen Sammelgebieten des Zeitungsarchivs, darunter „Auto berühren/Touching Cars“, „Suchende Polizisten 1/Policemen Searching 1“, „Ungeklärte Fälle/Unsolved Cases“ und „Bauerwartung/Construction Expected“, als Pigmentdrucke von unterschiedlichen Maßen in Editionen von sechs Exemplaren zum Verkauf an. Auch 25 x 25 cm große C-Prints des Luftbildarchivs aus den Gruppen „Behelfsheime/Support Homes“ und „Pfade/Paths1“, die zwischen 2002 und 2004 datiert waren, wurden bei Wiesehöfer in einer Edition von sechs zum Verkauf angeboten. Vgl. <http://www.galerie-wiesehofer.de/piller/pillerportf.html> (zuletzt eingesehen am 9.3.2017).

erst nach 2000 beobachten. Der Umfang der Serien variiert zwischen einem und 40 Bildern. Ebenso variieren die Formate der Serien sowie die Maße der einzelnen Fotografien. Vereinfacht lässt sich feststellen, dass die Ausdrücke zwischen DIN A4 und DIN A0 groß sind. Die Motivauswahl und die Titel der Serien entsprechen dabei nicht zwangsläufig derjenigen der Sammelgebiete, welche Piller in Heften, Büchern und auf seiner Website publizierte. Mit Ausnahme der „Einzelbilder“ bzw. der „Ungeklärte(n) Fälle“ des Zeitungsarchivs können Pillers Zeitungsbilder nicht einzeln, sondern nur als ganze Serie erworben werden.<sup>701</sup> Recherchen förderten nur einen Fall zu Tage, bei welchem der Künstler statt reproduziertem Bildmaterial originale Zeitungsausschnitte zum Verkauf anbot. So offerierte die Galerie Barbara Wien 2004 eine Serie von 43 originalen, auf Pappe aufgezogenen und auf das Jahr 1999 datierten Zeitungsausschnitten *o.T.* (21 x 14,5 cm) für 5.000 €. <sup>702</sup> Auf Nachfrage versicherte der Künstler im März 2017, dass es sich dabei jedoch nicht um Bilder aus seinem Zeitungsarchiv, sondern um die Arbeit *Nachkriegsordnung* handele, die später von einer Kölner Privatsammlerin für eine höhere Summe erworben wurde.<sup>703</sup>

### **Präsentationsmodi**

Die Entscheidungen, wie er seine Bilder an der Wand anbringt, ob direkt mit Nägeln oder gerahmt und hinter Glas, trifft Peter Piller nach eigener Aussage sowohl unter inhaltlichen wie unter praktischen Gesichtspunkten. So berichtete er in einem Interview 2011, dass sich im Fall der Zeitungsbilder eine direkte Anbringung der in ihren Formaten zwischen DIN A4 und DIN A0 variierenden Ausdrücke an der Wand angesichts ihrer enormen Vielzahl von bis zu 40 Bilder umfassenden Serien als praktikabler und wesentlich kostengünstiger erwiesen habe als ihre Rahmung.<sup>704</sup>

Die 25 x 25 cm großen Abzüge der Serie *von erde schöner* hingegen werden seit Mitte der 2000er-Jahre konsequent auf weißem Karton montiert und gerahmt ausgestellt und verkauft. Vor 2004 hatte Piller es den Käufer\*innen seiner Luftbild-Serie noch selbst überlassen, ob sie die Abzüge rahmen oder nicht. Nach Aussage von Michael Wiesehöfer entschied Piller jedoch bald, dass die Rahmen zum Werk gehören und nur so präsentiert werden dürfen.<sup>705</sup> Diese museumsgerechte, die einzelnen Abzüge hinter Glas schützende Präsentation

---

<sup>701</sup> Vgl. Michael Wiesehöfer im Gespräch mit der Autorin am 11.5.2017 in Berlin.

<sup>702</sup> Vgl. <http://www.barbarawien.de/artists/piller.php> (Stand: 30.5.2004).

<sup>703</sup> Vgl. Gespräch zwischen der Autorin und Peter Piller am 19.3.2017 in Hamburg. Auf diese Arbeit und die Tatsache, dass die von Barbara Wien angegebene Datierung hierbei verwirrend ist, wird in Kapitel 4.5 genauer eingegangen.

<sup>704</sup> Vgl. Andreas Enrico Grunert im Gespräch mit Peter Piller/Der Dialekt der Bilder, in: *vonhundert* (7/2011), abrufbar unter: <http://www.vonhundert.de/index8bdf.html?id=337> (zuletzt eingesehen am 1.5.2017).

<sup>705</sup> Vgl. Gespräch zwischen der Autorin und Michael Wiesehöfer am 13.5.2017 in Berlin.

der Fotografien hat zur Folge, dass diese als Fine-Art-Prints wahrgenommen werden. Das ihnen zugrundeliegende Aneignungsverfahren des Künstlers wird dabei nicht sichtbar gemacht. Es könnte auch angenommen werden, dass es sich bei den Fotografien um eine typologische Serie künstlerischer Architekturfotografien handele, deren Urheber Peter Piller ist. Die Vermutung, dass Piller durch die Rahmung den Kunstcharakter seiner Bilder betont und deren Deutung als ‚Originale‘ forciert, wird durch die Beobachtung gestärkt, dass Pillers *Bürozeichnungen* (2000–2004), bei denen es sich um Unikate handelt, in Ausstellungen ebenfalls stets gerahmt präsentiert und verkauft werden. Andererseits könnte die Rahmung auch als doppelte Irritationsstrategie des Künstlers verstanden werden, die danach fragt, welche Rolle es spielt, ob es sich bei den Bildern um selbstaufgenommene Fotografien oder durch künstlerische Verfahren angeeignete Bilder handelt. Hierfür spricht die Beobachtung, dass Piller, obgleich er sonst in Ausstellungen nie ‚Originale‘ seiner gefundenen Fotografien zeigt, bei einer der ersten Ausstellungspräsentationen seiner Luftbilder in der Ausstellung KUNSTPREIS JUNGER WESTEN 2003 neben den 25 x 25 cm großen Abzügen auch einen wesentlich kleineren, quadratischen Kontaktabzug aus dem Firmennachlass zeigte (Abb. 120). Auch diesen montierte er auf weißen Karton und präsentierte ihn gerahmt, wodurch er ihn formal zu seinen Vergrößerungen in Beziehung setzte.

Im Interview mit Andreas Enrico Grunert bemerkte Piller, dass er bezüglich seiner Zeitungsbilder den Verzicht auf High-End-Papiere für seine Abzüge und die Wahl von kleineren Formaten angesichts ihrer vorherigen Kontexte als angemessener empfinde.<sup>706</sup> Obwohl die Wahl des von ihm für seine Abzüge verwendeten Papiers im Laufe der Zeit marktbedingt variiert, experimentiert der Künstler jedoch nicht mit getönten, extrem glänzenden, durchsichtigen oder dünnen Papiersorten, sondern verwendet weißes, starkes Bilderdruckpapier. Auch verwendet er weder für die Präsentation seiner Zeitungsbilder in Büchern noch in Ausstellungen Zeitungspapier, welches aufgrund der Papiereigenschaften mit der Zeit vergilben würde und die Präzision der vergrößerten Abbildung nicht gewährleisten könnte. Diese Beobachtung legt nahe, dass Piller die von ihm angefertigten Reproduktionen in Buch und Ausstellung als eigenständige Bildformen versteht und nicht versucht, mit diesen möglichst nahe an die „originalen“ Zeitungsdrucke heranzukommen. Abgesehen von wenigen Ausnahmen, etwa seine frühen Werkpräsentationen oder die auf Zeitungsausschnitten basierende Arbeit *Nachkriegsordnung* (2003), stellt Piller die Zeitungsausschnitte seines Zeitungsarchives weder als kleinformatige Artefakte in Ausstellungen aus noch bietet er sie

---

<sup>706</sup> Vgl. Interview Grunert/Piller 2011.

dem Kunstmarkt zum Verkauf an.<sup>707</sup> Um den Wünschen vieler Sammler\*innen gerecht zu werden, keine durch die Anbringung mit Nägeln an der Wand mit Löchern versehenen Abzüge kaufen zu müssen, produziert Piller seine Zeitungsbilder stets in zwei Sets. Dazu Piller:

Eins wird signiert und geht beim Sammler in die Schublade und eins ist für zu Hause und dann kann er es genauso nageln, wie ich es in der Ausstellung tue. Das ist eine Strategie, dem zu begegnen, weil ich das auch eigentlich lieber hab, dass die Leute mit den Sachen so umgehen, wie ich mit den Sachen umgehe und das einfach angemessener finde, wenn das dann auch so in den Sammlungen hängt.<sup>708</sup>

Zwischen 1998 und 2000 stellte Piller von 12 Sammelgebieten aus seinem Zeitungsarchiv Editionen in einer Auflage von zwölf Exemplaren her, die er 2002 über die Galerie Barbara Wien zum Verkauf anbot.<sup>709</sup> Mitte der 2000er-Jahre, mit seiner zunehmenden Etablierung auf dem Kunstmarkt, limitierte Piller seine Editionen stärker und ging dazu über, seine Arbeiten aus dem Werkkomplex *Archiv Peter Piller* in Editionen von sechs Exemplaren (+ 2 AP) zu drucken und seine eigenen Fotografien sogar nur in einer Auflage von drei Exemplaren (+ 1 AP) zum Verkauf anzubieten. Außerdem erstellte Piller aus 60 seiner etwa 90 Zeitungs-Sammelgebiete auch zu Serien zusammengefasste Ausdrücke. Da der Umfang der Serien jedoch deutlich geringer ist als der in Buchform präsentierten Sammelgebiete, wurden in Form seiner Publikationen etwa dreimal mehr Zeitungsbilder veröffentlicht, als im Ausstellungsraum in Form von Serien gezeigt werden können. Während er diejenigen Zeitungsbilder aus Sammelgebieten, welche Menschen zeigen, auf ein Format von maximal 37 cm Breite abzog, druckte er Zeitungsfotos aus Sammelgebieten, die Landschaften zeigen, auch in größeren Formaten aus. Im Gespräch begründete Piller seine Entscheidung mit dem Wunsch, die „Menschenbilder“ durch starke Vergrößerung in Ausstellungen nicht „zu lustig“ machen zu wollen.<sup>710</sup>

Die Präsentation der Bilder in weitläufigen Ausstellungsräumen ermöglicht deren gleichzeitige Betrachtung, während die Handhabung von Büchern den Leser\*innen in der Regel eine persönliche und alleinige Leseerfahrung bietet.<sup>711</sup> So bemerkte Friedrich Tietjen bereits 2007, dass den Betrachter\*innen durch die dichte Hängung und Vergrößerung der Zeitungsfotografien – anders als bei den Büchern – stets mehrere Bilder vor Augen geführt

---

<sup>707</sup> Wobei die Beigabe von aussortierten Zeitungsausschnitten in den Vorzugsausgaben einiger seiner Bücher abermals eine Ausnahme darstellt.

<sup>708</sup> Vgl. Interview Grunert/Piller 2011.

<sup>709</sup> Vgl. Preisliste der Galerie Barbara Wien anlässlich der Ausstellung PETER PILLER (Barbara Wien, 2.2.–31.3.2002).

<sup>710</sup> Vgl. Peter Piller im Gespräch mit der Autorin am 19.3.2017 in Hamburg.

<sup>711</sup> Die Betrachtung eines Buch-Exemplars in größeren Gruppen gestaltet sich räumlich als schwierig.

werden.<sup>712</sup> Einen Sonderfall stellt dabei das zuletzt von Piller zusammengestellte Sammelgebiet seines Zeitungsarchives dar: „Ungeklärte Fälle“.

Während die Zeitungsbilder in Pillers Büchern in gleicher oder ähnlicher Größe der originalen Zeitungsausschnitte abgedruckt werden und daher ihrem ursprünglichen Kontext vergleichsweise nahe bleiben, vergrößert der Künstler sie für den Ausstellungskontext zum Teil um das Zehnfache. Das hat zur Folge, dass sowohl das Druckraster der reproduzierten Zeitungsausschnitte als auch Bilddetails und Motive stärker hervortreten, wodurch Piller den Fotografien mehr Bedeutsamkeit verleiht. So bearbeitet er zwar das formale Erscheinungsbild der Fotos, erstellt Abzüge und vergrößert die Bilder, greift jedoch nicht durch Retusche oder Übermalungen in die Motive ein.<sup>713</sup> Obgleich er unterschiedliche Maße für seine Bilder wählt, bleiben diese im Format handlich, um in Ausstellungen möglichst viele Werke zeigen und miteinander kombinieren zu können. Erstmals im größeren Format (z. B. 147 x 152 cm oder 152 x 152 cm) präsentierte Piller seine Serie *Erscheinungen* (2015). Hierbei handelt es sich um Aufnahmen von metallischen LKW-Rückseiten in Form von matten, auf Alu-Dibond aufgezogenen Inkjet Prints. Während bereits das große Format und die Wahl des metallischen Verbundstoffes auf den ursprünglichen Kontext der LKW-Fotos rekurrieren, hebt Piller durch die Präsentation der Alu-Dibond-Bilder in Schattenfugenrahmen die Objekthaftigkeit der Werke noch weiter hervor.<sup>714</sup>

Im Frühjahr 2003 wurde im Bonner Kunstverein die von Peter Piller und Harald Uhr kuratierte Ausstellung STARS AND STRIPES V gezeigt. Zur Ausstellung erschien *Peter Piller: gültig?*, eine Publikation in Form einer klammergehefteten, kleinen Broschur. Zwar wurde diese wie die Buchreihe „Archiv Peter Piller“ im Verlag Revolver veröffentlicht, ihr liegt jedoch ein anderes inhaltliches wie gestalterisches Konzept zugrunde. Unüblicherweise beinhaltet diese Publikation Pillers einen Text des Kurators<sup>715</sup> und zeigt einzelne und in Rasterform angeordnete Bilder aus verschiedenen Werkgruppen des Künstlers in variablen Seitenanordnungen hintereinander. Die Präsentation in der Broschur spiegelt Bildanordnungen und Bildkombinationen wider, wie Piller sie auch für die Präsentation seiner Arbeiten in den Räumen des Kunstvereins festlegte. Wie eine Installationsansicht der Ausstellung zeigt (Abb.

---

<sup>712</sup> Vgl. Tietjen, Friedrich: Das Loch im Bild, in: Fotogeschichte, 27/104 (2007), S. 73.

<sup>713</sup> Vgl. Droschke 2004.

<sup>714</sup> 2017 wurden 78 dieser Fotografien in Buchform unter dem Titel *Erscheinungen* im Hatje Cantz Verlag veröffentlicht.

<sup>715</sup> Uhr, Harald: Bilder in bürokratischer Verwaltung oder die Kunst des zweiten Blicks, in: Piller, Peter (2003): *gültig?* (anlässlich der Ausstellung STARS AND STRIPES V im Bonner Kunstverein, 20.8.–21.9.2003), Frankfurt/Main, o.P.

121), hängte Piller gerahmte und ungerahmte Abzüge verschiedener Größen in kurzen Abständen voneinander an die weißen Wände des Kunstvereins. Der Großteil der Bilder wurde dabei in einer Reihe auf Augenhöhe an der Wand angebracht. Vereinzelt oder paarweise unter dieser Reihe angeordnete Abzüge verliehen dem Ganzen einen gewissen Rhythmus.

In der wenige Monate später in der Hamburger Kunsthalle eröffneten Gruppenausstellung GEGENWÄRTIG: FELDFORSCHUNG<sup>716</sup> installierte Piller seine Archiv-Arbeiten auf ähnliche Weise (Abb. 122). In einer Raumecke pinnte er einzelne Zeitungsbilder aus unterschiedlichen Sammelgebieten, darunter „Tatorthäuser“, „In Löcher blicken“, „Regionales Leuchten“ und „Mensch und Feuer“, in Form von mit weißen Rändern versehenen Schwarz-Weiß-Abzügen unterschiedlicher Größen direkt an die Wand. Diese kombinierte er dicht gehängt wiederum mit aktuellen Arbeiten, etwa einzelne Farbfotos aus *von erde schöner*, ersten Bildern aus seiner neuen Arbeit *deko+muniton* und weiteren farbigen Bildern, die er gerahmt und passepartouriert an der weißen Wand montierte. Durch die clusterartige Anordnung an der Wand setzte Piller alte und neue Arbeiten zueinander in Beziehung; verschiedene Formate sowie gerahmte und ungerahmte Fotografien hingen gleichrangig neben- und übereinander an der Wand. So legt Peter Piller selbst werkimmanente Beziehungen und eine Durchlässigkeit der Grenzen seiner Sammelgebiete offen.

Diese Vorgehensweise lässt sich für die Präsentation der Zeitungsbilder auch bei zahlreichen weiteren Ausstellungen Mitte der 2000er-Jahre beobachten. Die direkte Anbringung ungerahmter Abzüge an der Wand sowie das durch Art der Hängung und variierende Formate erzeugte assoziationsreiche Geflecht erinnert an die clusterhaften Wandpräsentationen von Wolfgang Tillmans. Dessen Fotografien waren, wie bereits erwähnt, zusammen mit Pillers Zeitungsbildern 1999 in der Gruppenausstellung WOHIN KEIN AUGE REICHT zu sehen und übten genauso wie die Ausstellungspraxis von Wilhelm Schürmann einen starken Einfluss auf die Entwicklung von Pillers Ausstellungspräsentationen aus. Die Installationspraxis Pillers, durch kommentarlose Bild-Verwebungen von Fotografien unterschiedlicher Kontexte nachbarschaftliche Beziehungen herzustellen, steht dabei aber sicherlich auch, wie in der Forschung bereits dargestellt,<sup>717</sup> in der Tradition von Aby Warburgs

---

<sup>716</sup> Hier wurden Künstler\*innen ausgestellt, die sich der verschiedensten wissenschaftlichen Strategien bedienen und in ihrer Arbeit suchen, sammeln und ordnen. So wurden neben unter anderem Christian Boltanski, Sophie Calle und Hans-Peter Feldmann auch Arbeiten von Peter Piller gezeigt.

<sup>717</sup> Vgl. Zybok, Oliver: Peter Piller. Ich sehe was, was Du schon gesehen hast, in: *Kunstforum international*, 246 (Mai/Juni 2017), S. 120–131 (hier: S. 129); Simon, Cheryl: Peter Piller, Bombs and Hunts. Remembering, Repeating, and Reading Across the Surface of Things: Peter Piller’s Archive/Décrire, démultiplier, déchiffrer: Les archives de Peter Piller explorent la surface des choses, in: *Ciel variable: art, photo, médias, culture*, 80 (Sommer 2008), S. 20ff (hier: S. 20); Jain 2009, S. 8; Jothady, Manisha: Peter Piller – Ein Tennisball, der beim Hecke-Schneiden zum Vorschein kommt, erinnert an Gewölle/A Tennis Ball Discovered While Cutting the Hedge is Like a Bird of Prey’s Pellet, in: *Camera Austria*, 89 (2005), S. 22–30 (hier: S. 25).

*Mnemosyne-Atlas* (1924–1929). Mit den Verwebungen von Sammelgebieten aus seinem Zeitungsarchiv, etwa durch ein gemeinsames Zeigen an einer Wand oder die Positionierung von als Brückenbilder fungierenden Einzelaufnahmen verschiedener Werkgruppen, legt Piller offen, wie durchlässig die Grenzen seiner Kategorisierungen sind. Deutlich wird dies bereits bei den Bildern von den Bauerwartungsflächen aus Pillers erstem Sammelgebiet „Noch ist nichts zu sehen“, die er aufgrund der Motivvariation eines im Bildanschnitt zu erkennenden Autos auch dem Sammelgebiet „Fotografenauto“ zuordnete. Es kam also vor, dass Piller ein Bild mehreren Sammelgebieten zuordnete. Ebenso stellt er assoziative Bezüge zwischen den Archiv-Arbeiten seines Zeitungs-, Luftbild- und Internetarchivs her. Zum Beispiel hängt er Bilder aus seinem Sammelgebiet „Tatorthäuser“ neben die farbigen Luftaufnahmen der Einfamilienhäuser, oder er positioniert Zeitungsfotos von „Bombenentschärfern“ neben Bildern von Bomben, die er auf historischen Postkarten fand (*unangenehme nachbarn*), oder neben Aufnahmen von Geschosshülsen, die er im Internet entdeckte (*deko+muniton*).

Auffällig ist, dass Piller in seinen Ausstellungen auf textliche Verweise zu seinen Bildern wie Wandtexte, Bildtitel oder Infoschildchen verzichtet und weder in deutschen noch in internationalen Ausstellungen Zeitungsbilder mit integrierten Bildunterschriften präsentiert, auch wenn diese, wie z. B. im Fall der Bauerwartungsflächen, gruppenkonstituierend waren. In Ausstellungen sollen seine zu Serien zusammengestellten Fotografien demnach auf das rein Visuelle begrenzt und ohne Textbezug wahrgenommen werden. In Pillers international vertriebenen Künstlerbüchern hingegen werden die Fotografien mit Bildunterschriften präsentiert.

Laut Jothady sei es Pillers Absicht, mit dieser von ihm selbst als „Kreuzwortselhängung“ bezeichneten Installationsweise neue Erzählformen zu finden.<sup>718</sup> Die Ausstellungsbesucher\*innen werden von Piller durch die senk- und waagerechten Anordnungen der Fotos an den Wänden und deren unterschiedliche Formate dazu angehalten, den Bildern in einem Wechsel aus Nah- und Fernbetrachtung gegenüberzutreten, sich auf die Suche nach dem Sinn der gruppierten Fotografien zu begeben und das Bedeutungsrätsel ohne textliche Hilfestellung zu lösen.

Nach der Veröffentlichung des Buches *Von Erde schöner* ging Piller Ende 2004 dazu über, diese Werkgruppe in Ausstellungen geschlossen und von den Zeitungsbildern separiert zu zeigen. Aus den 313 für das Buch ausgewählten und in 23 Kategorien geordneten Fotografien erstellte er 41 Serien, deren Umfang zwischen zwei und 40 Bildern variiert. Platzbedingt werden in Ausstellungen aber nicht alle 313 Fotografien, sondern zwischen fünf

---

<sup>718</sup> Vgl. Jothady 2005, S. 25 und 30.

und 158 Bilder als Werkgruppe *von erde schöner* gezeigt. Die erste Einzelpräsentation der Arbeit fand im Oktober 2004 in der Kölner Galerie Frehrking Wiesehöfer statt (Abb. 123). Hier hing eine große Anzahl der stets gleichmäßig gerahmten, auf weißen Karton montierten Abzüge im Format 25 x 25 cm zweireihig an den Wänden des Galerieraumes. Während die Bilder in der unteren Reihe in kurzen Abständen durchgehend gehängt wurden, rhythmisierte in der oberen Reihe die ungleichmäßige, lückenhafte Verteilung der ansonsten bündig zur unteren Reihe gehängten Fotografien das Gesamtbild. Die Wirkung als Gesamtbild wurde noch dadurch verstärkt, dass sich – anders als im Buch – weder zwischen noch unter den gerahmten Abzügen Bildnummern oder Infoschildchen befanden, die anzeigen, aus welcher der Serien die Bilder stammen. Anders aber als z. B. die Zeitungsbilder, die Piller – nach Sammelgebieten zusammengestellt – zunächst einzeln in Büchern veröffentlichte und dann in Ausstellungen miteinander verwob, zielte die Präsentation der ausgewählten Luftbilder sowohl in ihrer Veröffentlichung in Buchform als auch im Ausstellungsraum auf eine konsistente Gesamterzählung ab.

#### **4.4.3 *zeitung und von erde schöner* in Ausstellungen (2006/2007)**

Anlässlich der Verleihung des Baloise Art Prize 2006 an Peter Piller auf der 37. ART BASEL präsentierte die Galerie Frehrking Wiesehöfer in ihrer Messekabine mit *Ungeklärte Fälle* (2000–2006) das letzte von Piller zusammengestellte Sammelgebiet seines Zeitungsarchives in Form einer 40-teiligen Serie. Dabei schufen ineinander verschachtelte, U-förmige Wandelemente eine räumliche Enge in Form schmaler Gänge (Abb. 124), wodurch die direkt mit Versenknägeln an die Wände angebrachten Archiv-Pigmentdrucke unterschiedlicher Größe nur einzeln betrachtet werden konnten. Wenige Monate, bevor Piller seine „Ungeklärten Fälle“ erstmals als 77 Bilder umfassendes Sammelgebiet in Buchform präsentierte, betonte er mit seiner Ausstellungsinstallation in Basel deren Bedeutung als Einzelbilder. Eine Betitelung der einzelnen Fotos, etwa durch Schildchen unterhalb der Abzüge, erfolgte jedoch auch in diesem Fall nicht. Diese von Piller als „ideal“ bezeichnete Art der Präsentation<sup>719</sup> an den Wänden von engen Gängen wurde 2007 in der Einzelausstellung *ÄSTHETIK UND LANGEWEILE* im Kunsthaus Glarus wiederholt.

So zeichnete sich bereits 2006 ab – parallel zur Realisierung der Publikation *Zeitung* –, dass Piller seine Archiv-Arbeiten nicht länger in einem großen Cluster, sondern als einzelne Werkgruppen in Form von Serien präsentierte. In seiner ersten New Yorker Einzelausstellung *PETER PILLER. ARCHIVE PETER PILLER* wurden zu Beginn des Jahres 2007 in der Andrew Kreps

---

<sup>719</sup> Vgl. Peter Piller im Gespräch mit der Autorin am 19.3.2017 in Hamburg.

Gallery Zeitungs- und Luftbilder des Künstlers als einzelne Werkgruppen dargeboten (Abb. 125). Die Überblicksschau zeigte ausgewählte Sammelgebiete des Zeitungsarchivs als thematische Serien, die zwischen vier und 24 Bilder umfassten.<sup>720</sup> Die Serien wurden sowohl durch ihre block- oder reihenförmige Anordnung an den Wänden der Galerieräume als auch durch ihr ähnliches Bildformat als Einheiten gekennzeichnet und setzten sich so optisch von anderen Bildgruppen ab. Dennoch wurden Verbindungen zwischen einigen der Serien hergestellt, etwa durch die fortlaufende dichte Hängung sowie die Platzierung von größeren, einzeln gehängten Bildern sich anschließender Serien.

Die Präsentation der Sammelgebiete in Gruppen sowie der Verkauf der Zeitungsbilder in Form von mehrteiligen Serien und Editionen nach 2006 legen die Vermutung nahe, dass Piller die Arbeit an seinem Zeitungsarchiv mit Fertigstellung der Publikation *Zeitung* (2007) abschloss. Allgemeine Kennzeichen dafür, dass eine Arbeit abgeschlossen wurde, sind z. B. Datierungen, die Festlegung von Form, Inhalt und Umfang einer Arbeit sowie die Entscheidung darüber, wie diese zukünftig in Ausstellungen präsentiert werden soll. Um die Frage zu beantworten, ob Piller mit der Veröffentlichung der Publikation *Zeitung* im Jahr 2007 seine Arbeit am Zeitungsarchiv tatsächlich abschloss, wird im Folgenden die bisher umfangreichste und aktuellste Präsentation seiner Archiv-Arbeiten in die Untersuchung miteinbezogen.

#### **4.4.4 Die Ausstellung PETER PILLER: BELEGKONTROLLE (2014–2016)**

Anfang der 2010er-Jahre strebten Peter Piller und seine Hauptgalerie Capitain Petzel eine Ausstellung an, die einen Überblick über das 20-jährige Schaffen des inzwischen mehrfach ausgezeichneten Künstlers und Hochschulprofessors geben sollte. Diese wurde schließlich gemeinsam mit den Fotomuseen in Winterthur und Genf konzipiert.

Pillers Arbeiten waren in den vorangegangenen Jahrzehnten in Büchern und unzähligen Gruppenausstellungen in Europa, den USA und Japan sowie in vielen Einzelausstellungen in Galerien und Kunstmuseen einem internationalen Publikum präsentiert worden. Bereits zu diesem Zeitpunkt befanden sich seine Arbeiten in zahlreichen öffentlichen und privaten Sammlungen in Deutschland, der Schweiz, Spanien und den USA. Doch wie bereits zu Beginn dieses Kapitels erwähnt, hatte sich Piller einer wissenschaftlichen Rezeption seines Werkes lange entzogen. Erst mit den Vorbereitungen zu seiner bisher größten Werkretrospektive PETER PILLER: BELEGKONTROLLE öffnete sich der Künstler einer wissenschaftlichen Erschließung

---

<sup>720</sup> Die Galerie Andrew Kreps zeigte in mehreren Räumen unter anderem die zu Serien zusammengestellten Sammelgebiete „In Löcher blicken“, „Suchende Polizisten“ und „Regionales Leuchten“, aber auch „Von Erde schöner“ und „Deko+Munition“. Vgl. <http://andrewkreps.com/exhibition/503/press-release> (zuletzt eingesehen am 24.4.2017).

seiner Arbeiten und überdachte seine bisherige Publikations- und Ausstellungspraxis. Neben der gemeinsam mit den Museumsdirektoren aus Winterthur und Genf getroffenen Entscheidung, erstmals einen Textband als Ausstellungskatalog zu veröffentlichen, legte sich Piller auch auf eine repräsentative Auswahl seiner Serien und eine Anordnung seiner Bilder fest, für die er Installationsanleitungen anfertigte.

Anders als zwischen 2003 und 2006 nahm Piller – angesichts der Größe und Anzahl der zur Verfügung gestellten Räume – keine Verbindung verschiedener Arbeiten vor, sondern präsentierte seine Bilder wie schon zu Beginn seiner Laufbahn einzeln nach Werkgruppen (Abb. 126). Alle im Museum Winterthur gezeigten Bilder seiner Zeitung-Serien wurden als mit einem schmalen weißen Rand versehene Abzüge direkt mit Versenknägeln an die Wand angebracht. Die Fotografien einer Serie variierten zwar in ihren Formaten, wurden einander im Höhen- oder Breitenmaß aber insofern angeglichen, dass sie in gleichmäßigen und in kurzen Abständen auf einer Linie zweireihig gehängt werden konnten. Über- und untereinander angeordnet, folgte diese Art der Hängung also einem geometrischen Schema, das als Raster bezeichnet werden kann. So wurde etwa das erste Sammelgebiet des Zeitungsarchives „Noch ist nichts zu sehen“ in der Ausstellung im Fotomuseum Winterthur in Form der aus acht Abzügen mittleren Formats bestehenden Serie *Bauerwartung / Construction Expected* in zwei Reihen präsentiert (Abb. 126, links). Unter den Fotos befand sich das Panoramabild einer leicht hügeligen Landschaft, das als ein Schlüsselbild des Sammelgebietes angesehen werden kann, da es sowohl in der Publikation *Noch ist nichts zu sehen* (1998) – wo es als Vorlage für die Umschlaggestaltung des Buches diente – als auch in der Publikation *Zeitung* (2007) und ebenso auf der Website des Künstlers gezeigt wird. Von den weiteren Bildern waren drei zuvor nicht in Buchform publiziert worden. Dies stärkt die These, dass es sich bei den Serien und Künstlerbüchern um eigenständige Präsentationsformen handelt.

Für die Präsentation der Werkgruppe *von erde schöner* in der Ausstellung PETER PILLER: BELEGKONTROLLE legte sich der Künstler auf eine Auswahl von 158 aus den 300 ausgedruckten und zu 41 Serien zusammengefassten Luftbildern fest. Dies entsprach rund der Hälfte der für das Buch ausgewählten Fotografien. Durch die kleinere Auswahl wurde im Ausstellungsraum zwar nicht mehr die gleiche Sequenz wie im Buch, aber eine ähnliche Folge von Bildern gezeigt, die als Gesamterzählung im Raum gelesen werden konnte. Die Bilder wurden in der Ausstellung PETER PILLER: BELEGKONTROLLE in Winterthur, Nürnberg und Wien in drei Reihen untereinander an langen Wänden angeordnet (Abb. 127). Rhythmisiert wurden diese wie schon in den Jahren zuvor durch größere Bildabstände in einer der Reihen. Während die Anzahl der gezeigten Bilder und ihre Anordnung in ein bis drei Reihen übereinander seit

Veröffentlichung des Buches 2004 von Ausstellung zu Ausstellung entsprechend der zur Verfügung stehenden Wandmeter variierte, blieben das Abzugsformat von 25 x 25 cm und die Rahmung der auf weißem Karton montierten C-Prints in hellen Holzrahmen gleich.

In der Retrospektive wurden nicht nur Pillers Arbeiten in Form von Abzügen und Projektionen gezeigt, sondern auch erstmals umfangreich in Form seiner Bücher. Diese wurden in Vitrinen, auf Lesepulten und einem Büchertisch ausgestellt (Abb. 128). Seine frühen und seltenen, da nur in kleinen Auflagen erschienenen Bücher waren nur unter Glas zu sehen. Die in größerer Auflage herausgegebenen und aktuellen Publikationen hingegen konnten von den Besucher\*innen der Ausstellung angefasst und durchgeblättert werden. Die Einbindung der Bücher in die Ausstellungspräsentation zeugt von deren gewachsener Anerkennung als originäre Präsentationsformen und Medien künstlerischer Artikulation und verorteten Piller so auch als Buchkünstler.<sup>721</sup>

Es ist deutlich geworden, wie Peter Piller für die Präsentation seiner Archiv-Arbeiten auf seiner Website, in Ausstellungen und Büchern unterschiedliche Bilder auswählt und diese in variablen Anordnungen und Formaten zeigt. Demnach arbeitet der Künstler über mehrere Jahre an Formfindungen seiner Werke, welche ihm die Digitalisierung und mehrfache Reproduktion seines Ausgangsmaterials ermöglichen. Während er einigen seiner Künstlerbücher originale Zeitungsausschnitte hinzufügt, zeigt er diese nicht in Ausstellungen. Hier werden ausschließlich von Piller angefertigte Reproduktionen der Zeitungsfotos präsentiert. Mit Ausnahme der einmaligen Präsentation eines Abzuges aus dem Luftbildarchiv 2003 gilt auch für *von erde schöner*, dass Piller nur eigens von ihm hergestellte Abzüge ausstellt. Für Piller ist das Ausstellen seiner Arbeiten Teil des künstlerischen Prozesses und die Beschaffenheit und Größe der zur Verfügung stehenden Räume von elementarer Bedeutung für die Formatwahl seiner Abzüge und seine Bildanordnungen. Dabei interessiert es ihn,

Sachen miteinander in Verbindung zu bringen und dann verschiedene Stimmungen zu erzeugen. [...] Wenn ich ein großes Haus habe mit vielen Räumen, dann kann ich Leute von einem der lustig ist laufen lassen in einen anderen Tragischen zu einem dritten, wo es um das Nachdenken geht. Und ich kann mir dabei überlegen, wie ich das aufeinander abfolgen lassen möchte. In kleineren Räumen kann man meist nur eine Stimmung erzeugen. Was mich häufig interessiert hat war, Sachen aus unterschiedlichen Quellen in Verbindung zu bringen. Was das Ausstellen auf lange Sicht hin interessant macht, ist wenn man die eigene Arbeit noch mal raus gräbt und mit etwas Neuerem oder Älterem reagieren lässt. Oder Sachen, die man gar nicht so nebeneinander gesehen hat, plötzlich in einem neuen Raum mal nebeneinander ausprobiert. Ich habe ganz viele Sachen beim

---

<sup>721</sup> Das gestiegene Interesse am Buchkünstler Peter Piller wird auch durch die 2021 im Zentrum für Künstlerpublikationen des Museum Weserburg installierte Ausstellung PETER PILLER – ARCHIV DER BÜCHER (Bremen, 23.07.2021–14.11.2021) deutlich, in der sämtliche Bücher Peter Pillers gezeigt werden.

Ausstellungsaufbauten quasi entdeckt beziehungsweise Verwandtschaften gefunden. Zum Teil habe ich auch während des Ausstellens klären können, was ich überhaupt mache.<sup>722</sup>

Das Sammeln der Zeitungsbilder hatte der Künstler bereits 2005 mit Abschluss seiner Tätigkeit als Belegkontrolleur nach neun Jahren beendet. Seine Arbeit mit dem Luftbildarchiv hingegen schloss er bereits innerhalb von zwei Jahren ab. Wie dargelegt wurde, variierte Piller in der ersten Hälfte der 2000er-Jahre die Präsentationsform seiner Archiv-Arbeiten und zeigte unterschiedliche Bilder aus einzelnen Sammelgebieten von *zeitung* bzw. Kategorien von *von erde schöner*, deren Titel er über die Jahre mehrfach veränderte.

#### 4.5 Zur Rezeption des Archiv Peter Piller

Nicht nur durch zahlreiche Einzel- und Gruppenausstellungen sowie über 40 Bücher, die seine erfolgreiche Präsenz als Künstler widerspiegeln, sondern ebenso aufgrund seiner Vorbildfunktion als Hochschullehrer wirkt Peter Piller speziell mit seinem *Archiv Peter Piller* seit zwei Jahrzehnten auch international auf zeitgenössische künstlerische und kunstphilosophische Diskurse ein. Da Piller jedoch erst seit wenigen Jahren in Ausstellungen wie PETER PILLER: BELEGKONTROLLE (2014–2016) oder PETER PILLER – ARCHIV DER BÜCHER (2021) auch als Buchkünstler präsentiert wird, nehmen seine Publikationen in den Rezensionen der letzten 20 Jahre eine eher randständige Rolle ein. Ähnlich verhält es sich in Aufsätzen und wissenschaftlichen Studien, die Pillers Werk in erster Linie anhand seiner fotografischen Serien rezipieren. Auf die Gleichzeitigkeit der Präsentation seiner Arbeiten in Ausstellungen und Büchern gehen bisher nur wenige Autor\*innen genauer ein.<sup>723</sup>

In der deutschen Presse wurde der Künstler für sein in Ausstellungen präsentiertes Werk insbesondere in den 2000er-Jahren hoch gelobt. So bewertete die Welt am Sonntag Pillers Arbeiten bereits 2001 als „ein reines Vergnügen“, und eine dort veröffentlichte Ausstellungsrezension wünschte ihm „künftig so viel Platz wie nur möglich“ zum Ausstellen seiner Bilder, da diese „einfach nur Freude“ machen.<sup>724</sup> Neben der tragikomischen, surrealen und absurden Wirkung seiner Arbeiten heben landesweit veröffentlichte Ausstellungsrezensionen<sup>725</sup> sein „ausgeprägtes Sprachgefühl“<sup>726</sup> hervor. Auch von der

---

<sup>722</sup> Interview Meyer/Schuetze/Piller 2013.

<sup>723</sup> Zu ihnen gehören: Jain 2009, Lange 2014, Matzer 2010, Kat. Albedo 2015.

<sup>724</sup> Vgl. Lorentz, Frank: Auf der Suche nach der typischen Geste, in: Die Welt am Sonntag (4.11.2001), abrufbar unter: <https://www.welt.de/print-wams/article616682/Auf-der-Suche-nach-der-typischen-Geste.html> (zuletzt eingesehen am 27.2.2021).

<sup>725</sup> Vgl. Puvogel 2002, S. 297; Schellen 2003, S. 28; Stoeber, Michael: Die Sehnsucht des Kartografen, in: Kunstforum international, 69 (März–April 2004), S. 247–250 (hier: S. 250).

<sup>726</sup> Puvogel 2002, S. 297.

amerikanischen Presse wurden Pillers 2007 erstmals in New York gezeigten Archivarbeiten positiv aufgenommen und ihre Bildwirkung als absurd und voller schwarzem Humor und Ironie bewertet.<sup>727</sup>

Eben jene humorvolle Wirkung seiner Arbeiten fand unter Kunstkritiker\*innen jedoch nicht nur Bewunderung. 2011 wurde in der Süddeutschen Zeitung die Intention von Pillers Arbeiten hinterfragt, und der Rezensent bezeichnete sie als schonungslose Satire, die Gefahr laufe, das Kleinbürgertum lächerlich zu machen, und brandmarkte Piller als „Ethnologen der Hässlichkeit“.<sup>728</sup> Die humorvolle Wirkung von Pillers Bildern untersuchte z. B. die Kunsttheoretikerin Gora Jain (\*1967) bereits 2009 ausführlich.<sup>729</sup> Dass Piller sich mit einigen seiner Archiv-Arbeiten jedoch durchaus ernsten Themen zuwendet, denen jegliche humorvolle Wirkung versagt bleibt, wird noch in Kapitel 4.6 verdeutlicht. Neben der Frage, ob, für wen und weshalb Pillers Arbeiten tatsächlich lustig seien, beschäftigten sich Journalist\*innen und Kunstkritiker\*innen bisher vor allem mit der Alltäglichkeit und Banalität der vom Künstler präsentierten Fotografien und Zeichnungen sowie der kunsthistorischen Einordnung Pillers als Archiv- und Sammel-Künstler.

### **Peter Piller als Archiv- und Sammel-Künstler**

Seit Mitte der 2000er-Jahre herrscht unter Kunsthistoriker\*innen und Kunstkritiker\*innen eine Lesart von Pillers Werken vor, die seine Arbeitsweise mit anderen künstlerischen Verfahren des „Archivarischen“<sup>730</sup> im 20. Jahrhundert in Beziehung setzt und ihn als sammelnden und forschenden Künstler versteht, was unter anderem durch Pillers Beteiligung an zahlreichen Gruppenausstellungen zu diesem Thema<sup>731</sup> belegt wird. So assoziiert beispielsweise die Kunstkritikerin Manisha Jothady (\*1971) Pillers Arbeitsweise in ihrem 2005 in Camera Austria erschienenen, reich bebilderten, neunseitigen Aufsatz sowohl mit dem Vorgehen des Kunsthistorikers Aby Warburg (1866–1929) bei der Erstellung seines *Mnemosyne-Atlas* (1924–1929) als auch mit der Praxis des Konzeptkünstlers Hans-Peter Feldmann (\*1941), wenngleich sie bemerkt, dass sich diese Vergleiche in der Analyse von übereinstimmenden Merkmalen erschöpfen.<sup>732</sup> Zur Einbettung Pillers Arbeiten in die Tradition der sogenannten Archivkunst oder vergleichbarer künstlerischer Positionen und Kunstströmungen des 20. Jahrhundert

---

<sup>727</sup> Vgl. Cotter, Holland: Art in Review; Peter Piller, in: The New York Times (9.2.2007); Maine, Stephen: Peter Piller at Andrew Kreps, in: Art in America (Mai 2007), S. 198.

<sup>728</sup> Vgl. Briegleb, Till: Auf Suche jenseits der Gartenzäune, in: Süddeutsche Zeitung (6.8.2011), S. 16.

<sup>729</sup> Vgl. Jain 2009.

<sup>730</sup> Vgl. Heiser 2015, S. 63–74.

<sup>731</sup> Beispielsweise GEGENWÄRTIG: FELDFORSCHUNG (Kunsthalle Hamburg, 2003); RECHERCHE – ENTDECKT! BILDARCHIVE DER UNSICHTBARKEITEN (Villa Merkel, Esslingen, 2004).

<sup>732</sup> Vgl. Jothady 2005, S. 25. Die gleichen Parallelen zieht Cheryl Simon, vgl. Simon 2008.

existiert eine ausführliche Forschung, die an dieser Stelle nicht vertiefender referiert werden muss. Zuletzt ging Ludwig Seyfarth in seinem 2015 erschienen Aufsatz genauer auf die Vergleiche von Marcel Duchamp über die dadaistischen Collagen und Fotocollagen der 1920er- und 1930er-Jahre bis hin zur Konzeptkunst der 1960er- und 1970er- und der amerikanischen Appropriation Art der 1980er-Jahre ein.<sup>733</sup> Er verweist dabei auch auf den 1997 erschienenen Aufsatz von Benjamin H. D. Buchloh, in dem dieser zwar Piller nicht erwähnt, aber das „Genre der Fotosammlung in der zeitgenössischen Kunst“ erstmals als zusammenhängenden Untersuchungsgegenstand unter die Lupe nimmt. Die Bezeichnung Pillers als „Sammel-Künstler“ und „Bilder-Recycler“ durch Seyfarth und andere Autor\*innen verweist allerdings auf die allgemeine Frage nach der Klassifizierbarkeit von Fotografien und Künstler\*innen und soll im Folgenden genauer diskutiert werden.

Da Peter Piller Fotografien unter anderem aus Tageszeitungen sammelt und gruppiert, wird er bereits seit den frühen 2000er-Jahren in der Presse und in der Forschung als Sammel-Künstler, Foto- oder Bilder-Sammler bezeichnet.<sup>734</sup> Ludwig Seyfarth betrachtet Piller als „Foto-Sammler“, dessen Kunst in einer „Tradition des Nicht-Eingreifens beziehungsweise der Verwendung vorgefundener Materials“ stehe.<sup>735</sup> Pillers Werk ließe sich in der Tradition einer Kunstrichtung oder -gattung sehen, die sich seit den 1960er-Jahren zunehmend etabliert habe und die eigentlich darin bestehe, Formen der Ausstellung für gesammeltes Material zu entwickeln. Diese könne man laut Seyfarth grob als „Fotosammlung“ etikettieren. Dabei würden gefundene oder aus Zeitungen, Zeitschriften oder Büchern ausgeschnittene Fotografien, von den Künstler\*innen selbst aufgenommene Bilder oder aus dem Internet entnommene digitale Aufnahmen in streng seriellen oder auch in äußerst ungewöhnlichen Zusammenstellungen und Anordnungen von den Sammel-Künstler\*innen präsentiert.<sup>736</sup>

Angesichts der in diesem Kapitel bereits geschilderten komplexen Aneignungsverfahren greift die Bezeichnung „Foto-Sammler“ aus Sicht der Autorin jedoch zu kurz. Die Bezeichnungen „Foto-Sammler“ oder „Sammel-Künstler“ suggerieren, dass Pillers künstlerische Leistung allein oder überwiegend im Sammeln des Materials bestehe. Anders als die meisten Sammler\*innen von Fotografien arbeitet Piller jedoch mit den von ihm zusammengetragenen Aufnahmen. So stellt er nicht einfach das im Archiv Peter Piller erfasste Material aus, sondern das, was er aus den gesammelten Bildern macht. Eine genauere Untersuchung seiner Arbeiten aus den Werkgruppen *zeitung* und *von erde schöner* sowie der

---

<sup>733</sup> Vgl. Seyfarth 2015b, S. 18.

<sup>734</sup> Vgl. Lorentz 2001; Ehlers 2002, S. 18; Oelze 2004; Pfütze 2004, S. 308; Seyfarth 2015b, S. 17.

<sup>735</sup> Vgl. Seyfarth 2015b, S. 17.

<sup>736</sup> Vgl. ebd.

Blick auf die Vorgehensweise des Künstlers haben gezeigt, dass dieser wesentlich mehr mit dem Material unternimmt, als es bloß zu sammeln. Die Bezeichnung „Sammel-Künstler“ schmälert die komplexen Verfahren, die vom Künstler angewandt werden, und greift daher viel zu kurz. Wie die Untersuchung von Pillers künstlerischen Verfahren verdeutlichte, steht nicht das Sammeln, sondern vielmehr die Aneignung fremden Bildmaterials im Zentrum seiner Praxis und seines Werkes.

### **Peter Piller als Konzeptkünstler**

In Presse und Forschung wird Peter Pillers Arbeitsweise nicht nur mit der von sogenannten Archiv- und Sammel-Künstlern, sondern auch mit der von Konzeptkünstler\*innen in Beziehung gesetzt. Vergleiche beginnen historisch mit den künstlerischen Collage- und Fotomontagetechniken der 1920er-Jahre. Weiter werden aufgrund Pillers Vorgehensweise der Bilder-Gruppierung Bezüge zu seriell arbeitenden Fotograf\*innen wie Bernd Becher (1931–2007) und Hilla Becher (1934–2015) hergestellt. Schließlich wird Pillers Werk ebenso in eine „typologisierende Tradition der deutschen Fotografie“ eingeordnet wie in die Tradition amerikanischer Konzeptkünstler der 1960er wie Ed Ruscha oder sogenannter Appropriation Artists wie Richard Prince.<sup>737</sup> Den Gemeinsamkeiten und Unterschieden der künstlerischen Werke von Prince und Piller widmet sich aktuell sogar die Doppelausstellung PETER PILLER - RICHARD PRINCE in der Weserburg Bremen (19.6.2021–31.10.2021). So eignen sich etwa beide Künstler vorgefundene Fotos aus Zeitungen an, präsentieren jedoch unterschiedliche Bildwelten des Alltags. Anders als bei vielen Künstler\*innen der Appropriation Art eignet sich Piller keine populären Bilder oder Kunstwerke bekannter Autor\*innen an, sondern Bilder, deren Urheber\*innen nicht aus dem Bereich der Kunst stammen und unbekannt sind. Gleiches gilt für Mike Mandel und Larry Sultan in Bezug auf *Evidence*.

