

Bereichsrezension im erweiterten Forschungskontext: Fotobuch

Manfred Heiting, Roland Jaeger (Hg.): Autopsie 1 & 2: Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945 (2 Bände im Schubert)

Göttingen: Steidl 2012/2014, 516 S./656 S., ISBN 978-3-86930-774-9, EUR 138,- einzeln je EUR 95,-

Peter Pfrunder, unter Mitarbeit von Martin Gasser und Sabine Münzenmaier (Hg.): Schweizer Fotobücher. 1927 bis heute: Eine andere Geschichte der Fotografie

Winterthur/Baden: Fotostiftung Schweiz/Lars Müller Publishers 2012, 640 S., ISBN 978-3-03778-260-6, EUR 75,-

Martin Parr, Gerry Badger (Hg.): The Photobook: A History 3. Band

London/New York: Phaidon 2014, 320 S., ISBN 978-0-7148-6677-2, EUR 79,95

In den letzten Jahren ist die gedruckte Fotografie stärker in den Mittelpunkt der fotogeschichtlichen Forschung gerückt. Das war überfällig, denn die Ubiquität der Fotografie, ihre immense und kulturprägende Verbreitung im 20. Jahrhundert, ist weniger den fotochemisch erzeugten Abzügen zuzurechnen als den fotomechanisch vervielfältigten Bildern, die auf Plakaten oder Prospekten, in Büchern, Zeitschriften, selbst auf T-Shirts erscheinen. Die letzte Dekade verzeichnete wesentliche Arbeiten zur Pressefotografie (bspw. Dewitz 2001; Gretton 2010; Gervais 2015; Holzer 2014). Die genannten Untersuchungen zeichnen sich dadurch aus, dass sie nicht das Genie berühmter Fotoreporter_innen in den Mittelpunkt stellen, sondern die Ästhetik der Fotografie so herausarbeiten, wie sie sich in

Text-Bild- und Bild-Bild-Verhältnissen im Layout der Zeitschriften- und Zeitungssseiten zeigt. Die über das einzelne Bild hinausreichende sozial-, kultur- und mediengeschichtliche Kontextualisierung fotografischer Praxis ist dieser Forschungsrichtung ein wesentliches Anliegen.

Obwohl es sich auch beim Fotobuch um fotomechanisch vervielfältigte Abbildungen handelt, die ein breites Publikum adressieren, ist dessen Forschungskontextur gegenläufig motiviert. Mit dem Begriff ‚Fotobuch‘ wird ein besonderer künstlerischer Anspruch aufgerufen. Eine begriffsgeschichtliche Skizze (vgl. Heiting/Jaeger 2012, S.24-29) wies nach, dass der Begriff des ‚Fotobuchs‘ in den 1920er Jahren gelegentlich Verwendung fand, sich jedoch „im Buchhandel damals nicht behauptete“.

ten“ (ebd., S.29) konnte. Daher steht zu vermuten, dass die heutige Konjunktur des Begriffs einem Re-Import aus dem Englischen geschuldet ist. Zunächst erschien 1989 *The Dutch photo book after 1945* (Boom 1989); am prägendsten für die Begriffsbildung und das Feld waren jedoch die 2004 und 2006 publizierten Bände *The Photo Book* des britischen Dokumentarfotografen Martin Parr und des Kurators Gerry Badger. Die neue Begrifflichkeit des Fotobuchs, welche sich seitdem international als Etikett für das neue Forschungsfeld eingebürgert hat, dient dazu, das künstlerisch nobilitierte Fotobuch gegen das verbreitete Phänomen fotografischer Illustration abzusetzen. Das intentional gestaltete Bildensemble des Fotobuchs wird zu ‚der‘ für die Fotografie kongenialen Kunstform. Scheint die einzelne Fotografie – aufgrund ihres technischen Abbildungsverfahrens – als prekäre, da fragmentarische, aus der Wirklichkeit selbst herausgerissene Einheit, so soll die Synthese in einen gestalteten Text-Bild-Zusammenhang in der Lage sein, dieses Defizit zu kompensieren. Gerne wird als Gewährsmann der Fotografiekritiker Ralph Prins zitiert, der 1969 artikuliert: „A photobook is an autonomous art form, comparable with a piece of sculpture, a play or a film. The photographs lose their own photographic character as things ‚in themselves‘ and become parts, translated into printing, ink, of a dramatic event, called a book“ (Parr/Badger 2004, S.7). Um die enge Verknüpfung von Bild und Buch zu verdeutlichen, greift Badger zu der Metapher, das Foto fungiere als

