

Joachim Schmid und die Bilder der anderen

Formen der Selbsteinschreibung in der fotografischen Aneignungskunst am Beispiel von Joachim Schmid's *Other People's Photographs*

Lena Holbein

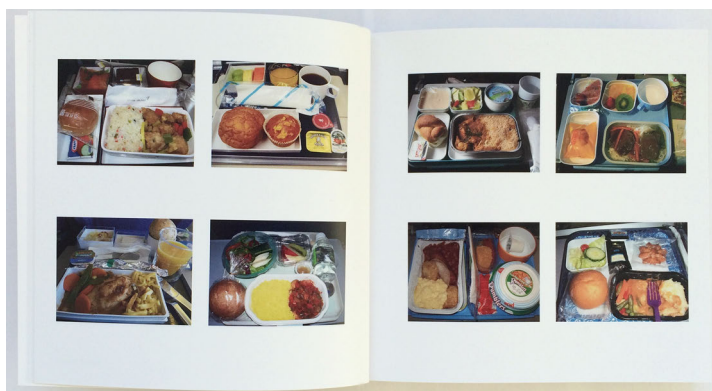
Assembled between 2008 and 2011, this series of ninety-six print-on-demand books explores the themes presented by modern everyday, amateur photographers. Images found on photo sharing sites such as Flickr have been gathered and ordered in a way to form a library of contemporary vernacular photography in the age of digital technology and online photo hosting. Each book is comprised of images that focus on a specific photographic event or idea, the grouping of photographs revealing recurring patterns in modern popular photography. The approach is encyclopedic, and the number of volumes is virtually endless but arbitrarily limited. The selection of themes is neither systematic nor does it follow any established criteria — the project's structure mirrors the multifaceted, contradictory and chaotic practice of modern photography itself, based exclusively on the motto ›You can observe a lot by watching‹.¹

Mit diesen Worten beschreibt der Künstler Joachim Schmid sein zwischen 2008 und 2011 publiziertes mehrteiliges Werk *Other People's Photographs* auf seiner Website.² In dem in Gestalt von 96 Einzelbänden

-
- 1 <https://www.lumpenfotografie.de/2013/07/21/other-peoples-photographs-2008-2011/>; zuletzt abgerufen am 14.07.2021.
 - 2 Der Titel ist zugleich paradigmatisch für das künstlerische Schaffen von Joachim Schmid, der seit mehr als drei Jahrzehnten Fotos sammelt, die andere

sowie einer zweibändigen Publikation vorliegenden Werk sind über 3.000 Fotos versammelt, auf die Joachim Schmid auf dem Fotosharing-Portal Flickr während einer mehrjährigen Recherche gestoßen war. Tag für Tag sichtete er drei Jahre lang über mehrere Stunden die jüngst auf der Plattform hochgeladenen Fotos. Nach insgesamt 96 Schlagworten geordnet finden sich jeweils 32 Bilder in einer Kategorie zusammen, die in der zweibändigen Publikation in einer Rasterstruktur zu je vier Bildern angeordnet sind; darunter Urlaubsschnappschüsse, Food Pics, Schadensbilder, Tierfotos, Selfies, Fotos von anderen Bildern, von Kleidungsstücken, Getränken, Zeitungen, leeren Parkplätzen, Sonnenuntergängen und vielem mehr (Abb. 1–2).³

Abb. 1: Joachim Schmid, *Other People's Photographs*, Vol. I, *Airline Meals*, 2011.



Menschen aufgenommen haben, und diese anschließend ordnet und vorwiegend im Medium des Fotobuchs zeigt. Einen Überblick über sein umfangreiches Werk bietet seine Website www.lumpenfotografie.de.

- 3 In den Einzelbänden sind jeweils zwei Fotos auf einer Doppelseite gegenübergestellt. Vgl. Schmid, Joachim: *Other People's Photographs* Vol. I-II, erschienen im Selbstverlag 2011.

Abb. 2: Joachim Schmid, *Other People's Photographs*, Vol. I, *Bird's Eyes*, 2011.