In der Diskussion, ob Piller als „Konzeptkünstler“ zu gelten habe, ist Ludwig Seyfarth zuzustimmen, der sich in mehreren Aufsätzen gegen eine solche Betitelung ausspricht und darüber hinaus allgemein die „inflationäre“ und „unreflektierte“ Verwendung des Begriffs „Konzeptkunst“ und seiner Gleichsetzung mit „zeitgenössischer Kunst“ kritisiert.<sup>738</sup> Seine Position unterstreicht Seyfarth in eindrucksvoller Weise anhand von Vergleichen mit konzeptuell arbeitenden Künstler\*innen seit den 1960er-Jahren wie Ed Ruscha (\*1937). Dabei argumentiert er, dass Pillers Werk zu einem erheblichen Teil auf „vorgefundenen und neu

---

<sup>737</sup> Vgl. Lange, Christy: Something from Nothing in: Frieze (14.11.2014), abrufbar unter: <https://www.frieze.com/article/was-gibts-zu-sehen> (zuletzt eingesehen am 27.2.2021); vgl. auch Heiser 2015, S. 63–74.

<sup>738</sup> Vgl. Seyfarth 2004b, S. 67; Seyfarth 2015a, S. 104.

arrangierten Fotografien“ beruhe und damit äußerlich zwar an die „bewusst kunstlosen Fotografien und Fotoserien der frühen Conceptual Art“ erinnere, Piller – im Gegensatz zu klassischen Konzeptkünstler\*innen – jedoch keinem vorgeordneten Konzept oder Schema folge.<sup>739</sup>

### **Kunsthistorische Referenzen und Einfluss des *Archiv Peter Piller***

In dem Zusammenhang zwischen künstlerischen Verfahren der Aneignung gefundener Fotografien und kuratorischen Praktiken, die sich fotografischem Material und Fotoarchiven widmen, welche zuvor nicht im Kunstzusammenhang standen, sah der Kunstkritiker Jörg Heiser den offensichtlichsten Gegenwartsbezug von Pillers Arbeiten.<sup>740</sup> Jemand, der ähnlich wie Piller mit seinen Ausstellungen und Publikationen die Grenzen zwischen künstlerischer, kuratorischer und editorischer Arbeit aufweicht und mit gefundenen Fotografien arbeitet, ist Erik Kessels (\*1966). Kessels Bücher und Ausstellungen gewannen – etwa zeitgleich mit Peter Pillers Archiv-Arbeiten – nicht zuletzt durch seine Rolle als Jurymitglied und Berater diverser Fotofestivals international große öffentliche Sichtbarkeit und Einfluss. Für seine Bücher und viel beachteten Ausstellungen sammelt, ordnet und arrangiert der ursprünglich aus der Werbung kommende Kessels fotografisches Material aus der alltäglichen Praxis der Fotografie. Er kauft ganze Konvolute von meist analogen Fotografien, Fotoalben und Diasammlungen an oder stößt online auf Blogs oder in Datenbanken auf Material, das sein Interesse weckt. Aus diesen ursprünglichen Entstehungszusammenhängen gelöst, gibt er dem Material durch Auswahl und Gestaltung eine neue Form und einen neuen Kontext. Angesichts der Ähnlichkeiten in ihrem künstlerischen Vorgehen verwundert es daher auch nicht, dass Kessels und Pillers Arbeiten häufig gemeinsam in Gruppenausstellungen gezeigt werden.<sup>741</sup>

Doch finden sich künstlerische und kuratorische Praktiken in Bezug auf ursprünglich kunstfremde Fotografien heute auch außerhalb von Ausstellungshäusern: im Internet. Wie die amerikanische Kunstkritikerin Christy Lange bereits 2014 feststellte, nimmt Pillers Arbeitsweise schon Ende der 1990er-Jahre die Organisation von Unmengen an Bildern vorweg, welche uns heute durch Internetphänomene wie memes oder durch Plattformen wie Pinterest und tumblr, in denen Fundstücke aus dem Internet nach Gemeinsamkeiten und Themen zusammengestellt werden, vertraut sind.<sup>742</sup> Nicht zuletzt deshalb wirken auch Pillers vor 15 Jahren entstandenen Arbeiten heute

---

<sup>739</sup> Vgl. Seyfarth 2015b, S. 11–21 und Seyfarth 2015a, S. 102–111.

<sup>740</sup> Heiser 2015, S. 72f.

<sup>741</sup> 2017 lud Erik Kessels anlässlich seiner deutschlandweit ersten umfassende Retrospektive ERIK KESSELS & FRIENDS (NRW-Forum, Düsseldorf, 12.8.–5.11.2017) Peter Piller dazu ein, mit eigenen Arbeiten in der Überblicksausstellung zu intervenieren.

<sup>742</sup> Vgl. Lange 2014.

noch hoch aktuell und werden häufig in thematischen Gruppenausstellungen auf der ganzen Welt präsentiert.

Von einer gemeinsamen Thematisierung des Alltags und einer gewissen „Ästhetik des Banalen“ werden zudem Referenzen zu anderen zeitgenössischen deutschen Fotografen wie Wolfgang Tillmans oder Thomas Ruff abgeleitet.<sup>743</sup> Diese Vergleiche mit Pillers Arbeiten beruhen auf thematischen und motivischen Ähnlichkeiten. Ob sie aber einer Untersuchung von Entstehungsbedingungen der Werke und Verfahrensweisen der Künstler\*innen standhalten würden, bleibt fraglich; eine überzeugende Argumentation steht bis heute aus.

### **Hans-Peter Feldmann als Referenz für Peter Piller**

Seit Mitte der 2000er-Jahre wird Peter Piller kunsthistorisch immer wieder in die Nähe von Hans-Peter Feldmann gestellt,<sup>744</sup> allerdings ohne diesen Vergleich durch genauere Untersuchungen zu begründen. Der seit 50 Jahren mit gefundenem Material arbeitende Feldmann zählt heute zu den bedeutendsten deutschen Konzeptkünstlern. Im amerikanischen Kontext war er jedoch bis Mitte der 1990er-Jahre weitgehend unbekannt, weshalb er in der Rezeption zu *Evidence* Ende der 1970er-Jahre in den USA keine Erwähnung fand. Für spätere Generationen von Künstler\*innen in Europa, die mit gefundenem Material arbeiten, wird ihm hingegen eine Vorbildfunktion zugesprochen.

Die Archiv-Arbeiten Pillers und viele Arbeiten Feldmanns weisen zahlreiche Gemeinsamkeiten auf. Hierzu zählen der Umgang mit gefundenem Material, die Thematisierung des Alltags, die formale Schlichtheit, schnörkellose Titelgebung und humorvolle Wirkung sowie nicht zuletzt die Präsentation ihrer Werke in Büchern und Heften. Ohne Zweifel kann Feldmann als ein künstlerisches Vorbild für den fast 30 Jahre jüngeren Piller gelten; dessen Publikation *3 Hefte* (2001) wirkt wie eine Hommage an Feldmanns *Bilder-Hefte*, von denen Piller selbst einige besitzt. Doch wie die Ausführungen zu Feldmanns Arbeiten in Kapitel 2.2.1 dieser Untersuchung erkennen lassen, weichen bei genauerer Betrachtung die jeweiligen Verfahrensweisen, künstlerischen Motivationen und die Bandbreite des verwendeten Materials erheblich voneinander ab.

Dies hängt nicht zuletzt mit unterschiedlichen historischen, biografischen und technischen Voraussetzungen zusammen: Die Produktionsbedingungen und Herstellungskontexte der frühen Bücher und Hefte von Feldmann sind mit denen von Pillers

---

<sup>743</sup> Vgl. Simon 2008, S. 21.

<sup>744</sup> Vgl. Oelze 2004; Ziegler 2005; Schmidt, Gunnar: Dilettantische Ästhetik. Fotografie zwischen Laien- und Kunstsphäre, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, 29/111 (2009), S. 31; Pfützte 2004, S. 308; Puvogel 2002, S. 295–297.

Publikationen schwerlich vergleichbar. Feldmann veröffentlicht seit Ende der 1960er-Jahre Bücher und Hefte im Selbstverlag. Seine frühen Publikationen stellte er selbst her und vervielfältigte sie mit dem Ziel einer Demokratisierung der Kunst. Piller hingegen begann, wie oben dargestellt, erst 20 Jahre später als Student und im Kontext einer Anbindung an eine Kunsthochschule mit der Veröffentlichung seiner Bilder in Buchform. Dabei standen ihm von Anfang an Verleger und Gestalter zur Seite. Eine Veröffentlichung im Selbstverlag wurde von Piller bisher nicht angestrebt. Beide Künstler brachten in den letzten Jahrzehnten jedoch über Verlage Publikationen heraus, bei denen es sich um Mischformen von Katalog und Künstlerbuch handelt. Wie Pillers Bücher enthalten auch die Publikationen von Feldmann – von wenigen Ausnahmen abgesehen – keine Texte fremder Autor\*innen.

Gemeinsamkeiten und Unterschiede lassen sich auch in der Wahl des (Bild-)Materials ausmachen, welches die beiden Künstler für ihre Arbeiten verwenden. Piller nutzt selten eigenes und für seine Archiv-Arbeiten ausschließlich fremdes Bildmaterial, wohingegen sich Feldmann für seine Arbeiten von Anfang an gleichermaßen eigener wie fremder Fotografien bedient. Wenn Piller und Feldmann selbst fotografieren, entstehen bewusst kunstlos wirkende Aufnahmen, die „das Niveau der semi-professionellen Fotografie nicht überschreiten.“<sup>745</sup> Daneben arbeitet Feldmann wie Piller mit anderen Medien. Während dies bei Piller jedoch in erster Linie Zeichnungen und Texte sind, ist Feldmann nicht nur fotografierend, zeichnend und schreibend tätig.<sup>746</sup> Vielmehr nutzt er genauso Malerei, Skulptur und Installation und verwendet für seine Arbeiten neben Fotografien auch andere gefundene Alltagsgegenstände – von Spielzeug über Nippes bis zu Damenhandtaschen – und geht dabei konzeptuell vor. Zudem beschränkt sich Feldmanns Interesse nicht nur auf Bilder aus Zeitungen, Magazinen, Werbeanzeigen, privaten Fotoalben oder Postkarten, sondern reicht weit über das Medium Fotografie hinaus. Während für Piller die Fotografie Mitte der 1990er-Jahre in Bezug auf seine selbstangefertigten Zeichnungen an Bedeutung gewann, stellte für Feldmann die Malerei den Ausgangspunkt für seine Beschäftigung mit Fotografie dar.

Und auch Pillers Aneignungsverfahren unterscheiden sich von den Vorgehensweisen, die Feldmann zur Aneignung fremder Fotografien wählt. Dies wird etwa durch Vergleiche von Werken Feldmanns, bei denen er mit gefundenen Zeitungsfotografien arbeitet, mit Pillers Werkgruppe *zeitung* deutlich. Bereits werkimmanent variieren Feldmanns Verfahrensweisen bei seinen auf Zeitungsfotografien basierenden Arbeiten, etwa *Der Überfall* oder *9/12 Front page*, was sowohl deren Präsentation als auch den Umgang mit dem gefundenen Material

---

<sup>745</sup> Zednek 1977, S. 8.

<sup>746</sup> Feldmann veröffentlichte einige Kurzgeschichten in Buchform und stellte Blätter mit eigenen Texten in Ausstellungen aus.

betrifft. Dies gilt ebenso für das schmale Büchlein mit dem Titel *Zeitungsphotos* (2006) (Abb. 129), das Feldmann ein Jahr, bevor Piller sein Zeitungsarchiv mit der Publikation *Zeitung* (2007) abschloss, im Verlag der Buchhandlung Walther König herausbrachte. *Zeitungsphotos* entstand anlässlich der Ausstellung HANS-PETER FELDMANN KUNSTAUSSTELLUNG in der Integrierten Gesamtschule Horhausen und wurde von deren Direktor Norbert Schmalen herausgegeben. Die Bilder für sein Buch hatte Feldmann nicht etwa ausgeschnitten, sondern farbig abfotografiert. Die so entstandenen Aufnahmen zeigen nicht allein das Bild, auch wenn dieses stets im Fokus steht. Häufig leicht schief aufgenommen, erfassen Feldmanns Fotos auch den ursprünglichen Kontext der Zeitungsfotos: die geknickte Zeitungsseite, Bildunterschriften, angeschnittene Zeitungsartikel (Abb. 130). Jeweils einzeln auf der Buchseite präsentiert und vom Weiß der Buchseiten passepartouriert, werden Feldmanns Fotografien als eigenständige Arbeiten präsentiert, die weder kategorisiert noch betitelt werden. So nutzen zwar beide Künstler für ihre Arbeiten Tageszeitungen als Materialquelle. Anders aber als Pillers Zeitungsbildern liegt Feldmanns *Zeitungsphotos* keine Ordnung nach Motiven zugrunde. Vielmehr stellen die in Zeitungen abgedruckten Fotografien selbst Feldmanns Bildmotiv dar. Anders ist dies bei der bereits in Kapitel 2.2.1 beschriebenen installativen Arbeit *9/12 Front page* (2002), für die Feldmann mit einer seriellen Anordnung von ganzen Zeitungsseiten arbeitet und dabei nach dem Informationswert der Zeitungsbilder und der Aufrichtigkeit ihrer medialen Vermittlung fragt. Kommentierte Feldmann bereits 1975 mit *Der Überfall* die Unzulänglichkeiten von Bildunterschriften, beschäftigte sich auch Piller etwas mehr als 20 Jahre später in zeitung-Sammelgebieten wie „Noch ist nichts zu sehen“ mit der Frage nach dem Zusammenwirken von Bild und Text in Zeitungen.

Während Pillers Archiv-Arbeiten, wie Ludwig Seyfarth bemerkt, zwar „äußerlich an die bewusst kunstlosen Fotografien und Fotoserien der frühen Conceptual Art erinnern[n]“,<sup>747</sup> ihnen aber wie im Fall von *zeitung* keine konzeptuelle Idee vorausging, gibt Feldmann als klassischer Konzeptkünstler seit Ende der 1960er-Jahre der Idee den Vorrang vor der Ausführung und gestaltet seine Arbeiten nicht immer persönlich. So erteilt Feldmann z. B. Anweisungen, nach denen Kunsthandwerker\*innen seine Arbeiten herstellen oder Galerie- und Museumsmitarbeiter\*innen seine Arbeiten installieren sollen. Auch misst er einer Aktivierung der Betrachter\*innen eine größere Bedeutung bei als der materiellen Beschaffenheit seiner Kunstwerke. Daher stellt er diese mit einfachen Mitteln und leicht verfügbaren Materialien her. Piller hingegen legt, wie gezeigt wurde, großen Wert auf die materielle Beschaffenheit seiner Arbeiten und folgt dabei – anders als Feldmann – Konventionen des Kunstmarktes und des

---

<sup>747</sup> Seyfarth 2015a, S. 105.

Buchhandels. Während im Kunsthandel mit dem Mittel der Verknappung operiert wird, d. h. stark limitierte Editionen unter exklusiven Bedingungen einer kleinen Käuferschaft angeboten werden, wird im Buchhandel mittels hoher Auflage der Bücher auf eine große Verbreitung der Arbeiten abgezielt.

Für einige von Feldmanns frühen Arbeiten mit gefundenen Fotografien spielten, wie in Kapitel 2.2.1 gezeigt wurde, Verfahren der Kolorierung und Collage sowie die Kombination von fotografischen Bildern unterschiedlicher Herkunft eine wichtige Rolle. Auch Piller setzte in seinem ersten Buch *speiseeiswagen im wendehammer* (1997) sowie bei der Serie *Lurup* (2011) Bilder unterschiedlicher Herkunft, nämlich seine eigenen Fotografien und gefundene Zeitungsfotos, in Beziehung zueinander. Obgleich Piller Bilder mit der Schere ausschneidet und auf Papier klebt, war ihm jedoch nicht an der Erstellung einzelner neuer Bilder gelegen, sondern an deren Zusammenstellung in Gruppen, weshalb der Collage-Begriff zur Beschreibung seiner Aneignungsverfahren in diesen Fällen ungeeignet erscheint. Auch wenn Piller sein erstes Buch *speiseeiswagen im wendehammer* selbst gestaltete und sich an der Herstellung beteiligte, gab er seine Bücher – anders als Feldmann – jedoch nie im Selbstverlag heraus. Feldmann verstand die Herausgabe seiner Hefte und Bücher im Selbstverlag als Ausdruck einer antiinstitutionellen Haltung, die ihm eine Unabhängigkeit vom Kunstbetrieb und die kompromisslose Umsetzung seiner Ideen ermöglichte. Für Pillers Buchproduktion spielten diese Aspekte und Überlegungen keine Rolle.

### ***Evidence* als Referenz für Peter Pillers Archiv-Arbeiten**

Zwar wurden Mike Mandels und Larry Sultans *Evidence* und Peter Pillers Arbeiten aus dem *Archiv Peter Piller* in Gruppenausstellungen und Aufsätzen häufig gemeinsam gezeigt und im Resonanzraum des Archivs besprochen, doch wurden die Arbeiten bisher selten explizit miteinander verglichen. Allgemeine Ähnlichkeiten in den Verfahren der Künstler bemerkte bereits Roberta Agnese im Rahmen eines 2017 erschienen Aufsatzes, in welchem sie anhand von *Evidence* und dem *Archiv Peter Piller* als zwei Fallstudien die Rolle des Archivs in der zeitgenössischen Kunstpraxis untersucht.<sup>748</sup>

Sowohl bei Peter Pillers Bildern aus *zeitung* und *von erde schöner* als auch bei den Fotos des *Evidence*-Projektes lässt sich schwer beschreiben, was eigentlich genau zu sehen ist. Wie schon Mandel und Sultan wird auch Piller durch seinen Umgang mit den Bildern Anderer zum Autor neuer Bilder. Mit *zeitung* und *von erde schöner* ergründet Piller ebenso wie Mandel und

---

<sup>748</sup> Vgl. Agnese, Roberta: Éparpiller l'archive, thématiser l'archive: deux études de cas photographiques, in: Marges. Revue d'art contemporain, 25 (2017), S. 103–119.

Sultan mit *Evidence* die Glaubwürdigkeit von Fotografie. Sie fragen danach, was wir auf Fotos sehen, lesen und erkennen, wenn wir die Zusammenhänge nicht kennen, da uns die Künstler Bildunterschriften und konkrete Kontexte vorenthalten.

Während Mandel und Sultan sich für *Evidence* in Archiven vorgefundenen fotografischen Materials bedienten, dessen Verwendungserlaubnis sie zu zuvor angefragt hatten, eignete sich Piller für *zeitung* und *von erde schöner* Fotografien an, deren ursprüngliche Kontexte er zwar benannte, deren Urheberschaften er im Zuge einer Verwendung im Rahmen der Kunstfreiheit jedoch nicht weiter nachging.

Mandel und Sultan wählten für *Evidence* Fotografien aus, die jenen, die über die Massenmedien verbreitet wurden, entgegenstehen, weil sie z. B. ursprünglich der Geheimhaltung unterlagen. Piller hingegen traf für *zeitung* eine Auswahl an Fotografien, die uns bekannt vorkommen, da sie uns alltäglich begegnen.<sup>749</sup>

Die von den Künstlern angewandten Aneignungsverfahren wurden von den Kontexten, in denen sie das Material vorfanden, bestimmt. Bei Mandels und Sultans *Evidence*-Projekt sind dies archivarische Ordnungssysteme, im Fall von Pillers Zeitungsarchiv hingegen redaktionelle Entscheidungen, die sich auf die Materialität, Medialität und Motivatik der vorgefundenen Fotografien ausgewirkt hatten und so die Auswahlkriterien des Künstlers sowie ihre Präsentationsweisen bestimmten.

Für Mike Mandel und Larry Sultan wie auch für Peter Piller spielt das Buch eine zentrale Rolle für die Präsentation ihrer Arbeiten. So lassen sich zwar weniger die Publikationen selbst miteinander vergleichen, zumal diese in verschiedenen Jahrzehnten unter ganz unterschiedlichen Produktionsbedingungen entstanden, welche ihre Funktion und Bedeutung für die Künstler prägten. Doch wie bisher von der Forschung unbemerkt blieb, weisen insbesondere Pillers Sammelgebiet „Ungeklärte Fälle“ aus dem Zeitungsarchiv und einige Einzelbilder des *Evidence*-Projektes nicht nur in Bezug auf ihre Wirkung, sondern auch in puncto Gestaltung und Motivatik Ähnlichkeiten auf. So finden sich unter Pillers „Ungeklärten Fällen“ (Abb. 131, rechte Seite, 1. Bild unten) ebenso wie unter den ausgewählten Archivbildern der zwei Amerikaner seltsam anmutende Aufnahmen von Landschaften mit Stelen (Abb. 132), Bilder mit Dampf und Schaum, Tunneln, Flugzeugen und Raketen oder Aufnahmen von in die Gegend zeigenden Männern.

Anders als Mandel und Sultan präsentiert Piller in Ausstellungen nicht die ausgeschnittenen Zeitungsfotos als Artefakte und in der Regel auch keine Original-Archiv-

---

<sup>749</sup> Mit der Bilderwelt des Alltags setzten sich Mandel und Sultan jedoch, wie in Kapitel 3.4 dargestellt wurde, unter anderem in ihren Billboards und ihrer Ausstellungsinstallation *Newsroom* auseinander.

Abzüge oder Neuabzüge gleichen Formats des Luftbildarchivs, sondern Vergrößerungen der von ihm angeeigneten Bilder. Da Piller *Evidence* – nach eigener Aussage – bereits seit seiner Studienzeit kannte und ein Exemplar der Neuauflage von 2003 besitzt, können dem Buch und dem Vorgehen von Mike Mandel und Larry Sultan Vorbildfunktion für Pillers Arbeit zugesprochen werden.

Dass Peter Pillers Werk sich nicht nur thematisch oder im Hinblick auf seine Vorgehensweise mit den Arbeiten anderer Künstler\*innen vergleichen lässt, sondern selbst ganz konkreten Einfluss auf die Werke anderer Künstler\*innen auch außerhalb Europas ausübt, lässt sich am Beispiel des US-Amerikaners Mitchell Johnson (\*1964) zeigen. Von der Forschung bisher unbemerkt blieb, dass der etwa gleichaltrige Maler aus Kalifornien im Jahr 2008 Fotografien aus Pillers Buch *Von Erde schöner* (2004) nutzte, um eine Serie von vier Gemälden in Öl auf Leinwand anzufertigen. Zufällig war Johnson 2008 bei einem Galeriebesuch in Los Angeles auf diese Publikation Pillers gestoßen, dessen Arbeit er zuvor nicht gekannt hatte. Johnson, der in der Regel nach eigenen Fotos zeichnet und malt, schrieb daraufhin Piller an und holte dessen Erlaubnis ein, Fotos aus *Von Erde schöner* als Vorlage für seine Gemälde verwenden zu dürfen.<sup>750</sup> Wie der Vergleich der Gemälde mit Pillers Bildern aus der Publikation *Von Erde schöner* (2004) zeigt, sind letztere deutlich als Vorlage für Johnsons Gemälde zu erkennen. Johnson eignet sich sowohl das quadratische Seitenverhältnis der Fotos für seine Bilder an, wengleich er für diese mit 40 x 40 cm ein wesentlich größeres Format wählt, als auch den Bildaufbau und die Farbigkeit der fotografischen Motive. Ebenso kryptisch wie Pillers Buchstaben-Zahlen-Kombinationen, mit denen er die Bilder im Buch ausweist und bestimmten Kategorien zuordnet, erscheint zunächst der von Johnson gewählte Titel für seine Serie: *V.E.S.*. Das es sich hierbei um ein Akronym für „Von Erde Schöner“ handelt, erklärt sich nicht ohne das Vorwissen der Betrachter\*innen um die Bildaneignung des Malers. Alle vier Gemälde Johnsons basieren auf Fotos, die im ersten Drittel des Buches gezeigt werden, bei Piller jedoch nicht in einem sequenzartigen Zusammenhang stehen. Der Blick von oben verwandelt die Dächer, Straßen und Grünflächen in Johnsons Gemälden in quiltartige Collagen aus Farben und Formen. Bei allen vier Gemälden übernimmt Johnson auch den weißen Rand der auf den Buchseiten nicht komplett seitenfüllend reproduzierten Fotos. *V.E.S. #3* abstrahiert mittels flächigem, pastosem Farbauftrag und reduzierter Formensprache die Ansicht eines Hauses mit braunem Dach und zwei kleinen Dachfenstern, welches das Einzelbild „031.N4“ aus dem Buch *Von Erde schöner* zeigt. Hingegen gibt *V.E.S. #4* (Abb. 133) die fotografische Vorlage

---

<sup>750</sup> Vgl. Email von Mitchell Johnson an die Autorin vom 13.8.2021.

„088.C7“ (Abb. 134) ziemlich exakt wieder. Sogar die auf dem Foto gut zu erkennende grünrote Auflage des Liegestuhls und der kleine Tannenbaum im Vorgarten werden vom Maler mit feinem Pinselstrich dargestellt. Bei *V.E.S. #2* übernimmt Johnson zwar den gelben Laster und roten PKW als Farbakzente in seine Bildkomposition, den Mann, der in „056.H10“ mit in die Hüfte gestemmen Armen im Garten steht, malt er jedoch nicht. Wie der Vergleich mit der fotografischen Vorlage im Buch zeigt, übernimmt Johnson auch bei *V.E.S. #1* (Abb. 135) Teile des fotografischen Motivs wie den roten Sportwagen und den weißen Reisebus (Abb. 136) nicht in seiner Malerei. Hier zeigt sich, dass Johnsons Interesse an Pillers Bildern ein formales und kein konzeptuelles ist. Denn während beispielsweise die Figur des Mannes im Bild Piller dazu veranlasst, das Foto in die mit dem Buchstaben H gekennzeichnete Kategorie „Mensch vor Haus“ einzuordnen, zeigt Johnson zugunsten einer abstrakteren Bildwirkung keine Menschen. Stattdessen erscheint eine Leerstelle. Johnson eignete sich also mit Hilfe des Mediums Malerei fotografische Bilder an, die selbst aus einem Aneignungsprozess hervorgegangen waren, und verwies auf seine Verfahrensweise durch die Betitelung seiner Bildserie.

#### 4.6 Gefundene Fotografien im Gesamtwerk Peter Pillers

Wie bereits erwähnt, arbeitet Peter Piller nicht nur innerhalb seines Zeitungs- und seines Luftbildarchivs mit gefundenen Bildern und Texten. Neben seinem Internetarchiv, das die Arbeiten *deko+munition* (2003–2008), *hintergrundfarben* (2010) und *frau baum* (2010–2012) umfasst, wurden ab 2003 auch aus gesammelten Bildern zusammengestellte Arbeiten wie *unangenehme nachbarn* (2003), *nimmt schaden* (2007), *kältesendung* (2010), *immer noch sturm* (2011/2012), *umschläge* (2011/2012) und *tatsächliche vermutungen* (2012) Teil des Werkkomplexes *Archiv Peter Piller*. Für seine im Frühjahr 2011 in der Galerie Wien Lukatsch gezeigte Einzelausstellung mit dem Titel PETER PILLER. AM LIEBSTEN SITZE ICH ALLEIN IM AUTO fertigte der Künstler mehrere neue Arbeiten an, bei denen er selbst fotografisch tätig wurde, aber ebenso wieder mit gefundenem Material arbeitete. Diese Werke wurden vom Künstler jedoch nicht dem *Archiv Peter Piller* zugeordnet. Im Folgenden werden einige der zwischen 2002 und 2019 entstandenen Arbeiten Pillers, bei denen er mit gefundenem Material arbeitete, vorgestellt und hinsichtlich ihrer Entstehung mit den aus dem Zeitungs- und dem Luftbildarchiv hervorgegangenen Arbeiten verglichen.

##### ***deko+munition* (2003–2008) und *unangenehme nachbarn* (2003)**

Parallel zu der Arbeit mit den Luftbildern ging Peter Piller 2002 dazu über, gezielt nach Bildern zu suchen, die im häuslichen, privaten Umfeld aufgenommen und anschließend von ihren Urheber\*innen veröffentlicht wurden. Seine Suche verlagerte sich in das Internet, wo er Begriffe in Suchfelder von Online-Verkaufsbörsen, Dating-Plattformen sowie Chat-Räumen eingab.<sup>751</sup> Zunächst führte die Beschäftigung mit seinem Zeitungs-Sammelgebiet „Bombenentschärfer“ den Künstler zu einem Interesse an Bombenfunden. So stieß er bei der im Jahr 2000 online gegangenen Verkaufsbörse eBay auf Fotos von leeren Geschosshülsen, die im häuslichen Kontext fotografiert und als Dekorationsobjekte zum Verkauf angeboten wurden. Die Reporterin Fiona Ehlers berichtete 2002, dass Piller aktuell Briefe an Menschen schreibe, die über eBay private Dinge verkaufen, und diese frage, ob er Ihnen Ihre Fotos der inserierten Gegenstände abkaufen könne. Ein paar Fotos habe er schon zugeschickt bekommen.<sup>752</sup> Da die Verkäufer\*innen Pillers künstlerischem Vorhaben allerdings weitgehend skeptisch gegenüberstanden und sich auf diesem Weg nur mühsam digitale Bilder in größerer Auflösung beschaffen ließen, ging Piller bald dazu über, die online inserierten Fotos – oft samt

---

<sup>751</sup> Vgl. Ehlers, Fiona: Schlafende Häuser, in: KulturSpiegel (1.9.2002), S. 18–21.

<sup>752</sup> Vgl. ebd.

Wasserzeichen – herunterzuladen.<sup>753</sup> Ob Piller sich mit den auch für digitale Fotos im Internet geltenden Nutzungs- und Urheberrechten bereits 2002 – zu Beginn des digitalen Zeitalters – in Bezug auf sein künstlerischen Schaffen auseinandersetzte, bleibt ungewiss. Fest steht, dass Piller aus jenen Fotografien eine Arbeit erstellte, deren Titel *deko+munitio*n auch den Suchbegriff wiedergibt, den Piller bei eBay eingab, um die entsprechenden Bilder zu finden. Obwohl Piller einzelne dieser Aufnahmen seit 2003 immer wieder in Ausstellungen präsentierte,<sup>754</sup> gab er die Bilder als Serie erst 2008 in Form einer aus 42 Postkarten bestehenden Edition heraus.<sup>755</sup>

Das Postkartenformat wählte Piller jedoch schon früher,<sup>756</sup> z. B. für die Publikation seiner thematisch ähnlich gelagerten Arbeit *Archiv Peter Piller. Unangenehme Nachbarn* (2003). Seit 2003 sammelte Piller in seinem „Archiv: Historische Postkarten“ Ansichtspostkarten aus dem Ersten Weltkrieg, die vorderseitig mit Bildunterschriften versehene Zeichnungen oder Fotografien von gefundenen Blindgängern zeigten. Den Titel „Unangenehme Nachbarn“ entwickelte Piller wie bei früheren Archiv-Arbeiten aus einer der Bildunterschriften des Ausgangsmaterials. Seit 2003 präsentiert er die eingescannten Vorderseiten der Postkarten in Ausstellungen als stark vergrößerte Abzüge, was sein Aneignungsverfahren deutlich sichtbar werden lässt. Für die Publikation der Bilder von gefundenen Granaten wählte Piller jedoch nicht die Form eines Künstlerbuches, sondern veröffentlichte sie als ein Set von 28 nachgedruckten Postkarten in einer Faltschachtel. Piller entschied sich also für ein Publikationsformat, das dem des Ausgangsmaterials entsprach. Postkarten publizierte er als Postkarten und verwischte so die Spuren seiner Bildaneignung, die seine Autorschaft begründeten. Diesbezüglich weist die Publikation *Archiv Peter Piller. Unangenehme Nachbarn* Parallelen zur Ausstellungspräsentation von *von erde schöner* auf, bei welcher der Künstler sein Aneignungsverfahren ebenfalls nur hintergründig vermittelt.

Durch die Verlagerung seiner Suche in das Internet veränderte sich auch die Vorauswahl seiner Bilder. Während Piller sich bei den Zeitungsbildern eigene Sammelgebiete suchte und bei den Luftbildern Gruppen aus einem festgelegten Konvolut an Aufnahmen generierte, begab er sich bei seiner Internetrecherche auf die Suche nach Sammelgebieten, die durch Verschlagwortung von Internet-Nutzer\*innen im Vorfeld festgelegt worden waren. So müssen

---

<sup>753</sup> Vgl. Peter Piller im Gespräch mit der Autorin am 19.3.2017 in Hamburg.

<sup>754</sup> Etwa in den Ausstellungen *DIE SEHNSUCHT DES KARTOGRAFEN* (Kunstverein Hannover, 13.12.2003–1.2.2004) und *ARS VIVA 04/05. ZEIT/TIME* (Kunsthalle Mannheim, 10.10.2004–9.1.2005).

<sup>755</sup> Galerie Michael Wiesehöfer (Hg.) (2008): *Archiv Peter Piller. Deko + Munition*, Zürich.

<sup>756</sup> Ein Sonderfall stellen die für die Griffelkunst-Vereinigung Hamburg e.V im IV. Quartal 2005 als C-REIHE, 320. Wahl hergestellte Postkartenedition von sieben Sammelgebieten des Zeitungsarchives dar. Siehe: <http://www.griffelkunst.de/kuenstler/piller>.

Personen, um Dinge auf Plattformen wie eBay verkaufen zu können, Fotos der zum Angebot stehenden Dinge herstellen, diese hochladen, ihr Angebot einer thematischen Kategorie zuordnen und dieses verschlagworten und beschreiben. Welche Begriffe sie hier wählen und in welchen Produktkategorien sie ihr Angebot platzieren, entscheidet darüber, ob und wie schnell das Angebot von Interessent\*innen gefunden werden kann. Piller ließ sich auf dieses Suchkriterium ein und benannte seine Arbeit nach den Schlagwörtern, die er in die Suchmaschine eingab. Interessant an der Arbeit *deko+munitio*n ist darüber hinaus, dass Piller hier zeigt, dass die Online-Verkäufer\*innen häufig nicht nur die Munition allein in das Zentrum der von ihnen erstellten Fotografien rücken. Vielmehr geben sie mit ihren z. B. im Wohnzimmer angefertigten Aufnahmen unbeabsichtigt Einblicke in ihr privates Umfeld, welche sie mit ihrem Verkaufsangebot zusammen veröffentlichen – ein Umstand, welcher der Arbeit angesichts aktueller Datenschutz-Debatten immer noch große Aktualität verleiht.

Bei *deko+munitio*n handelt es sich abermals um eine Arbeit Pillers, die das vorgefundene Material nicht zuletzt durch die Titelgebung des Künstlers umdeutet und auf vormals verborgene Details verweist. In einem wesentlichen Punkt jedoch unterscheidet sich Pillers Aneignungsverfahren bei seinen Internetarchiv-Arbeiten wie *deko+munitio*n von seinen Verfahren bei *zeitung* oder *von erde schöner*: Das von Piller im Internet gesuchte und zusammengetragene Bildmaterial bedarf keiner Ordnung oder Kategorisierung, da Piller es bereits im Vorfeld durch die Festlegung seiner Suchkriterien und die Wahl von Suchbegriffen strukturiert bzw. präorganisiert.

Wie bei seinen Archiv-Arbeiten *deko+munitio*n und *hintergrundfarben* (2010) verwendete Piller auch für *frau baum* (2010–2012) Fotografien, die er im Internet auf seinen Streifzügen durch Online-Verkaufsbörsen, Dating-Plattformen sowie Chat-Räumen gefunden hatte.<sup>757</sup> Doch anders als bei seinen früheren Archiv-Arbeiten griff Piller bei den Fotos, die er Anfang der 2010er-Jahre für seine Arbeit *frau baum* Onlinedating-Seiten entnahm, zum ersten Mal deutlich erkennbar in die Bilder ein, indem er einen auffälligen digitalen Verschleierungsfilter über sie legte. Dadurch anonymisierte er die weiblichen Personen, bewahrte bis zu einem gewissen Grad ihre Privatheit und kommentierte gleichzeitig durch die Art des Filters, der an die Textur von Milchglas erinnert, das voyeuristische Betrachten dieser Bilder.<sup>758</sup> Zudem schützte er sich so vor etwaigen Klagen der Bildurheber\*innen, die nicht nur ihre Urheber- sondern auch ihre Persönlichkeitsrechte hätten verletzt sehen könnten.

---

<sup>757</sup> Vgl. Roelstraete, Dieter: Piller Porn. Notizen zur digitalen Schaulust, in: Kat. Albedo 2015, S. 29f.

<sup>758</sup> Vgl. Peter Piller im Interview mit Martina Weinhart, in: Weinhart, Martina u. a. (2012): *Privat/Privacy* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt, 1.11.2013–3.2.2013), Berlin, S. 164.

### ***Nachkriegsordnung (2003/2014)***

Peter Piller wandte sich 2003 mit seiner Arbeit *Nachkriegsordnung* abermals dem Thema Krieg zu. Nachdem US-amerikanische und britische Streitkräfte am 20. März 2003 mit der Bombardierung Bagdads begannen und den Irakkrieg als „sauberen Krieg“ mit punktgenauen Bombeneinschlägen propagierten, wurden in Zeitungen die immer gleichen Fotos der in Flammen stehenden Stadt bei Nacht abgedruckt. Piller schnitt 35 Agenturfotos des gleichen Motivs aus 35 verschiedenen deutschen Zeitungen aus und probierte, diese in nur einem Versuch jeweils mittig auf ein Blatt Papier zu kleben. Anschließend vermaß er die Abstände der Bildränder zu den Seitenrändern des Blattes mit einem Lineal und vermerkte diese als Zahlen an den Bildecken der Fotos. Mit diesen Selbstversuchen zur „Treffsicherheit“ kommentierte Piller kritisch die Aussage der amerikanischen Regierung, sie könne durch zielgenaue Bombardierungen zivile Opfer vermeiden.

Ogleich die Arbeit ebenfalls im Rahmen von Pillers Beschäftigung als Belegkontrolleur entstand und aus einem Aneignungsverfahren von Zeitungsfotografien hervorging, ist *Nachkriegsordnung* nicht Bestandteil des Zeitungsarchives. Ob es sich bei *Nachkriegsordnung* um die bereits erwähnte Arbeit handelt, die Mitte der 2000er-Jahre von der Galerie Barbara Wien für 5.000 € zum Verkauf angeboten wurde, ist wegen ihrer Betitelung mit *o.T.*, der Datierung auf 1999 und des beschriebenen Umfangs von 43 Zeitungsausschnitten zweifelhaft. Fest steht jedoch, dass *Nachkriegsordnung* 2014 anlässlich der Ausstellung PETER PILLER: BELEGKONTROLLE in Buchform publiziert<sup>759</sup> und im Centre de la photographie Genève ausgestellt wurde. Die Arbeit verdeutlicht Pillers Auseinandersetzung mit ernsten Themen des Lebens, bei denen er durch das Zeigen ähnlicher Motive als Gruppe keine humorvolle Wirkung intendierte. Wie mit den Sammelgebieten „Tatorthäuser“ und „Tod“ oder der 2011 zum ersten Mal öffentlich präsentierten und aus einem *zeitungs*-Sammelgebiet entwickelten Serie *Stop* (2000–2006),<sup>760</sup> die er ebenfalls aus Zeitungsbildern zusammengestellt hatte, veranschaulicht Piller mit *Nachkriegsordnung*, dass nicht nur langweilige oder freudige Ereignisse zum Alltag gehören, sondern auch tragische.

### ***Anstreichungen (2011)***

Auf andere Art und Weise visualisierte Peter Piller sein Aneignen vorgefundenen Materials in der Serie *Anstreichungen* (2011). Hier standen nicht Fotografien, sondern Texte im Fokus des

---

<sup>759</sup> Die Arbeit wurde in der Reihe „Archiv Peter Piller. Materialien“ publiziert.

<sup>760</sup> Für die Serie *Stop* eignete sich Piller Fotografien an, die er unter anderem am Tag nach den Terroranschlägen vom 11. September 2001 Zeitungen entnahm und die zusammenstehende Menschen während einer Gedenkminute zeigen.

Künstlers. Piller unterstrich und markierte Sätze bzw. Textpassagen aus Büchern seiner Bibliothek zunächst mit Bleistift, scannte diese samt den Markierungen ein, schnitt sie aus – wodurch er sie vom übrigen Text isolierte – und präsentierte sie stark vergrößert als ‚Wort-Bilder‘ in Form von Abzügen an der Wand. Die Arbeit verdeutlicht Pillers andauerndes Interesse auch an gefundenen Texten, das schon durch die Aneignung der Bildunterschriften seiner Zeitungsbilder und ihrer Präsentation als Textbilder in *Noch ist nichts zu sehen* (1998) deutlich wurde.

### ***Lurup* (2011)**

In *Lurup* (2011) verschränkt der Künstler sein Verfahren der Aneignung fremden Bildmaterials mit der Herstellung eigener Fotografien. Die 28-teilige Serie widmet sich dem gleichnamigen, als trist und langweilig verrufenen Hamburger Stadtteil, den Piller mithilfe von 20 selbst aufgenommenen Fotografien und acht gefundenen und gesammelten Pressefotos aus den Luruper Nachrichten zu porträtieren versucht.<sup>761</sup> Insofern weist *Lurup* Ähnlichkeiten zu Pillers frühen Peripheriewanderungen auf, die er 1997 in *speiseeiswagen im wendehammer* auch in Form eigener Fotografien und gefundener Bilder präsentierte. *Lurup* erschien jedoch nie in Buchform. Der Künstler entschied sich hier für eine Präsentation in Form einer Serie von 20 x 30 cm bzw. 30 x 45 cm großen Farb- und Schwarz-Weiß-Abzügen, die er in einer Auflage von drei Editionen veröffentlichte.

### ***Schlaf* (2011)**

Mit seiner 2011 entstandenen Arbeit *Schlaf* wandte sich Peter Piller abermals Fotografien zu, die er nicht selbst hergestellt hatte. Vielmehr war es Ludwig Thiessen (\*2002), der damals achtjährige Sohn des Künstlers, der mit seiner eigenen Digitalkamera zwischen 2009 und 2011 neben Blumen und farbigen Details im Haushalt immer wieder den morgens länger schlafenden Vater fotografiert hatte.<sup>762</sup> Auf der Suche nach einem neuen Thema für seine Ausstellung in der Galerie Wien Lukatsch wurde Piller auf diese Fotos aufmerksam. Er beschloss, von diesen Bildern ausgehend die Motivauswahl seines Sohnes zukünftig zu lenken und so die Entstehung einer bewusst sehr persönlichen Arbeit zu bewerkstelligen.

In einem Interview gab Piller 2011 Auskunft über die Entstehung der Arbeit: So habe er, zunächst ohne Wissen seines Sohnes, die eigenen Schlafgewohnheiten verändert und seinen Schlafort und die Bettwäsche gewechselt in der Hoffnung, die Aufmerksamkeit seines fotografierenden Kindes auf sich als Motiv zu lenken. Dadurch wollte Piller eine größere

---

<sup>761</sup> Vgl. [http://www.barbarawien.de/gallery\\_exhibition.php?archive=21](http://www.barbarawien.de/gallery_exhibition.php?archive=21) (zuletzt eingesehen am 10.1.2017).

<sup>762</sup> Vgl. ebd.

Bandbreite von Portraits seines schlafenden Selbst erhalten, aus denen er auswählen und die er sich aneignen konnte.<sup>763</sup> Als die Ausstellungseröffnung nahte, wurde der Eingriff in das Fotografier-Verhalten seines Sohnes insofern massiver, als dass er diesen durch abendlich zurechtgelegte Zettel mit der Aufschrift „Schlaffoto bitte“ direkt aufforderte, ihn am Morgen zu fotografieren.<sup>764</sup> So entstanden 80 digitale Farbfotografien, von denen Piller 38, also fast jedes zweite Foto, auswählte. Die Vorstellung, das eigene Gesicht wiederholt in Form von großen Prints an der Ausstellungswand zu sehen und Sammler\*innen als Abzüge zum Verkauf anzubieten, missfiel ihm jedoch, sodass er sich gegen die ursprünglich anvisierte Hängung an der Ausstellungswand entschied.<sup>765</sup> Um den intimen Charakter der Bilder zu bewahren, wählte er stattdessen ihre Präsentation in Form eines Buches und legte mit ihm auch den Abschluss des Kollaborations-Projektes mit seinem Sohn fest.

*Archiv Peter Piller. Schlaf* erschien im Februar 2011 anlässlich der Ausstellung PETER PILLER. AM LIEBSTEN SITZE ICH ALLEIN IM AUTO (18.2.–15.4.2011) in der Galerie Wien Lukatsch<sup>766</sup> in Berlin in einer kleinen, nummerierten und signierten Auflage von nur 30 Exemplaren (+ 3 AP), was den intimen Moment der Arbeit abermals unterstrich. Anders als seine sonstigen über den Buchhandel vertriebenen Künstlerbücher ist dieses Buch nur für ein kleines, exklusives Publikum bestimmt, was vor allem durch die Limitierung und den für ein Buch hohen Preis von 750 € verdeutlicht wird.<sup>767</sup> Wie seine für ein größeres Publikum bestimmten Bücher wurde auch *Schlaf* im Stil von *Zeitung* (2007) gestaltet, weist aber neben dem auf dem Cover in Schwarz gedruckten Titel „Archiv Peter Piller Schlaf“ auch die Namen von zwei Autoren auf. Anders als bei seinen sonstigen Büchern thematisiert Piller seine Autorschaft hier ausdrücklich, entscheidet er sich doch dazu, auf dem Titel seinen eigenen Nachnamen und den seines Sohnes Ludwig Thiessen abzudrucken. Das mit einem festen Einband aus weißem Karton versehene, querformatige Buch hat mit seinen Maßen von 30 cm Höhe und 40 cm Breite ein klassisches Bildformat. Durch sein Format und sein Gewicht von 1.320 g erweist sich – wie für die meisten Bücher ab einer bestimmten Größe – eine Betrachtung auf dem Tisch als praktikabel. Bei genauerer Untersuchung der Bindung wird klar,

---

<sup>763</sup> Vgl. Interview Grunert/Piller 2011.

<sup>764</sup> Vgl. ebd.

<sup>765</sup> Ein Foto aus *Schlaf* diente jedoch als Motiv der Einladungskarte zur Ausstellung, und die Zeitschrift *Monopol* veröffentlichte sechs Bilder der Arbeit. Über die Inkonsequenz dieser Veröffentlichungen ärgert sich der Künstler bis heute Vgl. Interview Grunert/Piller 2011.

<sup>766</sup> Zwischen 2011 und 2015 führte Barbara Wien ihre Galerie zusammen mit Wilma Lukatsch unter dem Namen Galerie Wien Lukatsch.

<sup>767</sup> Ursprünglich bot die Galerie Barbara Wien das Buch für 750 € zum Verkauf an. Im Verkaufskatalog der Galerie aus dem Jahr 2016 wird es mit 2.500 € aufgelistet. Der Preisrahmen für die weiteren Bücher Peter Pillers bewegt sich zwischen 20 und 100 €.

dass es sich nicht um nur einseitig bedruckte Doppelseiten, sondern um 40 am Buchrücken zu einem Buchblock geklebte Einzelseiten plus Vorsatzpapier handelt. Dies gibt ebenso wie die auf weißem, mattem und sehr griffigem Bilderdruckpapier mit 2 cm zum Rand zentriert platzierten 38 farbigen Digitalaufnahmen im Format 25,4 x 35,7 cm einen Hinweis darauf, dass es sich um vergrößerte Fotos handelt, die ursprünglich für die Präsentation an der Wand gedacht waren. Dass Piller sich gegen eine Präsentation der Arbeit in Form von Abzügen an der Wand entschied, verdeutlicht abermals zwei Dinge: Erstens zeigt diese Entscheidung, dass Piller für sein Material die jeweils geeignete Form sucht und diese den Inhalten anpasst, und zweitens, dass das Medium Buch für Piller eine Möglichkeit darstellt, seine Arbeit mit einem bestimmten Material abzuschließen.