Satz, während erst das Buch den kompletten Text bilde (ebd.). Das Fotobuch verleiht den Bildern als abschließbarer und semantisch gesättigter Kontext jene werkbildende Geschlossenheit, die einzelnen Fotografien selten zugestanden wird: Diese Einheit durchzieht nicht nur die Bilder, sondern ebenso ihre Anordnung, die Wahl des Papiers, Layout und Design. Während die Erforschung des journalistischen Einsatzes von Fotos den Kontext heranzieht, um eine ästhetisierende Sichtweise zu relativieren, baut der Fotobuch-Diskurs eine Bühne für deren Apotheose.

Parr verankert seinen Überblick als „unofficial revisionist history“ (Parr/Badger 2014, S.5), die den Fotograf_innen eine Stimme verleiht: „[E]very photographer I have asked can point their finger at a hidden gem of a book. So the cumulative effect of this process is to give the photographers of this world an opportunity to have their say, rather than be told by academics and theoreticians what their history was“ (ebd.) Den Ausgangspunkt für einen großen Teil der Veröffentlichungen im Feld bilden tatsächlich private Sammlungen. Dass man, wie Holzer (vgl. 2006, S.74) begrüßt, mit der fotomechanisch reproduzierten Fotografie dem Kult um das fotografische ‚Original‘ entkommt, stimmt nur bedingt, wenn nun die Erstausgabe mit Original-Schutzumschlag zu Höchstpreisen gehandelt wird. Dass die Überblicksbände von Parr und Badger nicht unschuldig daran sind, wenn die Nachfrage die Preise treibt, verbuchen beide stolz als Erfolg ihrer Initiative (vgl. 2006, S.5; 2014, S.4).

Seit der Kunstmarkt in den 1980er Jahren die Fotografie entdeckt hat, hat sich also ‚nur‘ geändert, dass man alte Fotografien nicht mehr aus den Büchern herauslöst, um sie in Kunst zu transformieren (vgl. Crimp 1996), sondern es heute lukrativer sein dürfte, sie in ihrem Publikationskontext zu belassen.

Die ‚Entdeckung‘ der gedruckt publizierten Fotografie verändert die Fotografieforschung. Die fällige Debatte, welche Risiken es birgt, so exklusiv vom gedruckten veröffentlichten Bild auszugehen, hat der österreichische Fotohistoriker Timm Starl angestoßen: „Nicht mehr die Kunst der Fotografie steht im Focus, sondern dieser richtet sich auf den Geschmack von Herausgebern, die Kreativität der Layouter und die Möglichkeiten der Reproduktionstechniken“ (Starl 2012). Gerade für den Kunstdiskurs bleibt die Umstellung auf das Fotobuch zweischneidig. Was im Buch zur geschlossenen Sinneinheit wird, ist nicht unbedingt das, was die fotografischen Operateure im Sinn hatten, sondern das, was davon nach der editorischen Bearbeitung – Beschneidung, Retusche, Mise-en-page – übrig bleibt. Dieser Aufsplitterung künstlerischer Verantwortung soll die Verschiebung von traditionellen Künstlerkonzepten hin zum filmanalog konzipierten *auteur* abhelfen, der die Teamarbeit gemäß seiner Absichten steuert (vgl. Koetzle 2010, S.13). Die Berücksichtigung des Kontexts erweitert somit nicht den Horizont der Fotografieforschung, sondern zwingt sie weiter durch das Nadelöhr des Künstlerischen. Die Breite dessen,

was an fotografisch bebilderten Büchern publiziert wird, bildet sich in der Forschung nicht ab: In den Aufrissen des Gegenstandsbereichs fehlen bislang Sparten wie Bestimmungsbücher, Kochbücher oder Kinderbücher, selbst wenn sie im Kern aus fotografischen Bildern bestehen.