Räumt Joachim Schmid in dem Kurztext ein, dass die Themenwahl keiner Systematik folge und die Anzahl der Kategorien Zufall und potenziell offen bzw. unendlich sei, attribuiert er der Bildersammlung zugleich einen gewissen Erkenntnisgehalt. Einer Bibliothek gleich gebe *Other People's Photographs* einen Überblick über die ›moderne‹ fotografische Praxis der 2010er Jahre, der er sich nach eigenen Worten enzyklopädisch genähert habe. Auch wenn dieser Bilderatlas wie jede Bibliothek lückenhaft bleiben muss, gibt *Other People's Photographs* Einblicke in die zeitgenössische Alltagsfotografie in Zeiten von Digitalisierung und *online photo hosting* – so jedenfalls verspricht es der Kurztext. Die künstlerischen Prozesse und mit ihnen der Autor als auswählendes, anordnendes und zeigendes Subjekt treten in dem in Teilen wissenschaftlich anmutenden Setting zurück. Welche Rolle dem künstlerischen Subjekt in dem Werk zukommt, bleibt damit offen.

Die Hinwendung zu Verfahren, die – wie in diesem Fall das Typologisieren – im wissenschaftlichen Kontext verortet sind, und die gleichzeitige Abkehr von einer Subjektzentrierung in der Kunst scheinen in besonderer Weise mit dieser Praxis fotografischer Bildaneignung verknüpft. Als sich das Sammeln von fotografischen Bildern in den 1960er Jahren zu einer autonomen künstlerischen Praxis entwickelte, war da-

mit maßgeblich das Anliegen verbunden, sich dem subjektiven Gehalt der künstlerischen *Inventio* sowie der seit der Moderne gültigen Forderung nach Originalität zu entziehen.⁴ Die Bilder der anderen, so scheint es bis heute, eröffnen den Künstler:innen einen anderen Zugang: Losgelöst vom eigenen Blick durch den Sucher der Kamera ermöglichen sie es, sich dem Bildgegenstand aus einer anderen, distanzierte(re)n Perspektive zu nähern. Der teils paradigmatisch vollzogene Wechsel vom eigenen Fotografieren zur Arbeit mit angeeigneten Fotos wird von den Künstler:innen mitunter als Konsequenz einer Unzulänglichkeit der eigenen Fotografie begründet, oder aber auch als Abkehr von einer »Befindlichkeitsfotografie«.⁵

Der Prämisse künstlerischer Subjektivität und Autorschaft, so könnte man vermuten, arbeiten Künstler:innen wie Joachim Schmid also entgegen, wenn sie auf angeeignetes Material zurückgreifen. Die *found pho-*

-
- 4 Das kontinuierliche Sammeln von alltäglichen, banalen, ohne ästhetischen Anspruch erstellten fotografischen Bildern war nicht nur eine Reaktion auf den wachsenden Kunstmarkt und dessen Mechanismen, sondern auch eine Kritik an einer künstlerischen Fotografie, die sich immer stärker an den Prinzipien der Malerei orientierte, um marktauglich zu werden. Paradigmatisch hierfür stehen die großformatigen fotografischen Abzüge sowie die Etablierung des Konzeptes des Vintage Prints im Kunstmarkt, mit dem der Fotografie entgegen ihres Wesens als genuin reproduziertem Bild der Anschein eines Originals verliehen wird.
 - 5 Die Fotografin Viktoria Binschtok beispielsweise beschrieb in einem Interview, dass ihre Hinwendung zu angeeigneten Bildern mit einem Desinteresse an der »Befindlichkeitsfotografie« einherging, wie sie sie bei anderen Fotograf:innen beobachtet (vgl. Institut für Auslandsbeziehungen e.V. (ifa), Stuttgart/aus dem Moore, Elke (Hg.): *with/against the flow*, Zeitgenössische fotografische Interventionen, #1 Viktoria Binschtok, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2016, S. 61). Das Narrativ der Unzulänglichkeit der eigenen Fotografie findet sich exemplarisch bei Peter Piller, der in seinen eigenen Fotografien eine Absichtslosigkeit vermisste, die er in Bildern fand, die ihm beim Sichten von Lokalzeitungen während seiner Tätigkeit in einer Ausschnittagentur begegneten (siehe u.a. Piller, Peter: »The Advantages of the Unintentional, Noch ist nichts zu sehen (Nothing to be seen yet)«, in: Cunilla Knappe/Niclas Östlund/Louise Wolthers (Hg.), *Order and Collapse, The Lives of Archives*, Göteborg: Photography at Valand Academy, Univ. of Gothenburg 2016, S. 99).