### ***Umschläge (2011–2012) und Bereitschaftsgrad (2012/2015)***

Für die Archiv-Arbeiten *Umschläge* (2011–2012) und *Bereitschaftsgrad* (2012/2015) eignete sich Peter Piller Hefte der Zeitschrift *Armeerundschau* an, die von 1956 bis 1990 in der DDR erschienen war.<sup>768</sup> Piller entdeckte die NVA-Zeitschrift in einer Militärbibliothek und kaufte anschließend bei eBay Hefte aus über 20 Jahrgängen auf, da ihn die divergent wirkende Konzeption der Magazinumschläge interessierte. Diese wird erst sichtbar, wenn das Heft aufgeklappt und umgedreht wird, sodass Titel- sowie Rückseite nebeneinander zu sehen sind. Während die Titelseiten Fotografien von militärischen Manövern zeigen, befinden sich auf den Rückseiten Bilder von jungen Frauen. Der Künstler scannte die Umschläge der Hefte, entfernte die Texte und präsentierte die Vorder- und Rückseiten der Magazine ab 2011 in Ausstellungen als vergrößerte, zweiteilige Wandbilder in Form von 30 auf Alu-Dibond aufgezogenen Pigmentdrucken im Format 63 x 84,5 cm. Durch den Eingriff des Künstlers wird der bereits in der Umschlaggestaltung angelegte Zusammenhang von Krieg und Sex offensichtlich, den Werbung und Propaganda als Vermarktungsstrategie anwenden.

2012 führte Piller seine Arbeit mit dem Zeitschriftenmaterial fort und wendete die Cover-Strategie der Bildpaarung auch auf die Innenseiten der Zeitschrift an. Für *Bereitschaftsgrad* erstellte er aus Schwarz-Weiß-Fotos von Frauen und Soldaten, die er in den Heften fand, mit neuen Bildkombinationen auch neue Bedeutungszusammenhänge. Er folgte also der ursprünglichen propagandistischen Intention der Magazingestalter\*innen und erprobte deren Strategie im Kunstraum. Für die Präsentation in Ausstellungen wählte er ebenfalls das Format von vergrößerten und auf Alu-Dibond aufgezogenen Pigmentdrucken, die er fortan

---

<sup>768</sup> Vgl. Bunk, Stephanie: Vom Blitz getroffen im Archiv Peter Piller, in: <http://www.griffelkunst.de/kuenstler/piller> (zuletzt eingesehen am 1.5.2017).

zusammen mit *Umschläge* ausstellte. Im Jahr 2014 veröffentlichte er *Umschläge* dann in Form eines gleichnamigen Softcoverbuches beim New Yorker Verlag Dashwood Books, das in Gestaltung, Papierwahl und Format an die Magazine erinnert, denen Piller die Bilder einst entnahm. Statt die Bilder also wie in Ausstellungen stark vergrößert und hochwertig zu präsentieren, entscheidet sich Piller bei der Wiedergabe im Buch auf eine derartige Überhöhung der Bilder zu verzichten und stattdessen durch die Wahl der Form an ihren ursprünglichen Kontext zu erinnern. Diesbezüglich weist die Publikation *Umschläge* (2014) Parallelen zu *Archiv Peter Piller. Unangenehme Nachbarn* (2003) auf.

### ***Tatsächliche Vermutungen* (2012)**

Anlässlich der Ausstellung DAS MESSER IM GELDSCHRANK in der Sammlung Falckenberg/Deichtorhallen Hamburg im Sommer 2012 präsentierte Peter Piller erstmals die Arbeit *Tatsächliche Vermutungen* (2012), welche aus 30 „gefundenen Bildern“ besteht. Hierfür eignete sich der Künstler allerdings nicht wie sonst in seiner künstlerischen Praxis üblich bereits bestehendes fotografisches Material an, sondern arbeitete mit Bewegtbildern. Piller griff auf das Filmmaterial einer Krimiserie zurück, welches er mehrfach stoppte und 30 Screenshots anfertigte. Präsentiert werden diese digitalen Bilder jedoch nicht als Abzüge, sondern als Wandprojektion. Jedes Bild ist fünf bis sechs Sekunden lang zu sehen, bevor das nächste Bild sichtbar wird. Die Abfolge der stills – ausnahmslos Bilder von menschenleeren Orten – ergibt hierbei keine eindeutige Narration, sondern hinterlässt einen banalen, aber aufgrund des Sujets, aus dem die Bilder entnommen wurden, auch verdächtig wirkenden Eindruck. Doch welcher Verdacht kommt auf?

Wie schon bei den Zeitungsfotos der Sammelgebiete „Bauerwartungsflächen“ oder „Tatorthäuser“ behandelt Piller auch in dieser Arbeit die Frage, was auf den Bildern eigentlich genau zu sehen ist, und ergründet damit die „Glaubwürdigkeit vorgeblicher dokumentarischer Tatortbilder genauso wie er unsere Voreinstellung beim Betrachten banaler Bilder thematisiert“.<sup>769</sup> Im Unterschied etwa zu den Sammelgebieten seines Zeitungsarchives präsentiert Piller diese Arbeit nicht in Form von Abzügen oder im Medium Buch. Stattdessen wählt er mit der Projektion eine Darstellungsform, die Parallelen zum Format des Ausgangsmaterials aufweist. Ähnliche Bilder werden nicht nacheinander und insofern auch nicht als nach motivischer Ähnlichkeit zusammengestellte Gruppe gezeigt. Dadurch wird die Frage aufgeworfen, in welchem Zusammenhang die projizierten Bilder stehen. Der Titel

---

<sup>769</sup> Presstext zur Ausstellung PETER PILLER: TATSÄCHLICHE VERMUTUNGEN in der Galerie Capitain Petzel (3.11.–22.12.2012), abrufbar unter: <http://www.capitainpetzel.de/exhibitions/tatsachliche-vermutungen/> (zuletzt eingesehen am 9.5.2017).

„Tatsächliche Vermutungen“, den Piller bei Recherchen um den Begriff ‚Indizien‘ fand,<sup>770</sup> beschreibt als juristischer Terminus auf Lebenserfahrung beruhende Vermutungen über Tatsachen.<sup>771</sup> Welcher Beweisführung die Bilder jedoch dienen, bleibt unklar. Wie die „Ungeklärten Fälle“ entziehen sich die Bilder einer eindeutigen Lesart und regen die Betrachter\*innen dazu an, die Geschichten zu den Bildern auf Grundlage ihrer eigenen Lebenserfahrungen und Assoziationen selbst zu ergänzen.

### ***Geduld (2019) und Möglichkeitssinn (2018)***

In der Ausstellung PETER PILLER – RICHARD PRINCE in der Weserburg Bremen zeigte Peter Piller unter anderem neben Fotografien aus *von erde schöner* auch zwei seiner jüngsten Arbeiten, für die er sich abermals fremdes Material angeeignet hatte. Bei *Geduld* (2019) handelt es sich um Pillers erste Soundinstallation. Nach der Wandprojektion *Tatsächliche Vermutungen* (2012) erweitert der Künstler hier abermals das mediale Spektrum seines Werkes. In einem abgedunkelten Raum unter dem Dach des Museums Weserburg war *Geduld* von Juli bis Oktober 2021 laut anzuhören. Aus sämtlichen Kantaten von Johann Sebastian Bach hatte der Künstler das darin gesungene Wort „Geduld“ isoliert und die von verschiedenen Solist\*innen und Chören gesungenen Klangfragmente in abgehackter Folge zu einer minimalistischen Collage arrangiert. Auch wenn *Geduld* nicht auf Bildern, sondern auf Worten bzw. Klängen basiert, löst Piller hier abermals gefundenes Material aus seinem Zusammenhang und erzeugt durch dessen Neuordnung und Betitelung Bedeutungsverschiebungen.

Für die Arbeit *Möglichkeitssinn* hingegen, welche Piller 2018 in der Ausstellung [CONTROL] NO CONTROL in der Hamburger Kunsthalle als Serie präsentierte und als neunten Band der Buchreihe „Archiv Peter Piller. Materialien“ veröffentlichte, eignete er sich Fotos aus Fachbüchern an, die er in Polizei- und Bundeswehrarchiven fand, und zeigt sie zusammen mit eigenen Aufnahmen. Mit den Fotos aus den Archiven, die ursprünglich bestimmte Sachverhalte dokumentieren sollten, nähert sich Piller thematisch der Frage nach Fotografien als Instrumente der Ausübung von Macht und als Teil eines Überwachungsapparates. Wie schon bei *Tatsächliche Vermutungen* und *Ungeklärte Fälle* entfaltet Piller mit *Möglichkeitssinn* durch aus ihrem Zusammenhang gelösten und in einem neuen Kontext präsentierten Bildern eine ähnliche, rätselhafte Wirkung wie Mike Mandel und Larry Sultan mit *Evidence*.

---

<sup>770</sup> Vgl. Peter Piller spricht über seine Arbeit *Tatsächliche Vermutungen*, abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=IcXP117jMP0> (zuletzt eingesehen am 9.5.2017).

<sup>771</sup> Vgl. o.V.: Tatsächliche Vermutung, in: <https://jura-online.de/lexikon/T/tatsachliche-vermutung> (zuletzt eingesehen am 9.5.2017).

## 5 FAZIT

### 5.1 Zusammenfassungen und Ergebnisse

#### **Kunsthistorische Verortung**

Zu Anfang der Untersuchung wurde über eine kunsthistorische Verortung der Frage nachgegangen, seit wann Künstler\*innen fremde Fotografien in eigene Werke einbanden und auf welchen Wegen Fotografien des Alltags in die Kunstwelt gelangten. Durch die Ausführungen zur Verwendung gefundener Fotografien in der Kunst wurde präzisiert, in welchen kunsthistorischen Traditionen die in den folgenden Kapiteln untersuchten Verfahren der Aneignung gefundener Fotografien zu verortet sind. Dabei wurde gezeigt, dass es nicht nur Künstler\*innen, sondern auch Kurator\*innen und Verleger\*innen waren, die dazu beitrugen, dass sich bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine eigenständige Tradition im künstlerischen, editorischen und kuratorischen Umgang mit gefundenen Fotografien entwickelte. Das kuratorische und editorische Vorgehen der Auswahl, Zusammenstellung und Präsentation von ursprünglich nicht im Kunstkontext entstandenen Fotografien im Ausstellungsraum bzw. Buch weist Parallelen zu künstlerischen Verfahren der Aneignung gefundener Fotografien auf, wie sie in den Kapiteln 3 und 4 im Rahmen von Werkanalysen vorgestellt wurden.

Kurze Exkurse zu Arbeiten von Künstler\*innen wie Hannah Höch, Marcel Duchamp, Hans-Peter Feldmann, Sherrie Levine oder Joachim Schmid verdeutlichten, dass gefundene Fotografien von Künstler\*innen im Rahmen verschiedener Aneignungsverfahren aus ihren ursprünglichen Kontexten gelöst und auf unterschiedliche Art und Weise neu kontextualisiert werden. So wurde ein weit gefächertes Spektrum von Bildaneignungen vorgestellt, das von der Entnahme eines Bildes aus einem Kontext und dessen Präsentation als gefundenes Objekt in einem neuen Kontext über Mittel der Collage und Bildkombinatorik bis zur vielfachen Reproduktion, Betitelung und Bearbeitung reicht. Immer wiederkehrende Schritte innerhalb dieser individuellen Aneignungsverfahren stellen das Sammeln, Ordnen, Reproduzieren, Betiteln und Präsentieren dar. Die Themen, mit denen sich Künstler\*innen innerhalb von einzelnen Arbeiten auseinandersetzen, sind jedoch höchst unterschiedlich. Es ist ersichtlich geworden, dass es sich dabei weniger um bestimmten Regeln unterworfenen Aneignungsstrategien handelt, die sich eindeutig benennen und voneinander unterscheiden lassen, als vielmehr um mehrschrittige Verfahren, die in Abhängigkeit vom zur Verfügung

stehenden Ausgangsmaterial von den Künstler\*innen angepasst werden. Insofern stellt jede künstlerische Arbeit einen Einzelfall dar.

Begriffe wie ‚Objet trouvé‘, ‚Readymade‘ oder ‚Appropriation Art‘ wurden hierbei kunsthistorisch verortet und die Entscheidung erläutert, für die späteren Werkanalysen den offeneren Begriff ‚Aneignung‘ zu verwenden. Es zeigte sich, dass die Kontexte, aus denen Fotografien von Künstler\*innen entnommen und angeeignet werden, ebenso komplex wie heterogen sind und daher jeweils unterschiedliche Bedingungen und Möglichkeiten für eine Bildaneignung mit sich bringen. Ob diese Vorgeschichte der gefundenen Fotografien von den Künstler\*innen transparent gemacht oder verborgen wird, spielt bei der Frage nach den Verfahren der künstlerischen Aneignung eine zentrale Rolle.

### **Aneignung in der Waagschale**

So offenbarte bereits diese kurze Darstellung verschiedener Aneignungsverfahren, dass insbesondere seit den 1960er-Jahren juristische Fragen nach der Nutzung von Bildern fremder Urheber\*innen merklich Einfluss auf künstlerische Entscheidungen der Bildauswahl, Kontextualisierung und Kennzeichnung fremden Bildmaterials nahmen. Daher schlossen sich in dieser Studie an die kunsthistorische Verortung von gefundener Fotografie in der Kunst Erläuterungen zu einem juristischen Problembereich an, der sich aus der Aneignung von fremden Bildern ergibt. Dabei ist deutlich geworden, dass zur Klärung der Frage, ob Künstler\*innen sich fremdes Material legal oder illegal aneignen, im Streitfall eine Untersuchung der Kontexte, in denen die Fotografien gefunden und gezeigt werden, sowie der künstlerischen Verfahrensweisen grundlegend ist und über den Ausgang eines Rechtsstreites entscheiden kann.

### **Kontext- und Verfahrensanalysen**

Auf die kunsthistorische Verortung sowie juristische Bewertung der Aneignung fremder Fotografien folgten zwei Kapitel, in denen anhand der exemplarischen Analyse von Mike Mandel und Larry Sultans Evidence-Projekt sowie Peter Pillers Werkkomplex *Archiv Peter Piller* die künstlerische Aneignungsverfahren gefundener Fotografien und deren Präsentationskontexte analysiert wurden. Ziel war es zu klären, wie das gefundene Material von den Künstlern geformt wurde und welche Bedeutung die Art der Präsentation für eine Konstituierung der Fotografien als Kunst hatte. In einem zweiten Schritt wurde jeweils die Wirkung und kunsthistorische Bedeutung der ausgewählten Arbeiten anhand ihrer Ausstellungs-, Editions- und Rezeptionsgeschichte untersucht, welche im Fall von *Evidence* über 40 Jahre, im Fall des *Archiv Peter Piller* über 20 Jahre umfasst. Hierfür wurden

umfangreiches Archiv- und Pressematerial, Ausstellungs- und Buch-Rezensionen sowie Interviews und Aufsätze ausgewertet. Hinzu kamen Gespräche mit den Künstlern sowie Kurator\*innen, Galerist\*innen, Verleger\*innen und Buchgestalter\*innen. Bei der Betrachtung der Werkrezeption konnte auf die Erkenntnisse der vorausgegangenen kunsthistorischen Verortung Bezug genommen werden.

Die Analysen schlossen mit der Untersuchung der Bedeutung gefundener Fotografien im Gesamtwerk der jeweiligen Künstler ab und zeigten dabei sowohl Wandlungen als auch Kontinuitäten in der Praxis und dem künstlerischen Umgang mit gefundenem Material auf. Hierbei wurde deutlich, dass sich die Künstler über Jahrzehnte immer wieder fotografisches sowie filmisches und textliches Material auf verschiedene Weise aneigneten und dass sie ihre Arbeiten hauptsächlich in Form von Büchern und Ausstellungsinstallationen präsentierten.

Statt sich angesichts der künstlerischen Auseinandersetzung mit Bildarchiven dem Themenkomplex Archiv auf theoretischer Ebene anzunähern, verfolgte die Untersuchung zugunsten neuer und tiefergehender Erkenntnisse über die Werke einen produktionsästhetischen Ansatz, in dem die Kunstpraktiken und Präsentationsformen in ihren geschichtlich bedingten Kontexten analysiert wurden, ohne sie vorab zu kategorisieren. Eine Kategorisierung der Künstler als Archiv- oder Sammel-Künstler blendet wichtige Einzelaspekte aus, ohne die die geschaffenen Werke nicht zu denken sind. Da Klassifikationen und Kategorisierungen unvermeidbare generelle Unschärfen enthalten, die einem individuellen Kunstschaffen nicht gerecht werden können, wurden Begriffe wie ‚Appropriation Art‘, ‚Konzeptkunst‘, ‚Sammelkunst‘ oder ‚Archivkunst‘ in Bezug auf die untersuchten künstlerischen Arbeiten kritisch hinterfragt. Es stellte sich heraus, dass bereits ihre interdisziplinäre Arbeitsweise die ausgewählten Künstler schwer kategorisierbar macht und gleichzeitig diese selbst mit den von ihnen angewendeten Verfahren bewusst darauf abzielen, auch die Klassifizierbarkeit der von ihnen angeeigneten Fotografien zu erschweren. Die exemplarisch vorgestellten Verfahren belegen, dass Arbeiten, die als Aneignungs-, Sammel- oder Archivkunst klassifiziert werden, nicht allein durch die simple Entnahme von Fotografien aus einem Kontext und deren Eingabe in einen anderen Kontext entstehen, sondern vielmehr aus einem komplexen und mehrschrittigen Prozess hervorgehen, der unter anderem eine materielle Bearbeitung der gefundenen Fotografien beinhalten kann.

Wie gezeigt wurde, beschäftigen sich die ausgewählten Künstler häufig über Jahrzehnte mit gefundenen Fotografien. Während sich ihre Verfahrensschritte ähneln, ändern sich jedoch die Voraussetzungen, unter welchen sie sich diese Fotografien aneignen, ebenso wie die Bedingungen, unter denen sie diese als Kunst präsentieren. Des Weiteren machte die

Verfahrensanalysen deutlich, dass das Vorgehen der Künstler die Grenzen zwischen editorischen, kuratorischen und künstlerischen Aneignungsverfahren aufweicht, wodurch eine Vernetzung, Überschneidung und Mehrfachbesetzung des einen oder des anderen Feldes stattfindet und eine absolute Trennung der Bereiche daher unmöglich bzw. unnötig erscheinen lässt.

### ***Evidence* im Spannungsfeld multipler Präsentationsformen**

In Bezug auf das *Evidence*-Projekt ergab die Analyse, dass sich die Aneignungsverfahren der Künstler je nach gewählter Präsentationsform der Arbeit unterscheiden. Bei *Evidence* folgte nach Vorselektion, materieller Veränderung, Vergrößerung, Beschneidung und Angleichung der fotografischen Bilder ein weiterer Schritt der Aneignung – des Sich-Zu-Eigen-Machens – durch die erneute Selektion und Zusammenstellung der Bilder als Sequenz für das Buch. Die Ordnung in eine bestimmte Reihenfolge und die Platzierung auf der Buchseite betten die Bilder in den Fluss einer neuen Erzählung ein. Die Schwierigkeit des Betrachters oder der Betrachterin, eine eindeutige Narration der Autoren auszumachen, ergibt sich zunächst aus deren Bildauswahl und Bildzusammenstellung für das Buch sowie aus den späteren variierenden Sequenzierungen für die Ausstellungen.

Der Frage nachgehend, ob es sich bei *Evidence* – wie z. B. Vince Aletti oder Peter Geimer resümierten – aufgrund der Bedeutungsoffenheit der Fotografien um eine absichtsvoll lose gestaltete und nicht narrative Bildfolge handelt, wurde die Abfolge der Bilder in den Büchern und Ausstellungen erstmals genauer untersucht. Dabei kam heraus, dass in den letzten vier Jahrzehnten mehrere unterschiedliche Bildfolgen rezipiert wurden, die aus der Gleichzeitigkeit multipler Präsentationsformen und den sich verändernden Präsentationsbedingungen der Arbeit entstanden waren. So ist die 59 Fotografien umfassende Bildfolge im Buch von 1977 als eine Sequenz zu verstehen, die sich von den später in Ausstellungen präsentierten Bildfolgen deutlich unterscheidet: Bereits 1977 wurden im SFMOMA, LAICA und CCP mehr Bilder und eine andere Auswahl an Fotos gezeigt, die auch zu einer anderen Sequenzierung der Fotografien führte. Mit den Sequenzierungen der Bilder in Buch und Ausstellungen stellten die Künstler absichtlich verschiedene Bezugssysteme her, in welchen diese von den zeitgenössischen Betrachter\*innen auch jeweils rezipiert wurden. Dass es daher umso wichtiger ist, nicht nur Einzelbilder, sondern die Bildfolgen in ihrer Gänze zu betrachten, machte die Studie mehr als deutlich.

Die große Kontroverse, die das Projekt Ende der 1970er-Jahre in den USA auslöste und die seine kunsthistorische Bedeutung bis heute mitbestimmt, war der Art seiner Präsentation

sowie dem Umstand geschuldet, dass *Evidence* von Anfang an zwei verschiedene Formen annahm, deren Aussage und Rezeption sich stark voneinander unterscheiden. Dabei sorgten verschiedene Faktoren mit dafür, dass die Archiv-Abzüge nicht als Artefakte, sondern als Kunstobjekte wahrgenommen wurden. Hier ist an erster Stelle das von den Künstlern als das eigentliche Kunstwerk betrachtete Buch zu nennen. Die Art und Weise, wie die Fotografien im Buch präsentiert werden: ohne Archivnummern, Negativränder und Untertitel sowie einzeln positioniert auf der Buchseite, deren Papierweiß rahmend wirkt, kann analog zur musealisierten Präsentation der Abzüge in Passepartouts und Rahmen gelesen werden, wie sie seit der 1977 vom CCP organisierten Wanderausstellung zu sehen war. Der hochwertige Druck der gefundenen Bilder im Buch war für die zeitgenössischen Betrachter\*innen unerwartet und entsprach jener von Kunstfotografien. Die von Mike Mandel und Larry Sultan ausgewählten Archiv-Fotografien wurden im Buch nicht als gefundene Objekte, sondern als qualitativ hochwertige Fotografien in einer festgelegten Reihenfolge präsentiert und somit in Kunst-Fotografien transformiert, welche die Beweiskraft von Fotografien und die ihnen zugeschriebene Wahrheit und Objektivität in Frage stellen. Bei der Repräsentation der Fotografien in Buchform haben sich die Künstler für eine Wiedergabe allein der Bildmotive entschieden, welcher eine Bearbeitung und materielle Veränderung vorausgingen. Die Objekthaftigkeit und Gebrauchsspuren der originalen Archiv-Abzüge finden sich hier nicht wieder, da die Spuren der alten Ordnungssysteme unkenntlich gemacht wurden. Und auch für die Präsentation der Bilder in der Wanderausstellung des CCP ab 1977 spielte die Originalität der gefundenen Fotografien keine Rolle. Falls die dort gezeigten Abzüge Negativränder und Archivnummern besessen haben sollten, wurde diese unter den Passepartouts verborgen.

Die erste Präsentation des Evidence-Projektes 1977 im SFMOMA mit einer erweiterten Bildauswahl hingegen entsprach ganz und gar nicht der Präsentation der Bilder auf den Buchseiten. Die von den Künstlern selbst installierte Ausstellung bezweckte eine andere Bewertung der Bilder. Durch die Präsentation der „Original“-Abzüge hinter Glas, bei denen tatsächlich Archivnummern und Ränder zu sehen waren, wurden die Fotografien als gefundene Objekte gezeigt, denen die Künstler weniger künstlerischen Eigenwert beimäßen als ihrem Buch. Statt die Fotografien wie im Buch von Spuren ihres ursprünglichen Kontextes zu lösen, indem sie z. B. Negativränder und Archivnummern entfernten, gingen die Künstler mit dem Zeigen der Archiv-Abzüge bewusst einen Schritt in ihrem Aneignungsverfahren zurück. Sie hoben die Herkunft der Fotografien nicht nur durch die Präsentation als Artefakte hervor, vielmehr kommunizierten sie deren ursprünglichen Kontext für die Museums-Besucher\*innen sowohl durch den Untertitel ihrer Ausstellung als auch durch die Ergänzung eines

kriminalistischen Wandtextes, der die Wahrnehmung der Fotografien als Archiv-Funde noch verstärkte.

Zweitens führte der Ankauf des Evidence-Archivs durch das CCP und die damit bedingte konservatorische Verantwortung des Centers zu einer Status-Veränderung der Abzüge. Die Präsentation der Abzüge direkt hinter Glas widerspricht normalerweise den konservatorischen Vorgaben von Museen, die sich dazu verpflichten, die Abzüge in ihrem ursprünglichen Zustand zu bewahren und von etwaiger Beschädigung fernzuhalten. Im SFMOMA war diese Form der Präsentation noch möglich, da sich die Fotografien im Besitz der Künstler befanden. Als diese jedoch die Abzüge an das CCP verkauften, übernahm das Center die Verantwortung für ihren Zustand und eine konservatorisch bedenkenfreie Präsentation. Sie wurden daher gerahmt und passepartouriert. Darüber hinaus wurden sie aber auch (erneut) archiviert und inventarisiert, das heißt, sie wurden unter Angabe von Autorennamen, Titel, Datierung, Materialität, Blatt- und Abbildungsmaßen, Herstellungsort, Inventarnummer, Bildbeschreibung und Schlagwörtern kategorisiert und wieder auffindbar gemacht.<sup>772</sup> Den Künstlern war, wie aus der Installationsanleitung deutlich wird, besonders an der Reihenfolge der Hängung von Anfangs- und Abschlussequenz gelegen sowie an der durch genügend Abstand verdeutlichten Separierung der Gruppen voneinander. Mehr als Bitte denn als Ausstellungsbedingung formulieren sie die Vorgabe, die Bilder in Reihen zu präsentieren und Stapelungen zu vermeiden. 30 Jahre später resümierte Sultan, dass das SFMOMA das einzige Museum war, dass *Evidence* in der Form präsentierte, welche die Künstler für angeeignete, gefundene Fotografien für angemessen hielten.<sup>773</sup> Wie die Rezeptionsgeschichte des Projektes zeigte, beförderten aber gerade die verschiedenen Präsentationsformen schon Ende der 1970er-Jahre die Prominenz des Projektes. Die Frage, welches denn nun „das Werk“ sei – das Buch oder die an der Wand präsentierten Abzüge –, löste im Zuge eines neu erstarkten kuratorischen Interesses an Evidence Mitte der 1990er-Jahre genauso wie die Neuausgabe des Buches Anfang der 2000er-Jahre einen erneuten Hype um das Projekt aus, der bis in die Gegenwart anhält. Insofern verdankt sich der Erfolg des Evidence-Projektes bis heute nicht zuletzt seinen multiplen Präsentationsformen. Die Erkenntnis, dass das Buch und die Ausstellungen in amerikanischen Museen nicht nur Mandel und Sultan als Künstler, sondern auch die gefundenen Fotografien als Kunst legitimierten, verliert auch allgemeinespro-

---

<sup>772</sup> Die Sammlung des CCP ist mittlerweile digitalisiert und kann in großen Teilen über das Internet eingesehen werden. In der Datenbank kann jedoch nur das Bildmotiv und nicht der vollständige Abzug und seine Rückseite eingesehen werden, anhand derer man etwaige Archivnummern und Negativränder sehen oder durch Ausstellungsstempel, Betitelungen und Beschriftungen Hinweise auf die Provenienz der Abzüge erhalten könnte.

<sup>773</sup> Interview Rigelhaupt/Sultan 2007, S. 8.

nicht ihre Gültigkeit. Mit jeder Ausstellung wird Fotografien durch die jeweils zeigende Institution – das Museum, die Galerie, das Festival – und die damit einhergehende Textproduktion sowie die Rezeptionsmechanismen ein anderer Rahmen gegeben. Mit Büchern hingegen fixieren Künstler\*innen einen ästhetischen und textlichen Rahmen, in welchem sie die Fotografien präsentieren.

### **Peter Pillers Archiv-Arbeiten – mehr als Sammeln**

Die detaillierte Darstellung von Peter Pillers Verfahren wäre ohne die Selbstauskünfte des Künstlers nur bedingt möglich gewesen, da sich viele der vom Künstler getroffen Entscheidungen, etwa die Bildauswahl oder -ordnung, im Verborgenen abspielen. Andere Entscheidungen wie die Quellenauswahl, Titelgebung, Digitalisierung und Reproduktion des Ausgangsmaterials lassen sich jedoch ebenso anhand der Analyse seiner Werke nachvollziehen. Es ist deutlich geworden, dass die anfänglich vom Künstler selbst vorgenommene Betitelung seiner Arbeiten als „Zeitungs-“ oder „Luftbildarchiv“ missverständlich ist, da nicht die gesammelten und archivierten Bilder die Werke des Künstlers darstellen. Denn diese Bilder werden von Piller nicht gezeigt. Vielmehr stellen die aus der Arbeit und Beschäftigung mit diesem Material entwickelten öffentlichen Präsentationsformen – Reproduktionen in Form von vergrößerten Abzügen, Heften und Künstlerbüchern – die rezipierten Kunstwerke dar. Die Betitelung seiner Werkgruppen als „Archive“, die Piller erst mit der Veröffentlichung der Arbeiten in Buchform ablegte, trug sicherlich dazu bei, dass das „Archiv“ von den Rezipient\*innen seiner Arbeiten in der Presse als primärer Interpretationsschlüssel genutzt wurde – ein Zirkelschluss, der bis heute fortbesteht. Die Deutung Pillers als Archiv- oder Sammel-Künstler schränkt die Sicht auf sein Werk und auf sein künstlerisches Vorgehen jedoch stark ein. Die Analyse seines Werkes unter dem Aspekt der Aneignung konnte hingegen stärker verdeutlichen, wie es zur Entstehung und Präsentation seiner Arbeiten kam und wie Piller zum Autor der gefundenen Fotografien wurde.

Durch die Beschäftigung mit den Fotografien, ihre Auswahl, Ordnung und Betitelung sowie ihre Verwendung, Reproduktion und Platzierung in einem anderen Kontext eignet sich der Künstler die Bilder anderer Fotograf\*innen an und erlangt so eine eigene Autorschaft. Die Untersuchung der Art und Weise, wie Piller seine Zeitungsbilder auf den gedruckten Seiten von Büchern, Magazinen, Heften, in Ausstellungen und auf seiner Website präsentiert, offenbarte, dass Piller die Anordnung seiner Bilder, ihre Nähe zum Text, ihr Format und ihre Auswahl jeweils variiert. So löst er die Zeitungsbilder aus ihrem ursprünglichen Kontext. Von sehr wenigen Ausnahmen zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn abgesehen, präsentiert er diese

nicht als Artefakte, als originale Zeitungsausschnitte, sondern erschafft mit ihnen neue Bilder, die durch die Variation ihres Präsentationsmodus' in Bewegung bleiben. Auch zeigt er den Fund nicht als Fund: Hinweise auf den Anlass, aus dem heraus ein Bild aufgenommen wurde, sowie genaue Informationen, wo und wann es entstand und abgedruckt wurde, werden von Piller in Ausstellungen getilgt. So wird das Bild von seinem ursprünglichen Kontext gelöst und gewinnt einen stellvertretenden Charakter. Eine Erläuterung, dass es sich bei den gezeigten Bildern um Kunstwerke handelt, schien dem Künstler aufgrund der institutionellen Rahmung in Museen und Galerien überflüssig. Vorsichtiger agierte Piller zu Beginn seiner Karriere mit der Präsentation seiner Zeitungsbilder in Magazinen und Büchern, in denen er auf die Hersteller der Fotografien und den Kontext, aus dem er sie entnommen hatte, mittels Quellen- und Copyrightangaben verwies. Dieses Vorgehen beendete Piller jedoch mit der Veröffentlichung der Publikation *Zeitung* im Jahr 2007.

### **Vom Ordnen und Abschließen**

Für Peter Pillers aneignende Verfahren gefundener und fremder Bilder ist der Faktor Zeit von großer Bedeutung. So ist die Arbeitsweise des Künstlers beim Zeitungsarchiv wie beim Luftbildarchiv langsam und nicht unbedingt zielgerichtet. Piller nimmt sich die Freiheit, sich über vorher nicht festgelegte Zeiträume hinweg mit einem bestimmten Material oder Thema zu beschäftigen. Wie die Entstehungsgeschichte einiger Sammelgebiete des „Zeitungsarchivs“ zeigte, ordnete Piller sein Archiv oft um. So wurden einige Zeitungs-Clippings zunächst in „Ungeklärte Fälle“-Ordern abgelegt, bevor er sie z. B. dem Sammelgebiet „Auto berühren“ zuordnete.<sup>774</sup> Während sich die Sammeltätigkeit des Künstlers und seine Auswahl von Zeitungsbildern angesichts weiterhin existierender regionaler Tagespresse auch heute noch fortsetzen ließe, greift Piller bei seinen auf Nachlässen und Firmenarchiven beruhenden Archiv-Arbeiten auf jeweils feste Bestände zurück, weshalb er diese Werkgruppen auch schneller abschließen kann. Anders als bei den Sammelgebieten seines „Zeitungsarchiv“, deren Abschluss weder in den Publikationen der Archiv-Reihe noch in den Ausstellungen von 1998 bis 2006 ersichtlich wird – wie variierende Titelgebung und Bildauswahl belegen –, schloss Piller die Arbeit an seinem „Luftbildarchiv“ mit der Veröffentlichung des Buches *Von Erde schöner* nach zweijähriger Beschäftigung mit dem Material ab.

Wie die Analyse seiner Zeitungs-Publikationen und insbesondere des Sammelgebietes „Ungeklärte Fälle“ verdeutlichte, ist die Eingruppierung der Fotografien in bestimmte Sammelgebiete jedoch willkürlich. Es wären auch beliebig viele andere Gruppen,

---

<sup>774</sup> Vgl. Kat. Interarchive 2002, S. 313

Bezeichnungen und Anordnungen möglich. Piller ordnet nach naheliegenden, zufälligen und subjektiven Kriterien, die erst in der Zusammenstellung und Betitelung sichtbar werden. Wie die Analyse der Buch- und Zeitschriftenveröffentlichungen zeigte, variiert die Anzahl der Bilder pro Gruppe je nach Präsentationsmedium stark. Während Piller auf seiner Website, in seinen Heften und Zeitschriftenveröffentlichungen seine Sammelgebiete anhand von acht bis 24 Bildern vorstellt, umfassen die Veröffentlichungen seines Zeitungsarchives in Buchform zwischen 50 und 135 Bilder pro Gruppe.

Die Vorstellung weiterer Arbeiten des Künstlers aus der Zeit zwischen 2003 und 2019 machte klar, dass sich Piller nicht nur zu Beginn seiner künstlerischen Laufbahn gefundene Fotografien und Texte aneignete, sondern sich bis heute fortwährend mit gefundenem Material beschäftigt. Zum anderen zeigte sich, dass Piller unabhängig von der Wahl seines Ausgangsmaterials und dessen kontextbedingter Charakteristika meist sowohl eine Veröffentlichung seiner Arbeiten als Abzüge in Ausstellungen als auch in gedruckter Form in Postkarten, Heften oder Büchern anstrebt. Bücher fungieren für den Künstler nicht allein als Ausstellungskataloge, sondern als eigenständige künstlerische Medien. Sie werden vom Künstler demnach auch als Kunstwerke verstanden und seit 2014 durch die Präsentation in der Retrospektive BELEGKONTROLLE als solche im Museumskontext ausgestellt. Während den Büchern durch die Präsentation im Ausstellungsraum auch institutionell der Status von Kunstwerken zugesprochen wird, lässt sich auf dem Kunstmarkt bisher keine solche Wertung der Bücher nachvollziehen. Grund hierfür ist, dass Piller seine Bücher – mit Ausnahme von *Schlaf* – nicht in erster Linie über den Kunsthandel, sprich seine Galerien, vertreibt, sondern über den regulären Buchhandel und die Verlage, mit denen er zusammenarbeitet.

## **5.2 Ausblick**

Der für diese Studie getroffenen Werkauswahl ist es geschuldet, dass vorwiegend Arbeiten untersucht wurden, bei denen sich Künstler\*innen jeweils in professionellen Kontexten entstandene Fotografien aneigneten. Hingegen legt eine Konzentration auf Werke, die auf in privater Praxis entstandener Fotografien fremder Urheber\*innen beruhen, einen stärker soziologischen bzw. kulturanthropologischen Untersuchungsansatz nahe. So lassen sich etwa in Bezug auf die Aneignung und Präsentation von Fotografien z. B. aus Familienalben oder privaten Archiven, die ursprünglich weder im Kunstkontext gezeigt werden sollten noch generell für eine breite Öffentlichkeit bestimmt waren, Fragen nach der fortschreitenden Entgrenzung von privatem und öffentlichem Raum wie nach identitätsstiftenden Strategien von

Künstler\*innen stellen. Hier kann an die Erkenntnisse zum Umgang mit vorgefundenen Fotografien aus dem Familienarchiv Larry Sultans angeknüpft werden, welche anhand von Sultans Arbeit *Pictures from Home* in Kapitel 3.4 dieser Studie gewonnen wurden.

Für die Frage nach der Bedeutungsproduktion von Bildern ist im Hinblick auf die Zielsetzung einer universellen Lesbarkeit und Textbebilderung von Fotografien darüber hinaus ein Vergleich der in der vorliegenden Untersuchung analysierten Werke mit Stockfotografien<sup>775</sup> denkbar, mit denen in den letzten Jahren zahlreiche Künstler\*innen<sup>776</sup> arbeiten. Insbesondere die Ergebnisse zur Quellenwahl und Verfahrensweise Peter Pillers für *zeitung* können hierbei fruchtbar gemacht werden.

In der vorliegenden Untersuchung wurden überwiegend Arbeiten analysiert, die auf der Aneignung analoger, gedruckter Fotografien beruhen. Genauso kamen vor allem analoge Publikations- und Ausstellungsformate in den Blick. Für die Zukunft scheint es allerdings wünschenswert, dem Zusammenhang zwischen Aneignung, digitaler Fotografie und Digitalisierung stärker nachzugehen. Angesichts einer zunehmenden Erweiterung der Publikations- und Ausstellungsmöglichkeiten für Künstler\*innen im digitalen Raum offenbart sich eine ganze Bandbreite neuer Kontexte, in denen künstlerische Arbeiten mit gefundenen Fotografien gezeigt und untersucht werden können. So ist etwa eine tiefere Untersuchung von E-Publikationen, Künstler\*innen-Websites, Social-Media-Kanälen, Augmented-Reality- und Online-Ausstellungen in Bezug auf einen Vergleich traditioneller Präsentationsmodi von Fotografie wünschenswert. Die in dieser Studie erfasste Website von Peter Piller bot hierfür schon interessante Einblicke. Hier lässt sich etwa fragen, wie aus Aneignung fremder Fotografien entstandene künstlerische Arbeiten im digitalen Raum als Kunst dargestellt werden? Wie und von wem werden sie veröffentlicht, und welchen Stellenwert nimmt das Publikum und deren Partizipation bei der Werkkonstituierung ein?

Um die Bedeutung der an den Publikationen und Ausstellungen beteiligten Akteur\*innen und ihren Einfluss auf die Präsentation der untersuchten Werke genauer zu klären, sind Verlags- und Institutionsgeschichten sinnvoll. So kann nicht nur, wie in dieser

---

<sup>775</sup> Während die Auftragsfotograf\*innen der Regionalzeitungen täglich von ihren Redaktionen losgeschickt werden, um für die Region relevante, reale Ereignisse zu fotografieren, und sich die Bildmotive – etwa bei sich jährlich wiederholenden Veranstaltungen – stark ähneln, setzt die ‚stock-photography‘ darauf, Fotografien ohne aktuellen Realitätsbezug auf Vorrat zu produzieren. Die Aufnahmen werden hergestellt, um alles Mögliche bebildern zu können, und zeigen etwa von Schauspieler\*innen nachgestellte Situationen. Aufnahmen verschiedener Fotograf\*innen werden in Datenbanken gesammelt, die dann von Bildagenturen vertrieben und verkauft werden.

<sup>776</sup> Mit den Darstellungskonventionen von Emotionen in der ‚stock-photography‘ beschäftigt sich beispielsweise der amerikanische Künstler David Horvitz (\*1961) in seinem Buch *Sad, Depressed, People* (2012). Hier präsentiert er Seite für Seite 28 Fotografien, die er unter bestimmten Schlagwörtern in Bildarchiven fand, ohne Bildtitel und Text in einem neuen Kontext.

Studie geschehen, die Hängung der Bilder in Ausstellungen analysiert, sondern darüber hinaus die Ausstellung selbst als Medium ausführlicher untersucht werden.

Wie die Analyse von Bildfolgen innerhalb der Bücher und Ausstellungen zeigte, wenden Kunstler\*innen beim Editieren und Sequenzieren von Fotografien narrative Mittel und Techniken an, wie sie in ähnlicher Weise auch im Film zum Einsatz kommen. Gleichzeitig hat die Untersuchung der Bedeutung gefundener Fotografien innerhalb der Gesamtwerke der ausgewählten Künstler offengelegt, dass diese sich auch filmisches Material fremder Urheber\*innen aneigneten und es z. B. in den Verfahrensweisen von Mandels und Sultans *Evidence* und *JPL* und von Pillers *zeitung* und *Tatsächliche Vermutungen* zahlreiche Gemeinsamkeiten gibt. An diese auf die Kunstlerauswahl bezogenen Erkenntnisse kann im Rahmen einer generelleren Untersuchung zu künstlerischen Verfahrensweisen von gefundenen Fotografien in Büchern und dem Umgang mit Found Footage im Film in Zukunft angeknüpft werden. Darüber hinaus ist zu erwarten, dass eine umfangreichere Untersuchung narrativer Ansätze in Fotobüchern im Allgemeinen, wie sie derzeit z. B. die Kunsthistorikerin Anja Schürmann vornimmt, sowie der Vergleich zwischen visuellen Narrationen in Büchern und Filmen spannende Erkenntnisse zu Tage fördern werden. Für die Frage, wie sich mit Fotografien Erzählungen gestalten lassen, bot die Analyse von *Evidence* und entsprechender Werke von Peter Piller auch hier erste Hinweise.

Gerade angesichts dieser Fülle denkbarer Kontexte, in denen künstlerische Werke untersucht werden können, verdeutlicht diese Studie, dass für das Werkverständnis und seine Rezeption eine wissenschaftlich fundierte und materialitatsbasierte Analyse von Werken, welche nach Produktionsbedingungen fragt und multiple Präsentationsformen sowie deren Wechselwirkungen berücksichtigt, jeweils grundlegend sein sollte.

## 6 QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS

### Archivquellen

Anschreiben von Larry Sultan und Mike Mandel vom 8.9.1976, in: ‚Clatworthy Colorvues Collection‘ des Center for Creative Photography (CCP), AG 12:1/3.

„A list of photographs comprising the exhibition at the San Francisco Museum of Modern Art from March 23 to May 8, 1977 entitled EVIDENCE, Clatworthy Colorvues, Larry Sultan, President, Mike Mandel, President“, in: Archiv-Materialien zu EVIDENCE im SFMOMA, Arch.Exh.001, Box c4, Folder 22, Document 24.3.

Brief des NEA an Mike Mandel und Lawrence Sultan vom 23.12.1975, in: ‚Clatworthy Colorvues Collection‘ des Center for Creative Photography (CCP), AG 12:1/2.

Drei Briefe von John L. Davis an Larry Sultan, Januar 1977, in: ‚Clatworthy Colorvues Collection‘ des Center for Creative Photography (CCP), AG 12:1/6.

Brief von William Jenkins an Mike Mandel und Larry Sultan vom 28.4.1977, in: ‚Clatworthy Colorvues Collection‘ des Center for Creative Photography (CCP), AG 12:1/7.

Brief von Larry Sultan an Marnie Gillett (CCP) vom 3.7.1977, in: ‚Clatworthy Colorvues Collection‘ des Center for Creative Photography (CCP), AG 12:1/7.

Brief von Mike Mandel an Marnie Gillett (CCP), in: Clatworthy Colorvues Collection‘ des Center for Creative Photography (CCP), AG 12:1/7.

Brief von Larry Sultan an Terry, Jim und Harold (CCP) vom 6.9.1977, in: ‚Clatworthy Colorvues Collection‘, CCP, AG 12:1/7.

Brief von David Pratt an Marnie Gillett (CCP) vom 28.3.1978, in: ‚Clatworthy Colorvues Collection‘, CCP, AG 12:1/7.

Brief vom Direktor des CCP James L. Enyeart an den Kurator des Fogg Museum Davis Pratt vom 30.3.1978, in: ‚Clatworthy Colorvues Collection‘ des Center for Creative Photography (CCP), AG 12:1/7.

Brief von Terence R. Pitts (CCP) an Mike Mandel und Larry Sultan vom 9.5.1978, in: ‚Clatworthy Colorvues Collection‘ des Center for Creative Photography (CCP), AG 12:1/7.

Brief von Terence R. Pitts (CCP) an die Redaktion der ‚Newsweek‘ vom 10.5.1978, in: ‚Clatworthy Colorvues Collection‘ des Center for Creative Photography (CCP), AG 12:1/7.

Brief von James L. Enyeart an Mike Mandel und Larry Sultan vom 14.01.1981, in: ‚Clatworthy Colorvues Collection‘ des Center for Creative Photography (CCP), AG 12:1/7.

Brief von Terrence Pitts (CCP) an Larry Sultan vom 2.8.1985, in: Clatworthy Colorvues Collection, Center for Creative Photography, University of Arizona, AG 12:1/7.

Einladungskarte der Ausstellung EVIDENCE, in: Archiv-Materialien zu EVIDENCE im SFMOMA, Arch.Exh.001, Box c4, Folder 22, Document 24.2.

„Exhibition Worksheet, 10.3.1977“, in: Archiv-Materialien zu EVIDENCE im SFMOMA, Arch.Exh.001, Box c4, Folder 22.

Informationstext des CCP zur „Traveling Exhibition ‚Evidence‘ by Mike Mandel & Larry Sultan“, in: ‚Clatworthy Colorvues Collection‘ des Center for Creative Photography (CCP), AG 12:1/7.

„Instruction for the installation of the traveling exhibition, EVIDENCE, CCP“, in: ‚Clatworthy Colorvues Collection‘ des Center for Creative Photography (CCP), AG 12:1/7.

„Marcel Duchamp. Marcel Duchamp to Suzanne, 1917 Apr. 11“, in: Archives of American Art, Smithsonian Institution, Jean Crotti Papers, 1913–1973, abrufbar unter: <https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/marcel-duchamp-to-suzanne-777> (zuletzt eingesehen am 3.3.2020).

Pressemitteilung des SFMOMA zur Ausstellung EVIDENCE. PHOTOGRAPHS FROM THE FILES OF GOVERNMENT AND INDUSTRY (SFMOMA, 23.3.–8.5.1977), in: Archiv-Materialien zu EVIDENCE im SFMOMA, Arch.Exh.001, Box c4, Folder 22, Document 24.1.

„Proposal fo the London Gallery of Photography, Dezember 1969“, in: The Photographers Gallery Archive.

„Registration Receipt, SFMOMA, 11.6.1977“, in: Archiv-Materialien zu EVIDENCE im SFMOMA, Arch.Exh.001, Box c4, Folder 22, Document 24.4.

## **Künstlerpublikationen**

Boltanski, Christian (1972): *10 Portraits de Christian Boltanski 1946–1964*, Paris.

Feldmann, Hans-Peter (1970): *7 Bilder*, Hilden.

Feldmann, Hans-Peter (1971): *14 Bilder*, Hilden.

Feldmann, Hans-Peter (1973): *1 Bild*, Hilden.

Feldmann, Hans-Peter (1973): *5 Bilder*, Hilden.

Feldmann, Hans-Peter (1973): *6 Bilder*, Hilden.

Feldmann, Hans-Peter (1973): *12 Bilder*, Hilden.

Feldmann, Hans-Peter (1974): *6 Bilder*, Hilden.

Feldmann, Hans-Peter (1974): *1 Bild*, Hilden.