Vor diesem Hintergrund sollen nun einige unlängst erschienene Fotobuch-Anthologien besprochen werden, um herauszuarbeiten, wie sie das Forschungsfeld konzipieren. Andere bisher erschienene Bände orientieren sich mehrheitlich entweder an der nationalen Herkunft der Fotografen und Verleger (z.B. Boom 1989; Pfrunder 2011; Heiting/Jaeger 2012/2014; Fernández 2011; Gierstberg/Suermondt 2012), was eine erstaunliche Rückkehr der Nationalgeschichte anzeigt, oder sie beziehen sich thematisch auf geografische Räume wie *Deutschland im Fotobuch* (Wiegand 2011), *Books on Japan* (Morioka 2012), *Eyes on Paris* (Koetzle 2010) oder *Wien im Bild* (Ponstingl 2008). Seltener wird nach Genres oder Sparten von Bildern sortiert, wenn man sich mit von bildenden Künstlern gestalteten Büchern (Dickel 2008), Aktfotografien (Bertolotti 2007) oder Firmenpublikationen (Thijssen 2002) befasst. Eine Ausnahme stellt bislang der monografische Band *Il libro dei libri* (2014) dar, der das von touristisch orientierten *coffee table books* bis hin zum Firmenbuch reichende Schaffen Gianni Berengo Gardins über 50 Jahre hinweg verfolgt. In diesem Zusammenhang gilt es, die rezensierten Anthologien zu verorten. Was gilt ihnen überhaupt als Fotobuch? Wie wird das

Feld sortiert? Welche Forschungsfragen werden aufgeworfen? Mit welchen Mitteln wird das Medium Fotobuch im Buch wiedergegeben?

The Photobook: A History (3. Band)

Die ersten beiden Bände von *The Photobook* prägen als Klassiker bis heute die Erforschung des Fotobuchs. Nicht das fotografisch bebilderte Buch schlechthin, das in einer unüberschaubaren Masse vorliegt, sondern das exquisite Fotobuch ist es, das in diesen Bänden gefeiert wird. Die unverkennbare Tendenz zu dokumentar fotografischen Büchern verwundert angesichts von Parrs eigener Fotopraxis nicht, ist er doch Mitglied der Agentur Magnum, die Fotojournalismus von jeher als künstlerisches Vorhaben propagierte. Das – im Gegensatz zur Zeitschrift – auf Dauer bauende Fotobuch scheint ideal, um jene „alternative history of photography [...] from the viewpoint of the photographer“ (2006, S.4) voranzubringen, die sich Parr erträumt, eine Geschichte, die zwischen den Extremen der „mass-circulation magazines“ und der „gallery wall“ (2004, S.11) hindurchsteuert.

Der subjektiven Auswahl ist dennoch so viel Spielraum geblieben, dass sich Überraschendes entdecken lässt, etwa ein unterhaltsam narrativiertes Verbrecheralbum (2006, S.212) oder zwei High School-Jahrbücher (2006, S.192-195). Weiterhin lassen die Herausgeber ihren Blick jenseits der Kernräume Europa und USA schwei-

fen, indem sie Fotobücher aus Asien (hier schwerpunktmäßig Japan), Südamerika und Afrika integrieren. Diese Vielfalt räumt *The Photobook* eine Sonderstellung unter den Fotobuch-Anthologien ein. Nur die erste Hälfte des ersten Bandes verfährt indes historisch, indem ein chronologischer Bogen von Henry William Fox Talbots *The Pencil of Nature* (1844-1846) bis zur politischen Indienstnahme der Fotografie in den 1930er und 1940er Jahren geschlagen wird. Der Rest des ersten sowie der zweite Band sortiert disparat nach geografischen, ästhetischen, generischen und thematischen Kriterien, um die Vielfalt des Fotobuchs nach 1945 einzufangen.