tography scheint hierfür besonders geeignet, weil sie – wie Stephen Bull konstatiert hat – einen Ausweg aus einer Bedeutungsproduktion bietet, die maßgeblich auf biographischen Zuschreibungen basiert.⁶ Während Bulls These den Eindruck von einem strategischen Rückzug der Künstler:innen bestärkt, birgt sie die Gefahr, die individuellen Setzungen, die auch am Werk sind, wenn Künstler:innen mit angeeignetem fotografischen Material arbeiten, zu vernachlässigen. Sie treten in den Hintergrund oder werden gar bewusst verschleiert, was dem von Schmid behaupteten Erkenntnis generierenden Potenzial Vorschub zu leisten vermag. Die vielfältigen Einschreibungen des Selbst im Werk von Joachim Schmid sind auch von Kritiker:innen bisher weitestgehend unberücksichtigt geblieben und stehen im Zentrum des vorliegenden Aufsatzes. Dieser geht primär am Beispiel der Publikation *Other People's Photographs* der Frage der künstlerischen Autorschaft nach und bezieht dabei die fototheoretischen Schriften mit ein, die der Künstler seit den 1980er Jahren veröffentlicht hat. Neben einzelnen Fotos sowie ihren Anordnungen im Medium der Publikation rücken also in besonderer Weise die Paratexte in den Blick, die um das Werk herum zirkulieren und damit die Rezeption maßgeblich steuern. Hierzu zählt auch der Terminus der *gefundenen Fotografie*, der im Kontext des Bildersammelns häufig verwendet wird und der für das künstlerische Narrativ Joachim Schmid von zentraler Bedeutung ist, und in einem ersten Schritt beleuchtet werden soll.

6 Vgl. Bull, Stephen: »The Elusive Author: Found Photography, authorship and the work of Joachim Schmid«, in: Gordon MacDonald/John S. Weber (Hg.), Joachim Schmid, *Photoworks 1982–2007* (2007), S. 69.

1. »Manche Dinge kann man suchen, andere nur finden«⁷

Bis heute wird das Bildersammeln von Künstler:innen häufig mit einem *Auf-* bzw. *Vorfinden* von Fotografien beschrieben, das im Komposit der (*vor*)*gefundenen Fotografie*⁸ seinen Ausdruck gefunden hat. Auch Joachim Schmid bezeichnete in einem seiner frühen Texte seine Praxis als ein »Arbeiten mit vorgefundenen Bildern«⁹, und in zahlreichen Kurztexten, die wie der eingangs zitierte als Werkbeschreibungen auf der Website des Künstlers erscheinen, spricht Schmid von *found photographs*.¹⁰

In Anlehnung an das Konzept des *Found Object*, bei dem ein zumeist industriell gefertigtes Massenprodukt aus seinem ursprünglichen Kontext entwendet und in einen neuen, vornehmlich den der Kunst eingeführt wird, weist das Komposit der (*vor*)*gefundenen Fotografie* – häufig wird auch von *found photograph(y)* oder *found-footage* gesprochen – auf eine Aneignung von fotografischem Bildmaterial sowie dessen Einführung bzw. Einbindung in einen neuen Zusammenhang hin.¹¹ Auf einen

7 Joachim Schmid zitiert nach Scheid, Torsten: »Die Bilder der anderen, Im Atelier von Joachim Schmid«, in: Photonews, Zeitung für Fotografie, 26. Jg., Nr. 10/14 (Oktober 2014), S. 18–19, hier S. 18.