Feldmann, Hans-Peter (1974): *1 Bild*, Hilden.

Feldmann, Hans-Peter (1974): *7 Bilder*, Hilden.

Feldmann, Hans-Peter (1975): *Der Überfall*, Köln.

Feldmann, Hans-Peter (1994): *Ferien*, Düsseldorf.

Feldmann, Hans-Peter (1994): *Porträt*, München.

Feldmann-Hans-Peter (1994): *Voyeur*, 1. Auflage, Köln.

Feldmann, Hans-Peter u.a. (1997): *Ohio. Ein Photomagazin*, #1–6, Düsseldorf.

Feldmann-Hans-Peter (1997): *Voyeur*, 2. Auflage, Köln.

- Feldmann-Hans-Peter (1998): *Die Toten. 1967–1993*, Düsseldorf.
- Feldmann-Hans-Peter (2006): *Voyeur*, 3. Auflage, Köln.
- Feldmann-Hans-Peter (2011): *Voyeur*, 4. Auflage, Köln.
- Feldmann-Hans-Peter (2011): *Voyeur*, 5. Auflage, Köln.
- Feldmann-Hans-Peter (2014): *Voyeur*, 6. Auflage, Köln.
- Galerie Michael Wiesehöfer (Hg.) (2008): *Archiv Peter Piller. Deko + Munition*, Zürich.
- Jewell, Dick (1977): *Found Photos*, 1. Auflage, London.
- Jewell, Dick (1981): *Found Photos*, 2. Auflage, London.
- Keller, Christoph (Hg.) (2002): *Durchsucht und versiegelt*, Band 1 (= Archiv Peter Piller), Frankfurt a.M.
- Keller, Christoph (Hg.) (2002): *Diese Unbekannten*, Band 2 (= Archiv Peter Piller), Frankfurt a.M.
- Keller, Christoph (Hg.) (2002): *Noch ist nichts zu sehen. Bauerwartungsflächen*, Band 3 (= Archiv Peter Piller), Frankfurt a.M.
- Keller, Christoph (Hg.) (2002): *Die Verantwortlichen sind einstimmig. Ortsbesichtigungen*, Band 4 (= Archiv Peter Piller), Frankfurt a.M.
- Keller, Christoph (Hg.) (2002): *Schandfleck/Schmuckstück*, Band 5 (= Archiv Peter Piller), Frankfurt a.M.
- Keller, Christoph (Hg.) (2002): *Stein des Anstoßes*, Band 6 (= Archiv Peter Piller), Frankfurt a.M.
- Keller, Christoph (Hg.) (2004): *Regionales Leuchten*, Band 7 (= Archiv Peter Piller), Frankfurt a.M.
- Keller, Christoph (Hg.) (2004): *Auto berühren*, Band 8 (= Archiv Peter Piller), Frankfurt a.M.
- Keller, Christoph (Hg.) (2004): *Archiv Peter Piller. Von Erde schöner*, Frankfurt a.M.
- Keller, Christoph (Hg.) (2005): *Archiv Peter Piller. Materialien (A) Dauerhaftigkeit /Durzaamheid* (=Archiv Peter Piller – Materialien), Rotterdam/Frankfurt a.M.
- Keller, Christoph (Hg.) (2006): *Pfeil. An dieser Stelle*, Band 9 (= Archiv Peter Piller), Frankfurt a.M.
- Keller, Christoph (Hg.) (2006): *Bedeutungsflächen. Da ist es*, Band 10 (= Archiv Peter Piller), Frankfurt a.M.
- Keller, Christoph (Hg.) (2007): *Archiv Peter Piller. Zeitung* (anlässlich der Ausstellungen PETER PILLER: IN LÖCHER BLICKEN, Salzburger Kunstverein, 15.2.–15.4.2007; PETER PILLER: UNGEKLÄRTE FÄLLE, Bâloise Kunst-Preis, Hamburger Kunsthalle, 13.5.2007–6.4.2008; PETER PILLER: ÄSTHETIK UND LANGEWEILE, Kunsthaus Glarus, 9.9. –18.11.2007), Zürich.
- Keller, Christoph (Hg.) (2017): *Archiv Peter Piller. Von Erde schöner*, Neuauflage, Köln.
- Lesy, Michael (1973): *Wisconsin Death Trip*, 1. Auflage, New York.

- Mandel, Mike/Sultan, Larry (1974): *How to Read Music in One Evening*, Greenbrae/Santa Cruz California.
- Mandel, Mike (1975): *The Baseball Photographers Trading Cards*, Greenbrae/Santa Cruz California.
- Mandel, Mike/Sultan, Larry (1977): *Evidence*, Greenbrae/Santa Cruz California.
- Mandel, Mike/Sultan, Larry (2003): *Evidence*, 1. Neuauflage, New York.
- Mandel, Mike/Sultan, Larry (2017): *Evidence*, 2. Aufl. der Neuauflage, New York.
- Piller, Peter (1997): *speiseeiswagen im wendehammer*, Hamburg.
- Piller, Peter (1998): *Noch ist nichts zu sehen*, Hamburg.
- Piller, Peter (2000): „...*Miej serce i patrzaj w serce!*“/ „...*Mein Herz und ansehen im Herzen!*“, Hamburg.
- Piller, Peter (2001): *3 Hefte. Regionales Leuchten. Auto berühren. Überschattete Aufnahmen*, Berlin.
- Piller, Peter (2003): *gültig?* (anlässlich der Ausstellung STARS AND STRIPES V im Bonner Kunstverein, 20.8.–21.9.2003), Frankfurt a.M.
- Piller, Peter (2003): *Archiv Peter Piller. Unangenehme Nachbarn*, Frankfurt a.M.
- Piller, Peter (2004): *Vorzüge der Absichtslosigkeit* (anlässlich der 5. Verleihung des Förderpreises zum Rubenspreis der Stadt Siegen, Museum für Gegenwartskunst, Siegen, 15.10.2004–30.1.2005), Frankfurt a.M.
- Piller, Peter (2007): *Nijverdaal/Hellendorn*, Zürich.
- Piller, Peter (2007): *Teilzeitkraft (Bürozeichnungen)*, Zürich.
- Piller, Peter (2008): *Archiv Peter Piller. nimmt Schaden*, Zürich.
- Piller, Peter/Thiessen, Ludwig (2011): *Archiv Peter Piller. Schlaf* (anlässlich der Ausstellung PETER PILLER: AM LIEBSTEN SITZE ICH ALLEIN IM AUTO in der Galerie Wien Lukatsch, Berlin, 18.2.–15.4.2011), Berlin.
- Piller, Peter (2014): *Archiv Peter Piller. Umschläge*, New York.
- Piller, Peter (2014): *Archiv Peter Piller. Materialien (F). Nachkriegsordnung*, Genf.
- Ruscha, Edward (1967): *Twentysix Gasoline Stations*, 2. Auflage, Alhambra Calif.
- Schmalen, Norbert (Hg.) (2006): *Hans-Peter Feldmann: Zeitungsphotos* (anlässlich der Ausstellung HANS-PETER FELDMANN KUNSTAUSSTELLUNG in der Integrierten Gesamtschule Horhausen, 2006), Köln.
- Schmid, Joachim (1994): *Bilder von der Straße* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, November 2014), Berlin.
- Schmid, Joachim (2012): *Bilder von der Straße*, 4 Bände, Berlin.
- Sultan, Larry (1992): *Pictures from Home*, New York.
- Sultan, Larry (2017): *Pictures from Home*, veränderte Neuauflage, London.
- Sultan, Larry (2004): *The Valley*, Zürich.

Szarkowski, John (Hg.) (1970): *E. J. Bellocq: Storyville Portraits: Photographs from the New Orleans Red-Light District, circa 1912*, New York.

### **Ausstellungs- und Bestandskataloge**

Auer, Michel/Auer, Michèle (2007): *Photo Books. 802 Photo Books from the M. + M. Auer Collection*, Hermance.

Baur, Andreas/Seyfarth (Hg.) (2004): *Recherche – entdeckt!: Bildarchive der Unsichtbarkeiten* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Villa Merkel, Esslingen, 18.7.–3.10.2004), Frankfurt a.M.

Buhrs, Michael/Goetz, Ingvild (Hg.) (2011): *Street life & home stories: Fotografien aus der Sammlung Goetz* (anlässlich der Ausstellung STREET LIFE AND HOME STORIES. FOTOGRAFIEN AUS DER SAMMLUNG GOETZ, Museum Villa Stuck, München, 1.6.–11.9.2011), Ostfildern.

Burmeister, Ralf (Hg.) (2007): *Hannah Höch – Aller Anfang ist DADA!* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Berlin, 6.4.–2.7.2007; Museum Tinguely, Basel, 15.1.–27.4.2008), Ostfildern.

Centre Georges Pompidou (1985): *Les Immatériaux* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Centre Georges Pompidou, Paris, 28.3.–15.7.1985), Band 2: ‚Inventaire‘, Paris.

Crimp, Douglas (1977): *Pictures* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Artists Space, New York, 24.9.–29.10.1977), New York.

Enwezor, Okwui (2008): *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im International Center of Photography, New York, 18.1.–4.5.2008), Göttingen.

Eskildsen, Ute/Schmalriede, Manfred/Horlitz, Andreas (1980): *Absage an das Einzelbild: Erfahrungen mit Bildfolgen in der Fotografie der 70er Jahre* (anlässlich der Ausstellung im Museum Folkwang, 12.12.1980–18.1.1981), Essen.

Eskildsen, Ute (1982): *Fotografie in deutschen Zeitschriften 1924–1933* (anlässlich der Ausstellungsreihe des Instituts für Auslandsbeziehungen), Stuttgart.

Eskildsen, Ute (1985): *Fotografie in deutschen Zeitschriften 1946–1984* (anlässlich der Ausstellungsreihe des Instituts für Auslandsbeziehungen), Stuttgart.

Feldmann, Hans-Peter (1975): *Bilder/Pictures* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunstraum München, 4.3.–31.2.1975), München.

Fineman, Mia u. a. (2000): *Other Pictures: Anonymous Photographs from the Thomas Walther Collection*, Santa Fe.

Gaensheimer, Susanne/Kramer, Mario (Hg.) (2010): *The Lucid Evidence. Fotografie aus der Sammlung The Photography Collection MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main*, Nürnberg.

Greenough, Sarah/Waggoner, Diane (2007): *The Art of the American Snapshot, 1888–1978: From the Collection of Robert E. Jackson*, Washington.

- Gohr, Siegfried (1981): *Farbe im Photo – Die Geschichte der Farbphotographie von 1861 bis 1981* (anlässlich der Ausstellung in der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 11.6.–2.8.1981), Köln.
- Kismaric, Susan (1989): *California Photography: Remaking Make-Believe* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im The Museum of Modern Art, New York, 28.6.–22.8.1989), New York.
- Koetzle, Hans-Michael (Hg.) (2011): *Eyes of Paris: Paris im Fotobuch 1890–2010* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Haus der Photographie in den Deichtorhallen Hamburg, 15.9.2011–8.1.2012), München.
- Kulturkreis der Deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hg.) (2004): *Michael Hakimi, Peter Piller, Katja Strunz, David Zink Yi: Ars Viva 04/05 – Zeit* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle Mannheim, 10.10.2004–9.1.2005 und im Kunstverein Düsseldorf, 19.2.–24.4.2005), Frankfurt a.M.
- Kunstmuseum Basel (Hg.) (2015): *Von Bildern: Strategien der Aneignung* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum für Gegenwartskunst, Kunstmuseum Basel, 29.8.2015–24.1.2016), Basel.
- Kunstmuseum Bonn/S.M.A.K. Gent (Hg.) (2015): *Larry Sultan* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Bonn, 5.2.–17.5.2015 und S.M.A.K. Gent, 14.3.–24.5.2015), Bielefeld.
- Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.) (1997): *Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870–1970*, Bonn.
- Berg, Stephan/Engler, Martin (Hg.) (2003): *Die Sehnsucht des Kartografen* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunstverein Hannover, 13.12.2003–1.2.2004), Hannover.
- Kunz, Stephan/Stückelberger, Johannes/Wismer, Beat (2005): *Wolkenbilder. Die Erfindung des Himmels* (anlässlich der Ausstellung WOLKENBILDER. VON JOHN CONSTABLE BIS GERHARD RICHTER im Aargauer Kunsthhaus, Aarau, 27.2.–8.5.2005), München/Aarau.
- Lippert, Werner/Feldmann, Hans-Peter (1989): *Hans-Peter Feldmann – Das Museum im Kopf* (anlässlich der Ausstellungen im Portikus Frankfurt am Main 1989 und im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1990), Köln.
- Luckow, Dirk (Hg.) (2006): *Die beunruhigenden Musen: Hans-Peter Feldmann in der Antikensammlung der Kunsthalle zu Kiel* (anlässlich der Ausstellung HANS-PETER FELDMANN in der Antikensammlung der Kunsthalle zu Kiel, 10.12.2005–17.04.2006), Köln.
- Moeglin-Delcroix, Anne (1997): *Esthétique du livre d'artiste 1960/80: Une introduction à l'art contemporain* (anlässlich der Ausstellung in der Bibliothèque nationale de France, 29.5.–12.10.1997), Paris.
- Morse, Rebecca (Hg.) (2014): *Larry Sultan. Here and Home* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Los Angeles County Museum of Art, 9.11. 2014–22.3.2015), Los Angeles.
- Nickel, Douglas (1998): *Snapshots – The Photography of Everyday Life. 1888 to the Present* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im San Francisco Museum of Modern Art, 22.5.–8.9.1998), San Francisco.

- Neusüss, Floris M. (1982): *Photo recycling Photo oder die Fotografie im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Universität Kassel, Juni 1982), Kassel.
- Oppenheim, Jeanne von (1984): *Das gedruckte Photo: Jugendphoto-Wettbewerb '84; Blende '82 und '83* (anlässlich der photokina-Bilderschauen, Köln, 10.–28.10.1984), Köln.
- Pakesch, Peter (Hg.) (2000): *Deep Distance. Die Entfernung der Fotografie* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle Basel, 13.05.–13.08.2000), Basel.
- Pfrunder, Peter (Hg.) (2012): *Schweizer Fotobücher 1927 bis heute. Eine andere Geschichte der Fotografie* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Fotostiftung Schweiz, Winterthur, 22.10.2011–19.2.2012), Baden.
- Philips, Sandra/Haworth-Booth, Mark/Squiers, Carol (1997): *Police Pictures: The Photograph as Evidence* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im San Francisco Museum of Modern Art, 10.10.1997–20.1.1998; Grey Art Gallery and Study Center at New York University, 19.5.–18.7.1998), San Francisco.
- Piller, Peter/Seelig, Thomas (Hg.) (2015): *Archiv Peter Piller Materialien (G) Albedo* (anlässlich der Ausstellung PETER PILLER. BELEGKONTROLLE IM FOTOMUSEUM WINTERTHUR, 13.12.2014–22.2.2015 und dem Centre de la Photographie Genève, 12.12.2014–22.2.2015), Köln.
- Prince, Richard/Turnbaugh, Douglas Blair u. a. (2016): *Richard Prince: The Douglas Blair Turnbaugh Collection (1977–1988)* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung bei Edward Cella Art & Architecture, 11.6.–16.7.2017), Los Angeles.
- Schaffner, Ingrid / Winzen, Matthias (1997): *Deep Storage – Arsenale der Erinnerung. Sammeln, Speichern, Archivieren in der Kunst* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Haus der Kunst, München, 3.8.–12.10.1997), München.
- Schube, Inka/Clark, Martin/Hochleiter, Martin (Hg.) (2007): *Hans-Peter Feldmann: Buch #9/Book #9* (anlässlich der Ausstellung Hans-Peter Feldmann, Kunstaussstellung, Sprengel-Museum Hannover, 15.4.–22.7.2007; Arnolfini Bristol, 24.11.2007–20.1.2008; Landesgalerie Linz, Frühjahr 2008), Köln.
- Schürmann, Wilhelm/Seyfarth, Ludwig/Väth-Hinz, Henriette u. a. (1999): *Wohin kein Auge reicht: Von der Entdeckung des Unsichtbaren* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung des Arbeitskreises Photographie Hamburg in den Deichtorhallen, Hamburg, 21.5.–5.9.1999), Hamburg.
- Staatliche Kunsthalle Karlsruhe (2012): *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe, 21.4.–5.8.2012), Bielefeld/Berlin.
- Steininger, Florian/Gamper, Verena (Hg.) (2018): *Remastered – Die Kunst der Aneignung* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle Krems, 26.11.2017–18.02.2018), Köln.
- Szarkowski, John (1966): *The Photographer's Eye* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum of Modern Art, New York, 27.5.–23.8.1964), New York.
- Szarkowski, John (1973): *From The Picture Press* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum of Modern Art, New York, 30.1.–29.4.1973), New York.

- The Museum of Modern Art (1944): *The American Snapshot: An Exhibition of the Folk Art of the Camera* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum of Modern Art, New York, 1.3.–30.4.1944), New York.
- Tatay, Helena (2001): *Hans-Peter Feldmann: 272 pages* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Fundacio Antoni Tapies Barcelona, 24.11.2001–27.1.2002 u. a.), Paris.
- Tyradellis, Daniel/Hentschel, Beate/Luckow, Dirk (Hg.) (2011): *Wunder. Kunst Wissenschaft und Religion* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in den Hamburger Deichtorhallen, 23.9.2011–5.2.2012), Hamburg/Köln.
- von Bismarck, Beatrice/Wuggenig, Ulf (Hg.) (2002): *Interarchive: Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld* (dieses Buch dokumentiert und erweitert das Ausstellungsprojekt INTERARCHIVE des Kunstraums der Universität Lüneburg in Zusammenarbeit mit Hans-Peter Feldmann und Hans Ulrich Obrist, 1997–2002), Köln.
- Weinhart, Martina u. a. (2012): *Privat/Privacy* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt, 1.11.2013–3.2.2013), Berlin.
- Winzen, Matthias (Hg.) (2002): *Prophets of Boom* (anlässlich der Ausstellung PROPHETS OF BOOM – WERKE AUS DER SAMMLUNG SCHÜRMAN in der Staatlichen Kunsthalle Baden-Baden, 13.4.–16.6.2002), Baden-Baden.
- Zander, Thomas/Görner, Veit/ Germann, Martin (Hg.) (2010): *Katherine Avenue – Larry Sultan* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Kestnergesellschaft Hannover, 11.6.–22.8.2010), Göttingen.

## Monographien

- Armstrong, Carol (1998): *Scenes in a Library. Reading the Photograph in the Book, 1843–1875*, Cambridge.
- Badger, Gerry (2013): *Imprint: Visual Narratives in Books and Beyond*, Stockholm u. a.
- Benson, Richard (2008): *The Printed Picture*, New York.
- Blüminger, Christa (2009): *Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst*, Berlin.
- Boom, Mattie/van Burkom, Frans/Smets, Jenny (red.) (1989): *Foto in Omslag. Het Nederlandse Documentaire Fotoboek na 1945. Photography Between Covers. The Dutch Documentary Photobook after 1945*, Amsterdam.
- Brall, Artur (1986): *Künstlerbücher, Artists' Books, Book as Art: Ausstellungen, Documentationen, Kataloge, Kritiken; eine Analyse*, Frankfurt a.M.
- Bury, Stephen (1995): *Artists' Books. The Book as a Work of Art, 1963–1995*, Aldershot.
- Company, David (Hg.) (2003): *Art and Photography*, London.
- Company, David (Hg.) (2007): *Art and Photography*, 2. Auflage, London.
- Celant, Germano (1972): *Book as Artwork 1960/1972*, 2. Auflage, London.
- Coe, Brian/Gates, Paul (1977): *The Snapshot Photograph: The Rise of Popular Photography, 1888–1939*, London.

- Crimp, Douglas (1993): *On the Museum's Ruins*, Cambridge.
- Daniels, Alejandro Perdomo (2012): *Die Verwandlung der Dinge. Zur Ästhetik der Aneignung in der New Yorker Kunstszene Mitte des 20. Jahrhunderts*, Bielefeld.
- Daniels, Dieter (1992): *Duchamp und die anderen. Der Modellfall einer künstlerischen Wirkungsgeschichte in der Moderne*, Köln.
- Derrida, Jacques (1997): *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*, Berlin.
- Dezeuze, Anna/Kelly, Julia (Hg.) (2013): *Found Sculpture and Photography from Surrealism to Contemporary Art*, Farnham u. a.
- Di Bello, Patrizia/Wilson, Colette/Zamir, Shamoan (Hg.) (2012): *The Photobook: From Talbot to Ruscha and Beyond*, London/New York.
- Dickel, Hans (2008): *Künstlerbücher mit Photographie seit 1960*, Hamburg.
- Didi-Hubermann, Georges (2010): *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, Berlin.
- Döhl, Frédéric/Riethmüller, Albrecht (2017): *Musik aus zweiter Hand: Beiträge zur kompositorischen Autorschaft*, Laaber.
- Drucker, Johanna (1995): *The Century of Artists' Books*, New York.
- Dunker, Bettina (2018): *Bilder-Plural. Multiple Bildformen in der Fotografie der Gegenwart*, Paderborn.
- Edwards, Elizabeth/Hart, Janice (Hg.) (2004): *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*, London/New York.
- Evans, David (2009): *Appropriation*, Cambridge/Mass.
- Fernández, Horacio (Hg.) (1999): *Fotografía Pública. Photography in Print 1919–1939*, Madrid.
- Fernández, Horacio (2011): *The Latin American Photobook*, New York.
- Foucault, Michel (1972): *The Archaeology of Knowledge*, New York.
- Gammel, Irene (2002): *Baroness Elsa: Gender, Dada, and Everyday Modernity – A Cultural Biography*, Cambridge MA/London.
- Geimer, Peter (2009): *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg.
- Genette, Gérard (1989) [1987]: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a.M.
- Gernsheim, Helmut (1984): *Incunabula of British Photographic Literature. A Bibliography of British Photographic Literature 1839–75 and British Books Illustrated with Original Photographs*, London/Berkeley.
- Gierstberg, Frits/Suermondt, Rik (Hg.) (2012): *The Dutch Photobook: A Thematic Selection from 1945 Onwards*, Rotterdam.
- Goldschmidt, Lucien/Naef, Weston J. (1980): *The Truthful Lens. A Survey of the Photographically Illustrated Book 1844–1914*, 1. Aufl., New York.
- Graf, Catharina (2005): *Und übrig bleibt das ‚Häh?‘ Edward Ruschas Fotobuchwerke*, Basel.

- Green, Jonathan (1974): *The Snapshot*, Millerton.
- Hägele, Ulrich (2017): *Experimentierfeld der Moderne. Fotomontage 1890–1940*, Tübingen.
- Heidtmann, Frank (1984): *Wie das Photo ins Buch kam. Der Weg zum photographisch illustrierten Buch anhand einer bibliographischen Skizze der frühen deutschen Publikationen mit Original-Photographien, Photolithographien, Lichtdrucken, Photogravuren, Autotypien und mit Illustrationen in weiteren photomechanischen Reproduktionsverfahren*, Berlin.
- Heidtmann, Frank/Bresemann, Hans-Joachim/Krauss, Rolf H. (1980): *Die deutsche Photoliteratur, 1839–1978: Theorie, Technik, Bildleistungen; eine systematische Bibliographie der selbständigen deutschsprachigen Photoliteratur*, München u. a.
- Heiting, Manfred/Jaeger, Roland (Hg.) (2012): *Autopsie: Deutschsprachige Fotobücher 1918–1945*, Band 1, Göttingen.
- Heiting, Manfred/Jaeger, Roland (Hg.) (2014): *Autopsie: Deutschsprachige Fotobücher 1918–1945*, Band 2, Göttingen.
- Holstein, Jürgen (Hg.) (2005): *Blickfang. Bucheinbände und Schutzumschläge Berliner Verlage 1919–1933. 1000 Beispiele, illustriert und dokumentiert*, Berlin.
- Kahmen, Volker (1973): *Fotografie als Kunst*, Tübingen.
- Kakies, Celia (2007): *Kunstzitate in Malerei und Fotografie*, Köln u. a.
- Kaneko, Ryūichi (2009): *Japanese Photobooks of the 1960s and '70s*, New York.
- Kouwenhoven, John A. (1948): *Made in America – The Arts in Modern Civilisation*, New York.
- Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (1993): *Gerhard Richter*, Band 2: Texte, Bonn.
- Krauss, Rolf H./Schmalriede, Manfred/Schwarz, Michael (1983): *Kunst mit Fotografie*, Berlin.
- Lauf, Cornelia/Phillpot, Clive (1998): *Artist/Author: Contemporary Artists' Books*, New York.
- Lyons, Joan (Hg.) (1985): *Artist's Books: A Critical Anthology and Sourcebook*, Rochester/New York.
- MacDonald, Gordon/Weber, John S. (Hg.) (2007): *Joachim Schmid Photoworks 1982–2007*, Brighton/Göttingen.
- Michl, Felix M. (2016): *Die limitierte Auflage. Rechtsfragen zeitgenössischer Fotokunst*, Heidelberg.
- Neite, Werner (1988): *Fotografie als Boekillustratie. De Verzameling Werner Neite*, Antwerpen.
- Owens, Bill (1979): *Publish Your Photo Book (A Guide to Self-Publishing)*, Livermore.
- Parr, Martin/Badger, Gerry (2004): *The Photobook: A History*, Band 1, London.
- Parr, Martin/Badger, Gerry (2006): *The Photobook: A History*, Band 2, London.
- Parr, Martin/Badger, Gerry (2014): *The Photobook: A History*, Band 3, London.
- Parr, Martin/WassinkLundgren/Zheng, Gu u. a. (2015): *The Chinese Photobook: From the 1900s to the Present*, New York.

- Ponstingl, Michael (2008): *Wien im Bild. Fotobildbände des 20. Jahrhunderts*, Wien.
- Rebbelmund, Romana (1999): *Appropriation Art, die Kopie als Kunstform im 20. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. u. a.
- Rebentisch, Juliane (2013): *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg.
- Richman, Steven M. (2014): *The Photography Law Handbook*, Chicago.
- Ritchin, Fred/Naggar, Carole (2016): *Magnum Photobook. The Catalogue Raisonné*, London.
- Roth, Andrew (Hg.) (2004): *The Open Book: A History of the Photographic Book from 1878 to the Present*, Göteborg.
- Roth, Andrew/Aletti, Vince u. a.: (2001): *The Book of 101 Books. Seminal Photographic Books of the Twentieth Century*, New York.
- Sichel, Kim (2020): *Making Strange: The Modernist Photobook in France*, New Haven.
- Siegel, Steffen (2019): *Fotogeschichte aus dem Geist des Fotobuchs*, Göttingen.
- Spieker, Sven (2008): *The Big Archive. Art from Bureaucracy*, Cambridge/London.
- Sontag, Susan (1977): *On Photography*, New York.
- Starl, Timm (1995): *Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880–1980*, München/Berlin.
- Tatay, Helena (Hg.) (2010): *Hans-Peter Feldmann. Another Book*, London.
- von Gehlen, Dirk (2011): *Mashup. Lob der Kopie*, Berlin.
- Wagner, Monika (2001): *Das Material der Kunst: eine andere Geschichte der Moderne*, München.
- Walter, Karin (1995): *Postkarte und Fotografie: Studien zur Massenbild-Produktion*, Würzburg.
- Warnke, Martin (Hg.) (2008): *Aby Warburg. Der Bilderatlas Mnemosyne*, 3. Auflage, Berlin.
- Welshman, John C. (2001): *Art after Appropriation. Essays on Art in the 1990s*, Amsterdam.
- Wiegand, Thomas (2011): *Deutschland im Fotobuch: 287 Fotobücher zum Thema Deutschland aus der Zeit von 1915 bis 2009*, Göttingen.
- Zander, Thomas (Hg.) (2012): *Larry Sultan und Mike Mandel*, Köln.

### **Sammelbände und Reihen**

- Belting, Hans/Dilly, Heinrich/Kemp, Wolfgang u.a. (Hg.) (2003): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin.
- Bense, Arne u. a. (Hg.) (2015): *Musik im Spektrum technologischer Entwicklungen und Neuer Medien*, Osnabrück.
- Borggreen, Gunhild/Gade, Rune (Hg.) (2013): *Performing Archives*, Kopenhagen.
- Caduff, Corina/Wälchli, Tan (Hg.) (2008): *Autorschaft in den Künsten. Konzepte – Praktiken – Medien*, Zürich.

- Dogramaci, Burcu/Düdder, Désirée/Dufhues, Stefanie (Hg.) (2016): *Gedruckt und erblättert. Das Fotobuch als Medium ästhetischer Artikulation seit den 1940er Jahren*, (Publikation anlässlich der gleichnamigen Tagung am Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München 17.–18.10.2014), Köln.
- Debat, Michelle (Hg.) (2003): *La photographie et le livre*, Paris.
- Ebeling, Knut/Günzel, Stephan (2009): *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Berlin.
- Federici, Francesco/Saba, Cosetta G. (Hg.) (2004): *Cinema and Art As Archive. Form, Medium, Memory*, Mailand.
- Guadagnini, Walter (Hg.) (2013): *Photography. The Contemporary Era 1981–2013*, Mailand.
- Hausmann, Andrea (Hg.) (2014): *Handbuch Kunstmarkt. Akteure, Management und Vermittlung*, Bielefeld.
- Huttenlauch, Anna Blume (2010): *Appropriation Art – Kunst an den Grenzen des Urheberrechts* (=Schriften zum geistigen Eigentum und zum Wettbewerbsrecht, Band 35), Baden-Baden.
- Joly, Jean-Baptiste/te Heesen, Anke/Vogel, Juliane (Hg.) (2004): *Papieroperationen. Der Schnitt in die Zeitung*, (Neue Freunde 2. Zum aktuellen Stand von art, science & business), Stuttgart.
- Kiffel, Erika (Hg.) (1982): *Ist Fotografie Kunst? Gehört Fotografie ins Museum? Referate, Diskussionen, Interviews, Bildbeispiele* (anlässlich des Internationalen Fotosymposiums 1981, Schloss Mickeln bei Düsseldorf), München.
- Lange, Barbara (Hg.) (2004): *Printed Matter: Fotografie im/und Buch*, Leipzig.
- Mazal, Otto (1997): *Einbandkunde. Die Geschichte des Bucheinbandes* (= Elemente des Buch- und Bibliothekswesens, Band 16), Wiesbaden.
- McLean, Daniel/Schubert, Karsten (Hg.) (2002): *Dear Images. Art, Copyright and Culture*, London.
- Owens, Craig (1992): *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley/Los Angeles/Oxford.
- Pack, Christina (2008): *Dinge. Alltagsgegenstände in der Fotografie der Gegenwartskunst*, Berlin.
- Rau, Gerhard (1978): *Antikunst und Urheberrecht – Überlegungen zum urheberrechtlichen Werkbegriff* (= UFITA, Band 58), Berlin.
- Schade, Sigrid/Thurmann-Jajes, Anne (Hg.) (2004): *Buch I Medium I Fotografie* (eine Dokumentation der gleichnamigen Internationalen Tagung vom 21.–22.2.2003, anlässlich der Ausstellung ARS PHOTOGRAPHICA. FOTOGRAFIE UND KÜNSTLERBÜCHER im Neuen Museum Weserburg Bremen, 1.12.2002–9.3.2003), Köln.
- Schade, Sigrid/Thurmann-Jajes, Anne (Hg.) (2009): *Artists' Publications: ein Genre und seine Erschließung* (eine Dokumentation der Internationalen Tagung vom 20.–22.4.2001, anlässlich der Ausstellung OUT OF PRINT. EIN ARCHIV ALS KÜNSTLERISCHES KONZEPT im Neuen Museum Weserburg Bremen 4.2.–6.5.2001 und im Museum für Kunst und Gestaltung Zürich 1.3.–18.5.2003), Köln.

- Schierholz, Anke/Melichar, Ferdinand (Hg.) (2012): *Kunst, Recht und Geld. Festschrift für Gerhard Pfennig zum 65. Geburtstag*, München.
- Schmidt, Karsten (1976): *Urheberrechtlicher Werkbegriff und Gegenwartskunst – Krise oder Bewährung eines gesetzlichen Konzepts* (= UFITA, Band 77), Berlin.
- Wolf, Herta (Hg.) (2002): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Band 1, Frankfurt a.M.
- Ziehe, Irene/Hägele, Ulrich (2015): *Gedruckte Fotografie: Abbildung, Objekt und mediales Format* (= Visuelle Kultur. Studien und Materialien, hrsg. im Auftrag der Kommission Fotografie der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, Band 10), Münster/New York.

### **Aufsätze und Künstler-Beiträge**

- Agnese, Roberta: Éparpiller l'archive, thématiser l'archive: deux études de cas photographiques, in: *Marges. Revue d'art contemporain*, 25 (2017), S. 103–119.
- Amelunxen, Hubertus von: Die Fotografie im Buch – eine Umfrage. Stellungnahmen französischer Autoren zum fotografisch illustrierten Roman Ende des 19. Jahrhunderts, in: *Fotogeschichte*, 4/12 (1984), S. 43–55.
- Amelunxen, Hubertus von: Zwischen Wirklichkeit und Fiktion – Fotografische Buchillustration in Frankreich im XIX. Jahrhundert, in: *lendemains*, 34 (Frühjahr 1984), S. 13–25.
- Antonelli, Elisabetta: Zum Beispiel der Spatenstich, in: Piller, Peter/Seelig, Thomas (Hg.) (2015): *Archiv Peter Piller Materialien (G) Albedo* (anlässlich der Ausstellung PETER PILLER. BELEGKONTROLLE im Fotomuseum Winterthur, 13.12.2014–22.2.2015 und dem Centre de la Photographie Genève, 12.12.2014–22.2.2015), Köln, S. 45–48.
- Archiv Peter Piller: Schweinejournalismus, in: *Süddeutsche Zeitung Magazin*, 5 (4.2.2000), S. 46–53.
- Archiv Peter Piller: Da, da, da. Orte, die man einfach gesehen haben muss, in: *Süddeutsche Zeitung Magazin*, 44 (3.11.2000), S. 46–53.
- Bailey, Bradley: Duchamp's 'Fountain': The Baroness Theory Debunked, in: *The Burlington Magazine* (2019), o.P.
- Batchen, Geoffrey: Observing by Watching: Joachim Schmid and the Art of Exchange, in: *Aperture*, 210 (Frühling 2013), S. 46–49.
- Bilder: Peter Piller – Berühren, Fundstücke aus der Regionalpresse, in: *Mittelweg 36 – Zeitschrift des Instituts für Sozialforschung*, Hamburg, 2 (April/Mai 2001), S. 2–7.
- Bilder: Peter Piller – Unangenehme Nachbarn, in: *Mittelweg 36 – Zeitschrift des Hamburger Instituts für Sozialforschung*, 2 (April/Mai 2004), S. 2–7.
- Bilder: Peter Piller Schießende Mädchen, in: *Mittelweg 36 – Zeitschrift des Hamburger Instituts für Sozialforschung*, 5 (Oktober/November 2003), S. 2–11.
- Buchloh, Benjamin H.D. (1982): Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art, in: *Artforum*, 21 (September 1982), S. 43–56.

- Buchloh, Benjamin: Gerhard Richter, Atlas: Das Archiv der Anomie, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (1993): *Gerhard Richter*, Band 2: Texte, Bonn, S. 7–17.
- Berg, Stephan: Das Rätsel des Sichtbaren, in: Kunstmuseum Bonn/S.M.A.K. Gent (Hg.) (2015): *Larry Sultan* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Bonn, 5.2–17.5.2015 und S.M.A.K. Gent, 14.3.–24.5.2015), Bielefeld, S. 8–10.
- Berg, Stephan: Vorwort, in: Kunstmuseum Bonn/S.M.A.K. Gent (Hg.) (2015): *Larry Sultan* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Bonn, 5.2–17.5.2015 und S.M.A.K. Gent, 14.3.–24.5.2015), Bielefeld, S. 4.
- Bergius, Hanne: Die neue visuelle Realität. Das Fotobuch der 20er Jahre, in: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland (Hg.) (1997): *Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870–1970*, Bonn, S. 88–102.
- Bippius, Elke: Autorschaft in künstlerischer und wissenschaftlicher Forschung, in: Caduff, Corina/Wälchli, Tan (Hg.) (2008): *Autorschaft in den Künsten. Konzepte – Praktiken – Medien*, Zürich, S. 34–45.
- Carlin, John: Culture Vultures: Artistic Appropriation and Intellectual Property Law, in: *Columbia Journal of Law & the Arts*, 13/108 (1988), S. 103–143.
- Carrión, Ulises: El Arte Nuevo de Hacer Comedias, in: *Plural* Nr. 41 (1975). Deutsche Übersetzung von Hubert Kretschmer: Carrión, Ulises: die neue kunst des büchermachens, in: *Wolkenkratzer*, 3/82 (Oktober/November 1982), S. 35f.
- Chuang, Joshua: Was geht hier vor?, in: Kunstmuseum Bonn/S.M.A.K. Gent (Hg.) (2015): *Larry Sultan* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Bonn, 5.2–17.5.2015 und S.M.A.K. Gent, 14.3.–24.5.2015), Bielefeld, S. 25–30.
- Cotton, Charlotte: Zwei Jungs aus Van Nuys, in: Zander, Thomas (Hg.) (2012): *Larry Sultan und Mike Mandel*, Köln, S. 8–37.
- Crimp, Douglas: Pictures, in: *October*, 8 (Frühling 1979), S. 75–88.
- Crimp, Douglas [1982]: Appropriating Appropriating, in: ders. (1993): *On the Museum's Ruins*, Cambridge, S. 126–137.
- Crimp, Douglas: Das alte Subjekt des Museums, das neue der Bibliothek, in: Wolf, Herta (Hg.) (2002): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Band 1, Frankfurt a.M., S. 376–388.
- Das Fotobuch*, Beilagenheft von Photonews, 20/5 (Mai 2008).
- Dogramaci, Burcu/Düdder, Désirée/Dufhues, Stefanie u. a.: Das Fotobuch als Medium künstlerischer Artikulation: Zur Einleitung, in: Dies. (2016): *Gedruckt und erblättert. Das Fotobuch als Medium ästhetischer Artikulation seit den 1940er Jahren*, (Publikation anlässlich der gleichnamigen Tagung am Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München 17.–18.10.2014), Köln, S. 9–18.
- Enwezor, Okwui: Photography and the Archive 1980–2013, in: Guadagnini, Walter (Hg.) (2013): *Photography. The Contemporary Era 1981–2013*, Mailand, S. 88–107.
- Eskildsen, Ute: Das Buch als Vermittler von Fotografien, in: Eskildsen, Ute/Schmalriede, Manfred/Horlitz, Andreas (1980): *Absage an das Einzelbild: Erfahrungen mit Bildfolgen in*

- der Fotografie der 70er Jahre* (anlässlich der Ausstellung im Museum Folkwang, 12.12.1980–18.1.1981), Essen, S. 7ff.
- Eskildsen, Ute: Photographs in Books, in: Roth, Andrew (Hg.) (2004): *The Open Book: A History of the Photographic Book from 1878 to the Present*, Göteborg, S. 11–29.
- Federici, Francesco: Archive, Found Footage, Exhibition. The Process of Reusing, in: Federici, Francesco/Saba, Cosetta G. (Hg.) (2004): *Cinema and Art As Archive. Form, Medium, Memory*, Mailand, S. 109–130.
- Felix, Zdenek: Introduction. Zur Ausstellung, in: Schürmann, Wilhelm/Seyfarth, Ludwig/Väth-Hinz, Henriette u. a. (1999): *Wohin kein Auge reicht: Von der Entdeckung des Unsichtbaren* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung des Arbeitskreises Photographie Hamburg in den Deichtorhallen, Hamburg, 21.5.–5.9.1999), Hamburg, o.P.
- Finkel, Candida: Photographs as Symbols and Non-Symbols, in: *Exposure*, 16/4 (Winter 1978), S. 34–39.
- Fleig, Alain: La photographie et le livre en France entre les deux guerres, in: Debat, Michelle (Hg.) (2003): *La photographie et le livre*, Paris, S. 93f.
- Foster, Hal: An Archival Impulse, in: *October*, 110 (2004), S. 3–22.
- Fotografie gedruckt. Beiträge einer Tagung der Arbeitsgruppe „Fotografie im Museum“ des Museumsverbandes Baden-Württemberg e.V.*, Rundbrief Fotografie, Sonderheft, 4 (1998).
- Friedlander, Lee: Preface, in: Szarkowski, John (Hg.) (1970): *E. J. Bellocq: Storyville Portraits: Photographs from the New Orleans Red-Light District, circa 1912*, New York, S. 5.
- Gefer, Philip: Whose American Dream? (Somewhere Between Pretext and Subtext), in: Morse, Rebecca (Hg.) (2014): *Larry Sultan. Here and Home* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Los Angeles County Museum of Art, 9.11. 2014–22.3.2015), Los Angeles, S. 12–25.
- Geimer, Peter: Der surreale Touch des Sachverständigen. Zu Larry Sultans und Mike Mandels Evidence, in: Tyradellis, Daniel/Hentschel, Beate/Luckow, Dirk (Hg.) (2011): *Wunder. Kunst Wissenschaft und Religion* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in den Hamburger Deichtorhallen, 23.9.2011–5.2.2012), Hamburg/Köln, S. 227–235.
- Geimer, Peter: Kein Code: Evident. Krauss, Sultan & Mandel und die Fototheorie, in: Kunstmuseum Bonn/S.M.A.K. Gent (Hg.) (2015): *Larry Sultan* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Bonn, 5.2–17.5.2015 und S.M.A.K. Gent, 14.3.–24.5.2015), Bielefeld, S. 31–35.
- Germann, Martin: Fenster, Vorhänge, Landschaften: Larry Sultan, Arbeiten 1984–2009, in: Zander, Thomas/Görner, Veit/ Germann, Martin (Hg.) (2010): *Katherine Avenue – Larry Sultan* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Kestnergesellschaft Hannover, 11.6.–22.8.2010), Göttingen, S. 5f.
- Godfrey, Mark: Photography Found and Lost: On Tacita Dean`s Floh\*, in: *October*, 114 (Herbst 2005), S. 90–119.
- Godfrey, Mark: The Artist as Historian, in: *October*, 120 (Frühling 2007), S. 140–172.
- Govan, Michael: Foreword, in: Morse, Rebecca (Hg.) (2014): *Larry Sultan. Here and Home* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Los Angeles County Museum of Art, 9.11. 2014–22.3.2015), Los Angeles, S. 6.

- Großmann, Rolf: Musikalische Wiederholung und Wiederaneignung. Collagen, Loops und Samples, in: Bense, Arne u. a. (Hg.) (2015): *Musik im Spektrum technologischer Entwicklungen und Neuer Medien*, Osnabrück, S. 207–218.
- Gronert, Stefan: Noch zu entdecken. Hinweise zur fotogeschichtlichen Position von Larry Sultan, in: Kunstmuseum Bonn/S.M.A.K. Gent (Hg.) (2015): *Larry Sultan* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Bonn, 5.2–17.5.2015 und S.M.A.K. Gent, 14.3.–24.5.2015), Bielefeld, S. 6f.
- Gronert, Stefan: „A Sort of Homecoming“ – Nähe und Distanz im Bild, in: Kunstmuseum Bonn/S.M.A.K. Gent (Hg.) (2015): *Larry Sultan* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Bonn, 5.2–17.5.2015 und S.M.A.K. Gent, 14.3.–24.5.2015), Bielefeld, S. 36–39.
- Hans-Peter Feldmann*, *Weltkunst*, 112 (April 2016).
- Haupt, Stefan: Verwaiste Werke, in: Schierholz, Anke/Melichar, Ferdinand (Hg.) (2012): *Kunst, Recht und Geld. Festschrift für Gerhard Pfennig zum 65. Geburtstag*, München, S. 269–287.
- Haupt, Stefan: Der Kunstmarkt und das Urheberrecht, in: Hausmann, Andrea (Hg.) (2014): *Handbuch Kunstmarkt. Akteure, Management und Vermittlung*, Bielefeld, S. 321–346.
- Heiser, Jörg: Konstellation und kritische Masse. Eine notwendig unzureichende Typologie des Archivarischen zwischen Kunst und Müll, in: Piller, Peter/Seelig, Thomas (Hg.) (2015): *Archiv Peter Piller Materialien (G) Albedo* (anlässlich der Ausstellung PETER PILLER. BELEGKONTROLLE im Fotomuseum Winterthur, 13.12.2014–22.2.2015 und dem Centre de la Photographie Genève, 12.12.2014–22.2.2015), Köln, S. 63–74.
- Hercher, Jutta: Stadt Land Fluß, in: Piller, Peter (1997): *speiseeiswagen im wendehammer*, Hamburg, o.P.
- History of Photography, Photographic Montage before the Historical Avant-Garde, Sonderheft, 41/2 (Mai 2017).
- Hoerner, Ludwig: Deutschsprachige Fotobücher 1839–1969. Eine illustrierte und kommentierte Auswahl-Bibliografie, in: *Fotogeschichte*, 6/22 (1986), S. 11–38.
- Holzer, Anton: Fotografie gedruckt und ausgestellt. Neue Perspektiven in der Fotogeschichte, in: *Fotogeschichte*, 29/113 (2009), S. 64–67.
- Holzer, Anton: Fotobücher im 20. Jahrhundert. Editorial, in: *Fotogeschichte*, 30/116 (2010), S. 3–6.
- Honickel, Thomas: Kampf dem Falz. Wie die illustrierten Magazine dem Fotobuch auf die Sprünge halfen, in: *Das Fotobuch*, Beilagenheft von Photonews, 20/5 (Mai 2008), S. 8.
- Jain, Gora: Peter Piller, in: *Künstler. Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, 88/77 (2009), S. 2–12.
- Jothady, Manisha: Peter Piller – Ein Tennisball, der beim Hecke-Schneiden zum Vorschein kommt, erinnert an Gewölle/A Tennis Ball Discovered While Cutting the Hedge is Like a Bird of Prey’s Pellet, in: *Camera Austria*, 89 (2005), S. 22–30.
- Kafka, Ben: Auf jeder Seite ein Aufstand. Archiv, Bürokratie, Paranoia, in: Piller, Peter/Seelig, Thomas (Hg.) (2015): *Archiv Peter Piller Materialien (G) Albedo* (anlässlich der Ausstellung PETER PILLER. BELEGKONTROLLE im Fotomuseum Winterthur,

- 13.12.2014–22.2.2015 und dem Centre de la Photographie Genève, 12.12.2014–22.2.2015), Köln, S. 75–79.
- Kemp, Wolfgang: Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Belting, Hans/Dilly, Heinrich/Kemp, Wolfgang u.a. (Hg.) (2003): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*, Berlin, S. 247–265.
- Kern, Hermann: Bilder von Feldmann, in: Feldmann, Hans-Peter (1975): *Bilder/Pictures* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunstraum München, 4.3.–31.2.1975), München, S. 4–12.
- Koetzle, Hans-Michael: Regisseure eines Mythos. Bilder, Bücher, Buchkonzepte. Fotografen sehen Paris, in: Ders. (2011): *Eyes on Paris. Paris im Fotobuch 1890 bis heute*, München, S. 8–29.
- Kramer, Mario: A Window of Society, in: Gaensheimer, Susanne/Kramer, Mario (Hg.) (2010): *The Lucid Evidence. Fotografie aus der Sammlung The Photography Collection MMK Museum für Moderne Kunst Frankfurt am Main*, Nürnberg, S. 11–25.
- Krauss, Rosalind E.: The Originality of the Avantgarde, in: *October*, 18 (Herbst 1981), S. 47–66.
- Lewallen, Constance M.: Newsroom, in: Zander, Thomas (Hg.) (2012): *Larry Sultan und Mike Mandel*, Köln, S. 236–259.
- Linker, Kate: The Artist's Book as an Alternative Space, in: *Studio international*, 195/1 (1980), S. 75–79.
- Lippard, Lucy: The Artist's Book Goes Public, in: *Art in America* (Januar/Februar 1977), S. 40.
- Lippert, Werner: Das Sammlerporträt: Hans-Peter Feldmann, in: *Kunstforum International*, 19 (März 1977), S. 39–47.
- Lippert, Werner: Das Museum im Kopf, in: Lippert, Werner/Feldmann, Hans-Peter (1989): *Hans-Peter Feldmann – Das Museum im Kopf* (anlässlich der Ausstellungen im Portikus Frankfurt am Main 1989 und im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1990), Köln, S. 9–79.
- Luckow, Dirk: Rede anlässlich des Jahresempfangs der Christian Albrechts-Universität zu Kiel in der Antikensammlung am 25. Januar 2006, in: Luckow, Dirk (Hg.) (2006): *Die beunruhigenden Musen: Hans-Peter Feldmann in der Antikensammlung der Kunsthalle zu Kiel* (anlässlich der Ausstellung HANS-PETER FELDMANN in der Antikensammlung der Kunsthalle zu Kiel, 10.12.2005–17.04.2006), Köln, S. 71–76.
- Maaßen, Wolfgang: Plagiat, freie Benutzung oder Kunstzitat? Erscheinungsformen der urheberrechtlichen Leistungsübernahme in Fotografie und Kunst, in: Schierholz, Anke/Melichar, Ferdinand (Hg.) (2012): *Kunst, Recht und Geld. Festschrift für Gerhard Pfennig zum 65. Geburtstag*, München, S. 135–178.
- Maine, Stephen: Peter Piller at Andrew Kreps, in: *Art in America* (Mai 2007), S. 198.
- Matzer, Ulrike: Des images vidées? Les livres de l'«Archiv Peter Piller», in: *Image & Narrative* (2010), S. 35–49.
- Menzel, Katharina: Fotografie im Buch. Eine kurze Einführung, in: Lange, Barbara (Hg.) (2004): *Printed Matter: Fotografie im/und Buch*, Leipzig, S. 15–23.
- Messler, Norbert: Ein ‚Bild‘ von Feldmann, in: *Wolkenkratzer Art Journal*, 3 (1988), S. 26–31.