Das Fehlen einer verbindlichen Systematik ermöglichte 2014 mühelos einen dritten Band hinzuzufügen. Historisch behandelt dieser das „contemporary photobook“ (S.7) und konzentriert sich auf Publikationen seit 1945. Das Versprechen ist, dass man anhand der Auswahl nicht nur die thematischen Anliegen des Fotobuchs, sondern die der zeitgenössischen fotografischen Kultur insgesamt zu greifen bekomme, was sich in der Kapitelgliederung „propaganda, protest, desire, society, place, conflict, identity, memory and the medium itself“ (2014, S.7) spiegeln soll. Die Selektionsprinzipien bleiben Kapitel für Kapitel dieselben – eher dokumentar fotografisch orientiert, im Sinne der Spiegelung der Wirklichkeit statt der Bespiegelung der Subjektivität; international gestreut, mit Schwerpunkten auf Europa, USA und Japan; mit

einem Auge für idiosynkratische Entdeckungen. Dass in Zukunft ein vierter Band zu erwarten steht, scheint fraglich, da Parr zu erkennen glaubt, „the process of new discovery is probably finally starting to plateau out“ (2014, S.5). In dieser Formulierung wird erneut greifbar, dass es Parr und Badger nie darum ging, das Feld des Fotobuchs repräsentativ abzubilden, sondern darum, ihre eigene Faszination für ihre ‚Entdeckungen‘ zu teilen.

Jeder der drei Bände stellt gut 200 Fotobücher vor, indem er jeweils Schutzumschlag oder Einband und dazu mindestens eine Doppelseite aus dem Innenleben wiedergibt. Ergänzt wird dies um eine kurze Erläuterung, die nicht zuletzt die Auswahl rechtfertigt, sowie Basisdaten zu Format, Umfang, Verlag und Bilderanzahl. Eine kursorische Kontextualisierung, die kulturelle und fotografische Zusammenhänge skizziert, gewähren die Sektionseinleitungen, die aber eher den Charakter von Ausstellungskatalog-Prosa als von wissenschaftlicher Durchdringung haben. Fachbegriffe des Layouts oder Hinweise auf fotografische Verfahren sucht man vergebens, in der Regel konzentriert sich der Text auf die ‚Inhalte‘. Die ‚Geschichte‘, die der Titel eigentlich verspricht, liefern die Bände keineswegs, nicht nur weil die chronologische Ordnung lediglich ‚innerhalb‘ der Kapitel regiert. Historiografische Stringenz zu erzielen würde eine von Grund auf andere Herangehensweise erfordern als diejenige des Sammlers,

der Glanzstücke aus seiner Sammlung wählt, um dann deren Relevanz zu begründen. So bietet *The Photobook* statt einer Geschichte eine Art Weltkarte, die aufzeigt, was es wo so alles an Fotobüchern gab und gibt, dabei aber zwischen den Zentren weiße Flecken belässt.

*Schweizer Fotobücher. 1927 bis heute:
Eine andere Geschichte der Fotografie*

Für den Fotohistoriker Peter Pfrunder ist die Zuordnung des Fotobuchs zur Schweiz keine Beiläufigkeit. Vielmehr soll das Fotobuch den Weg weisen, die nationale Fotografie neu zu historisieren. Der Untertitel akzentuiert den Neuansatz: „Einige unbekannte Namen treten ins Rampenlicht, einige bekannte Fotografen wird man vermissen“ (S.15). Um die Gesamtdarstellung um Aspekte zu komplettieren, die sich nicht im Fotobuch niedergeschlagen haben, werden die gliedernden fünf Epochen etwas ausführlicher eingeleitet. Wichtiger als Verschiebungen im Kanon vorzunehmen, ist für Pfrunder die Chance, Fotografie breiter in ihrem kulturellen, medialen und wirtschaftlichen Umfeld zu situieren: „Eine den Fotobüchern folgende Geschichte präsentiert sich nicht so sehr als eine Geschichte einzelner herausragender Individuen, sondern als eine des Zusammenspiels zwischen Fotoschaffenden, Verlegern, Gestaltern und Druckern, und sie spielt sich vor dem Hintergrund eines Buchmarkts ab, der immer auch ökonomischen