8 Als solche wird sowohl eine Kunst beschrieben, die mit angeeigneten Fotografien arbeitet, als auch das dieser zugrunde liegende fotografische Bildmaterial.

9 Schmid, Joachim: »Keine neuen Fotos, bis die alten aufgebraucht sind« (1987), in: Hohe und Niedere Fotografie, [Begleitheft zur Ausstellung im Kunsthaus Rhenania], Köln 1988, S. 21–26, hier S. 26.

10 Siehe z.B. der Kurztext zu *Bilder von der Straße*, <https://www.lumpenfotografie.de/2013/07/21/bilder-von-der-strasse-2/>; zuletzt abgerufen am 19.07.2021. Auch die Kritiker:innen sprechen von *found photography*, wenn sie über Bildersammler:innen wie Schmid schreiben (siehe u.a. Palmer, Daniel: *Photography and Collaboration, From Conceptual Art to Crowdsourcing*, London/New York: Bloomsbury 2017). Der Terminus wird jedoch für unterschiedliche künstlerische Praktiken herangezogen und häufig nicht weiter ausdifferenziert.

11 Wegweisend hierfür waren die Readymades, die Marcel Duchamp in den 1910er Jahren aus industriell gefertigten Erzeugnissen zusammensetzte bzw. als solche allein um seine Signatur ergänzt in den Ausstellungskontext überführte.

direkten Eingriff in das Bildmaterial wird dabei oftmals verzichtet und dieses stattdessen wie vorgefunden gezeigt.¹²

Das der Fotografie vorangestellte Partizip suggeriert jedoch nicht nur eine vermeintliche Unvermitteltheit, was den fotografischen Gegenstand, ergo seinen Ausschnitt oder seine Materialität betrifft; dem *(Vor)Gefundenen* bzw. der damit verbundenen Tätigkeit des *Findens* ist auch eine gewisse Absichtslosigkeit eingeschrieben. So beschreiben Künstler:innen ihre Begegnung mit den Bildern oftmals als zufällig, selten jedoch als Ergebnis einer expliziten Suche, und knüpfen damit an die Vorstellung von einem:r genialen, durch Eingebung inspirierten Künstler:in an, der:die durch das vermeintliche Fundobjekt gewissermaßen heimgesucht wird. Statt das Finden als Folge einer Suchbewegung zu begreifen, wird dieses als zufälliges, ungeplantes Aufeinandertreffen beschrieben und damit konträr zur absichtsvollen Suche inszeniert.

Auch die umfangreichen Sammlungen an Fotografien, die Joachim Schmid teils über mehrere Jahrzehnte zusammengetragen hat, sind gemäß der künstlerischen Narration aus zufälligen, im Alltag verorteten Begegnungen des Künstlers hervorgegangen und weniger das Ergebnis gezielter Suchbewegungen. Dies zeigt sich eindrücklich in der Konzeption seines Werks *Bilder von der Straße* (1982–2012), das ähnlich umfangreich ist wie *Other People's Photographs*, und in das alle Bilder eingegangen sind, denen Schmid im Laufe von 30 Jahren wortwörtlich auf der Straße über den Weg lief. Während der Künstler keine Auswahl vornahm und laut eigener Aussage ausnahmslos alle auf der Straße angetroffenen verlorenen oder weggeworfene Fotografien in die Sammlung aufnahm, beendete er diese schließlich mit dem 1.000. Fund.¹³ Entsprechend ihres

12 So heißt es bei Joachim Schmid mit Blick auf eine fotografische Aneignungskunst, dass Künstler:innen »die massenhaft vorhandenen Bilder in der vorgefundenen Form direkt übernehmen«. (Schmid, Joachim: »Hohe« und »niedere« Fotografie« (1992), in: Wolfgang Kemp/Hubertus von Amelnunx (Hg.), *Theorie der Fotografie IV*, 1980–1992, München: Schirmer/Mosel 1994, S. 182–187, hier S. 183).