- Mohr, Beate: Der Materialverlag. Modell eines studentischen Autorenverlags, in: Caduff, Corina/Wälchli, Tan (Hg.) (2008): *Autorschaft in den Künsten. Konzepte – Praktiken – Medien*, Zürich, S. 94–103.
- Naumann, Francis: Marcel Duchamp, in: *The Dictionary of Art*, 9 (1996), S. 354–360.
- o.V.: Peter Piller, in: *artist Kunstmagazin*, 54/1 (2003), S. 36–43.
- Owens, Craig: Representation, Appropriation, and Power, in: Ders. (1992): *Beyond Recognition. Representation, Power, and Culture*, Berkeley/Los Angeles/Oxford, S. 88–113.
- Pack, Christina: Der Stand der Dinge – Eine Einführung, in: Dies. (2008): *Dinge. Alltagsgegenstände in der Fotografie der Gegenwartskunst*, Berlin, S. 11–23.
- Phillips, Sandra: A History of the Evidence, in: Mandel, Mike/Sultan, Larry (2003): *Evidence*, New York, o.P.
- Phillips, Sandra S.: Migrations: Larry Sultan and California, in: Morse, Rebecca (Hg.) (2014): *Larry Sultan. Here and Home* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Los Angeles County Museum of Art, 9.11. 2014–22.3.2015), Los Angeles, S. 170–183.
- Piller, Peter: Regionales Leuchten, in: Joly, Jean-Baptiste/te Heesen, Anke/Vogel, Juliane (Hg.) (2004): *Papieroperationen. Der Schnitt in die Zeitung*, (Neue Freunde 2. Zum aktuellen Stand von art, science & business), Stuttgart, S. 68–91.
- Piller, Peter: Archiv Peter Piller, in: von Bismarck, Beatrice/Wuggenig, Ulf (Hg.) (2002): *Interarchive: Archivarische Praktiken und Handlungsräume im zeitgenössischen Kunstfeld* (dieses Buch dokumentiert und erweitert das Ausstellungsprojekt INTERARCHIVE des Kunstraums der Universität Lüneburg in Zusammenarbeit mit Hans-Peter Feldmann und Hans Ulrich Obrist, 1997–2002), Köln, S. 309–313.
- Pohlmann, Natascha (2015a): The Living Photobook. Eine mediale Kontextualisierung des Fotografischen, in: *Rundbrief Fotografie*, 22/3 (2015), S. 27–36.
- Pohlmann, Natascha (2015b): Unbeschwerte Tage/Carefree Days, in: *L. Fritz*, 2 (2015), S. 34–36.
- Poyner, Rick (2006): True Stories: The Taste for Found Images Is a Measure of Our Enduring Hunger to Experience Unmediated Reality, in: *Print* (März/April 2006), S. 33f.
- Ratcliff, Carter: What Evidence Says About Art, in: *Art in America*, 94 (November 2006), S. 57–67.
- Ratcliff, Carter: Begegnungen mit Evidence, in: Zander, Thomas (Hg.) (2012): *Larry Sultan und Mike Mandel*, Köln, S. 200–211.
- Reprint des „Pictures“-Katalog-Aufsatzes von Douglas Crimp aus dem Jahr 1977, abgedruckt in: *X-Tra*, 8/1 (Herbst 2005), S. 17–30.
- Richter, Dorothee: Künstlerische und kuratorische Autorschaft, in: Caduff, Corina/Wälchli, Tan (Hg.) (2008): *Autorschaft in den Künsten. Konzepte – Praktiken – Medien*, Zürich, S. 110–127.
- Rieger, Monika: Anarchie im Archiv. Vom Künstler als Sammler, in: Ebeling, Knut/Günzel, Stephan (2009): *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Berlin, S. 253–269.
- Rischer, Alexander: Nachwort, in: Piller, Peter (1998): *Noch ist nichts zu sehen*, Hamburg, o.P.
- Roelstraete, Dieter: Piller Porn. Notizen zur digitalen Schaulust, in: Piller, Peter/Seelig, Thomas (Hg.) (2015): *Archiv Peter Piller Materialien (G) Albedo* (anlässlich der Ausstellung PETER

- PILLER. BELEGKONTROLLE im Fotomuseum Winterthur, 13.12.2014–22.2.2015 und dem Centre de la Photographie Genève, 12.12.2014–22.2.2015), Köln, S. 29f.
- Roth, Andrew: Introduction, in: Roth, Andrew (Hg.) (2004): *The Open Book: A History of the Photographic Book from 1878 to the Present*, Göteborg, S. 9.
- Römer, Stefan: Wem gehört die Appropriation Art?, in: *Texte zur Kunst*, 7/26 (Juni 1997), S. 129ff.
- Ruchatz, Jens: Kontexte der Präsentation. Zur Materialität und Medialität des fotografischen Bildes, in: *Fotogeschichte*, 32/124 (2012), S. 19–28.
- Ruchatz, Jens: Bereichsrezension im erweiterten Forschungskontext: Fotobuch, in: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, 3/2015, S. 408–416, S. 410.
- Sachsse, Rolf: Das gedruckte farbige Bild, in: Gohr, Siegfried (1981): *Farbe im Photo – Die Geschichte der Farbphotographie von 1861 bis 1981* (anlässlich der Ausstellung in der Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln, 11.6.–2.8.1981), Köln, S. 207–218.
- Sachsse, Rolf: Joachim Schmid's Archive, in: *History of Photography*, 24/3 (2000), S. 255–261.
- Sandbye, Mette: When Snapshots Became Art – Documentary and Conceptual Strategies Around 1970, in: *Arken Bulletin*, 1 (2002), S. 49–57.
- Sandbye, Mette: Performing and Deforming the Family Archive, in: Borggreen, Gunhild/Gade, Rune (Hg.) (2013): *Performing Archives*, Kopenhagen, S. 238–256.
- Schaden, Christoph: „It's not about porn it's about furniture.“ Anmerkungen zur Rezeption des fotokünstlerischen Werkes von Larry Sultan in Europa, in: Kunstmuseum Bonn/S.M.A.K. Gent (Hg.) (2015): *Larry Sultan* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunstmuseum Bonn, 5.2.–17.5.2015 und S.M.A.K. Gent, 14.3.–24.5.2015), Bielefeld, S. 11–15.
- Schaden, Markus/Schaden, Christoph: Editorial, in: *The Reception of Photobooks*, *PhotoResearcher*, 35 (2021), S. 1–5.
- Schaumann, Niels B.: An Artist's Privilege, in: *Cardozo Arts & Entertainment Law Journal* 15/2 (1997), S. 249–28.
- Schillo, Eve: Evidence, in: Morse, Rebecca (Hg.) (2014): *Larry Sultan. Here and Home* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Los Angeles County Museum of Art, 9.11.2014–22.3.2015), Los Angeles, S. 189.
- Schmidt, Gunnar: Dilettantische Ästhetik. Fotografie zwischen Laien- und Kunstsphäre, in: *Fotogeschichte*, 29/111 (2009), S. 31.
- Schürmann, Anja/Siegel, Steffen: Neue Perspektiven der Fotobuchforschung. Editorial, in: *Fotogeschichte*, 41/159 (2021), S. 3–6.
- Sekula, Allan: On the Invention of Photographic Meaning, in: *Art Forum* (Januar 1975), S. 36–45.
- Senn, Mischa: Künstlerische Aneignungen und ihre rechtliche Beurteilung, in: *KUR – Kunst und Recht*, 11/1 (2011), S. 7–12.
- Seelig, Thomas: Einleitung, in: Piller, Peter/Seelig, Thomas (Hg.) (2015): *Archiv Peter Piller Materialien (G) Albedo* (anlässlich der Ausstellung PETER PILLER. BELEGKONTROLLE im Fotomuseum Winterthur, 13.12.2014–22.2.2015 und dem Centre de la Photographie Genève, 12.12.2014–22.2.2015), Köln, S. 7ff.

- Seyfarth, Ludwig (2004a): Baumgruppen, schlafende Häuser, Müllskulpturen und das Leben in der Vorstadt, in: Newsletter Hochschule der Bildenden Künste Hamburg, Ausgabe 14 (Juni 2004), S. 6–9.
- Seyfarth, Ludwig (2004b): Vorzüge der Absichtslosigkeit. Peter Pillers Archiv verborgener Ikonografien, in: Kulturkreis der Deutschen Wirtschaft im BDI e.V. (Hg.) (2004): *Michael Hakimi, Peter Piller, Katja Strunz, David Zink Yi: Ars Viva 04/05 – Zeit* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Kunsthalle Mannheim, 10.10.2004–9.1.2005 und im Kunstverein Düsseldorf, 19.2.–24.4.2005), Frankfurt a.M., S. 58–73.
- Seyfarth, Ludwig: Dahinter steckt immer ein kluger Kopf! Ironie, Fälschung und Moral, in: *Kunstforum International*, 213 (Januar/Februar 2012), S. 56–73.
- Seyfarth, Ludwig (2015a): Wenn alles zum Konzept wird, in: *Kunstforum International*, 235 (August/September 2015), S. 102–111.
- Seyfarth, Ludwig (2015b): Entscheidend ist das Unsichtbare. Peter Pillers Kunst mit Fotografien, in: Piller, Peter/Seelig, Thomas (Hg.) (2015): *Archiv Peter Piller Materialien (G) Albedo* (anlässlich der Ausstellung PETER PILLER. BELEGKONTROLLE im Fotomuseum Winterthur, 13.12.2014–22.2.2015 und dem Centre de la Photographie Genève, 12.12.2014–22.2.2015), Köln, S. 11–21.
- Sherman, Brad: Appropriating the Postmodern: Copyright and the Challenge of the New, in: McLean, Daniel/Schubert, Karsten (Hg.) (2002): *Dear Images. Art, Copyright and Culture*, London, S. 404–419.
- Siegel, Steffen: Drucksachen. Vorbemerkungen zu einer künftigen Fotobuch-Forschung, in: Dogramaci, Burcu/Düdder, Désirée/Dufhues, Stefanie (Hg.) (2016): *Gedruckt und erblättert. Das Fotobuch als Medium ästhetischer Artikulation seit den 1940er Jahren*, (Publikation anlässlich der gleichnamigen Tagung am Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München 17.–18.10.2014), Köln, S. 22–33.
- Simon, Cheryl: Peter Piller, Bombs and Hunts. Remembering, Repeating, and Reading Across the Surface of Things: Peter Piller's Archive/Décrire, démultiplier, déchiffrer: Les archives de Peter Piller explorent la surface des choses, in: *Ciel variable: art, photo, médias, culture*, 80 (Sommer 2008), S. 20ff.
- Stamm, Rainer: Von den Blauen Büchern zum coffetable-book, in: *Buchhandelsgeschichte*, 2 (2002), S. 49–55.
- Starl, Timm (1981a): Die Bildbände der Reihe „Die Blauen Bücher“. Zur Entstehung einer Bildbandreihe. Bibliographie 1907–1944, in: *Fotogeschichte*, 1/1 (1981), S. 73–82.
- Starl, Timm (1981b): Die Bildbände der Reihe „Die Blauen Bücher“. Bibliographie 1945–1980, in: *Fotogeschichte*, 1/2 (1981), S. 68–73.
- Starl, Timm: Schaubücher. Eine Bildbandreihe 1929–1932, in: *Fotogeschichte*, 16/61 (1996), S. 47–60.
- Starl, Timm: „Ich sammle alles ...“. Rezension zu Hanna Höch: *Album*, hrsg. von Gunda Luyken, Berlinische Galerie, Ostfildern-Ruit 2004, in: *Fotogeschichte*, 24/92 (März 2004), S. 65f.
- Stoeber, Michael: Die Sehnsucht des Kartografen, in: *Kunstforum international*, 69 (März–April 2004), S. 247–250.

- Strunk, Marion: Autorschaft, Kollektiv, in: Caduff, Corina/Wälchli, Tan (Hg.) (2008): *Autorschaft in den Künsten. Konzepte – Praktiken – Medien*, Zürich, S. 218–231.
- Szarkowski, John: Acknowledgments, in: Ders. (1966): *The Photographer's Eye* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum of Modern Art, New York, 27.5.–23.8.1964), New York, o.P.
- Tietjen, Friedrich: Das Loch im Bild, in: *Fotogeschichte*, 27/104 (2007), S. 73.
- Uhr, Harald: Bilder in bürokratischer Verwaltung oder die Kunst des zweiten Blicks, in: Piller, Peter (2003): *gültig?* (anlässlich der Ausstellung STARS AND STRIPES V im Bonner Kunstverein, 20.8.–21.9.2003), Frankfurt a.M., o.P.
- Ursprung, Philip: Exponiert: Die Fotografie und der Raum der Straße, in: Buhrs, Michael/Goetz, Ingvild (Hg.) (2011): *Street life & home stories: Fotografien aus der Sammlung Goetz* (anlässlich der Ausstellung STREET LIFE AND HOME STORIES. FOTOGRAFIEEN AUS DER SAMMLUNG GOETZ, Museum Villa Stuck, München, 1.6.–11.9.2011), Ostfildern, S. 26ff.
- Wagner, Thomas: Das Bild vor seinen Betrachtern nackt entblösst, sogar. Evidenz bei Larry Sultan und Mike Mandel, in: Zander, Thomas (Hg.) (2012): *Larry Sultan und Mike Mandel*, Köln, S. 222–233.
- Walker, Ian: Dick Jewell's Found Photos, in: *Image & Narrative*, 11/4 (2010), S. 20–34.
- Weber, John S.: Joachim Schmid – Anti-Autor, Foto-Flaneur, in: Schmid, Joachim (1994): *Bilder von der Straße* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Stadt Dortmund, November 2014), Berlin, S. 5–15.
- Weski, Thomas: In indirekter Rede, in: Tatay, Helena (2001): *Hans-Peter Feldmann: 272 pages* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Fundacio Antoni Tapies Barcelona, 24.11.2001–27.1.2002 u. a.), Paris, S. 292.
- Wetterwals, Elisabeth: Hans-Peter Feldmann's Picture Show, in: *Art Press*, Nr. 277 (März 2002), S. 48–52.
- Wolf, Herta: Wie man Wolken beobachtet, in: Kunz, Stephan/Stückelberger, Johannes/Wisner, Beat (2005): *Wolkenbilder. Die Erfindung des Himmels* (anlässlich der Ausstellung WOLKENBILDER. VON JOHN CONSTABLE BIS GERHARD RICHTER im Aargauer Kunsthhaus, Aarau, 27.2.–8.5.2005), München/Aarau, S. 75–84.
- Ziehe, Irene/Hägele, Ulrich: Fotografie gedruckt, in: Dies. (Hg.) (2015): *Gedruckte Fotografie. Abbildung, Objekt und mediales Format* (= Visuelle Kultur. Studien und Materialien, hrsg. im Auftrag der Kommission Fotografie der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde, Band 10), Münster/New York, S. 9–12.
- Zybok, Oliver: Peter Piller. Ich sehe was, was Du schon gesehen hast, in: *Kunstforum international*, 246 (Mai/Juni 2017), S. 120–131.

## Lexikonartikel

- Arnold-de Simone, Silke: Alltag/Alltäglich, in: Trebeß, Achim (Hg.) (2006): *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*, Stuttgart/Weimar, S. 9–12.

- Bender, Theo/Wulff, Hans Jürgen: match cut, in: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/m:matchcut-1817> (zuletzt eingesehen am 20.5.2017).
- Diers, Michael: Künstlerbuch, in: Butin, Hubertus (Hg.) (2014): *Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln, S. 226–230.
- Flach, Sabine: Konzeptkunst, in: van den Berg, Hubert/Fähnders, Walter (Hg.) (2009): *Metzler Lexikon Avantgarde*, Stuttgart/Weimar, S. 177f.
- Franz, Michael/Trebeß, Achim: Aneignung – Entfremdung, in: Trebeß, Achim (Hg.) (2006): *Metzler Lexikon Ästhetik. Kunst, Medien, Design und Alltag*, Stuttgart/Weimar, S. 14–17.
- Hartmann, Britta/Wulff, Hans Jürgen: Erzählung/Narration, in: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=6090> (zuletzt eingesehen am 15.6.2018).
- Jacobs, Rainer: Urheberrecht, in: Butin, Hubertus (Hg.) (2014): *Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln, S. 341–344.
- Lotter, Konrad: Aneignung, ästhetische, in: Henckmann, Wolfhart/Lotter, Konrad (Hg.) (1992): *Lexikon der Ästhetik*, München, S. 16f.
- Meinhardt, Johannes: Kontext, in: Butin, Hubertus (Hg.) (2014): *Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln, S. 157ff.
- Red.: Verfahren, in: Ritter, Joachim/Gründer, Karlfried/Gabriel, Gottfried (Hg.) (2007): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Band 11: U-V, Basel, S. 632–634.
- Römer, Stefan: Appropriation Art, in: Butin, Hubertus (Hg.) (2002): *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln, S. 15–18.
- Römer, Stefan: Appropriation Art, in: Butin, Hubertus (Hg.) (2014): *Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln, S. 14–18.
- Schultz-Möller, Regina: Archiv, in: Butin, Hubertus (Hg.) (2014): *Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln, S. 22–27.
- Thomas, Karin (1975): *DuMont's kleines Sachwörterbuch zur Kunst des 20. Jahrhunderts. Von Anti-Kunst bis Zero*, Köln.
- Watts, Harriett: Objet trouvé, in: van den Berg, Hubertus/Fähnders, Walter (Hg.) (2009): *Metzler Lexikon Avantgarde*, Stuttgart/Weimar, S. 239–240.

### **Zeitungartikel und Rezensionen**

- Albright, Thomas: ‚Retrieved‘ Photographs As Art?, in: San Francisco Chronicle (2.4.1977), S. 38.
- Aletti, Vince: A trip into the void, in: ART REVIEW. International Art & Style, Vol. LIV (April 2004), S. 43f.
- Barendse, Henri Man: Evidence, in: Exposure, 15/4 (Dezember 1977), S. 36f.
- Briegleb, Till: Auf Suche jenseits der Gartenzäune, in: Süddeutsche Zeitung (6.8.2011), S. 16.
- Coleman, Alan: Is it Time to Stop Believing Photographs?, in: Camera, 35 (Oktober 1978), o.P.
- Cotter, Holland: Art in Review; Peter Piller, in: The New York Times (9.2.2007), o.P.

- Davis, Douglas: What's Going On Here?, in: Newsweek, US-Ausgabe (8.5.1978), S. 106.
- Droschke, Martin: Es geht nicht um die Wahrheit, in: die tageszeitung, Berlin (6.7.2004), S. 15.
- Ehlers, Fiona: Schlafende Häuser, in: KulturSpiegel (1.9.2002), S. 18–21.
- Eliot, David: Evidence, in: Chicago Sun Times (18.11.1979), o.P.
- Erdmann Ziegler, Ulf: Archiv Peter Piller: Von Erde schöner. Herausgegeben von Christoph Keller. Frankfurt/Main: Revolver – Archiv für aktuelle Kunst, 2004. 320 Seiten, 310 Farbabb. ISBN 3-937577-99-8. Gebunden, in: European Photography, Vol. 26, 77/1 (Sommer 2005), S. 69f.
- Fisher, Hal: Approaches to Photography: The San Francisco Bay Area, in: Art Contemporary, 2/4 (1977), S. 24f.
- Greenberg, Lynne A.: The Art of Appropriation: Puppies, Piracy and Post-Modernism, in: Cardozo Arts & Entertainment Law Journal, 11 (1992), S. 1–33.
- Gross, Fred: Evidence, in: Photography (Juli 1977), o.P.
- Heinecken, Robert: Open and Shut Case, in: Afterimage, 5/1+2 (Mai/Juni 1977), S. 6.
- Huginin, James: Evidence, in: LAICA Journal, 28 (September/Oktober 1980), o.P.
- Kimball, Miranda: Lehman Loeb Gallery Revisits Evidence, in: Miscellany News, Vol. CXXXIX, 1/5 (8.10.2004), S. 18.
- Lifson, Ben: Modern Dreams, in: Voice Arts (19.9.1977), S. 77.
- M.O.G.: Here's The Evidence, But What's The Crime?, in: Modern Photography (1977), S. 80.
- Mayer, Gabriele: Und zwischen den Bildern der Abgrund, in: FAZ (18.6.2015), S. 14.
- Martin, D.E. (Curly): Inside Industry, in: Art Contemporary, 8 (1977), o.P.
- Moniot, Drew: Evidence, in: Studies in the Anthropology of Visual Communications 5/1 (September 1978), S. 73–76.
- Nagy, Peter: From Criticism to Complicity, in: Flash Art, 129 (1986), S. 46–49.
- Nesbit, Molly: PHOTOGRAPHERS' BOOKS, in: Art History, 8/1 (März 1985), S. 132–138.
- o.V.: Shows We've Seen, in: Popular Photography (1977), S. 44 und 138.
- o.V.: Book Review: Evidence, in: ARLIS/NA Newsletter, 5/3 (April 1977), S. 106.
- o.V.: Evidence, in: Journal of Visual Anthropology, Temple University (Januar 1979), o.P.
- o.V.: Hans-Peter Feldmann, in: The New Yorker (13.4.1992), S. 14.
- o.V.: The Richard Mutt Case, in: The Blind Man, 2 (1917), S. 4f.
- o.V.: The Snapshot Has Arrived!, in: Photo News Weekly (8.3.1972), S. 1+16.
- Puvogel, Renate: Peter Piller – Zeitungen, in: Kunstforum International, Bd. 158 (Januar–März 2002), S. 295ff.
- Raap, Jürgen: Prinzip Eigenheim. Baukonvention und Lebensideal, in: Kunstforum international, 184 (März/April 2007), S. 87–97.
- Rimanelli, David: Hans-Peter Feldmann, in: Artforum (Sommer 1993), S. 110.

- Schellen, Petra: Die Angst vorm anarchischen Rasen, in: die tageszeitung (31.12.2003), S. 28.
- Scully, Julia: Seeing Pictures, in: Modern Photography (April 1978), S. 15f, S. 176.
- Thomas, Lew: Photography & Ideology: Theory, Review & Correspondence, in: La Mamelle Magazine. Art Contemporary, 2/4 (1977), S. 44ff.
- Thornton, Gene (1977a): Evidence, in: Artnews (November 1977), o.P.
- Thornton, Gene (1977b): New York Joys – A Prague Disgrace, in: New York Times (25.12.1977), o.P.
- Wood, Wallace: ‚Evidence:‘ A Pictorial Look At Civilisation, in: Santa Cruz Sentinel (April 1977), o.P.

### **Interviews und Korrespondenzen**

- An Interview with Matthias Müller and Peter Piller/Sandra Frimmel, in: Manifesta: The European Biennial of Contemporary Art, 6 (Herbst/ Winter 2005), S. 386–395.
- Andreas Enrico Grunert im Gespräch mit Peter Piller/Der Dialekt der Bilder, in: vonhhundert, (7/2011), abrufbar unter: <http://www.vonhhundert.de/index8bdf.html?id=337> (zuletzt eingesehen am 1.5.2017).
- Brief von Hans-Peter Feldmann an einen Freund, in: Tatay, Helena (Hg.) (2010): *Hans-Peter Feldmann. Another Book*, Einlage, London, S. 6.
- Brief von Mike Mandel und Larry Sultan an Bill Owens, in: Owens, Bill (1979): *Publish Your Photo Book (A Guide to Self-Publishing)*, Livermore, S. 60f.
- Email von Mike Mandel an die Autorin vom 5.9.2016.
- Email von Wolfgang Maschke an die Autorin vom 23.3.2017.
- Email von Natasha Gilmore (D.A.P.) an die Autorin vom 13.1.2021.
- Email von Mitchell Johnson an die Autorin vom 13.8.2021.
- Email vom Britta Tewordt (Verlag Bernd Detsch) an die Autorin vom 18.8.2021.
- Gespräch zwischen Dirk Luckow und Hans-Peter Feldmann in den Hamburger Deichtorhallen (April 2013), abrufbar unter: <https://soundcloud.com/deichtorhallenhamburg> (zuletzt eingesehen am 27.5.2017).
- Gespräch zwischen Sandra S. Phillips und der Autorin am 1.7.2016 in Berlin.
- Gespräch zwischen Peter Piller und der Autorin am 19.3.2017 in Hamburg.
- Gespräch zwischen Michael Wiesehöfer und der Autorin am 11.5.2017 in Berlin.
- Gespräch zwischen Wilhelm Schürmann und der Autorin am 24.6.2017 in Berlin.
- Hans-Peter Feldmann im Gespräch mit Kaspar König, in: Frieze, 91 (Mai 2005), abrufbar unter: <https://www.frieze.com/article/hans-peter-feldmann> (zuletzt eingesehen am 30.5.2017).
- Louisiana Channel: Hans-Peter Feldmann Interview: It's Always About Women, 30.9.2015, abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=b6TPRJ81DHQ> (zuletzt eingesehen am 31.10.2015).

- Interview von Torsten Meyer und Konstanze Schuetze mit Peter Piller (Dezember 2013), abrufbar unter: <http://methodsofart.net/artist.php?artist=piller> (zuletzt eingesehen am 6.2.2017).
- Interview mit Dieter Schwarz 1999, in: Richter, Gerhard (2008): *Text 1961 bis 2007. Schriften, Interviews, Briefe*, Köln, S. 343–354.
- Interview mit Larry Sultan, 2003, in: <http://www.lacma.org/video/2003-larry-sultan-interview> (zuletzt eingesehen am 30.3.2016).
- Interview von Drew Johnson mit Larry Sultan, 16.12.2003, abrufbar unter: [http://larrysultan.com/archives/wp-content/uploads/2013/10/OMCA\\_LARRY\\_SULTAN.pdf](http://larrysultan.com/archives/wp-content/uploads/2013/10/OMCA_LARRY_SULTAN.pdf) (zuletzt eingesehen am 11.8.2016).
- Interview von Catherine Lui mit Larry Sultan 1990 für das Bomb Magazine, abrufbar unter: <http://bombmagazine.org/article/1296/larry-sultan> (zuletzt eingesehen am 11.2.2016).
- Interview von Jess Rigelhaupt mit Larry Sultan 2007, S. 7, abrufbar unter: [http://larrysultan.com/archives/wp-content/uploads/2013/10/SULTAN\\_Jess\\_Rigelhaupt\\_Interview\\_SFMOMA\\_75Anniversar y.pdf](http://larrysultan.com/archives/wp-content/uploads/2013/10/SULTAN_Jess_Rigelhaupt_Interview_SFMOMA_75Anniversar y.pdf) (zuletzt eingesehen am 28.6.2016).
- Interview von Shane Lavalette mit Mike Mandel 2009, abrufbar unter: [http://www.shanelavalette.com/blog/interviews/shanelavalette\\_mikemandel.pdf](http://www.shanelavalette.com/blog/interviews/shanelavalette_mikemandel.pdf) (zuletzt eingesehen am 11.8.2016).
- Interview von Jule Schaffer mit Peter Piller vom 6.12.2017, abrufbar unter: <http://www.on-artbooks.com/peter-piller/> (zuletzt eingesehen am 8.4.2020).
- Podiumsdiskussion mit Constance Lewallen, Mike Mandel, Larry Sultan und Jim Goldberg am 22.6.2008 in der University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive (BAM/PFA), abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=9GSm-P1zJps> (zuletzt eingesehen am 8.12.2020).
- Larry Sultan's Five Favorite Films, in: News & Views: Favorite Influential Film. Photographers Share Their Influential Films, abrufbar unter: [www.focusfeatures.com/article/larry\\_sultan](http://www.focusfeatures.com/article/larry_sultan) (zuletzt eingesehen am 25.4.2016).
- Leuner, Thomas: Nachgefragt: Gespräch mit Thilo Koenig, Autor des Buches "material. Materialverlag-HFBK Hamburg 1972–2006" (Stand: 28.12.2009), in: <http://www.fotokritik.de/index.php?art=113> (zuletzt eingesehen am 1.5.2017).
- Mike Mandel and Larry Sultan in Conversation with Hal Fischer, in: *La Mamelie Magazine. Art Contemporary*, Vol.2, 2/3 (1977), S. 32–35, S. 55.
- Peter Piller spricht über seine Arbeit Tatsächliche Vermutungen, abrufbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=IcXP117jMP0> (zuletzt eingesehen am 9.5.2017)
- Peter Piller über Teilzeitkraft, in: <https://www.youtube.com/watch?v=EjMtpIS8qQE> (zuletzt eingesehen am 21.5.2017).
- Peter Piller im Interview mit Martina Weinhart, in: Weinhart, Martina u. a. (2012): *Privat/Privacy* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt, 1.11.2013–3.2.2013), Berlin, S. 164.

Reichwald, Marc-Philip: Peter Piller im Gespräch. Ein Thema finden, in: Léon, Hilde/Reichwald, Marc-Philip/Schultz, Peter-Karsten (Hg.) (2011): Der kontrollierte Größenwahn. Über die Ambivalenz beim Entwerfen, Ostfildern, S. 164–176 und S. 193–201.

## Internetquellen

Brelle, Jens O. (2009): Appropriation Art – zwischen künstlerischen Aneignungsstrategien und Urheberrecht, in: [http://www.art-lawyer.de/fileadmin/pdf/mod\\_press/Redbox\\_Aufsatz\\_Appropriation\\_Art\\_16.06.2009.pdf](http://www.art-lawyer.de/fileadmin/pdf/mod_press/Redbox_Aufsatz_Appropriation_Art_16.06.2009.pdf) (zuletzt eingesehen am 8.7.2017).

Bunk, Stephanie: Vom Blitz getroffen im Archiv Peter Piller, in: <http://www.griffelkunst.de/kuenstler/piller> (zuletzt eingesehen am 1.5.2017).

Buckner, Clark: Selections from "Evidence", in: San Francisco Bay Guardian (16.6.–23.7.2004), abrufbar unter: [http://www.sfbg.com/38/38/art\\_c\\_art\\_evidence.html](http://www.sfbg.com/38/38/art_c_art_evidence.html) (zuletzt eingesehen am 11.2.2016).

Chronology of the Department of Photography, MoMA, May 1964, abrufbar unter: [https://assets.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/3415/releases/MOMA\\_1964\\_Reopening\\_0041\\_1964-05.pdf](https://assets.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3415/releases/MOMA_1964_Reopening_0041_1964-05.pdf) (zuletzt eingesehen am 11.5.2020).

Connor, Bruce: A Movie (1958), abrufbar unter: <http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/filmvermittelnde-experimentalfilme/kurztext-conner/> (zuletzt eingesehen am 6.11.2017).

Danyel, Jürgen: Zeitgeschichte der Informationsgesellschaft, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, 9 (2012), H. 2, abrufbar unter: <http://www.zeithistorische-forschungen.de/2-2012/id%3D4441> (zuletzt eingesehen am 10.8.2016).

Dietmar Elger spricht 2012 über Gerhard Richters Atlas, in: <https://www.gerhard-richter.com/de/videos/exhibitions/gerhard-richter-atlas-54> (zuletzt eingesehen am 15.6.2018).

Dillon, Brian: Evidence Revisited, in: Frieze, 96 (Januar/Februar 2006), abrufbar unter: [http://www.frieze.com/issue/review/evidence\\_revisited/](http://www.frieze.com/issue/review/evidence_revisited/) (zuletzt eingesehen am 2.2.2016).

Erdmann Ziegler, Ulf: Peter Pillers Deutschland aus der Luft, 20.10.2004, in: <http://www.fr-online.de/literatur/peter-pillers-deutschland-aus-der-luft,1472266,3219064.html> (zuletzt eingesehen am 18.4.2017).

Galerie Michael Wiesehöfer: Peter Piller, abrufbar unter: <http://www.galerie-wiesehoefer.de/piller/pillerportf.html> (zuletzt eingesehen am 9.3.2017).

Genocchio, Benjamin: ART REVIEW; What Do These Pictures Mean? It's All in Your Imagination, in: The New York Times (24.10.2004), abrufbar unter: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=990DE3D9113AF937A15753C1A9629C8B63> (zuletzt eingesehen am 17.2.2016).

Genschorek, Marco (2013): Appropriation Art: Die Aneignungskunst im US-amerikanischen und österreichischen Recht (Dissertation), Universität Wien, abrufbar unter: <http://othes.univie.ac.at/29677/> (zuletzt eingesehen am 2.7.2021).

Hagen, Charles: Hans-Peter Feldmann, in: *The New York Times* (24.4.1992), abrufbar unter: <http://www.nytimes.com/1992/04/24/arts/art-in-review-821192.html> (zuletzt eingesehen am 6.6.2017).

Hamilton, Adrian: Hans-Peter Feldmann: Serpentine Gallery meets anarchic conceptual art, in: *The Independent* (23.4.2012), abrufbar unter: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/hans-peter-feldman-serpentine-gallery-meets-anarchic-conceptual-art-7668850.html> (zuletzt eingesehen am 26.2.2021).

Holbein, Lena: Reflections on the Archive: Reconsidering the Evidence Project (1977–2017), in: Bärnighausen, Julia/Caraffa, Costanza/Klamm, Stefanie u. a. (Hg.) (2019): *Photo-Objects: On the Materiality of Photographs and Photo Archives*, Berlin, abrufbar unter: <https://www.mprl-series.mpg.de/studies/12/14/index.html> (zuletzt eingesehen am 16.1.2021).

<http://www.johnhunov.dk/danergalleriet/> (zuletzt eingesehen am 19.6.2017).

<https://web.archive.org/web/20041215215051/http://www.barbarawien.de/artists/piller.php> (Stand: 15.12.2004).

[https://web.archive.org/web/20190919124320/http://www.barbarawien.de/gallery\\_exhibition.php?archive=21](https://web.archive.org/web/20190919124320/http://www.barbarawien.de/gallery_exhibition.php?archive=21) (zuletzt eingesehen am 10.01.2017).

<https://web.archive.org/web/20160117113526/http://www.kx-kampnagel.de/okt01/okt01.htm> (zuletzt eingesehen am 3.1.2017).

[https://web.archive.org/web/\\*/www.peterpiller.de](https://web.archive.org/web/*/www.peterpiller.de) (zuletzt eingesehen am 20.5.2017).

<https://web.archive.org/web/20001012231107/http://www.naiv.de/revolver/index.html>, (Stand: 12.10.2000).

<https://web.archive.org/web/20021107004218/http://www.peterpiller.de/index1.htm>, (Stand: 9.11.2002).

<https://web.archive.org/web/20021107004218/http://www.peterpiller.de/index1.htm>, (Stand: 22.4.2004).

<https://web.archive.org/web/20041015182249/http://www.peterpiller.de/index1.htm>, (Stand: 1.11.2011).

<https://web.archive.org/web/20040920214133/http://www.peterpiller.de/framesets/index-Photos.htm?Photos.htm~mainFrame>, (Stand: 12.1.2013).

Johnson, Christopher D.: About the Mnemosyne Atlas, abrufbar unter: <https://live-warburglibrarycornelledu.pantheonsite.io/about> (zuletzt eingesehen am 25.4.2020).

King, Gilbert: The Portrait of Sensitivity: A Photographer in Storyville, New Orleans' Forgotten Burlesque Quarter, abrufbar unter: <https://www.smithsonianmag.com/history/the-portrait-of-sensitivity-a-photographer-in-storyville-new-orleans-forgotten-burlesque-quarter-166324443/> (zuletzt eingesehen am 13.3.2018).

Koch, Wolf Günther: Kartierung, in: *Lexikon der Geographie*, Heidelberg 2001, abrufbar unter: <http://www.spektrum.de/lexikon/geographie/kartierung/4033> (zuletzt eingesehen am 8.2.2017).

- Kuiper, Petra: Hans-Peter Feldmann stellt in Düsseldorf aus, 21.6.2010, in: <https://www.nrz.de/staedte/duesseldorf/hans-peter-feldmann-stellt-in-duesseldorf-aus-id3339658.html> (zuletzt eingesehen am 5.7.2016).
- Lange, Christy: Something from Nothing in: Frieze (14.11.2014), abrufbar unter: <https://www.frieze.com/article/was-gibts-zu-sehen> (zuletzt eingesehen am 27.2.2021).
- Lord, Benjamin: Perspectives on Evidence, in: X-tra Contemporary Art Quarterly, 17/3 (Frühling 2015), abrufbar unter: <http://x-traonline.org/article/perspectives-on-evidence/> (zuletzt eingesehen am 30.6.2016).
- Lorch, Cathrin (2010): Ausstellung: Hans-Peter Feldmann – Ich klaue Bilder, in: [www.sueddeutsche.de/kultur/ausstellung-hans-peter-feldmann-ich-klaue-bilder-1.989155](http://www.sueddeutsche.de/kultur/ausstellung-hans-peter-feldmann-ich-klaue-bilder-1.989155) (zuletzt eingesehen am 12.4.2013).
- Lorentz, Frank: Auf der Suche nach der typischen Geste, in: Die Welt am Sonntag, Hamburg, (4.11.2001), abrufbar unter: <https://www.welt.de/print-wams/article616682/Auf-der-Suche-nach-der-typischen-Geste.html> (zuletzt eingesehen am 27.2.2021).
- Lucarelli, Fosco: Les Immatériaux (an exhibition by Jean François Lyotard at the Centre Pompidou, 1985), 16.7.2014, abrufbar unter: <http://socks-studio.com/2014/07/16/les-immateriaux-an-exhibition-of-jean-francois-lyotard-at-the-centre-pompidou-1985/> (zuletzt eingesehen am 17.3.2020).
- Oelze, Sabine: Überregionales Leuchten, in: StadtRevue (11.2004), abrufbar unter: <http://www.stadtrevue.de/archiv/archivartikel/731-ueberregionales-leuchten/> (zuletzt eingesehen am 25.1.2017).
- o.V.: Editionen, abrufbar unter: <http://material-verlag.hfbk-hamburg.de/edition> (zuletzt eingesehen am 1.3.2017).
- o.V.: Tatsächliche Vermutung, in: <https://jura-online.de/lexikon/T/tatsachliche-vermutung> (zuletzt eingesehen am 9.5.2017).
- Ruchatz, Jens (2014): Das Fotobuch – alles wie gehabt?, in: <https://www.fotografieforschung.de/das-fotobuch-alles-wie-gehabt/> (zuletzt eingesehen am 1.5.2020).
- Ruchatz, Jens (2016): Noch einmal zum Fotobuch – Skizze und Kritik des Forschungsfelds, in: <https://www.fotografieforschung.de/noch-einmal-zum-fotobuch-skizze-und-kritik-des-forschungsfelds/> (zuletzt eingesehen am 1.5.2020).
- Schäfer-Junker, Anne: Hannah Höch Bilderbuch, in: <http://www.hannah-hoechhaus.de/html/archiv/buechertisch.html> (zuletzt eingesehen am 10.05.2018).
- Schaumann, Niels B. (2015): Fair Use and Appropriation Art, in: Cybaris, 6/1 (2015), S. 113–137, abrufbar unter: <http://open.mitchellhamline.edu/cybaris/vol6/iss1/5> (zuletzt eingesehen am 6.11.2017).
- Wagner, Thomas: Das nackte Bild, Vortrag in der Kestnergesellschaft anlässlich der Ausstellung KATHERINE AVENUE – LARRY SULTAN, 11.6.–22.8.2010, Hannover, abrufbar unter: [www.youtube.com/watch?v=JKNDnJYPnnw](http://www.youtube.com/watch?v=JKNDnJYPnnw) (zuletzt eingesehen am 31.3.2016).
- Warburg, Aby: Mnemosyne-Atlas, Bildtafel Nr. 79, abrufbar unter: <https://live-warburglibrarycornelledu.pantheonsite.io/image-group/panel-79-sequence-3-1-2?sequence=509> (zuletzt eingesehen am 25.4.2020).

Witt, Andrew: The Evidence of Images, in: Witt, Andrew (Hg.) (2017): *In Focus: Evidence 1977 by Larry Sultan and Mike Mandel*, Tate Research Publication, abrufbar unter: <http://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/evidence-sultan-mandel/evidence> (zuletzt eingesehen am 2.3.2018).

Witt, Andrew: *In Focus. 'The Dustbin of History': Sultan and Mandel's Evidence*, veröffentlicht im Juli 2017, Tate Research Publication, abrufbar unter: <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/evidence-sultan-mandel/dustbin-of-history> (zuletzt eingesehen am 12.2.2019).

Wulff, Hans Jürgen: Sequenz, in: <https://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=331> (zuletzt eingesehen am 16.5.2017).

[www.larrysultan.com](http://www.larrysultan.com) (zuletzt eingesehen am 20.2.2021).

[www.peterpiller.de](http://www.peterpiller.de) (zuletzt eingesehen am 20.2.2021).

Yates, Michael (2007): Los Angeles Institute of Contemporary Art. A Finding Aid to the Los Angeles Institute of Contemporary Art Records, 1973-1988, in: *The Archives of American Art*, S. 12ff, in: <http://www.aaa.si.edu/collections/los-angeles-institute-contemporary-art-records-5495/more> (zuletzt eingesehen am 28.6.2016).

## Pressemeldungen

CV Larry Sultan, abrufbar unter: <http://larrysultan.com/cv/> (zuletzt eingesehen am 22.6.2016).

CV Larry Sultan, abrufbar unter: <https://www.galeriezander.com/artists/66254/larry-sultan/biography/> (zuletzt eingesehen am 28.9.2016).

CV Larry Sultan, abrufbar unter: <https://docplayer.net/65708370-Larry-sultan-born-brooklyn-new-york-education-professional-affiliations-awards-published-books-one-person-and-collaborative-exhibitions.html> (zuletzt eingesehen am 28.6.2016).

CV Mike Mandel, abrufbar unter: <https://smfa.tufts.edu/sites/default/files/mandel-michael-cv.pdf> (zuletzt eingesehen am 24.8.2016).

CV Mike Mandel, in: <http://www.thecorner.net/MikeMandelTile/mandelresume.pdf> (zuletzt eingesehen m 22.6.2016).

Newsletter der HFBK Hamburg, 9 (Dezember 2009), S. 6.

Preisliste der Galerie Barbara Wien anlässlich der Ausstellung PETER PILLER (Barbara Wien, 2.2.–31.3.2002).

Pressemitteilung des MoMA zur Ausstellung THE AMERICAN SNAPSHOT, abrufbar unter: [https://www.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_325426.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325426.pdf) (zuletzt eingesehen am 6.5.2018).

Pressemitteilung zur Ausstellung PETER PILLER. ARCHIVE PETER PILLER, abrufbar unter: <http://andrewkreps.com/exhibition/503/press-release> (zuletzt eingesehen am 24.4.2017).

Presstext zur Ausstellung PETER PILLER: TATSÄCHLICHE VERMUTUNGEN, abrufbar unter: <http://www.capitainpetzel.de/exhibitions/tatsachliche-vermutungen/> (zuletzt eingesehen am 9.5.2017).

Presseinformationen zur Ausstellung EVIDENCE REVISITED, 2005, abrufbar unter:  
<https://thephotographersgallery.org.uk/whats-on/exhibition/larry-sultan-and-mike-mandel-evidence-revisited> (zuletzt eingesehen am 27.2.2021).

Saalzettel Lewallen 1983, abrufbar unter: <http://larrysultan.com/gallery/newsroom/> (zuletzt eingesehen am 2.7.2021).

„THE PHOTOGRAPHER’S EYE“, Pressemitteilung des MoMA vom 27. Mai 1964, S. 1, abrufbar unter:  
[https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/3231/releases/MOMA\\_1964\\_0018\\_1964-05-27\\_20.pdf?2010](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/3231/releases/MOMA_1964_0018_1964-05-27_20.pdf?2010) (zuletzt eingesehen am 1.7.2021).

Werbeanzeige ‚San Francisco Museum of Modern Art School Spring Classes February 1977‘,  
in: La Mamelie: Art Contemporary, 2/3 (1977), o.P.

Werbeanzeige ‚San Francisco Museum of Modern Art School Summer Classes June 1977‘, in:  
La Mamelie: Art Contemporary 2/4 (1977), o.P.

## 7 ABBILDUNGSNACHWEIS

Anm. zum Quellen-Nachweis: Soweit nicht anders vermerkt, wurden die Aufnahmen von Natascha Pohlmann angefertigt.

- Abb. 1: Hannah Höch: *Schnitt mit dem Küchenmesser Dada durch die letzte Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands* (1919), Collage, Karton, 114 x 90 cm; Staatliche Museen zu Berlin – Neue Nationalgalerie: NG 57/61.  
Foto: Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie/Jörg P. Anders  
© VG Bild-Kunst, Bonn 2024
- Abb. 2: Hannah Höch: *Album (Scrapbook)* (1933), Collage auf Zeitschriftenseiten, 36 x 28 x 3 cm; Berlinische Galerie, Berlin: BG-HHC-G 377/79.  
Foto/Quelle: Kai-Annett Becker © Berlinische Galerie/VG Bild-Kunst, Bonn 2024/  
<http://sammlung-online.berlinischegalerie.de/eMuseumPlus?service=RedirectService&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=0&sp=0&sp=3&sp=SdetailList&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F>
- Abb. 3: Ansicht des mit der Fotografie von Alfred Stieglitz bebilderten Artikels „The Richard Mutt Case“, in: *The Blind Man*, 2, 1917, S. 4–5.  
Foto/Quelle: © VG Bild-Kunst, Bonn 2024/<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/blindman/2/04.htm>
- Abb. 4–5: Cover und Doppelseite von Christian Boltanski (1972): *10 Portraits photographiques de Christian Boltanski 1946-1964*, Paris: MULTIPLICATA, klammergeheftete Broschur, 21 x 13,6 x 0,2 cm, 20 Seiten, 10 s/w-Abbildungen, Auflage: 500; Kölner Kunstbibliothek: K Boltan 1 1972.  
Foto: © VG Bild-Kunst, Bonn 2024
- Abb. 6-7: Ansicht der der Vorder- und Rückseite von Hans-Peter Feldmann: *Der Bleistiftmacher* (1967), Öl auf Holz, 36,5 x 48,5 cm; Privatbesitz.  
Foto/Quelle: © VG Bild-Kunst, Bonn 2024/Lippert, Werner/Feldmann, Hans-Peter (1989): Hans-Peter Feldmann – *Das Museum im Kopf* (anlässlich der Ausstellungen im Portikus Frankfurt am Main 1989 und im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1990), Köln, S. 11 und S. 12.
- Abb. 8: Cover von Hans-Peter Feldmann: *Aufklapp-Bilderbuch* (1967–1968), Collage auf Buchseiten, Maße unbekannt; Privatbesitz.  
Foto/Quelle: © VG Bild-Kunst, Bonn 2024/Lippert, Werner/Feldmann, Hans-Peter (1989): *Hans-Peter Feldmann – Das Museum im Kopf* (anlässlich der Ausstellungen im Portikus Frankfurt am Main 1989 und im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1990), Köln, S. 15.
- Abb. 9: Seitliche Ansicht (stehend) von: *Aufklapp-Bilderbuch* (1967–1968).  
Foto/Quelle: © VG Bild-Kunst, Bonn 2024/Tatay, Helena (2001): *Hans-Peter Feldmann: 272 pages* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Fundacio Antoni Tapies Barcelona, 24.11.2001–27.1.2002 u. a.), Paris, S. 27.
- Abb. 10: Leineneinband eines Exemplars von Knauers Jugendlexikon (1953), 8. Auflage, München: Droemersch Verlagsgesellschaft Th. Knauer.