Gesetzen gehorcht“ (ebd.). Unter diesen Prämissen zielt Pfrunder auf eine Gesamtschau der Schweizer Fotografiegeschichte, um den von der Fotostiftung Schweiz 1974 und 1992 herausgegebenen Überblicken einen aktuelleren zur Seite zu stellen. Wieder einmal stellt das Fotobuch einen Konnex zur Nationalgeschichte her. Im Buch flottieren die Fotografien weniger frei, weil sie durch den schriftsprachlichen Kontext und die national ausgerichtete Infrastruktur des Verlagswesens enger mit dem Raum ihres Erscheinens verbunden bleiben. Bücher geben, so Pfrunder, „den einzelnen Fotografien einen ästhetischen, historischen oder politischen Resonanzkörper“ (2012, S.12).

Die 70 behandelten Bücher wurden nur teils aufgrund ihrer „Qualität“ ausgewählt, sondern auch auf ihre „gesellschaftliche oder politische Bedeutung“ befragt, auf ihren „Verbreitungsgrad“, ihren „Einfluss auf die Entwicklung des Mediums“, „gestalterische Innovation in Bezug auf das Buch“ oder „die inhaltliche Relevanz für ein wichtiges Thema“ (S.13). Diese Kriterien offenbaren die für die Fotobuch-Forschung typische Widersprüchlichkeit, einerseits das Fotobuch als Kunstwerk zu würdigen, sich andererseits von der massenmedial durchwirkten Publikationsform mehr ‚Gesellschaftsbezug‘ zu erhoffen. Wie der nationale Bezug sichergestellt wird, präzisiert lediglich eine Fußnote in den Worten der Schweizer Nationalbibliothek, die als ‚Helvetica‘ „Bestände“ fasst, „die einen Bezug zur Schweiz haben, in

der Schweiz erscheinen oder erschienen sind, sich auf die Schweiz oder auf Personen mit schweizerischem Bürgerrecht oder Wohnsitz beziehen oder mit der Schweiz verbundenen Autoren oder Autorinnen geschaffen oder mitgestaltet wurden“ (S.14). Diese Fassung des Schweizerischen ist sympathisch offen und taugt als Sammelauftrag an eine Nationalbibliothek, doch fragt sich, inwiefern sie sich als Rückgrat für eine Geschichte der Schweizer Fotografie eignet.

In einem Sammelband, der keine kohärente Geschichte entfaltet, sondern jedes Exemplar in einem kurzen, ca. vier Textseiten umfassenden Aufsatz abhandelt, fällt dies zunächst weniger auf. Die Beiträge von insgesamt 22 Forscher_innen, meist mit biografischem Bezug zur Schweiz, deuten und kontextualisieren das jeweilige Buch, wobei die Schweiz häufig erwähnt, aber nur selten zentral verhandelt wird. Visualisiert wird jede Publikation durch eine Abbildung des Einbands oder Schutzumschlags, während zwischen fünf und zehn reproduzierte Doppelseiten Einblick in die Gestaltung gewähren, sodass Text und Bild gleich gewichtet sind. Gerade wenn sich von chronologisch geordneten Einzelanalysen keine kohärente Historie erwarten lässt, stellt sich die Frage nach dem roten Faden der Nationalgeschichte. Ist *The Americans* (1958) ein Schweizer Fotobuch, weil Robert Frank die ersten zwanzig Lebensjahre in der Schweiz verbrachte, auch wenn er schon vor der Publika-

tion in die USA übersiedelte? Überhaupt fällt auf, wie viele der Bücher den Blick aufs Ausland lenken, unter anderem auf Spanien, Deutschland, den Niger und China. Jedoch wird nicht erarbeitet, was diese Blicke in die Welt über die Schweiz verraten, wenn sie mit Spiegelungen von Fabrikarbeit, bäuerlichem Leben oder den Chalet-Fassaden von Bunkern konfrontiert werden? *Schweizer Fotobücher* reiht Publikationen aneinander, die zu ‚Helvetica‘ zählen dürfen, versäumt es aber, inhaltlich Synergien zu erzeugen. Das zusammengetragene Korpus hätte die Gelegenheit geboten, die Selbstevidenz von Nationalgeschichte, auch was das Fotobuch angeht, zu widerlegen.

Autopsie 1 & 2: Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945 (2 Bände im Schubert)

In den aus der Sammlung Heitings hervorgegangenen Bänden verschiebt sich die Balance in Richtung Wort. *Autopsie* stellt eine gewinnbringend illustrierte Sammlung von insgesamt 70 Beiträgen dar, die den Anspruch einlöst, das im Titel skizzierte Feld systematisch abzuhandeln. Neben den Herausgebern zeichnen 17 weitere Expert_innen wie Dorothea Peters, Patrick Rössler, Rolf Sachsse und Virginia Heckert für die Aufsätze verantwortlich. Mehr als die Hälfte der Beiträge sind aber von Mit-herausgeber Roland Jaeger verfasst.

Das Feld der Fotobücher wird in *Autopsie* mittels verschiedener Zugänge beackert: Einerseits geht

es um bestimmte Verlage sowie um Fotobuchreihen (wie *Die blauen Bücher* [1902-heute]). Andererseits wird die Fotobucharbeit bestimmter Fotograf_innen wie Albert Renger-Patzsch oder Erna Lendvai-Dircksen vorgestellt. Andere Beiträge widmen sich einzelnen Büchern wie *foto-auge* (1929) von Franz Roh oder *Antlitz der Zeit* (1929) von August Sander. So wird das Fotobuch sowohl vom Verlag als auch vom fotografischen Bild ausgehend perspektiviert. Quer dazu liegen Abhandlungen zu fotografisch illustrierten Firmenschriften oder zu fotografischer Propaganda, gewissermaßen zu bestimmten Gattungen des Fotobuchs. Schließlich treten einzelne Artikel hinzu, die sich mit den drucktechnischen Voraussetzungen des Fotobuchs beschäftigen, mit Verlagswerbung oder auch mit Randgebieten, die wie Mappenwerke oder Sonderhefte von Illustrierten zwischen Buch und Periodikum stehen. Die beliebig anmutende Anordnung der Beiträge verdeutlicht die Multiperspektivität, so dass es schlicht die erschlagende Fülle ist, die den Eindruck der umfassenden Bearbeitung erzeugt, während der Anspruch auf eine historiografische Ordnung gar nicht mehr erhoben wird.

Das nahezu quadratische Format wäre zwar geeignet, um Buch-Dopelseiten groß zu reproduzieren, seitengroße Abbildungen stellen indes die Ausnahme dar. Stattdessen werden vielfach Unmengen kleinformatiger Bilder kombiniert, die verschiedene Werbeanzeigen, Umschlagvarianten oder einzelne Bände einer Buchreihe

mosaikhaft zusammenführen. Wo ein einzelnes Buch im Vordergrund steht, helfen Serien kleinformig reproduzierter Doppelseiten, einen Gesamteindruck des Layout zu gewinnen. So verschiebt sich das Augenmerk sichtbar von der Fotografie zum Buch. Das bringt mit sich, dass sich *Autopsie* kaum für Werk und Kunst interessiert, sondern das Fotobuch als in hoher Auflage vertriebene verlegerische Massenware und populäre Publikationsform greifbar macht. Die Beschränkung auf „deutschsprachige Fotobücher“ macht klar, dass die Einheit über die Sprache und die Buchkultur hergestellt wird, wobei sich letztere auf eine „weltweit einzigartige Infrastruktur an Druckereien, Verlagen und Buchhandlungen“ (S.8) stützt.