- Quelle: [https://www.buchfreund.de/de/d/p/100845250/knaurs-jugendlexikon?gclid=EAIaIQobChMIgsPpmI2K7wIV-v3VCh3M3AWQEAQYBCABEgIajvD\\_BwE](https://www.buchfreund.de/de/d/p/100845250/knaurs-jugendlexikon?gclid=EAIaIQobChMIgsPpmI2K7wIV-v3VCh3M3AWQEAQYBCABEgIajvD_BwE)
- Abb. 11: Doppelseite aus: *Aufklapp-Bilderbuch* (1967–1968).  
Foto/Quelle: © VG Bild-Kunst, Bonn 2024/Tatay, Helena (2001): *Hans-Peter Feldmann: 272 pages* (anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Fundacio Antoni Tapies Barcelona, 24.11.2001–27.1.2002 u. a.), Paris, S. 27.
- Abb. 12: Ansicht von Hans-Peter Feldmanns *Bilder-Heften* (1968–1974), Offsetdruck, klammergebundene Broschur, diverse Maße; Weserburg – Studienzentrum für Künstlerpublikationen, SZ Sammlung Die Bücher der Künstler: ifa-Feld.-74-104.  
Foto/Quelle: © VG Bild-Kunst, Bonn 2024/  
<http://artistsbooksandmultiples.blogspot.com/2016/01/hans-peter-feldmann.html>
- Abb. 13: Sherrie Levine: *After Walker Evans: 2* (1981), Silbergelatine, 9,6 x 12,8 cm; The Metropolitan Museum of Art, New York: 1995.266.2.  
Foto/Quelle: © Walker Evans Archive, The Metropolitan Museum of Art/  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/267209>
- Abb. 14: Richard Prince: *Untitled (living room)* (1977), Serie aus vier Ektacolor-Fotografien, Edition von 10, 50,8 x 61 cm; Rubell Museum, Miami.  
Foto/Quelle: © Richard Prince/<https://rubellmuseum.org/ae-richard-prince>
- Abb. 15: Cover der vierbändigen Publikationsreihe Joachim Schmid (2012): *Bilder von der Straße*, vier Bände, Berlin: o.V. [Print-on-Demand], jeweils 29,7 x 21 cm, unlimitierte Auflage; Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek Berlin/Sammlung Buchkunst: NB 8 2015 6633.
- Abb. 16: Joachim Schmid (1994): *Bilder von der Straße*, Berlin: Edition Fricke & Schmid, fadengeheftete Softcoverbroschur in rosa Einband aus Recyclingkarton, ursprünglich verkauft in transparenter Kunststoffhülle, 21 x 14,8 x 0,4 cm, 36 Seiten, 18 Abbildungen in Farbe, Auflage: 1000; Privatbesitz Natascha Pohlmann.
- Abb. 17: Installationsansicht von *Bilder von der Straße* in der Ausstellung JOACHIM SCHMID SELECTED PHOTOWORKS 1982–2007, The Photographers` Gallery, London, 20.4.–7.7.2007.  
Foto/Quelle: © Joachim Schmid/The Photographers` Gallery Archive/  
<https://www.lumpenfotografie.de/2006/01/01/bilder-von-der-strase-1982-2012>
- Abb. 18: Detailansicht von *Nr. 75, Berlin, Mai 1990*, aus dem Buch: *Bilder von der Straße* (1994).
- Abb. 19: Detailansicht von *Nr. 226, London, Mai 1994*, aus dem Buch: *Bilder von der Straße* (1994).
- Abb. 20: *Nr. 1, Hamburg, August 1982*, aus dem Buch: *Bilder von der Straße* (1994).

- Abb. 21: *Nr. 1, Hamburg, August 1982*, aus dem Buch: *Bilder von der Straße* (2012), Band 1.
- Abb. 22: *Nr. 5, Berlin, April 1983*, aus dem Buch: *Bilder von der Straße* (1994).
- Abb. 23: *Nr. 5, Berlin, April 1983*, aus dem Buch: *Bilder von der Straße* (2012), Band 1.
- Abb. 24–26: Ansicht von drei Doppelseiten mit den Bildnummern *Nr. 282-287*, aus dem Buch: *Bilder von der Straße* (2012), Band 2.
- Abb. 27: Ansicht einer Doppelseite mit *Nr. 696, Paris, Juni 2001* auf der linken Seite, aus dem Buch: *Bilder von der Straße* (2012), Band 3.
- Abb. 28: Blauer Leineneinband des Buches: Mike Mandel & Larry Sultan (1977): *Evidence*, Greenbrae/Santa Cruz California: Clatworthy Colorvues, Leineneinband, Fadenbindung, 23,5 x 25,3 x 1,1, cm, 59 Abbildungen, Auflage: ca. 1500-1800; British Library, London: RF.2005 a.429 und OstLicht Sammlung, Wien.
- Foto: © Estate of Larry Sultan and © Mike Mandel © OstLicht Sammlung, Wien
- Abb. 29: Schmutztitel und Titelseite des Buches: *Evidence* (1977).
- Foto: © Estate of Larry Sultan and © Mike Mandel © OstLicht Sammlung, Wien
- Abb. 30–31: Text und Archiv-Auflistung, aus dem Buch: *Evidence* (1977).
- Foto: © Estate of Larry Sultan and © Mike Mandel © OstLicht Sammlung, Wien
- Abb. 32: Das erste Bild, aus dem Buch: *Evidence* (1977).
- Foto: © Estate of Larry Sultan and © Mike Mandel © OstLicht Sammlung, Wien
- Abb. 33: Die erste Doppelseite, aus dem Buch: *Evidence* (1977).
- Foto: © Estate of Larry Sultan and © Mike Mandel © OstLicht Sammlung, Wien
- Abb. 34: Die zweite Doppelseite, aus dem Buch: *Evidence* (1977).
- Foto: © Estate of Larry Sultan and © Mike Mandel © OstLicht Sammlung, Wien
- Abb. 35: Die vorletzte Doppelseite, aus dem Buch: *Evidence* (1977).
- Foto: © Estate of Larry Sultan and © Mike Mandel © OstLicht Sammlung, Wien
- Abb. 36: Die letzte Doppelseite, aus dem Buch: *Evidence* (1977).
- Foto: © Estate of Larry Sultan and © Mike Mandel © OstLicht Sammlung, Wien
- Abb. 37–39: Schutzumschlag, aus dem Buch: Mike Mandel/Larry Sultan (2003): *Evidence*, Neuauflage, New York: Distributed Art Publishers (D.A.P.), Leineneinband mit Schutzumschlag, Fadenheftung, 24 x 26 cm, 87 Seiten, Auflage: 3.200; Hochschulbibliothek Fachhochschule Bielefeld: JZ I Sult.
- Foto: © Estate of Larry Sultan and © Mike Mandel
- Abb. 40: Outtakes, aus dem Buch: *Evidence* (2003).
- Foto: © Estate of Larry Sultan and © Mike Mandel

- Abb. 41: Zwei Bilder, die in *Evidence* (1977) nicht abgedruckt wurden, aus dem Buch: *Evidence* (2003).  
Foto: © Estate of Larry Sultan and © Mike Mandel
- Abb. 42: Bild 8 und 9, aus dem Buch: *Evidence* (1977).  
Foto: © Estate of Larry Sultan and © Mike Mandel © OstLicht Sammlung, Wien
- Abb. 43: Bild 8 und 9, aus dem Buch: *Evidence* (2003).  
Foto: © Estate of Larry Sultan and © Mike Mandel
- Abb. 44: Mike Mandel/Larry Sultan: o.T., aus der Serie: *Evidence* (1977/2001), Silbergelatine, 20,2 × 25,3 cm; Tate, London: P14484.  
Foto/Quelle: © Estate of Larry Sultan and © Mike Mandel/  
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/sultan-mandel-untitled-p14484>
- Abb. 45: Bild 14 und 15, aus dem Buch: *Evidence* (1977).  
Foto: © Estate of Larry Sultan and © Mike Mandel © OstLicht Sammlung, Wien
- Abb. 46: Bild 14 und 15, aus dem Buch: *Evidence* (2003).  
Foto: © Estate of Larry Sultan and © Mike Mandel
- Abb. 47: Mike Mandel/Larry Sultan: o.T., aus der Serie: *Evidence* (1977/um 2001–2014), Silbergelatineabzug, der Anfang der 2000er von der Galerie Thomas Zander, Köln vertrieben wurde.  
Foto/Quelle: © Estate of Larry Sultan and © Mike Mandel/  
<https://loeildelaphotographie.com/wp-content/uploads/2014/10/Astronaut-floor-copy-x540q80.jpg> (Stand: 29.10.2014)
- Abb. 48: Doppelseite, aus dem Buch: *Evidence* (1977).  
Foto: © Estate of Larry Sultan and © Mike Mandel © OstLicht Sammlung, Wien
- Abb. 49: Mike Mandel/Larry Sultan: o.T., aus der Serie: *Evidence* (1977/2001), Silbergelatineabzug, 25,2 x 20,2 cm; Tate, London: P14486.  
Foto/Quelle: © Estate of Larry Sultan and © Mike Mandel/  
[https://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P14/P14486\\_9.jpg](https://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P14/P14486_9.jpg)
- Abb. 50: Bild 50 und 51, aus dem Buch: *Evidence* (1977).  
Foto: © Estate of Larry Sultan and © Mike Mandel © OstLicht Sammlung, Wien
- Abb. 51: Bild 52 und 53, aus dem Buch: *Evidence* (2003).  
Foto: © Estate of Larry Sultan and © Mike Mandel
- Abb. 52: Mike Mandel/Larry Sultan: o.T., aus der Serie: *Evidence* (1977/um 2001–2014), Silbergelatineabzug, der Anfang der 2000er von der Galerie Thomas Zander, Köln vertrieben wurde.  
Foto/Quelle: © Estate of Larry Sultan and © Mike Mandel/  
<https://loeildelaphotographie.com/wp-content/uploads/2014/10/Evidence-064-copy.jpg>

- Abb. 53: Mike Mandel/Larry Sultan: o.T., aus der Serie: Evidence (1977/2001), Silbergelatineabzug, 25,2 x 20,2 cm; Tate, London: P14505.  
Foto/Quelle: © Estate of Larry Sultan and © Mike Mandel/  
[https://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P14/P14505\\_9.jpg](https://www.tate.org.uk/art/images/work/P/P14/P14505_9.jpg)
- Abb. 54: Installationsansicht der Ausstellung EVIDENCE REVISITED in The Photographers Gallery, London, 2005.  
Foto/Quelle: © Estate of Larry Sultan and © Mike Mandel/© The Photographers' Gallery Archive
- Abb. 55: Installationsansicht von Evidence (1975–1977) in der Ausstellung LARRY SULTAN. HERE AND HOME im LACMA, Los Angeles, 9.11.2014–19.7.2015.  
Foto: © Museum Associates/ LACMA © Estate of Larry Sultan and © Mike Mandel
- Abb. 56: Installationsansicht der Serie *Evidence* (links) und des Billboards *Billboard Oranges on Fire* (rechts) in der Ausstellung LARRY SULTAN im Kunstmuseum Bonn, Bonn, 5.2.–17.5.2015.  
Foto/Quelle: © Estate of Larry Sultan and © Mike Mandel © Damian Zimmermann/  
<http://www.damianzimmermann.de/blog/larry-sultan-im-kunstmuseum-bonn>
- Abb. 57: Installationsansicht der Einzelausstellung ANOUK KRUIHOF: #EVIDENCE, in der Gallery BoetzelaerINispen, Amsterdam, September–November 2015.  
Foto/Quelle: © Pim Top/  
[https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/53313e74e4b06a5b9ca19850/1453388021817-8IDKX0VMFVKIIPFR0FX/anouk\\_kruihof\\_evidence\\_overview\\_05.jpg?format=1000w](https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/53313e74e4b06a5b9ca19850/1453388021817-8IDKX0VMFVKIIPFR0FX/anouk_kruihof_evidence_overview_05.jpg?format=1000w)
- Abb. 58–59: Vor- und Rückseite von: Mike Mandel: *The Baseball Photographers Trading Cards* (1975), Offset, Postkarten-Edition mit 135 Karten, je 8.9 × 6.4 cm, Auflage: 400.000; The Museum of Modern Art, New York: 969.2018.1-135.x1-x2.  
Foto/Quelle: © Mike Mandel/<https://www.wright20.com/auctions/2020/11/art-design/364>
- Abb. 60–61: Cover und Ansicht einer Buchseite von: Larry Sultan/Mike Mandel (1974): *How To Read Music In One Evening*, Greenbrae/Santa Cruz California: Clatworthy Colorvues, Softcover, 21 x 28 cm, 26 Seiten, Auflage: 1000; Kunstbibliothek Berlin/Sammlung Buchkunst: NB 8 2010 1114.  
Foto/Quelle: © Estate of Larry Sultan and © Mike Mandel/  
<https://blogs.massart.edu/artistsbooks/2017/06/09/how-to-read-music-in-one-evening-a-clatworthy-catalog-by-larry-sultan-and-mike-mandel>
- Abb. 62–65: Vier Doppelseiten mit *Untitled Filmstills*, aus dem Buch: Larry Sultan (1992): *Pictures from Home*, New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, Leineneinband mit Schutzumschlag, Fadenheftung, 26 x 28 cm, 127 Seiten; Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden: 67.4.4765.  
Foto: © Estate of Larry Sultan
- Abb. 66: Doppelseite mit Familienfotos, aus dem Buch: *Pictures from Home* (1992), S. 26f.

- Foto: © Estate of Larry Sultan
- Abb. 67: Zusammenstellung von Standbildern aus dem Film *JPL* (1978–1980/2010).  
Foto/Quelle: © Estate of Larry Sultan and © Mike Mandel/Kat. Larry Sultan Here and Home 2014, S. 7.
- Abb. 68: Installationsansicht der Ausstellung NEWSROOM, University Art Museum, Berkeley, 1983.  
Foto/Quelle: © Estate of Larry Sultan/[http://larrysultan.com/archives/wp-content/uploads/2013/06/NR4\\_SULTAN\\_MANDEL\\_BAM\\_1983.jpg](http://larrysultan.com/archives/wp-content/uploads/2013/06/NR4_SULTAN_MANDEL_BAM_1983.jpg)
- Abb. 69: Ordner mit Zeitungsausschnitten aus dem Archiv von Peter Piller; Privatbesitz Peter Piller.
- Abb. 70: Cover von Peter Piller (1997): *speiseeiswagen im wendehammer*, Hamburg: material-Verlag, Material 097, Offset, Broschur, Klebebindung, 24 x 21,3 x 1,8 cm, 31 Seiten, Auflage: 100; Privatbesitz Peter Piller.
- Abb. 71: Detailansicht der Farbkopien von Peter Pillers eigenen Fotografien (linke Buchseite) und eingeklebten Zeitungsausschnitten (rechte Buchseite) aus dem Buch: *speiseeiswagen im wendehammer* (1997).
- Abb. 72: Detailansicht der eingeklebten Zeitungsausschnitte aus dem Buch: *speiseeiswagen im wendehammer* (1997).
- Abb. 73: Detailansicht der Streckenabschnitte aus dem Buch: *speiseeiswagen im wendehammer* (1997).
- Abb. 74: Cover des Buches: Peter Piller (1998): *Noch ist nichts zu sehen*, Hamburg: material-Verlag, material 101, Klappumschlag, Klebebindung, 21,5 x 24 x 1 cm, 112 Seiten, 54 s/w Abbildungen, Auflage: 300; Privatbesitz: Natascha Pohlmann.
- Abb. 75: Klappumschlag des Buches: *Noch ist nichts zu sehen* (1998).
- Abb. 76: Vierte Doppelseite des Buches: *Noch ist nichts zu sehen* (1998).
- Abb. 77: Erste Doppelseite des Buches: *Noch ist nichts zu sehen* (1998).
- Abb. 78: Dritte Doppelseite des Buches: *Noch ist nichts zu sehen* (1998).
- Abb. 79: Screenshot der Homepage von [www.peterpiller.de](http://www.peterpiller.de) (Stand: 9.7.2021).
- Abb. 80: Die Publikation Peter Piller (2001): *3 Hefte. Regionales Leuchten. Auto berühren. Überschattete Aufnahmen*, Berlin: Wiens Verlag, Fadenheftung, in Klarsicht-Plastikbox (15,3 x 22 x 2,5 cm), je 14,7 x 21 cm, 12 bzw. 16 Seiten, Auflage: 110 num. & sign, davon 10 als Vorzugsausgabe mit einem Laserprint; Kunstbibliothek Berlin/Sammlung Buchkunst: NB 8 2004 441.  
Foto: © Peter Piller/Galerie Barbara Wien, Berlin
- Abb. 81: Die Cover von: *3 Hefte* (2001).

- Foto: © Peter Piller/Galerie Barbara Wien, Berlin
- Abb. 82: Ansicht einer Doppelseite, aus dem Heft: *Auto berühren*, in: *3 Hefte* (2001).  
Foto: © Peter Piller/Galerie Barbara Wien, Berlin
- Abb. 83: Ansicht der Umschläge der Reihe „Archiv Peter Piller“, Band 1–10 (2002–2006), Frankfurt a.M.: Revolver – Archiv für aktuelle Kunst, Softcover, Klappumschlag mit farbiger Bauchbinde, Klebebindung, je 20,4 x 15,4 x 0,9 cm, Auflage: 500, 30 Vorzugsausgaben mit je einem signierten Originalbild; Kunstbibliothek Berlin/Sammlung Buchkunst: NB 27640 - kl 1 bis 10.  
Quelle: <http://artype.de/Sammlung/index.html?http://artype.de/Sammlung/Bibliothek/p/Piller.htm>
- Abb. 84: Innenklappe und erste Innenseite des Buches: *Noch ist nichts zu sehen. Bauerwartungsflächen* (2002), Band 3 (= Archiv Peter Piller), Frankfurt a.M.: Revolver – Archiv für aktuelle Kunst, Softcover, Klappumschlag mit oranger Bauchbinde, Klebebindung, je 20,4 x 15,4 x 0,9 cm, Auflage: 500; UdK Universitätsbibliothek Berlin: AP 9553 / NA 6547 -3.
- Abb. 85: Innentitel des Buches: *Noch ist nichts zu sehen. Bauerwartungsflächen* (2002).
- Abb. 86: Erste Doppelseite des Buches: *Noch ist nichts zu sehen. Bauerwartungsflächen* (2002).
- Abb. 87: 13. Doppelseite aus dem Buch: *Noch ist nichts zu sehen* (1998).
- Abb. 88: Bild rechts der neunten Doppelseite des Buches: *Noch ist nichts zu sehen. Bauerwartungsflächen* (2002).
- Abb. 89: Cover, Schutzumschlag und Lesebändchen von: Keller, Christoph (Hg.) (2007): *Archiv Peter Piller. Zeitung*, Zürich: Christoph Keller Editions/JRP Ringier, schwarzes Hardcover mit s/w Schutzumschlag und Lesebändchen, Fadenheftung, 28,5 x 28,5 x 4,5 cm, 384 Seiten, 1.586 Abbildungen, Auflage: 800, 30 nummerierte und signierte Vorzugsausgaben im Schuber mit je einem Print; Privatbesitz: Natascha Pohlmann.
- Abb. 90: Fadengehefteter Buchblock von: *Archiv Peter Piller. Zeitung* (2007).
- Abb. 91: Detailansicht (Druckraster) einer Abbildung aus: *Archiv Peter Piller. Zeitung* (2007).
- Abb. 92–98: „Noch ist nichts zu sehen“, in: *Archiv Peter Piller. Zeitung* (2007).
- Abb. 99–108: „Ungeklärte Fälle“, in: *Archiv Peter Piller. Zeitung* (2007).
- Abb. 109: Cover des Buches: Keller, Christoph (Hg.) (2004): *Archiv Peter Piller. Von Erde schöner*, Frankfurt a.M.: Revolver – Archiv für aktuelle Kunst, Leineneinband mit farbigem Schutzumschlag, Fadenheftung, 28,7 x 29 x 3 cm, 320 Seiten, 313 Farb-Abbildungen, Auflage: 800; The National Art Library, London: 603.AF.0190.

- Abb. 110: Leineneinband von: *Archiv Peter Piller. Von Erde schöner* (2004).
- Abb. 111: Schutzumschlag von: *Archiv Peter Piller. Von Erde schöner* (2004).
- Abb. 112: Erstes Foto, aus: *Archiv Peter Piller. Von Erde schöner* (2004).
- Abb. 113: Doppelseite mit Bild „042N02“ (links), aus: *Archiv Peter Piller. Von Erde schöner* (2004).
- Abb. 114: Doppelseite mit Wolkenbildern, aus: *Archiv Peter Piller. Von Erde schöner* (2004).
- Abb. 115: Detailansicht von Wolkenbildern mit Kratzern, aus: *Archiv Peter Piller. Von Erde schöner* (2004).
- Abb. 116: Doppelseite mit Bild „197.L2“ (rechts), aus: *Archiv Peter Piller. Von Erde schöner* (2004).
- Abb. 117: Ansicht des Covers von: Keller, Christoph (Hg.) (2017): *Archiv Peter Piller. Von Erde schöner*, Neuauflage, Köln: Verlag Bernd Detsch, Klappenbroschur, Klebebindung, 27,8 x 27,8 x 2,5 cm, 320 Seiten, 313 Farb-Abbildungen, Auflage: 1500; Privatbesitz: Natascha Pohlmann.  
Foto: © Verlag Bernd Detsch 2017
- Abb. 118–119: Installationsansicht von Peter Pillers Zeitungsbildern in der Ausstellung ZEITUNGEN, Galerie KX. Kunst auf Kampnagel, Hamburg, 25.10.–18.11.2001.  
Foto: © Peter Piller
- Abb. 120: Installationsansicht von *zeitung* und *von erde schöner* in der Ausstellung KUNSTPREIS JUNGER WESTEN 2003, Kunsthalle Recklinghausen, Recklinghausen, 23.11.2003–4.1.2004.  
Foto/Quelle: © Peter Piller
- Abb. 121: Installationsansicht verschiedener Arbeiten Peter Pillers in der Ausstellung STARS AND STRIPES V, Bonner Kunstverein, Bonn, 12.2.–23.3.2003.  
Foto/Quelle: © Peter Piller
- Abb. 122: Installationsansicht von Peter Pillers Arbeiten in der Ausstellung GEGENWÄRTIG: FELDFORSCHUNG, Hamburger Kunsthalle, Hamburg, 29.8.2003–25.1.2004.  
Foto/Quelle: © Peter Piller
- Abb. 123: Ansicht der ersten Einzelpräsentation von *von erde schöner* in der Galerie Frehrking Wiesehöfer, Köln 2004.  
Foto/Quelle: © Peter Piller/Capitain Petzel, Berlin
- Abb. 124: Installation von „Ungeklärte Fälle“ auf der ART BASEL, Basel, 14.–18.6.2006.  
Foto/Quelle: © Peter Piller

- Abb. 125: Installation verschiedener Werkgruppen aus *zeitung* (vorne links: *Die Verantwortlichen sind einstimmig*, Mitte: *In Löcher blicken*, rechts: *Fotografenauto*) in der Ausstellung PETER PILLER. ARCHIVE PETER PILLER, Andrew Kreps Gallery, New York, 11.1.–10.2.2007.  
Foto/Quelle: © Peter Piller
- Abb. 126: Installation verschiedener Serien aus *zeitung* (vorne links: *Bauerwartung*; vorne rechts: *In Löcher blicken*) in der Ausstellung PETER PILLER. BELEGKONTROLLE, Fotomuseum Winterthur, Winterthur, 13.12.2014–22.2.2015.  
Foto/Quelle: © Peter Piller
- Abb. 127: Ansicht der dreireihigen Hängung von *von erde schöner* in der Ausstellung PETER PILLER. BELEGKONTROLLE, Fotomuseum Winterthur, Winterthur, 13.12.2014–22.2.2015.  
Foto/Quelle: © Peter Piller
- Abb. 128: Präsentation von Peter Pillers Büchern in der Ausstellung PETER PILLER. BELEGKONTROLLE, Fotomuseum Winterthur, Winterthur, 13.12.2014–22.2.2015.  
Foto/Quelle: © Peter Piller
- Abb. 129: Cover von: Schmalen, Norbert (Hg.) (2006): *Hans-Peter Feldmann: Zeitungsfotos*, Köln: Verlag Walther König, 21 x 15 x 0,5 cm, Privatbesitz: Natascha Pohlmann.  
Foto: © VG Bild-Kunst, Bonn 2024
- Abb. 130: Doppelseite, aus: *Hans-Peter Feldmann: Zeitungsfotos* (2006).  
Foto: © VG Bild-Kunst, Bonn 2024
- Abb. 131: rechte Hälfte einer Doppelseite mit „Ungeklärte Fälle“, aus: *Zeitung* (2007).
- Abb. 132: Doppelseite, aus: *Evidence* (1977).  
Foto: © Estate of Larry Sultan and © Mike Mandel
- Abb. 133: Mitchell Johnson: *V.E.S. # 4* (2008), Öl auf Leinwand, 40 x 40 cm; Privatbesitz: Mitchell Johnson.  
Foto/Quelle: © Mitchell Johnson
- Abb. 134: linke Doppelseite mit Bild „088.C7“, aus: *Archiv Peter Piller. Von Erde schöner* (2004).
- Abb. 135: Mitchell Johnson: *V.E.S. # 1* (2008), Öl auf Leinwand, 40 x 40 cm; Privatbesitz: Mitchell Johnson.  
Foto/Quelle: © Mitchell Johnson
- Abb. 136: rechte Doppelseite mit Bild „027.N7“, aus: *Archiv Peter Piller. Von Erde schöner* (2004).



Abb. 1



Abb. 2

Fountain by R. Mutt

Photograph by Alfred Stieglitz

THE EXHIBIT REFUSED BY THE INDEPENDENTS

## THE BLIND MAN

### The Richard Mutt Case

*They say any artist paying six dollars may exhibit.*

*Mr. Richard Mutt sent in a fountain. Without discussion this article disappeared and never was exhibited.*

*What were the grounds for refusing Mr. Mutt's fountain:—*

1. Some contended it was immoral, vulgar.
2. Others, it was plagiarism, a plain piece of plumbing.

**“Buddha of the Bathroom”**

I suppose monkeys hated to lose their tail. Necessary, useful and an ornament, monkey imagination could not stretch to a tailless existence (and frankly, do you see the biological beauty of our loss of them?), yet now that we are used to it, we get on pretty well without them. But evolution is not pleasing to the monkey race; “there is a death in every change” and we monkeys do not love death as we should. We are like those philosophers whom Dante placed in his Inferno with their heads set the wrong way on their shoulders. We walk forward looking backward, each with more of his predecessors’ personality than his own. Our eyes are not ours.

The ideas that our ancestors have joined together let no man put asunder! In *La Dissociation des Idees*, Remy de Gourmont, quietly analytic, shows how sacred is the marriage of ideas. At least one charming thing about our human institution is that although a man marry he can never be *only* a husband. Besides being a money-making device and the *one* man that *one* woman can sleep with in legal purity without sin he may even be as well some other woman’s very personification of her abstract idea. Sin, while to his employees he is nothing but their “Boss,” to his children only their “Father,” and to himself certainly something more complex.

But with objects and ideas it is different. Recently we have had a chance to observe their meticulous monogony.

When the jurors of *The Society of Independent Artists* fairly rushed to remove the bit of sculpture called the *Fountain* sent in by Richard Mutt, because the object was irrevocably associated in their atavistic minds with a certain natural function of a secretive sort. Yet to any “innocent” eye