Autopsie begibt sich nicht in Definitionsschlachten darüber, was ein Fotobuch eigentlich ausmacht, unterscheidet nicht fotografisch illustrierte Massenware vom Fotobuch. Den selbstverständlicheren Umgang mit dem Begriff

des Fotobuchs können sich Heiting und Jaeger leisten, weil sie die Randphänomene nicht ausgrenzen, sondern in ihre Bände integrieren. Zugleich verengen sie den Gegenstandsbereich auf eine Epoche, die leichter zu systematisieren ist als die „Fotobuchproduktion der letzten 20 Jahre“, die „nicht nur für Sammler eine große Unübersichtlichkeit“ (S.11) aufweist. Die Selbstbeschränkung verhilft zur Genauigkeit, aber auch um den Preis, dass viele Beiträge dem Faktografischen verhaftet bleiben und sich partiell in einer nur wenig angereicherten Aufzählung von Veröffentlichungen erschöpfen. Was Fotobücher im Einzelnen und insgesamt bedeuten, welcher mediale Status ihnen zukommt, wie sie die Bildkultur verändern – diese Fragen zu beantworten, steht noch aus und bleibt künftigen Publikationen aufgegeben.

Jens Ruchatz (Marburg)

Literatur

Berengo Gardin, Gianni: *Il libro dei libri*. Roma: Contrasto, 2014.

Bertolotti, Alessandro: *Livres de nus*. Paris: Éditions de la Martinière, 2007.

Boom, Mattie: *Foto in omslag: Het Nederlandse documentaire fotoboek na 1945/Photography between covers: The Dutch documentary photobook after 1945*. Amsterdam: Fragment Uitgeverij, 1989.

Crimp, Douglas: „Das alte Subjekt des Museums, das neue der Bibliothek.“ In: Crimp, Douglas: *Über die Ruinen des Museums*. Amsterdam: Verlag der Kunst, 1996.

Dewitz, Bodo von (Hg.): *Kiosk: Eine Geschichte der Fotoreportage, 1839–1973*. Göttingen: Steidl, 2001.

- Dickel, Hans: *Künstlerbücher mit Photographie seit 1960*. Stuttgart: Maximilian-Gesellschaft e.V., 2008.
- Fernández, Horacio: *The Latin American Photobook*. New York: Aperture, 2011.
- Gervais, Thierry (unter Mitarbeit von Gaëlle Morel): *La fabrique de l'information visuelle: Photographies et magazines d'actualité*. Paris: Editions textuel, 2015.
- Gierstberg, Frits/ Suermondt, Rik (Hg.): *The Dutch Photobook: A Thematic Selection from 1945 Onwards*. Rotterdam: NAi Publishers, 2012.
- Gretton, Tom: „The Pragmatics of Page Design in Nineteenth-Century General-Interest Weekly Illustrated News Magazines in London and Paris.“ In: *Art History* 33 (4), 2010, S.680-709.
- Holzer, Anton: *Rasende Reporter. Eine Kulturgeschichte des Fotojournalismus: Fotografie, Presse und Gesellschaft in Österreich 1890 bis 1945*. Darmstadt: Primus, 2014.
- Holzer, Anton: „Fotobücher – eine andere Geschichte der Fotografie. In: *Fotogeschichte* 26 (100), 2006, S.74-76.
- Koetzle, Hans-Michael: *Eyes on Paris. Paris im Fotobuch: 1890 bis heute*. Hamburg. München: Hirmer, 2010.
- Morioka, Yoshiyuki: *Books on Japan 1931-1972*. Tokio: BNN, 2012.
- Parr, Martin/Badger, Gerry (Hg.): *The Photobook: A History*. Bd.1. London/New York: Phaidon, 2004.
- Parr, Martin/Badger, Gerry (Hg.): *The Photobook: A History*. Bd.2. London/New York: Phaidon, 2006.
- Ponstingl, Michael: *Wien im Bild – Fotobildbände des 20. Jahrhunderts*. Wien: Christian Brandstätter, 2008.
- Starl, Timm: „Bücher über Bücher“ (2012).
<http://www.timm-starl.at/fotokritik-text-77.htm> (02.07.2015).
- Thijssen, Mirelle: *Het Bedrijfsfotoboek 1945-1965: Professionalisering van fotografen in Nederland*. Rotterdam: Uitgeverij 010, 2002.
- Wiegand, Thomas: *Deutschland im Fotobuch: 287 Fotobücher zum Thema Deutschland aus der Zeit von 1915 bis 2009*. Göttingen: Steidl, 2011.