Abb. 3



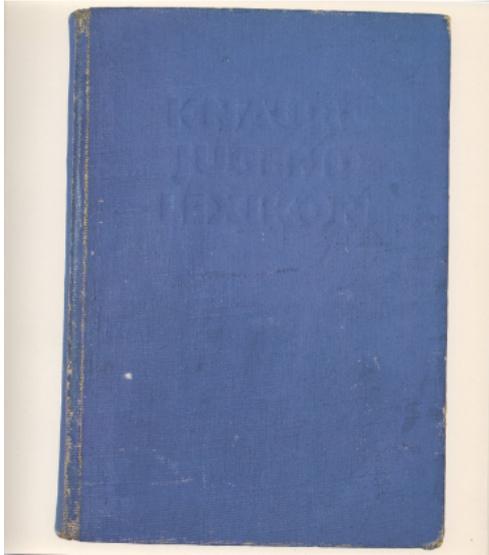


Abb. 8

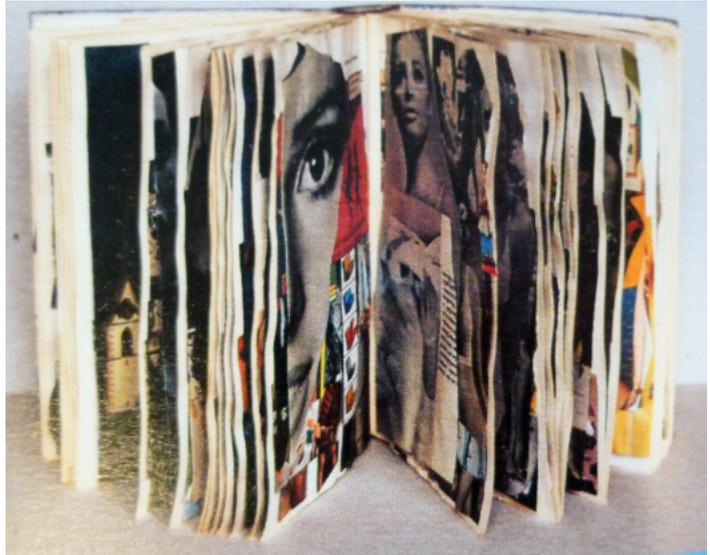


Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11



Abb. 12



Abb. 13



Abb. 14



Abb. 15



Abb. 16



Abb. 17



Abb. 18



Abb. 19

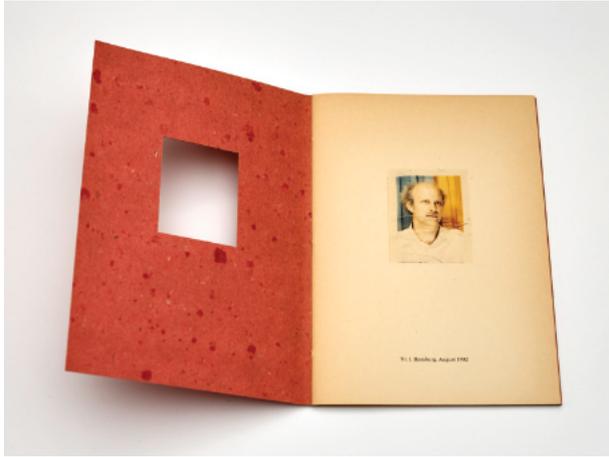


Abb. 20

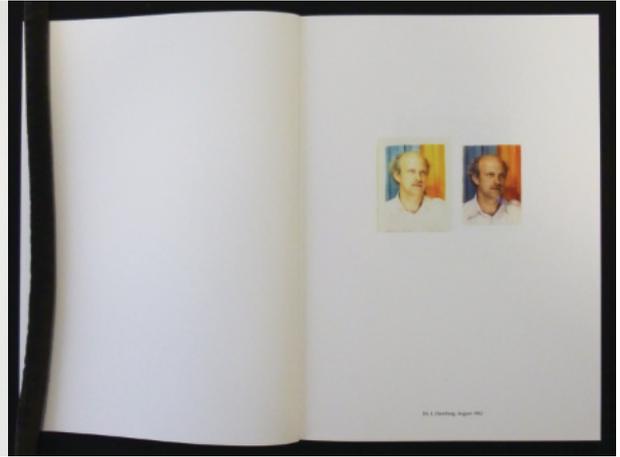


Abb. 21



Abb. 22

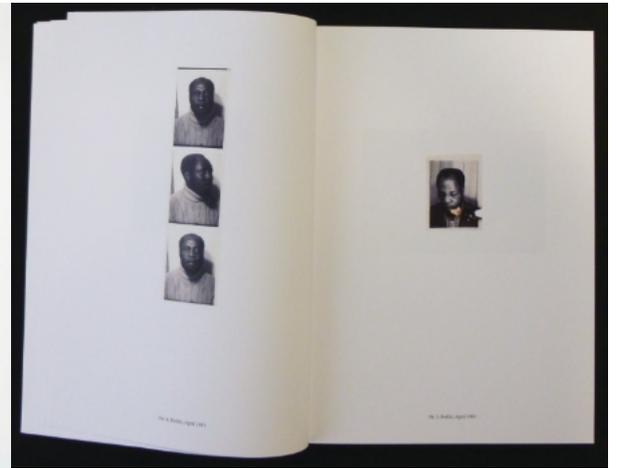


Abb. 23

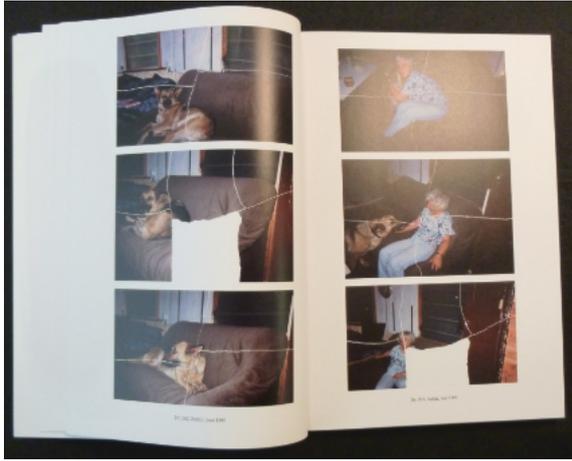


Abb. 24



Abb. 25



Abb. 26



Abb. 27

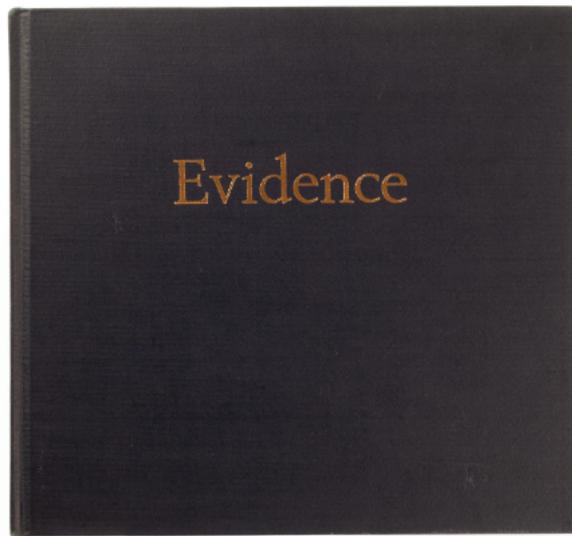


Abb. 28

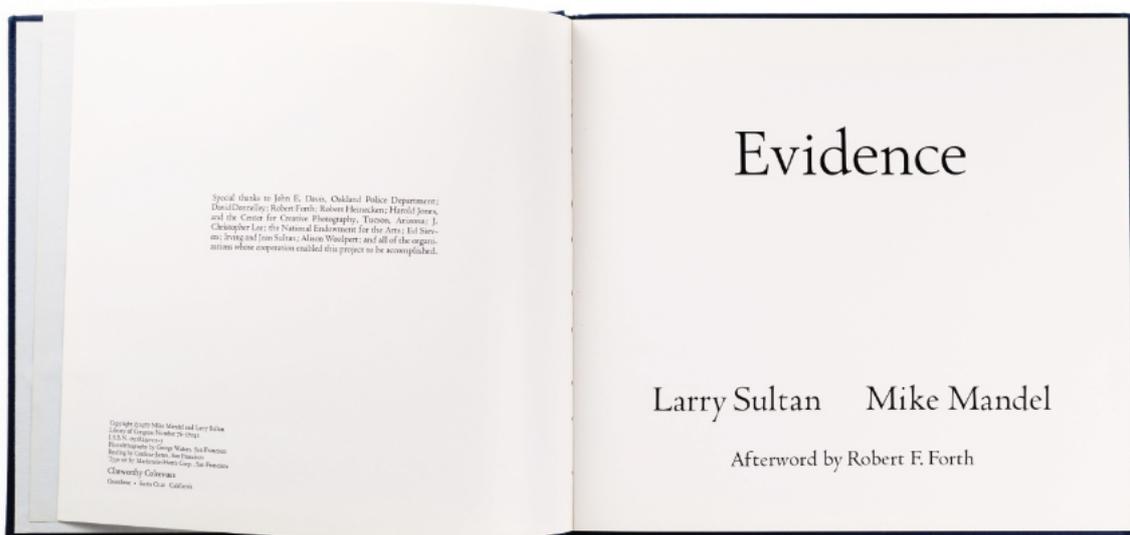


Abb. 29

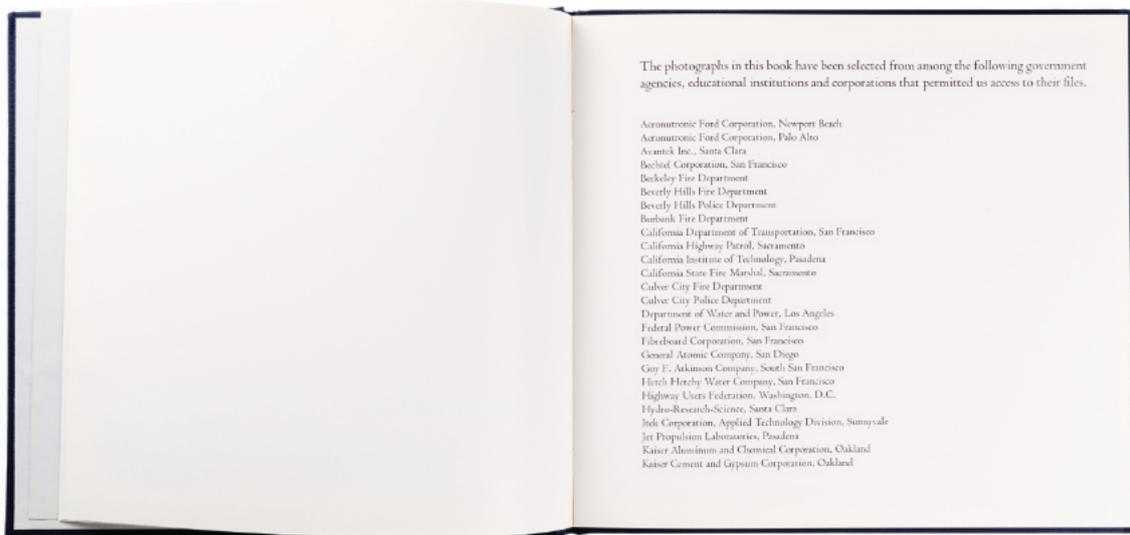


Abb. 30

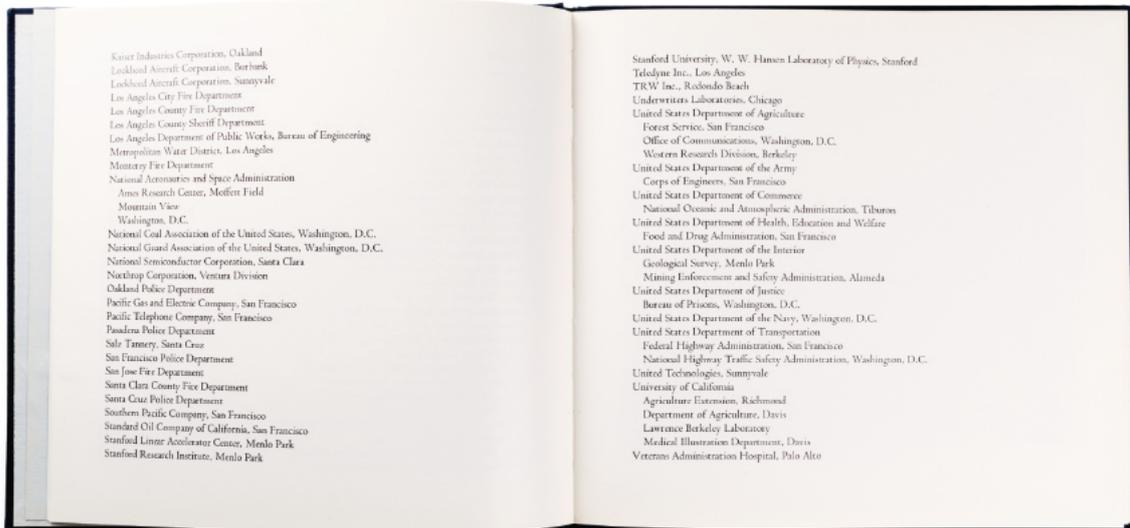


Abb. 31



Abb. 32

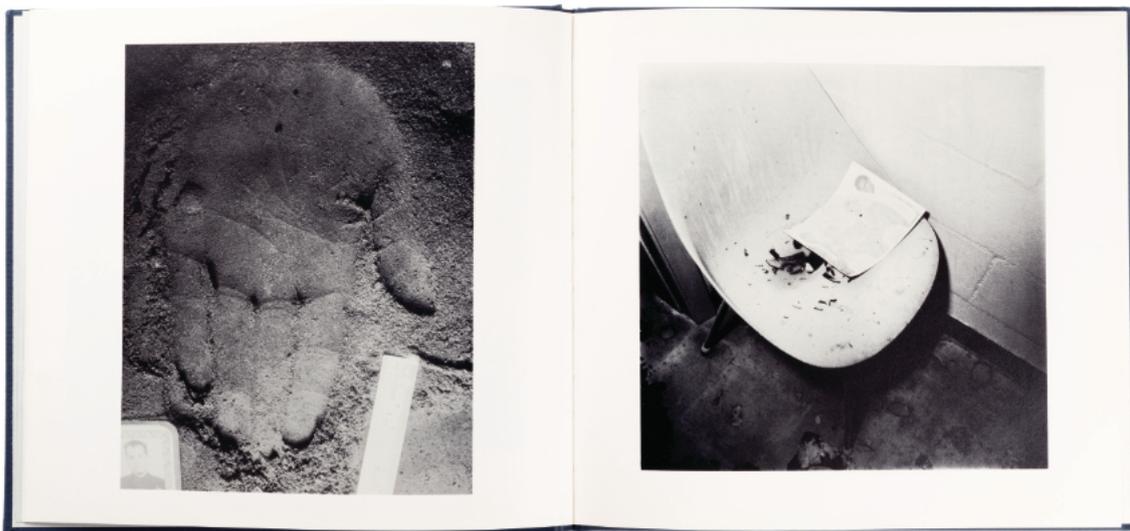


Abb. 33

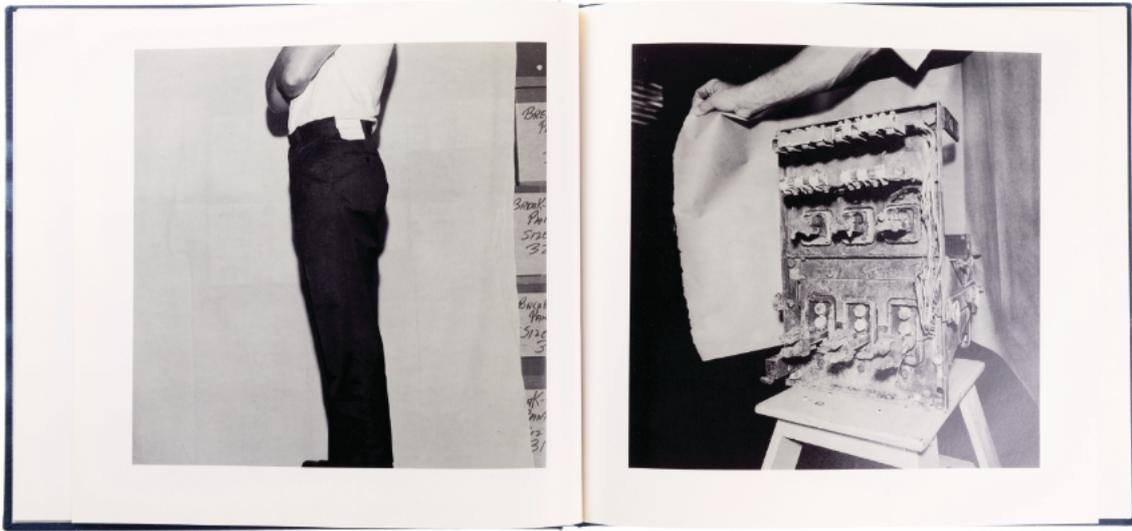


Abb. 34

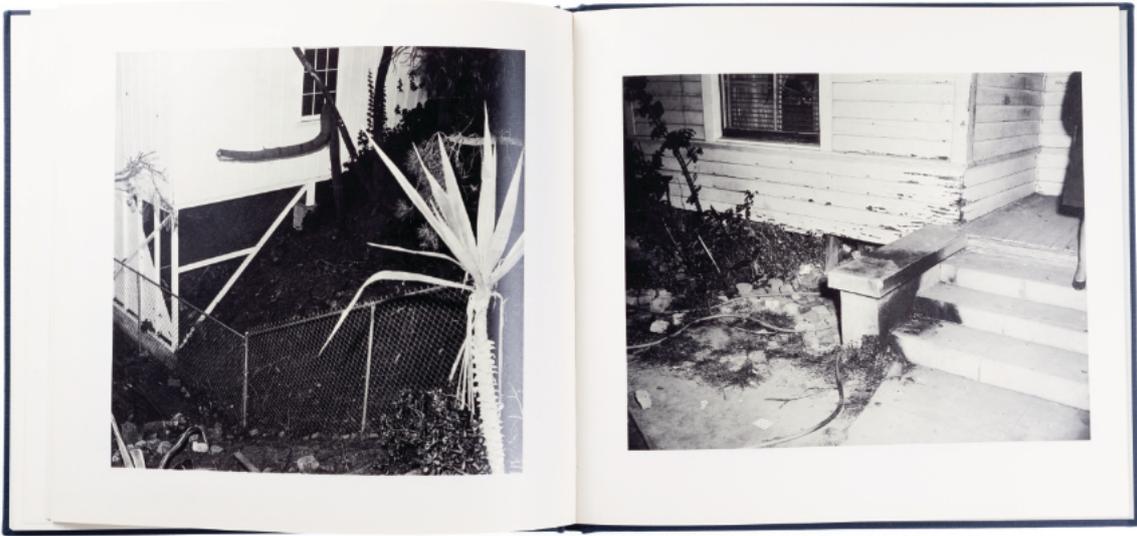


Abb. 35

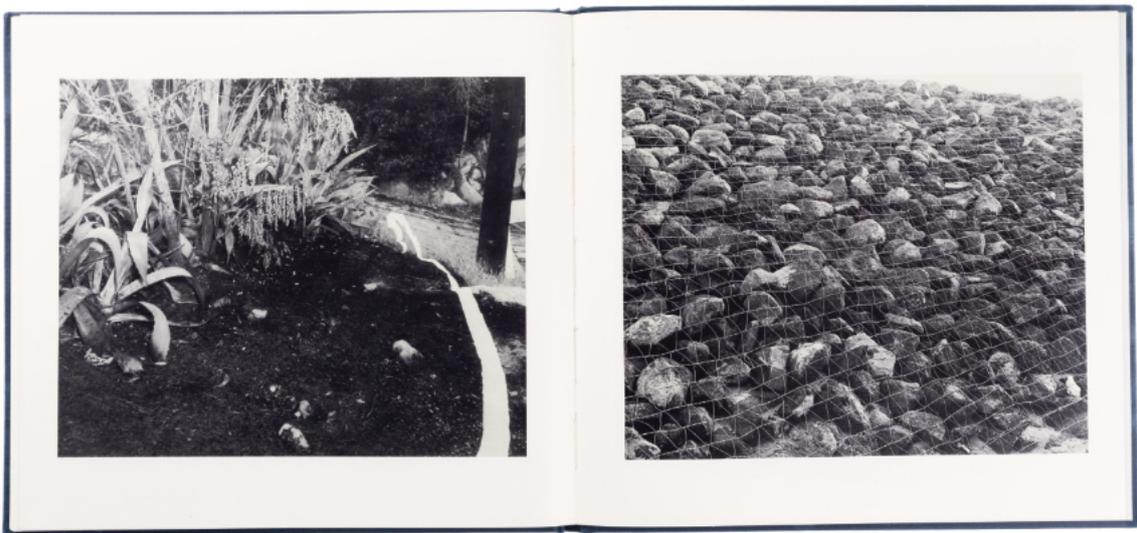


Abb. 36

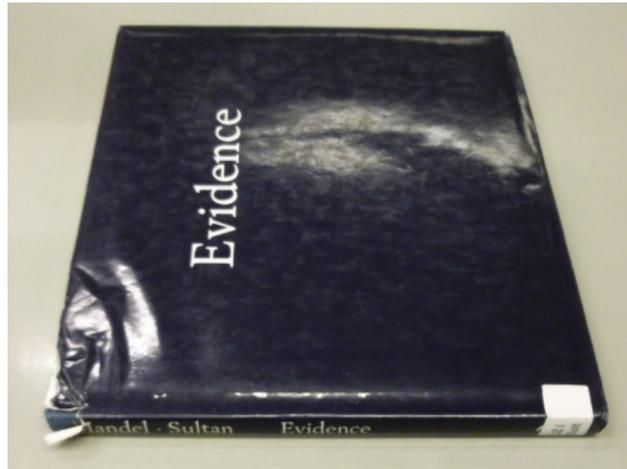


Abb. 37

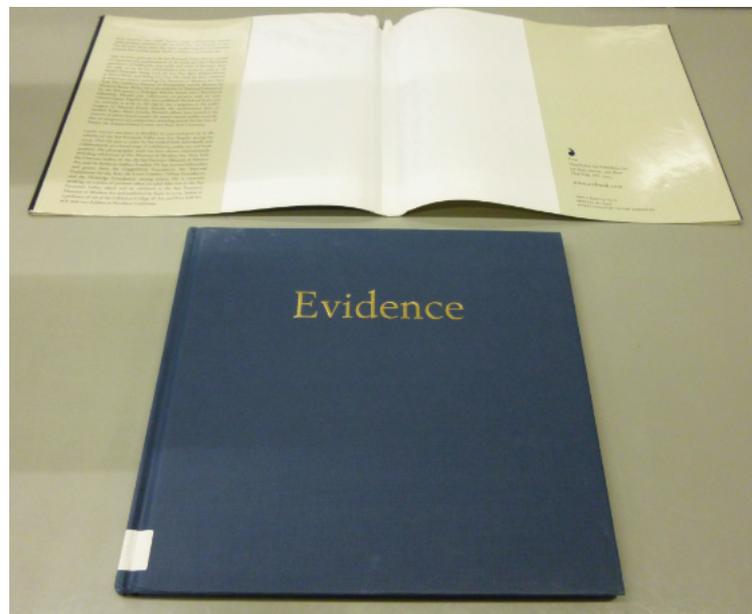


Abb. 38

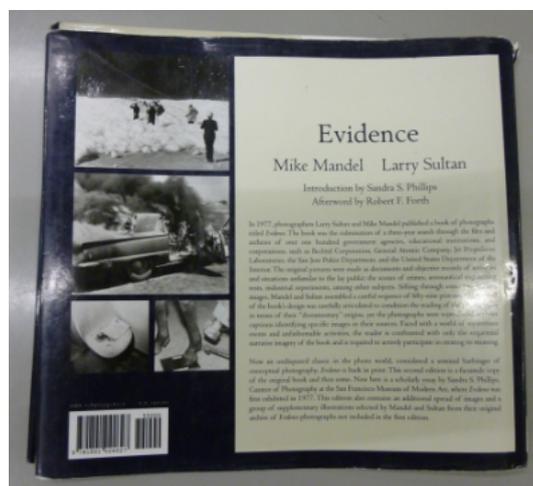


Abb. 39

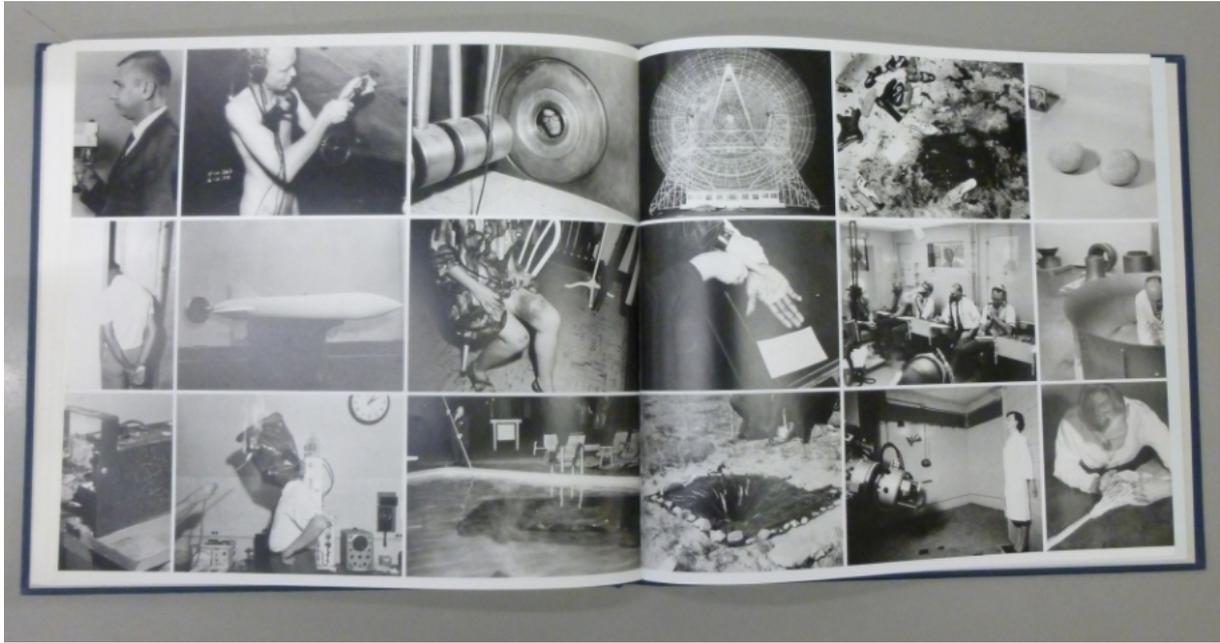


Abb. 40

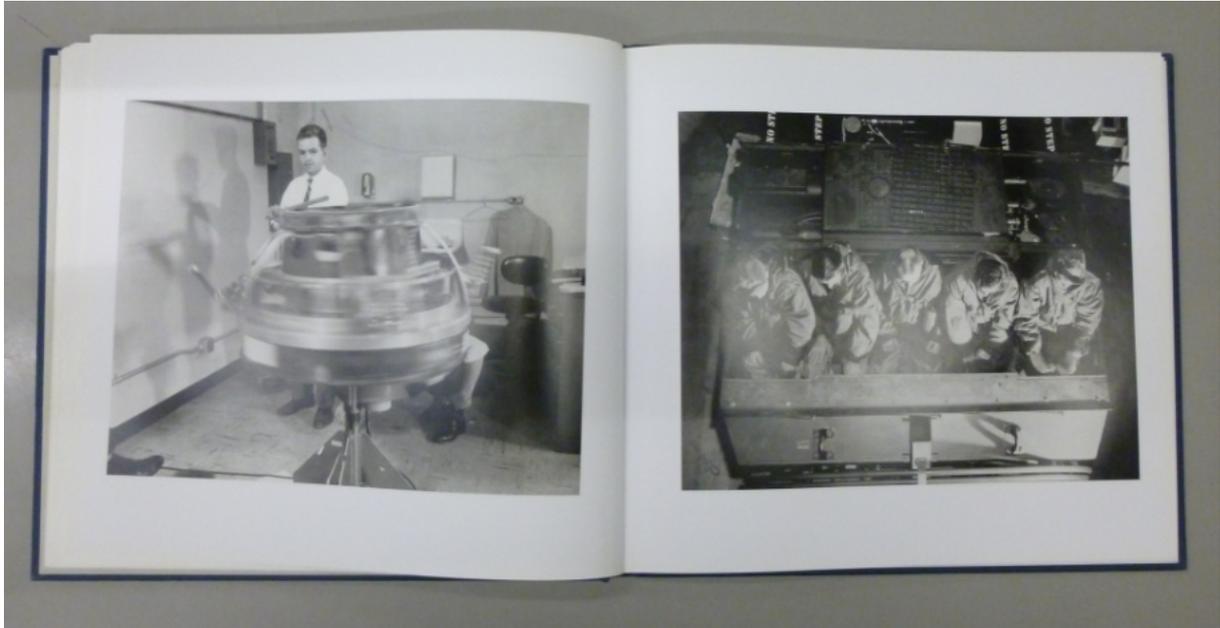


Abb. 41

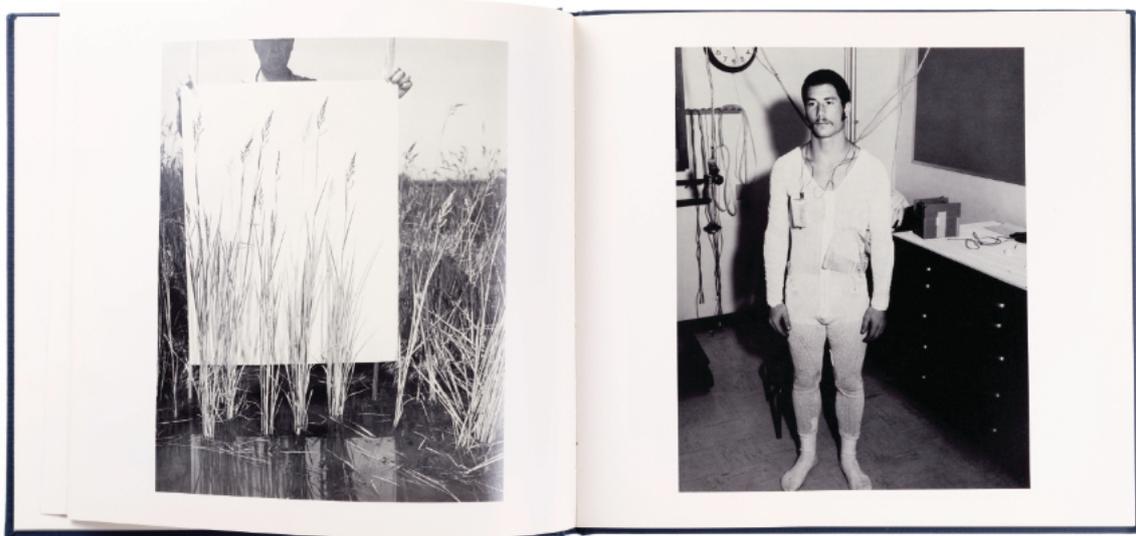


Abb. 42

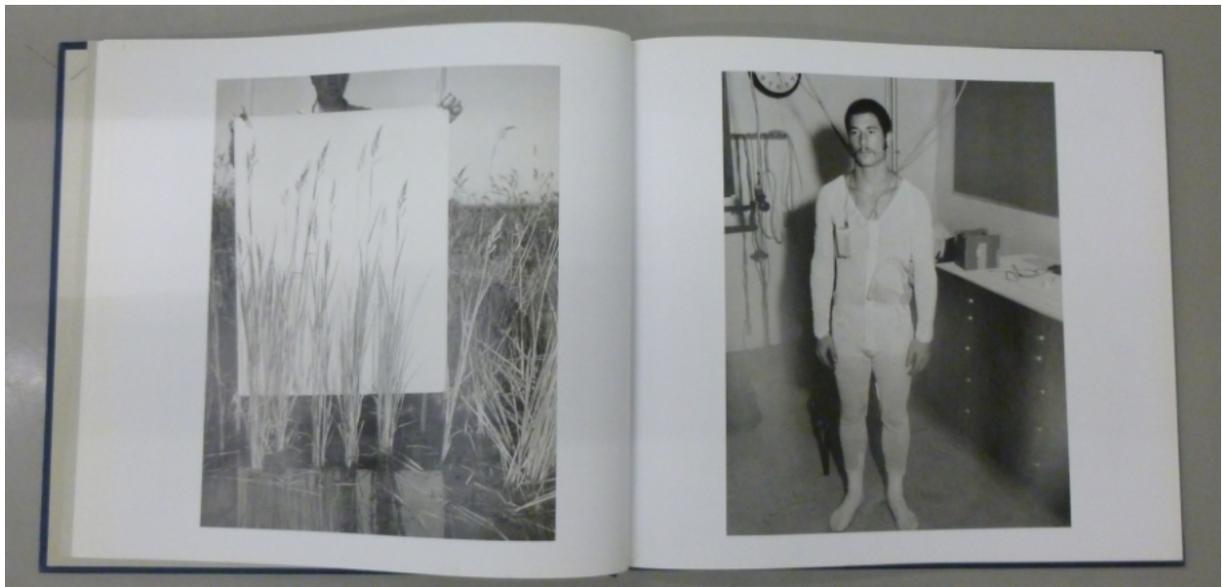


Abb. 43



Abb. 44



Abb. 45

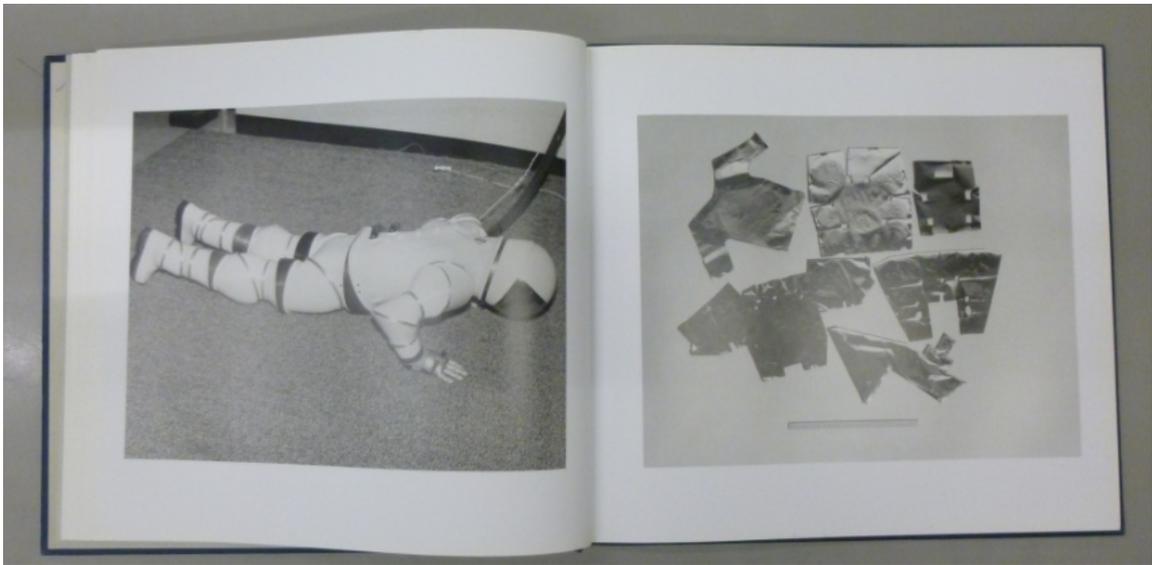


Abb. 46



Abb. 47

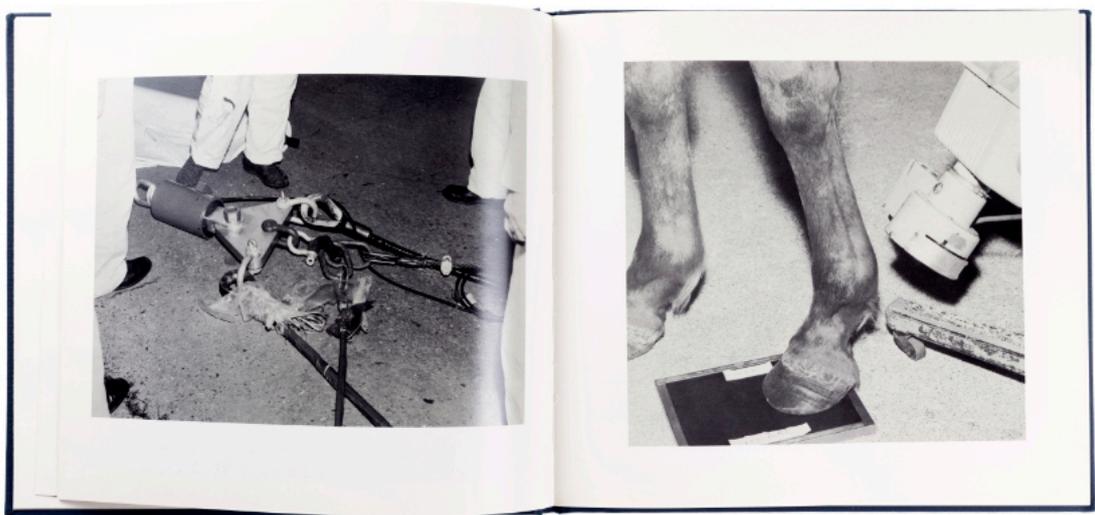


Abb. 48

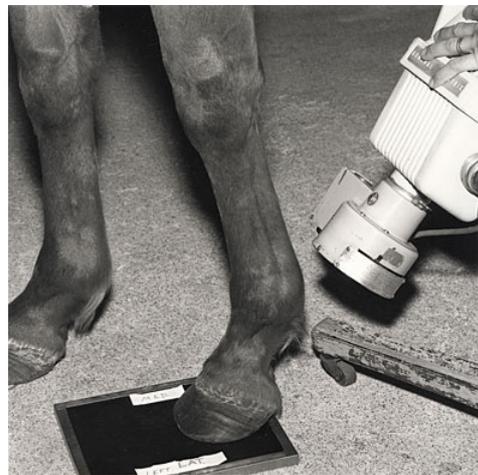


Abb. 49

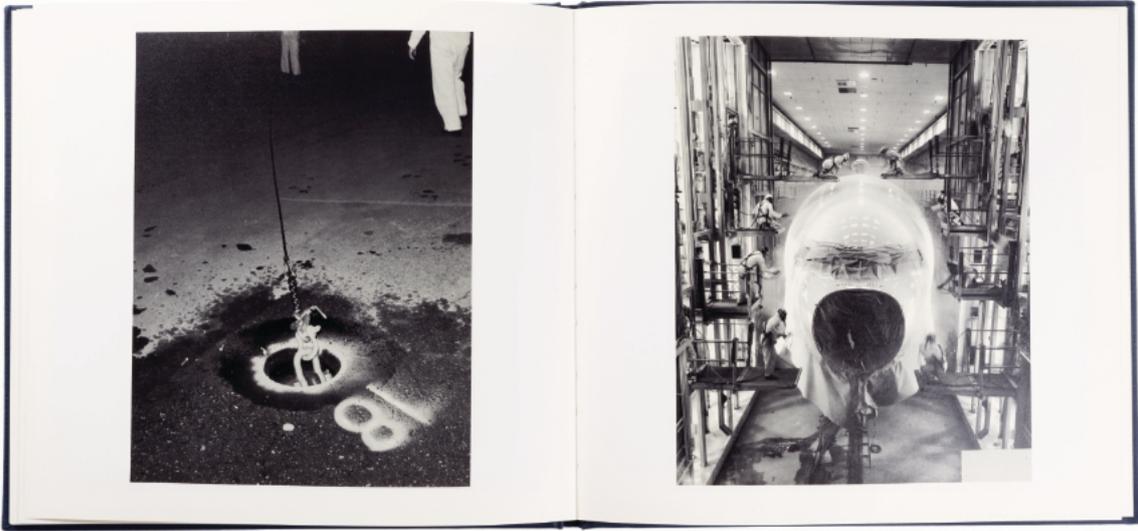


Abb. 50

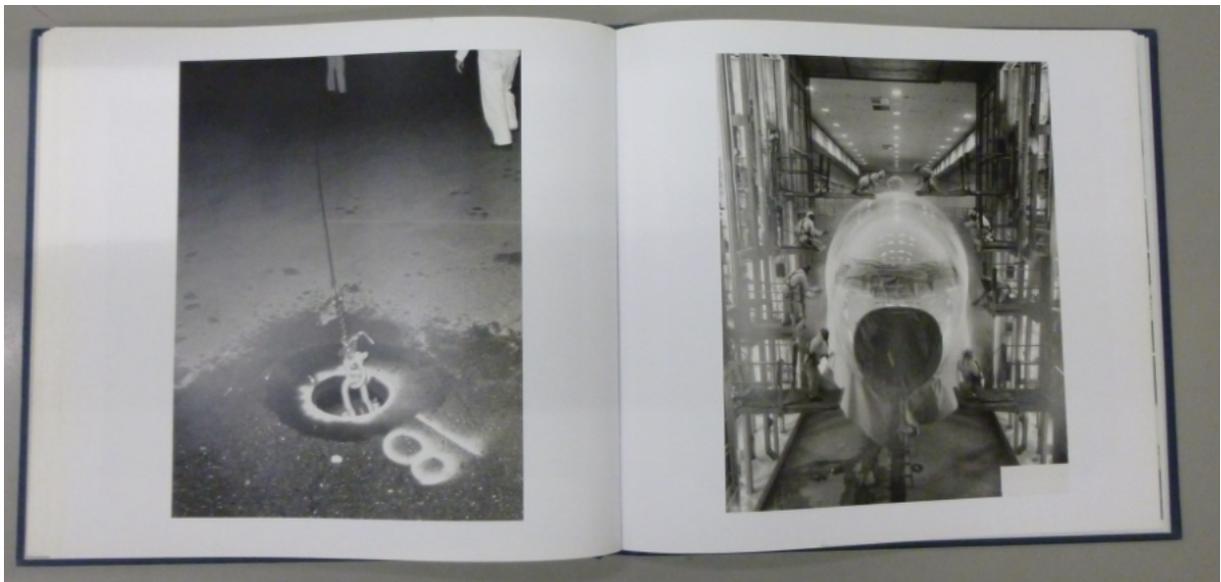


Abb. 51

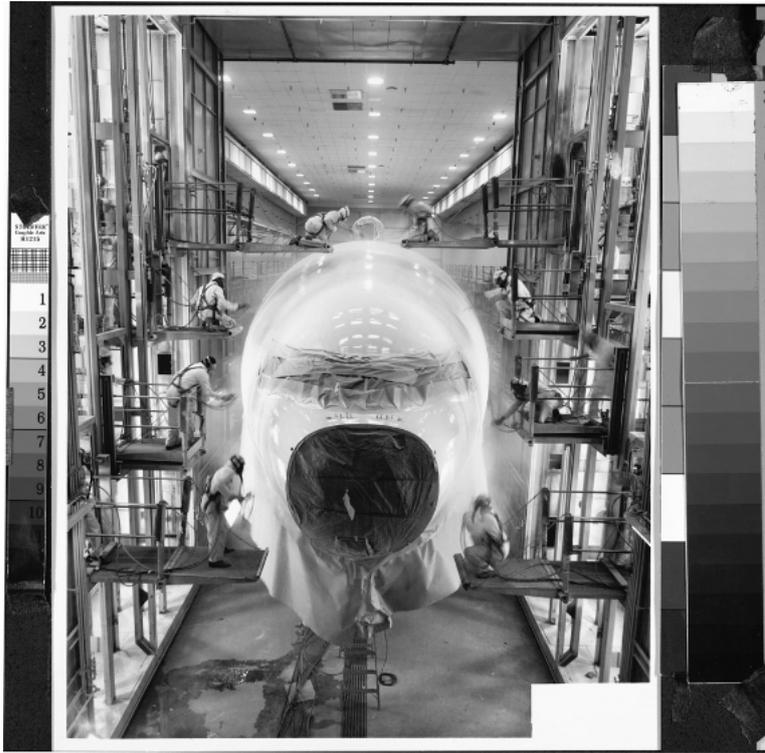


Abb. 52



Abb. 53



Abb. 54



Abb. 55



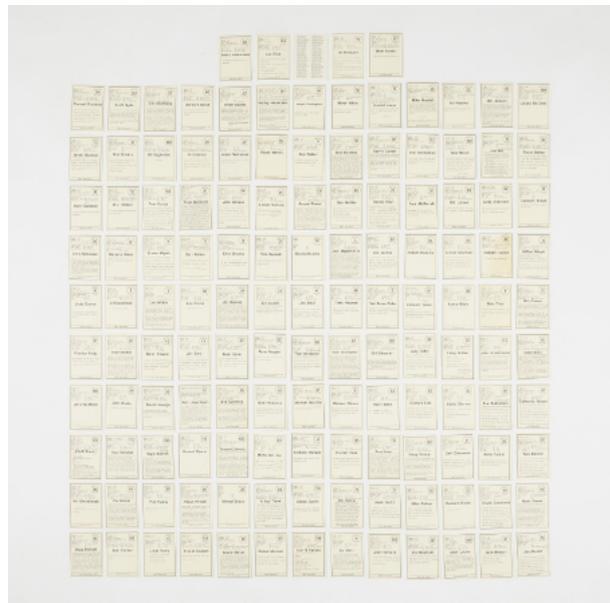
Abb. 56



Abb. 57



Abb. 58



Ab. 59

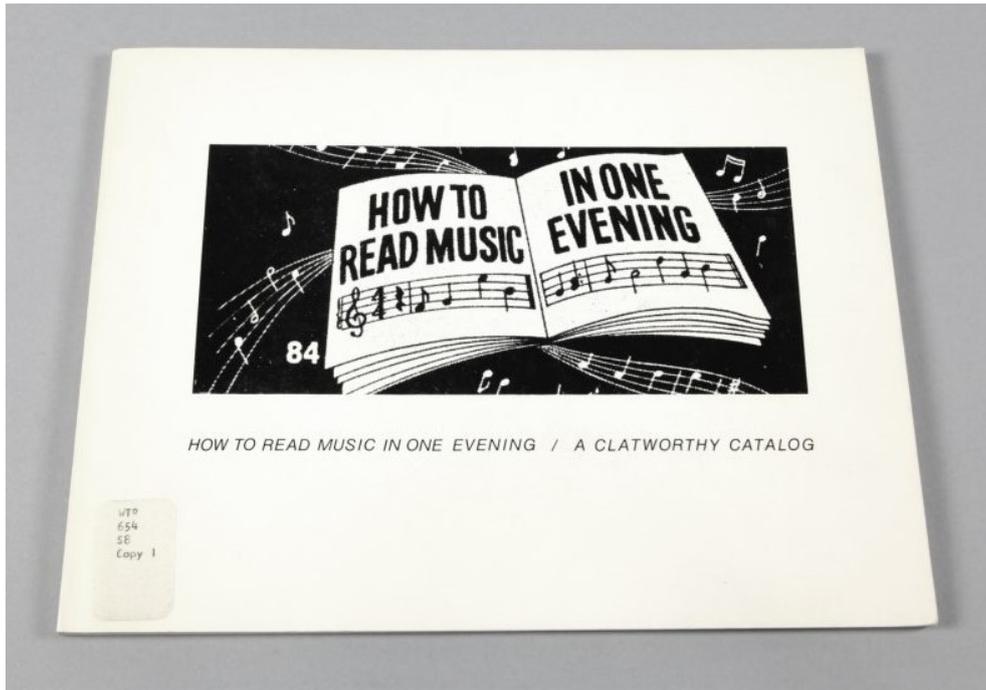


Abb. 60

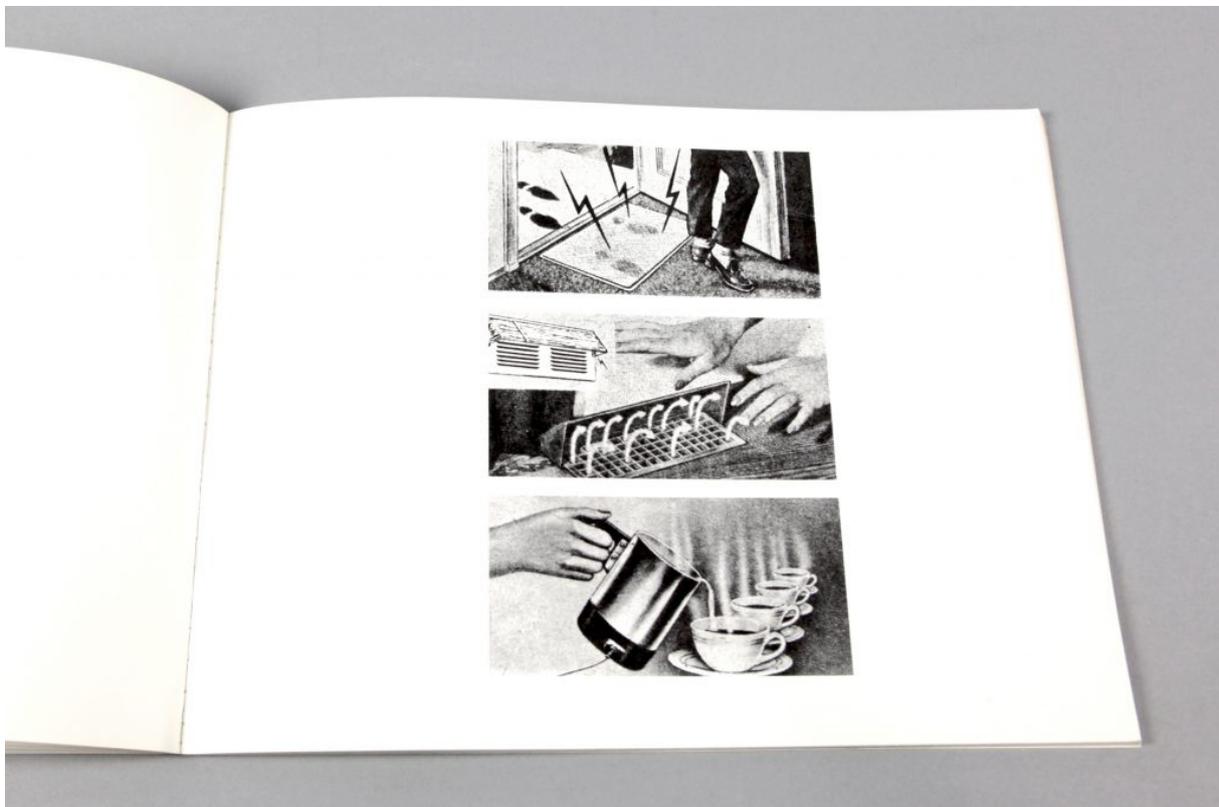


Abb. 61



Abb. 62

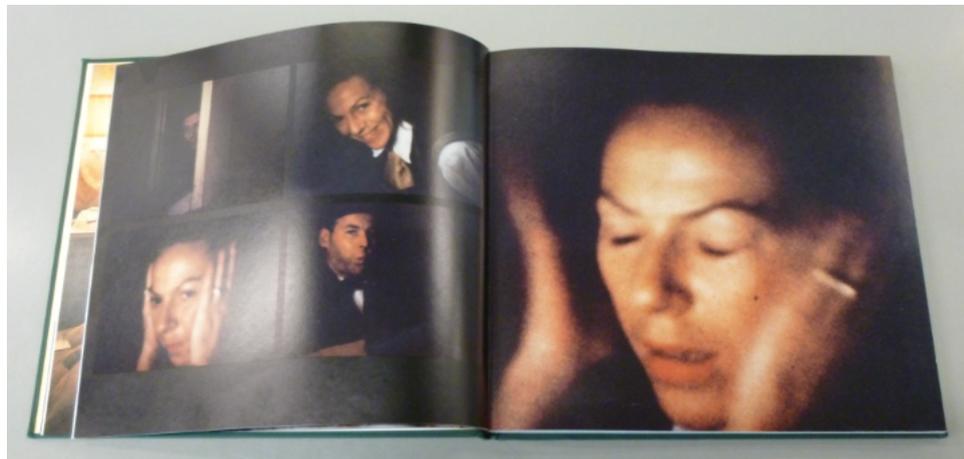


Abb. 63



Abb. 64

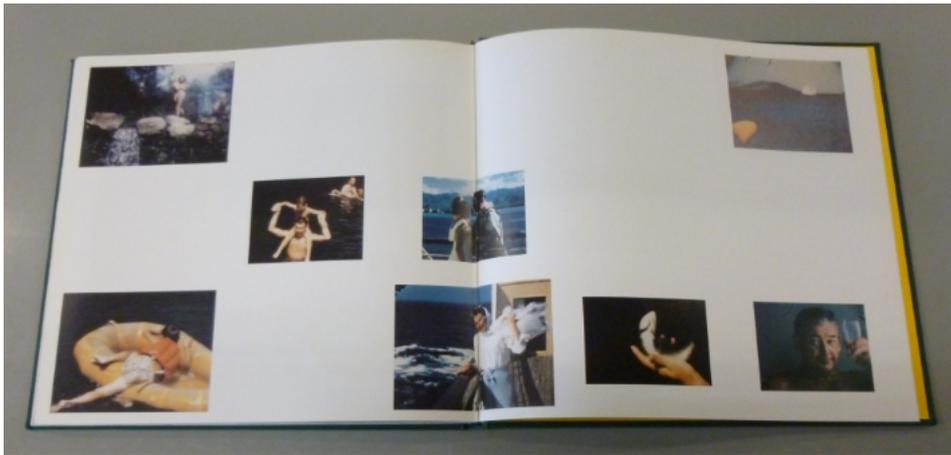


Abb. 65



Abb. 66

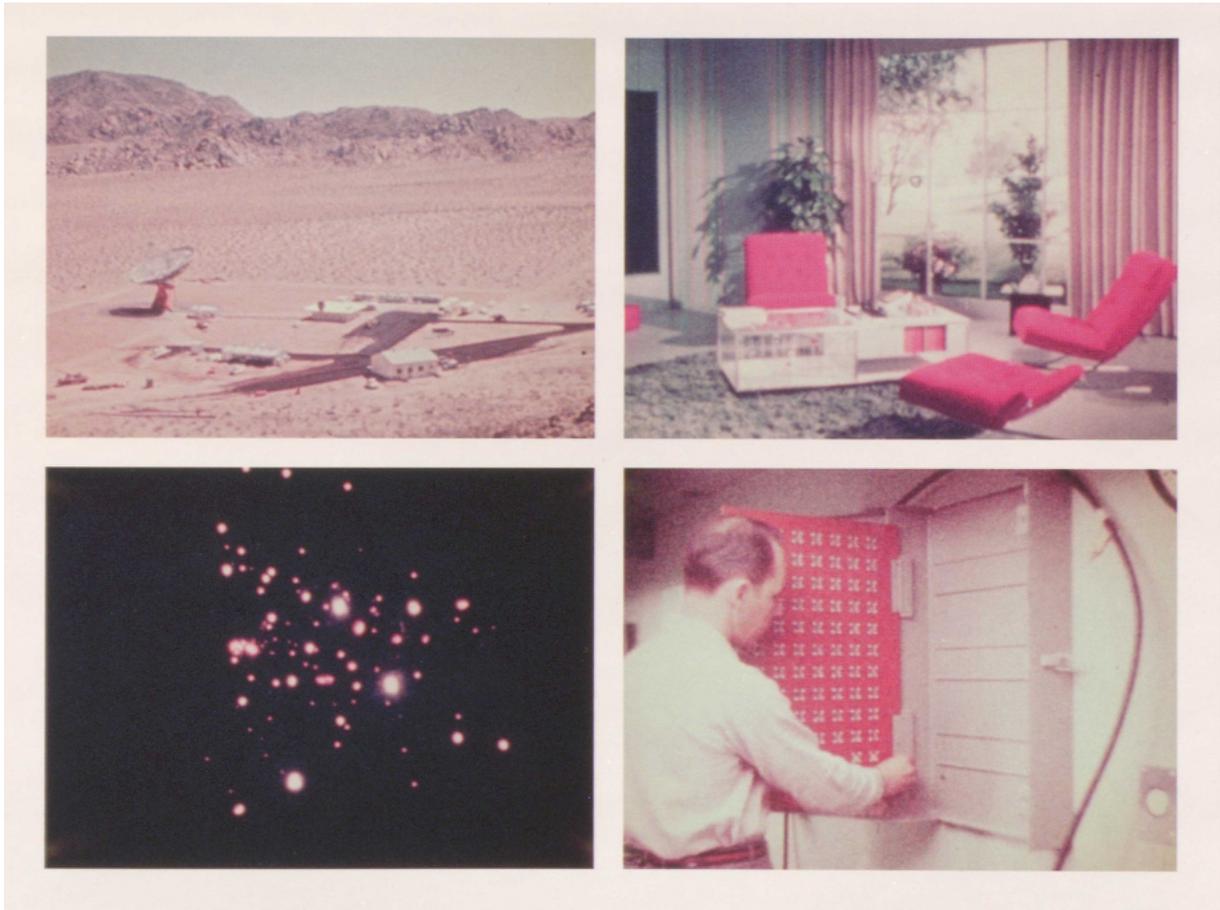


Abb. 67



Abb. 68



Abb. 69

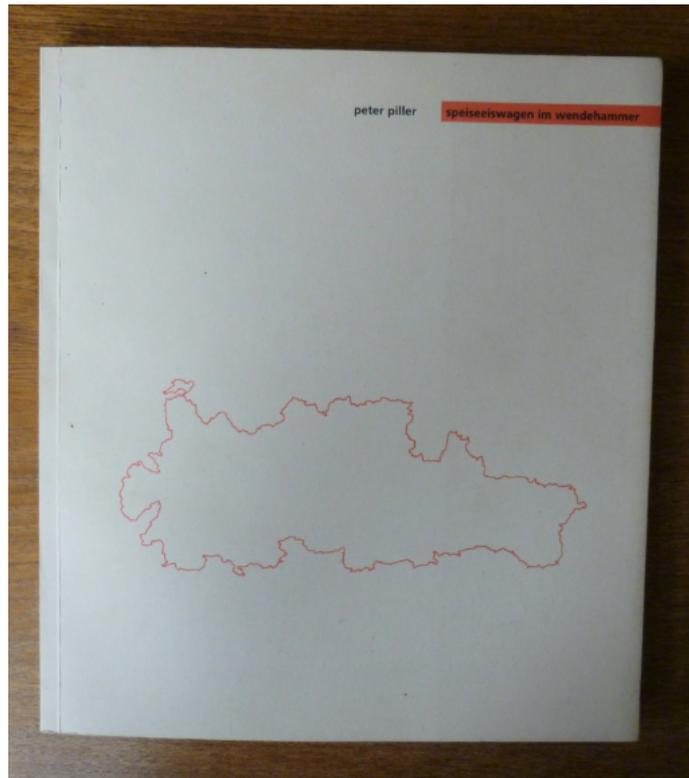


Abb. 70

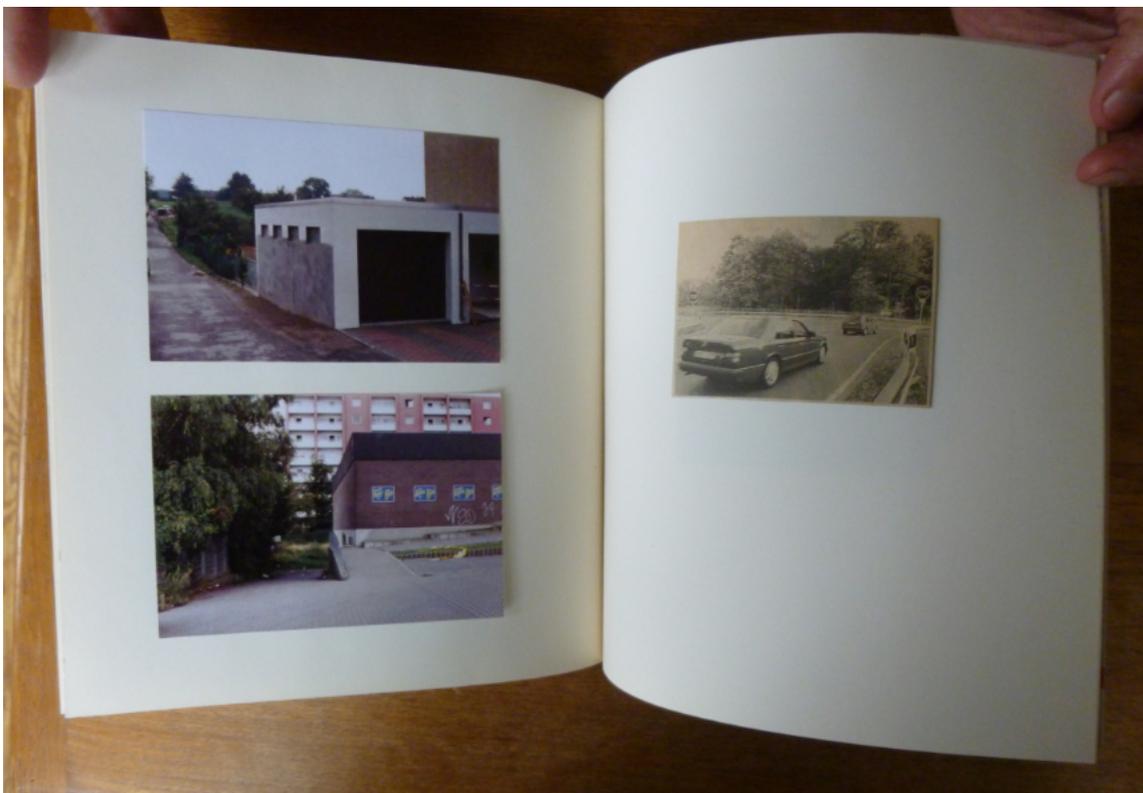


Abb. 71

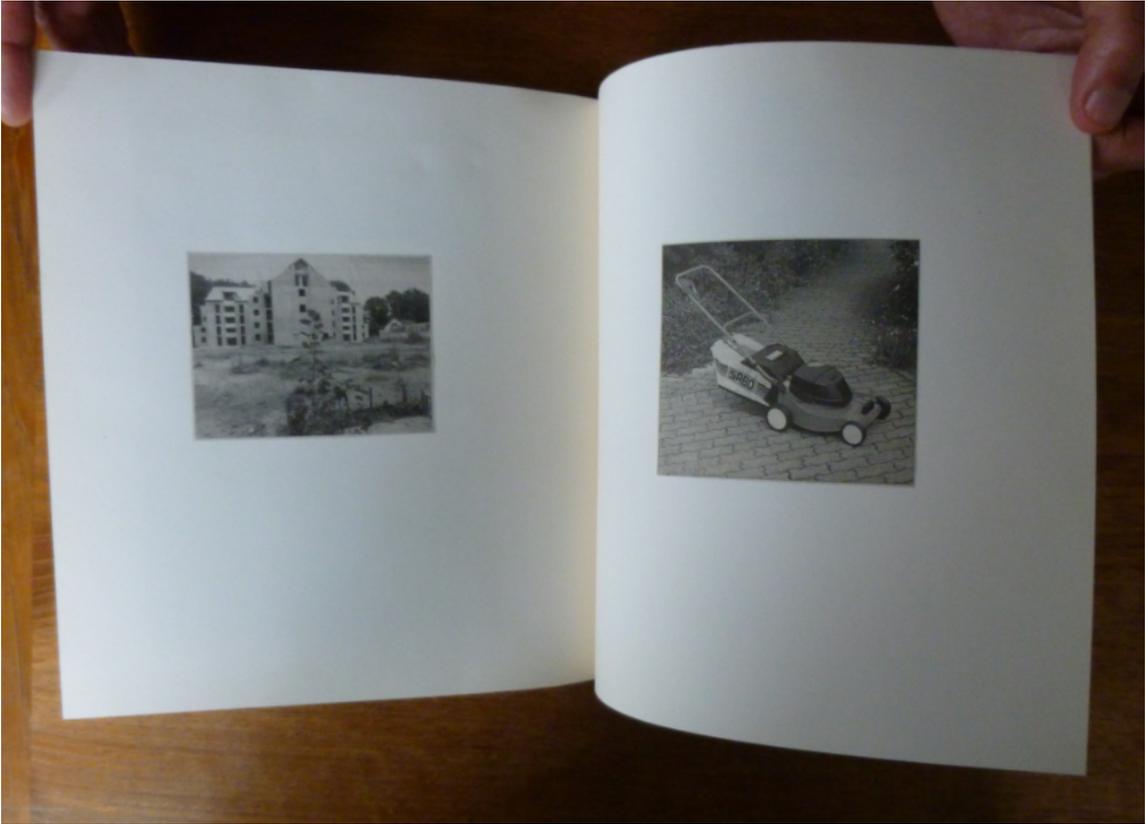


Abb. 72





Abb. 74

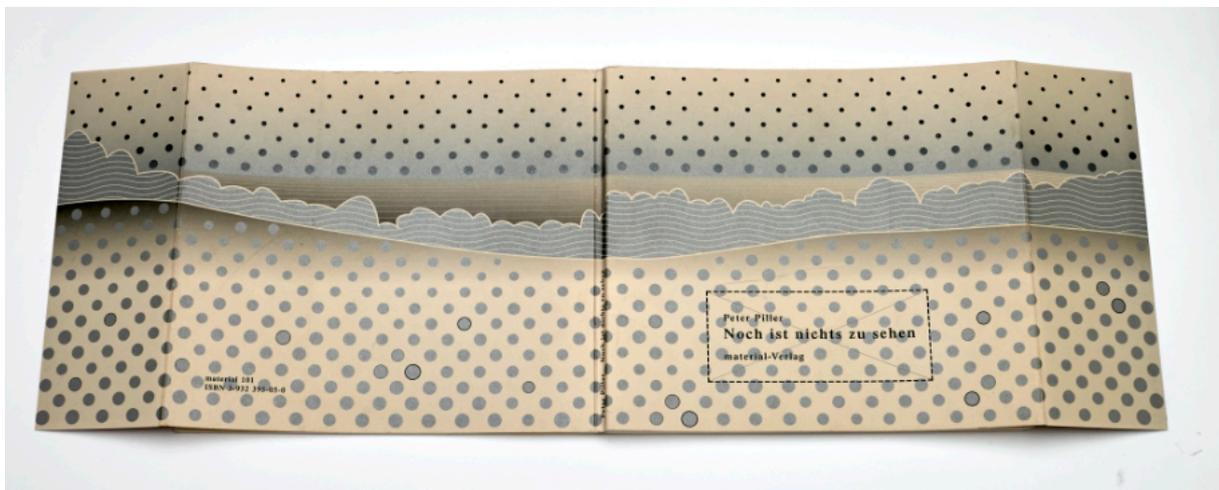


Abb. 75

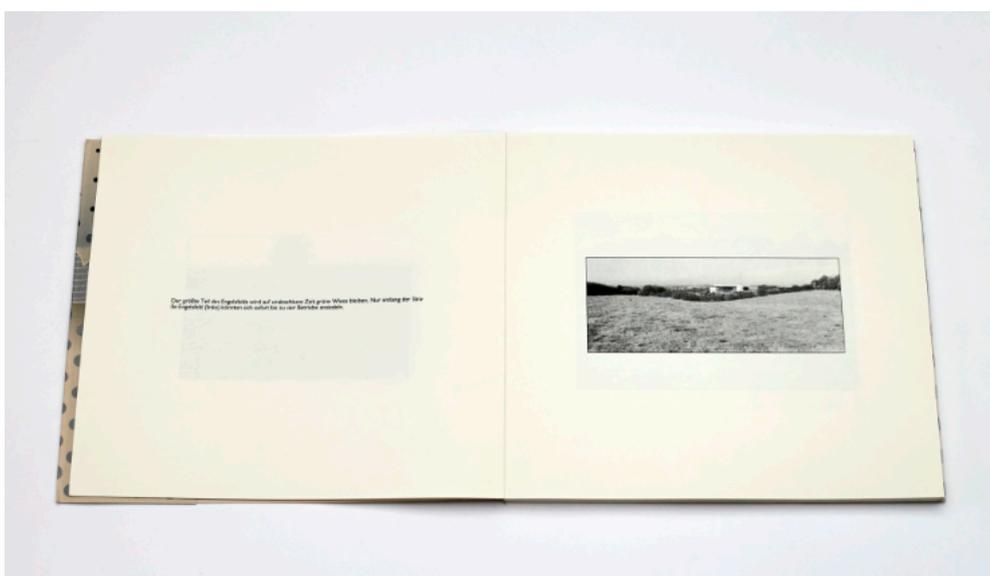


Abb. 76

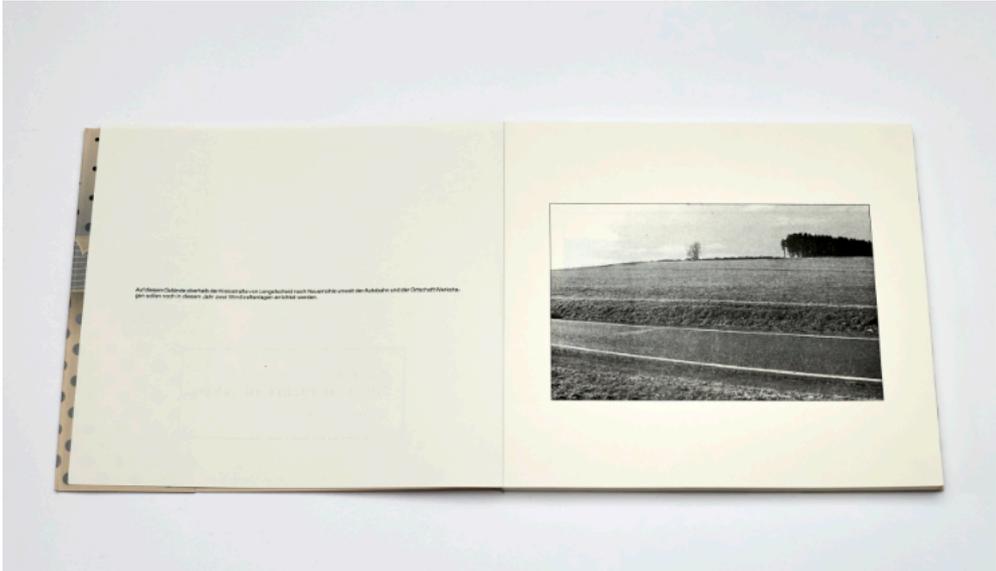


Abb. 77



Abb. 78

**galerien**

- captain petzel gallery, berlin, [link](#)
- barbara wien  
galerie und buchhandlung für kunstbücher,  
berlin, [email](#)
- projectesd, barcelona, [email](#)
- andrew kreps, new york, [link](#)

**archiv peter piller**

[>>>](#)

- zeitung [>>>](#)
- von erde schöner [>>>](#)
- internet [>>>](#)
- unangenehme nachbarn [>>>](#)
- nimmt schaden [>>>](#)
- umschläge [>>>](#)
- immer noch sturm [>>>](#)
- kaltesendung [>>>](#)
- tatsächliche vermutungen [>>>](#)

**zeichnungen/fotos**

- bürozeichnungen [>>>](#)
- peripheriewanderungen [>>>](#)
- stücke [>>>](#)
- internetzugang [>>>](#)
- kraft [>>>](#)
- lurup [>>>](#)

Man suche nur nichts hinter den Phänomenen; sie selbst sind die Lehre.

Abb. 79

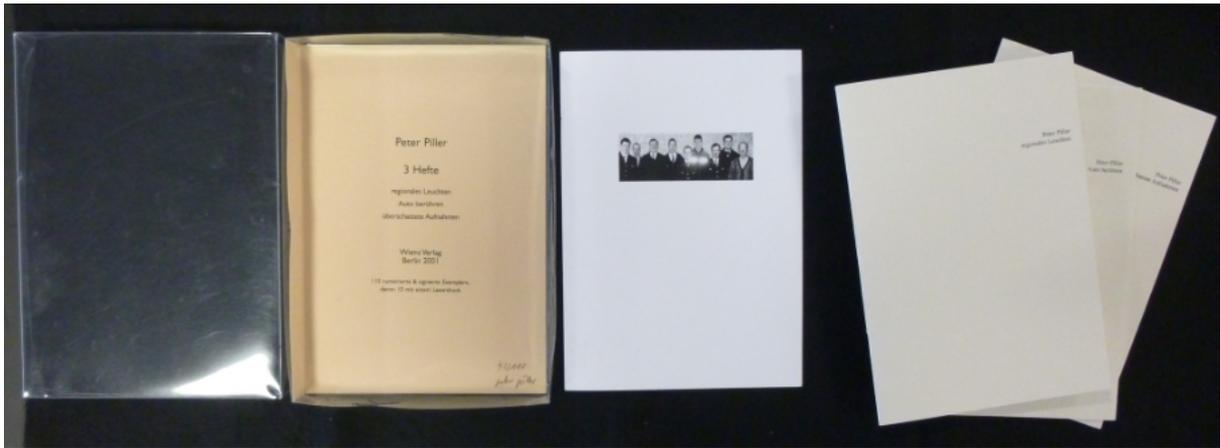


Abb. 80

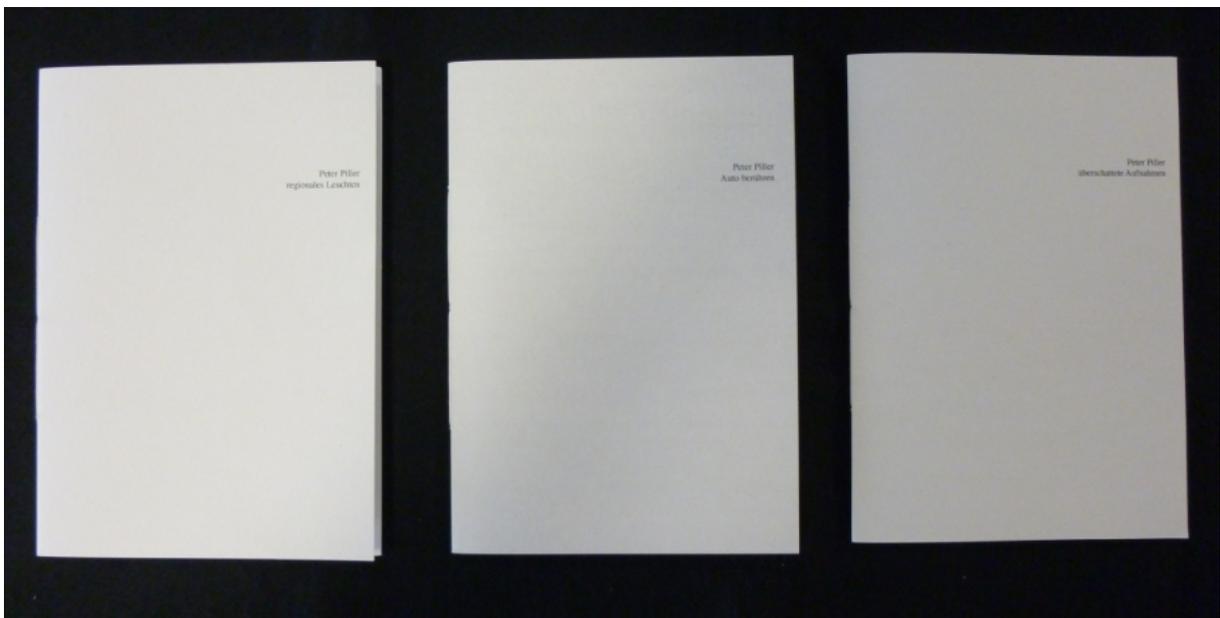


Abb. 81

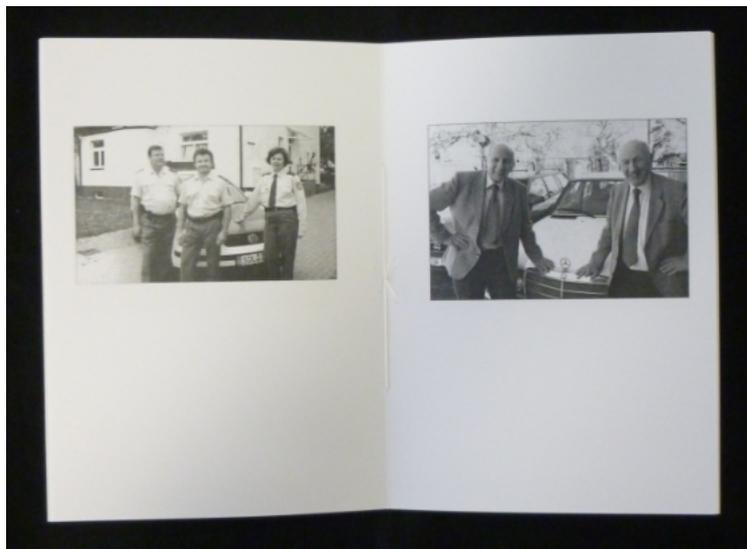


Abb. 82



Abb. 83



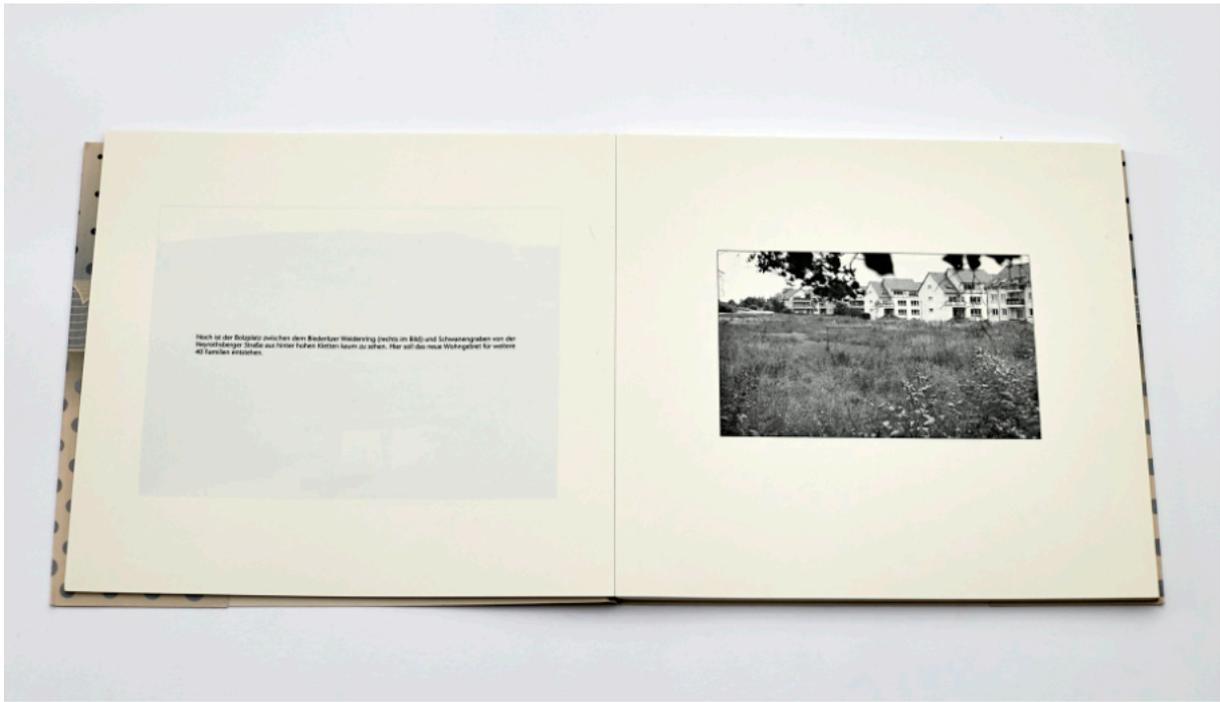


Abb. 87

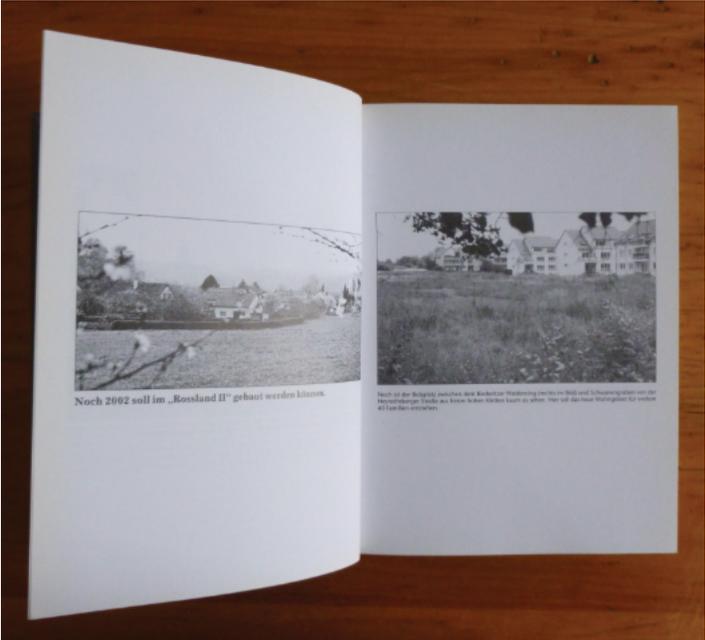


Abb. 88



Abb. 89



Abb. 90

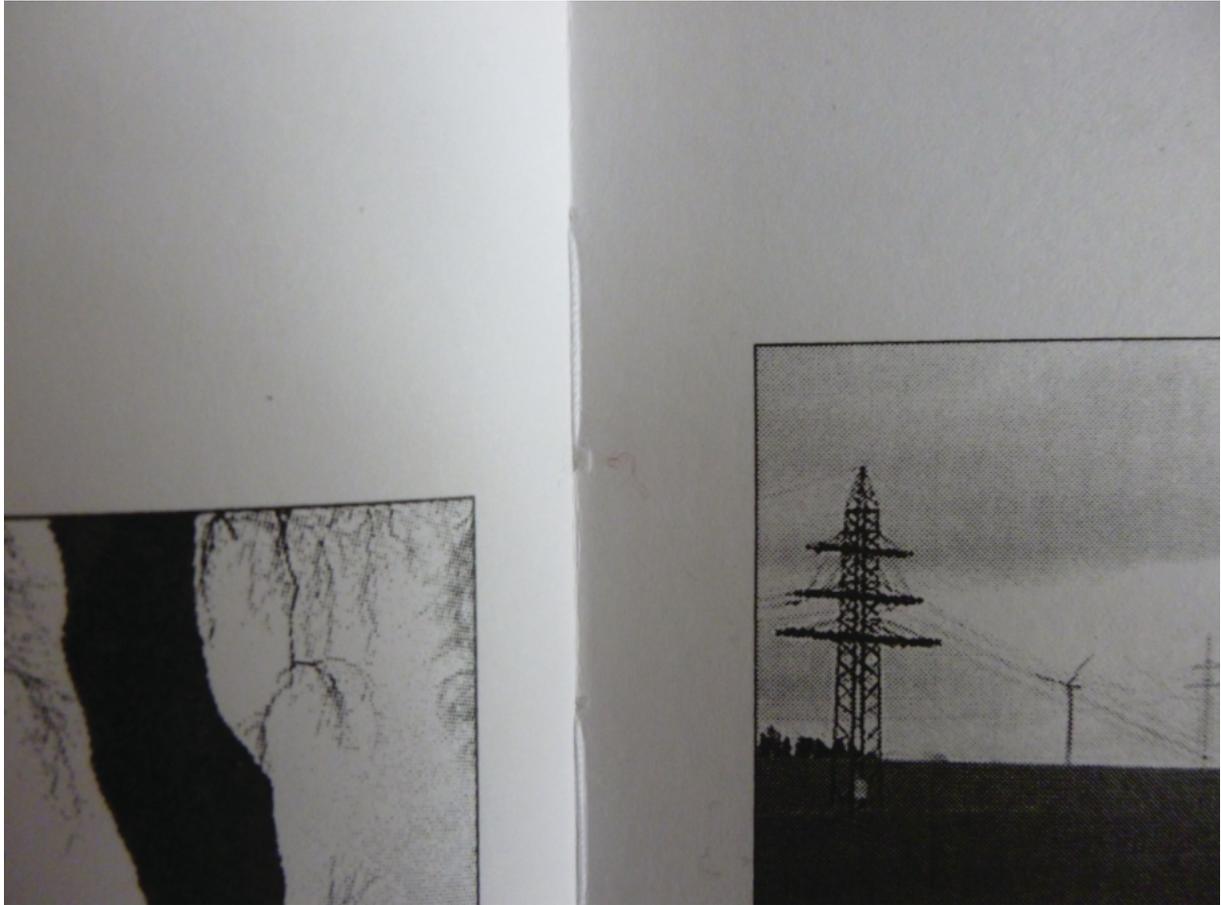


Abb. 91



Abb. 92





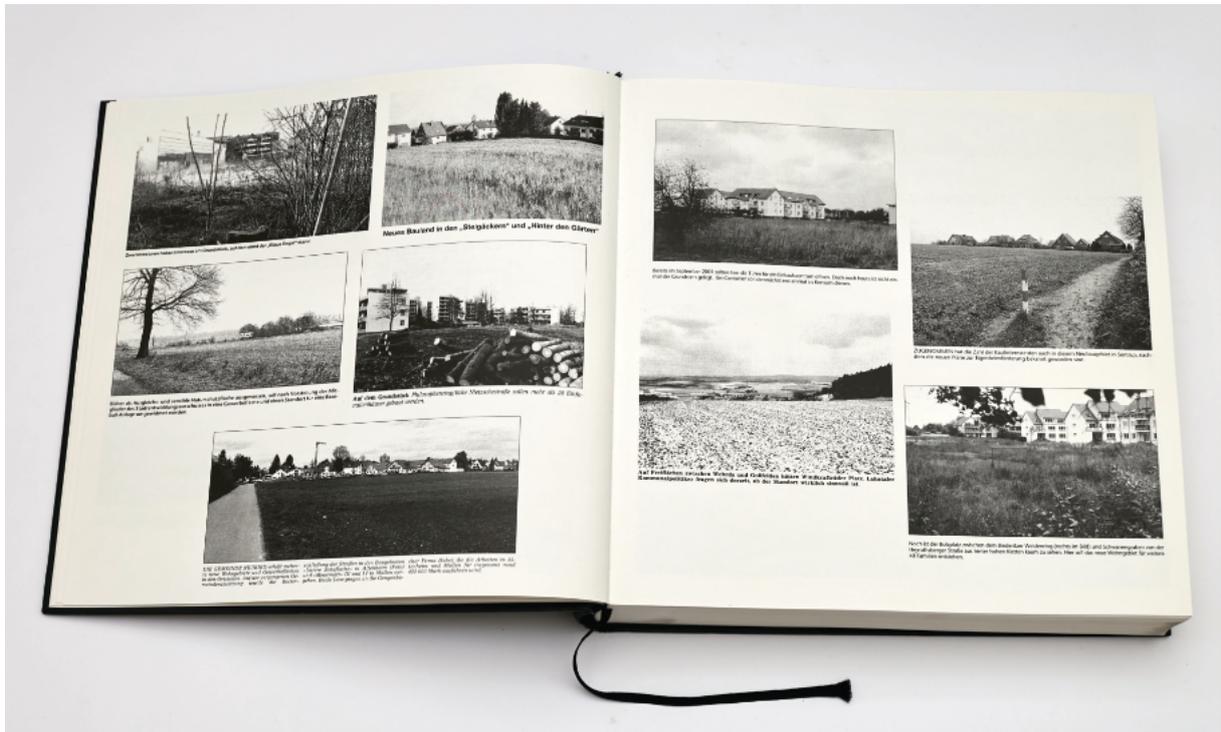


Abb. 97



Abb. 98



Abb. 99

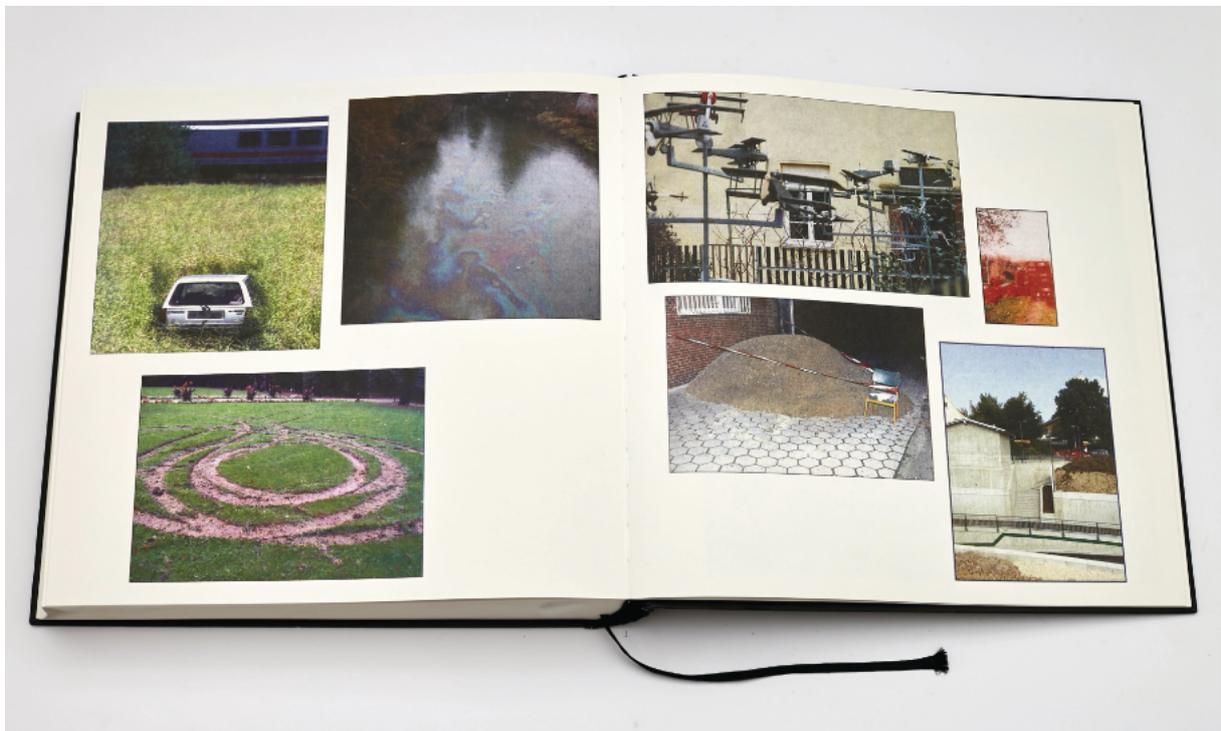


Abb. 100



Abb. 101



Abb. 102



Abb. 103



Abb. 104



Abb. 105

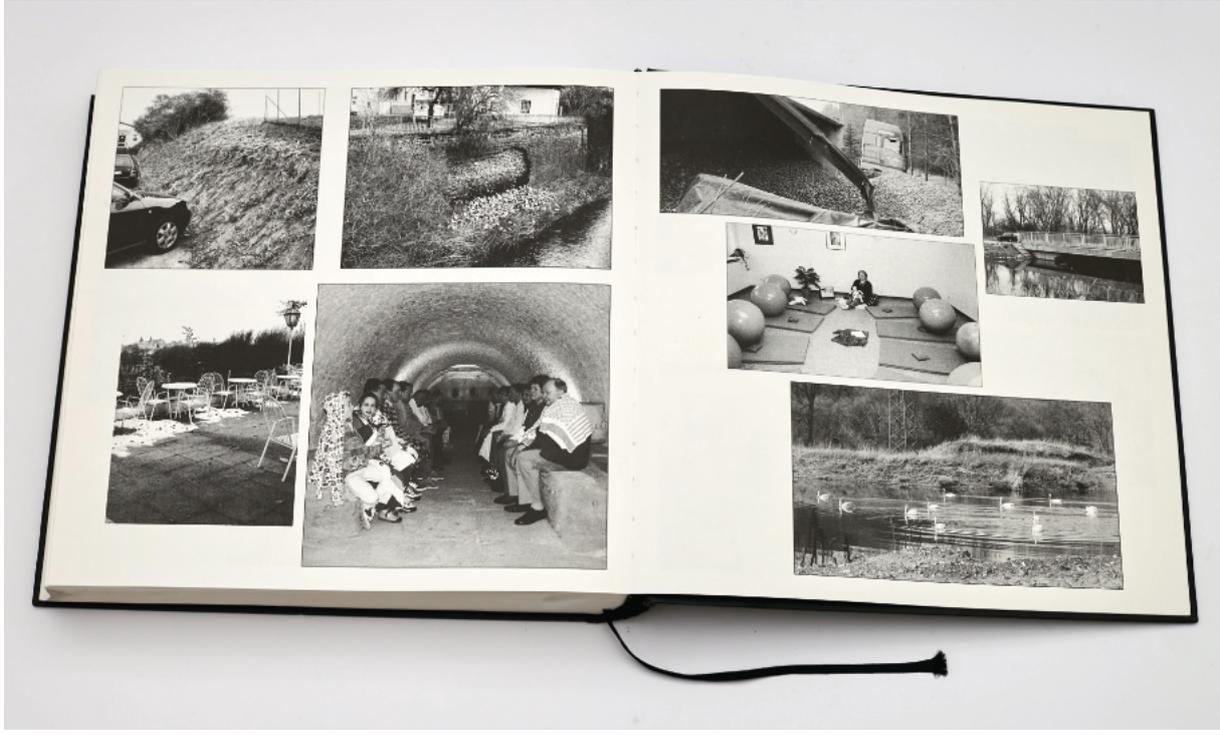


Abb. 106



Abb. 107



Abb. 108

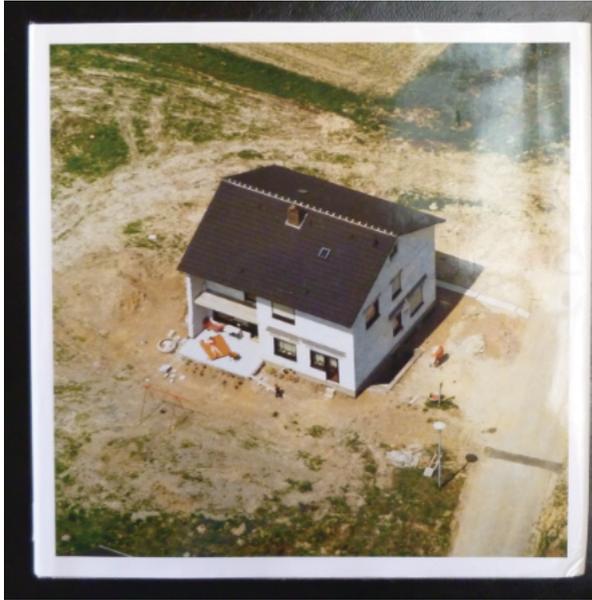


Abb. 109



Abb. 110



Abb. 111

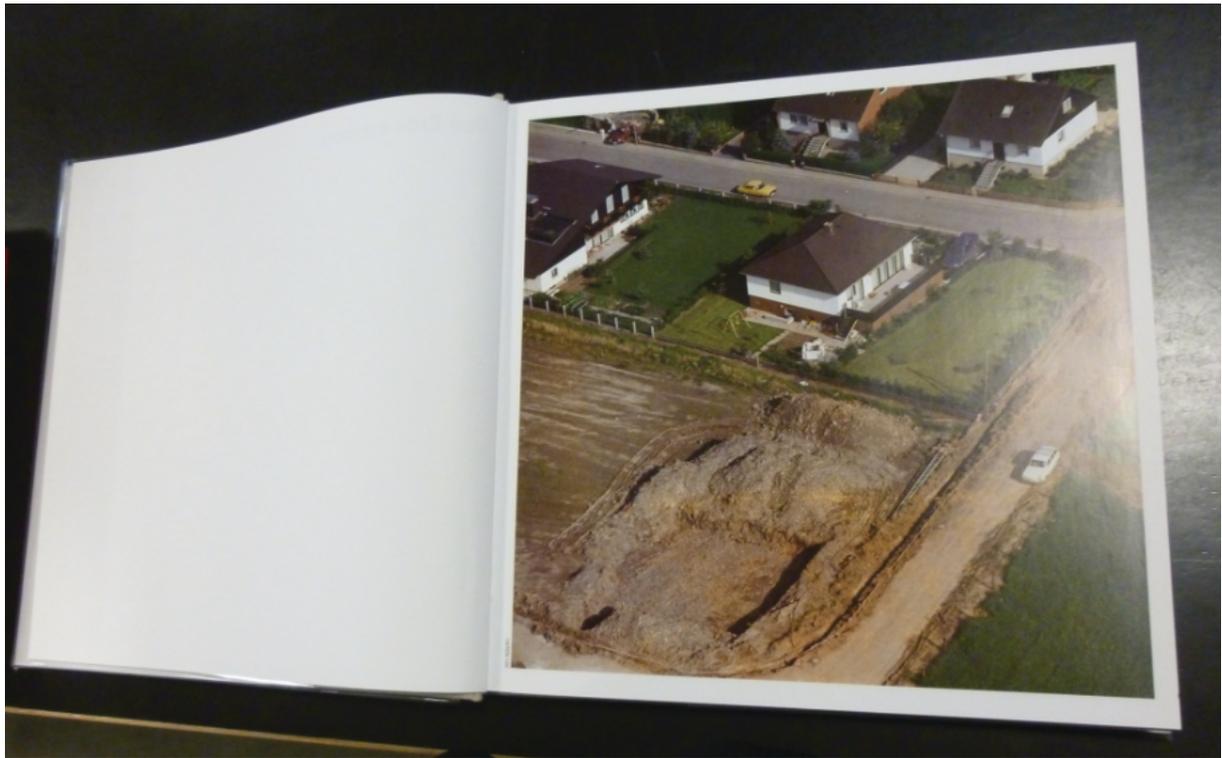


Abb. 112



Abb. 113



Abb. 114

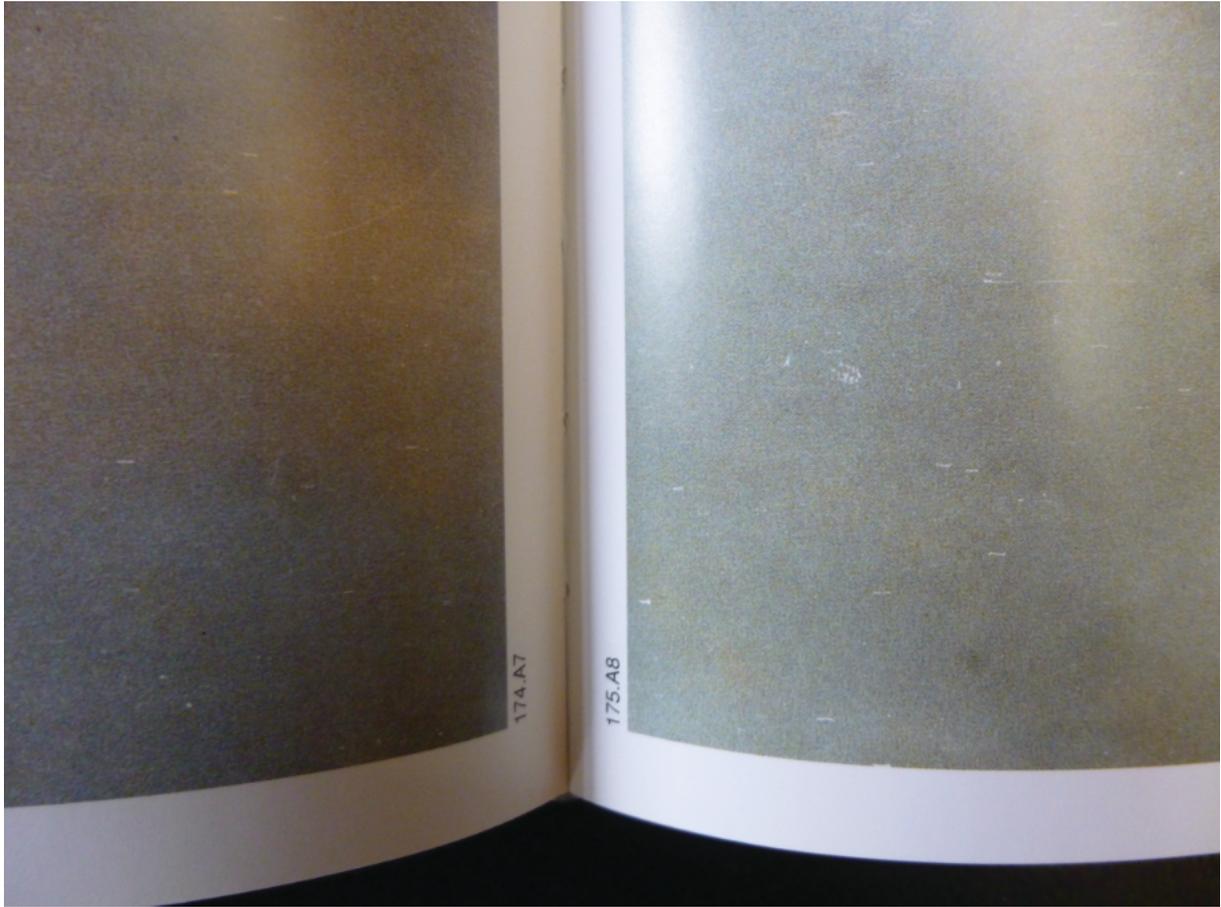


Abb. 115



Abb. 116



Abb. 117



Abb. 118



Abb. 119



Abb. 120



Abb. 121



Abb. 122



Abb. 123



Abb. 124



Abb. 125



Abb. 126



Abb. 127



Abb. 128



Abb. 129



Abb. 130



Abb. 131

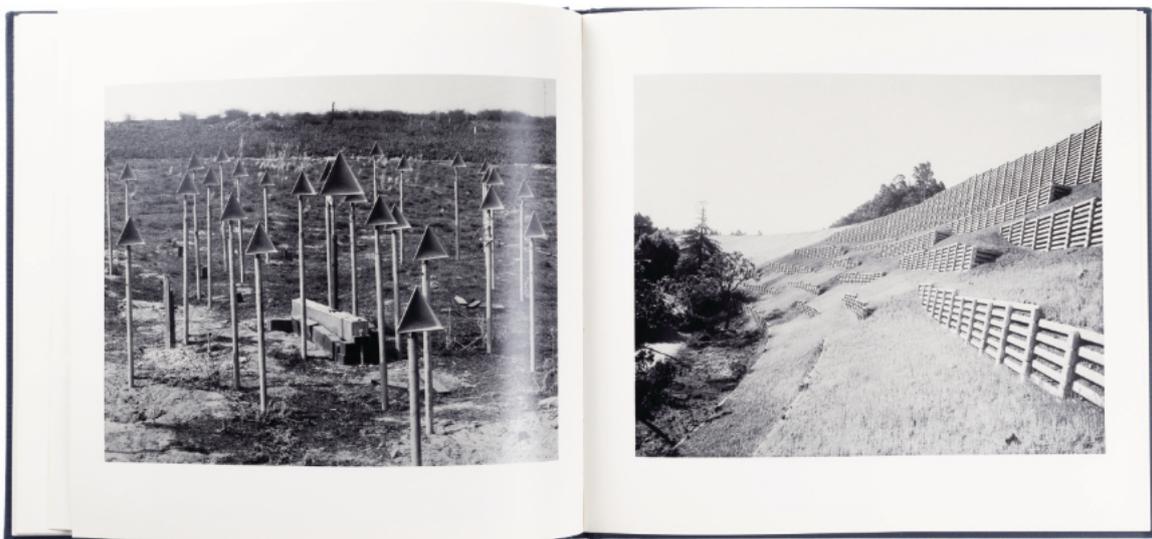


Abb. 132



Abb. 133

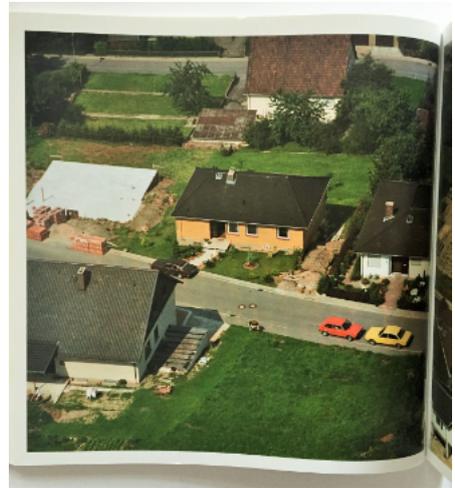


Abb. 134



Abb. 135



Abb. 136

## **9 ANHANG**

### **9.1 Eidesstattliche Erklärung**

Ich versichere an Eides statt, dass ich die dem Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften der Freien Universität Berlin zur Promotion eingereichte Dissertation mit dem Titel

**VON KONTEXT ZU KONTEXT.  
Verfahren der Aneignung gefundener Fotografien  
bei Mike Mandel, Larry Sultan und Peter Piller**

unter der Betreuung von Prof. Dr. Peter Geimer selbstständig, ohne fremde Hilfe durchgeführt und bei der Abfassung der Dissertation keine anderen als die dort aufgeführten Hilfsmittel benutzt habe.

Berlin, den 29.9.2021

Natascha Pohlmann

## 9.2 Zusammenfassungen

### Zusammenfassung (deutsch)

Die Arbeit mit dem Titel „Von Kontext zu Kontext. Verfahren der Aneignung gefundener Fotografien bei Mike Mandel, Larry Sultan und Peter Piller“ geht der Frage nach, wie sich Künstler\*innen von ihnen gefundene, fremde und nicht für einen genuin künstlerischen Zweck hergestellte Fotografien für ihre Arbeiten aneignen, welche Präsentationsformen sie wählen und welche Bedeutung die Art der Präsentation für eine Rezeption und Konstituierung der Fotografien als Kunst hat.

Die Studie gliedert sich in drei Hauptteile. Im ersten Teil wird anhand einer kunsthistorischen Verortung untersucht, seit wann Künstler\*innen fremde Fotografien in eigene Werke einbanden, auf welchen Wegen Fotografien des Alltags in die Kunstwelt gelangten und wie die Aneignung fremder Fotografien juristisch zu bewerten ist. Die nächsten beiden Kapitel stellen exemplarische Werkanalysen dar, in denen produktions- und rezeptionsästhetische Ansätze miteinander verbunden werden. Untersucht wird zum einen die Arbeit *Evidence* von Mike Mandel und Larry Sultan, welche 1977 zuerst als selbstverlegtes Buch und später in zahlreichen Ausstellungen präsentiert wurde. Zum anderen wird Peter Pillers Ende der 1990er begonnener Werkkomplex *Archiv Peter Piller* analysiert. Hier wird teilweise zum ersten Mal sowohl das künstlerische Vorgehen und die Formgebung als auch die Wirkung und kunsthistorische Bedeutung der ausgewählten Arbeiten anhand ihrer Ausstellungs-, Editions- und Rezeptionsgeschichte untersucht, welche im Fall von *Evidence* über 40 Jahre, im Fall des *Archiv Peter Piller* über 20 Jahre umfasst. Die Analysen basieren im Wesentlichen auf einem kunsthistorisch vergleichenden Ansatz. Sie widmen sich der Materialität der künstlerischen Arbeiten und untersuchen deren räumliche und mediale Präsentationskontexte – die Hängung von Fotografien an Ausstellungswänden und ihre Präsentation in Büchern – sowie die Gleichzeitigkeit dieser Präsentationsformen und ihren Wechsel.

Es wird gezeigt, dass es nicht nur Künstler\*innen, sondern auch Kurator\*innen und Verleger\*innen waren, die dazu beitrugen, dass sich bereits in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine eigenständige Tradition im künstlerischen, kuratorischen und editorischen Umgang mit gefundenen Fotografien entwickelte. Die Verfahrens- und Kontextanalysen verdeutlichen, dass die ausgewählten Künstler mit ihrem Vorgehen die Grenzen zwischen editorischen, kuratorischen und künstlerischen Aneignungsverfahren aufweichen und bewusst

darauf abzielen, auch die Klassifizierbarkeit der von ihnen angeeigneten Fotografien zu erschweren. Zudem belegt die Analyse, dass die ausgewählten Werke nicht allein durch die simple Entnahme von Fotografien aus einem Kontext und deren Eingabe in einen anderen Kontext entstehen, sondern vielmehr aus einem komplexen und mehrschrittigen Prozess hervorgehen, der unter anderem eine materielle Bearbeitung der gefundenen Fotografien beinhaltet.

### **Zusammenfassung (englisch)**

„From Context to Context. The Appropriation of Found Photographs in the Art of Mike Mandel, Larry Sultan, and Peter Piller“ explores the question of how artists appropriate found photographs that are foreign and not produced for a genuine artistic purpose for their works, which modes of presentation the artists choose, and what significance the mode of presentation has for the reception and constitution of these photographs as art.

The study is divided into three main parts. The first part examines, on the basis of an art historical localization, when artists began to incorporate photographs by others into their own works, how photographs of everyday life entered the art world, and how the appropriation of photographs by others is to be evaluated from a legal point of view. The next two chapters present exemplary work analyses in which production- and reception-aesthetic approaches are combined. Firstly, the work *Evidence* by Mike Mandel and Larry Sultan is examined, which was first presented in 1977 as a self-published book and later shown in numerous exhibitions. Secondly, the study analyses Peter Piller's work complex entitled *Archiv Peter Piller*, started at the end of the 1990s. Here, in part for the first time, the study examines both the artistic approach and form as well as the impact and art historical significance of the selected works on the basis of their exhibition, edition, and reception history, which in the case of *Evidence* spans over 40 years, and in the case of *Archiv Peter Piller* over 20 years. These analyses are essentially based on a comparative art historical approach. They are devoted to the materiality of the artistic works and examine their spatial and medial presentation contexts – the hanging of photographs on exhibition walls and their presentation in books – as well as the simultaneity of these forms of presentation and their change.

The study shows that it was not only artists, but also curators and publishers who substantially contributed to the development of an independent tradition in the artistic, editorial, and curatorial treatment of found photographs as early as the first half of the 20th century. The presented procedural and contextual analysis make it clear that the selected artists' approach softens the boundaries between editorial, curatorial, and artistic appropriation procedures and

deliberately aims to complicate the classifiability of the photographs they appropriate. Moreover, the analysis proves that the selected works are not created by simply taking photographs from one context and entering them into another, but rather emerge from a complex and multi-step process that includes, among other things, a material treatment of the found photographs.

### 9.3 Dank

Bedanken möchte ich mich zuerst bei Prof. Dr. Peter Geimer und Prof. Dr. Annette Tietenberg, die meine Dissertation mit wertvollen Hinweisen und herausfordernden Fragen betreuten, mich in meinem Vorhaben ermutigten und mir mit Rat zur Seite standen. Für die Gespräche über Fotografie, Fotobücher und den Austausch zu kuratorischen Fragestellungen bedanke ich mich bei Inka Schube, Sandra S. Phillips, Steffen Siegel, Christoph Schaden, Markus Schaden, Mette Sandbye, Bettina Dunker, Barbara Wien, Michael Wiesehöfer, Wilhelm Schürmann und Birte Kreft. Ich danke Peter Piller, Mike Mandel, Hans-Peter Feldmann, Erik Kessels, Katharina Gaenssler, Wolfgang Tillmans, Anouk Kruithof und Mitchell Johnson für den Austausch über ihre künstlerische Arbeit und die Unterstützung meines Dissertationsvorhabens.

Die Recherchen führten in zahlreiche Archive, Bibliotheken und Sammlungen und wären ohne deren Unterstützung nicht möglich gewesen. Mein besonderer Dank gilt Leslie Sguyres vom CCP in Tucson, Adam Ryan vom SFMOMA in San Francisco, Kelly Sultan von der Estate of Larry Sultan, Bettina Brach vom Zentrum für Künstlerpublikationen in Bremen, Hubert Kretschmer vom AAP Archive Artist Publications in München, Gustavo Grandal Montero vom Chelsea College of Arts in London, Michael Kollmann von OstLicht in Wien, Eva Hermann von der Galerie Capitain Petzel in Berlin, den Mitarbeiter\*innen der Staatsbibliothek Berlin, Kunstbibliotheken in Berlin, Köln und London, der British Library und Photographers Gallery in London, der Berlinischen Galerie, Deichtorhallen und des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg sowie des Sprengel Museums Hannover. Danke auch an Lena Holbein für den kollegialen Austausch von Bild- und Quellmaterialien bei der Recherche.

Der Friedrich-Ebert-Stiftung bin ich für das gewährte Stipendium dankbar, welches meine Promotion über drei Jahre finanziell ermöglichte. Als assoziiertes Mitglied des DFG Graduiertenkollegs „Das fotografische Dispositiv“ an der Hochschule für Bildende Künste Braunschweig profitierte ich von der Teilnahme an Studienreisen innerhalb Deutschlands sowie in die USA und Japan sowie vom interdisziplinären Austausch und der Vernetzung mit internationalen Fotografieforscher\*innen. Insbesondere den Kollegiat\*innen Ann-Kristin Krahn und Daniel Bühler bin ich sehr dankbar für Rat, Kritik und Ermutigung. Ihnen, Frederike Steinhoff, Valerie und Johanna Hortolani, Tania Ost sowie Detlef Berghorn im Speziellen danke ich auch für die gewissenhaften Korrekturlesungen und wertvollen Hinweise. Zu guter Letzt bedanke ich mich von Herzen bei meinem Ehemann, meiner Familie und meinen Freund\*innen für ihre fortwährende Unterstützung.

## 9.4 Liste der Veröffentlichungen

### Publikationen

- 2016 Pohlmann, Natascha: Do ~~not~~ touch. Das Fotobuch im musealen Ausstellungsraum, in: Sykora, Katharina / Schrader, Kristin / Kohler, Dietmar / Pohlmann, Natascha / Bühler, Daniel (Hg.) (2016): *Valenzen fotografischen Zeigens*, Kromsdorf, S. 218–233.
- Pohlmann, Natascha: Fotografisches Gezeigtwerden: Material und Display, in: Sykora, Katharina / Schrader, Kristin / Kohler, Dietmar / Pohlmann, Natascha / Bühler, Daniel (Hg.) (2016): *Valenzen fotografischen Zeigens*, Kromsdorf, S. 23–25.
- 2015 Pohlmann, Natascha: *The Living Photobook*, in: Rundbrief Fotografie, 22/3 (2015), S. 37–46.
- Pohlmann, Natascha: *Unbeschwerte Tage. Über den künstlerischen Umgang mit den Fotografien anderer*, in: L. Fritz. Das Magazin der Photoszene, 2/ 2015, S. 34–36.
- 2010 Sprengel Museum Hannover (Hg.) (2010): *Tet Arnold von Borsig. Vom Firmenerben zum ‚glücklichen Fotografen‘* (anlässlich der Ausstellung VOM FIRMENERBEN ZUM 'GLÜCKLICHEN FOTOGRAFEN': DAS ARCHIV TET ARNOLD BORSIG, Sprengel Museum Hannover, 3.10.2010–30.1.2011), Hannover.

### Vorträge

- 2016 *Art Can Be Found. Artistic Appropriation of Found Photography*, Vortrag am 2.12.2016 auf der Tagung „4th International Conference of Photography & Theory (ICPT2016): PHOTOGRAPHY AND THE EVERYDAY“, Nikosia, Zypern.
- Fotografie ohne Klasse*, Vortrag am 4.2.2016 im Colloquium des DFG-Graduiertenkollegs 1843 „Das Fotografische Dispositiv“, HBK Braunschweig.
- 2015 *Fotografie ohne Klasse*, Vortrag am 13.2.2015 und 18.12.2015 im Colloquium von Prof. Dr. Peter Geimer, FU Berlin.
- Einführung*, Impulsvortrag am 3.7.2015 auf der Tagung „Valenzen fotografischen Zeigens“, HBK Braunschweig.
- Fotografie ohne Klasse*, Vortrag am 21.1.2015 im Colloquium des DFG-Graduiertenkollegs 1843 „Das Fotografische Dispositiv“, HBK Braunschweig.
- 2014 *Gefundene und private Fotografie in Fotobüchern seit den 1990er Jahren*, Vortrag am 17.10.2014 auf der Tagung „Gedruckt und Erblättert. Das Fotobuch als Medium ästhetischer Artikulation seit den 1940er Jahren“, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München.

*Fotografie ohne Klasse. Künstlerische Verfahren der Aneignung privater und gefundener Fotografien seit den 1960er Jahren*, Vortrag am 9.4.2014 bei den Einführungstagen der Graduiertenförderung der Friedrich-Ebert-Stiftung, Bad Münstereifel.

2013 *Fotografie ohne Klasse*, Vortrag am 15.10.2013 im Colloquium des DFG-Graduiertenkollegs 1843 „Das Fotografische Dispositiv“, HBK Braunschweig.

2012 *Fotografie ohne Klasse*, Vortrag am 24.1.2012 im Colloquium von Prof. Dr. Peter Geimer, FU Berlin.