13 Siehe <https://www.lumpenfotografie.de/2013/07/21/bilder-von-der-strasse-2/>; zuletzt abgerufen am 19.07.2021. Vgl. zudem Schmid, Joachim: *Bilder von der Straße*, erschienen im Selbstverlag 2012.

Eingangs in die Sammlung sind die Bilder fortlaufend nummeriert. Sowohl in der Ausstellung als auch in der gleichnamigen Publikation werden die Fotografien unter Angabe des Fundorts sowie -datums in chronologischer Reihenfolge präsentiert (Abb. 3). Während die 2012 erschienene vierbändige Publikation¹⁴ alle 1.000 Bilder zeigt, erfolgt die Auswahl im Rahmen der Ausstellungspräsentation per Zufallsprinzip: Im Vorfeld einer Ausstellung bittet Schmid die Kurator:innen um eine Liste mit zufällig gewählten Nummern; entsprechend der Nummerierung der Bilder erfolgt dann die Auswahl für die Ausstellung.¹⁵ Das Prinzip Zufall beschränkt sich hier also nicht auf das Bildersammeln, sondern wird von Joachim Schmid im Rahmen der anschließenden Präsentation gewissermaßen systematisiert.

Das Aufeinandertreffen von Sammler:in und Objekt ist, wie Simone Menegoi unter Bezugnahme auf André Bretons Begrifflichkeit des *hasard objectif* dargelegt hat, jedoch nie bloß zufällig, sondern stets durch das sammelnde Subjekt (vor)bestimmt:

(...) certain apparently random encounters (in particular with given objects) spring from a form of predestination, a secret and fatal affinity between the seeker and the find, the flâneur open to the stimuli of the unexpected and that which awaits precisely his gaze in order to reveal itself.¹⁶

-
- 14 Bereits 1994 hatte Joachim Schmid eine Publikation unter dem Titel »Bilder von der Straße« veröffentlicht, die jedoch mit nur 18 Bildern eine kleine Auswahl zeigt.
 - 15 Die Präsentation umfasst mindestens 100 Bilder (vgl. S. Bull: The Elusive Author, S. 62; Weber, John: »Bilder von der Straße«, in: Gordon MacDonald/John S. Weber (Hg.), Joachim Schmid, Photoworks 1982–2007, Göttingen: Steidl 2007, S. 21).
 - 16 Menegoi, Simone: Lumpenfotografie, Towards a photography without vainglory, Hans-Peter Feldmann, Peter Piller, Joachim Schmid, Alessandra Spranzi, Franco Vaccari, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Galleria P420, Bologna, vom 4.05. bis 13.07.2013], Bologna: Galleria P420 2013, S. 13.

Abb. 3: Joachim Schmid, *Bilder von der Straße*, 1982–2002, *The Photographer's Gallery*, London, Copyright: Joachim Schmid.



Jedes Sammeln geht also mit einer Suchbewegung einher, die mal mehr mal weniger bewusst vollzogen wird. Während diese bei *Bilder von der Straße* an die alltäglichen Bewegungen des Künstlers gekoppelt ist und auf den Suchradius näher definierende Parameter verzichtet wird, ist mit der Verlagerung des Bildersammelns in den digitalen Raum eine stärkere Systematisierung der Suchbewegung verbunden. Als sich Joachim Schmid 2008 der Photosharing-Plattform Flickr zuwandte, sicherte er vormittags täglich die frisch hochgeladenen Bilder. Mithilfe des Filters »Most recent Uploads«, den er immer wieder aktualisierte, ließ er sich innerhalb mehrerer Stunden Bilder anzeigen, die jüngst von Nutzer:innen der Plattform hochgeladen worden waren. So nah wie nie zuvor war Schmid damit am Puls der Zeit und erhielt Einblicke in die aktuelle »Knipserfotografie«¹⁷. Zugleich ermöglichte ihm das Interface des

17 Als »Knipserfotografie« bezeichnet Schmid eine »anspruchslose« Fotografie, die Mengen an Fotos hervorgebracht hat. Knipser seien fotografierende Men-

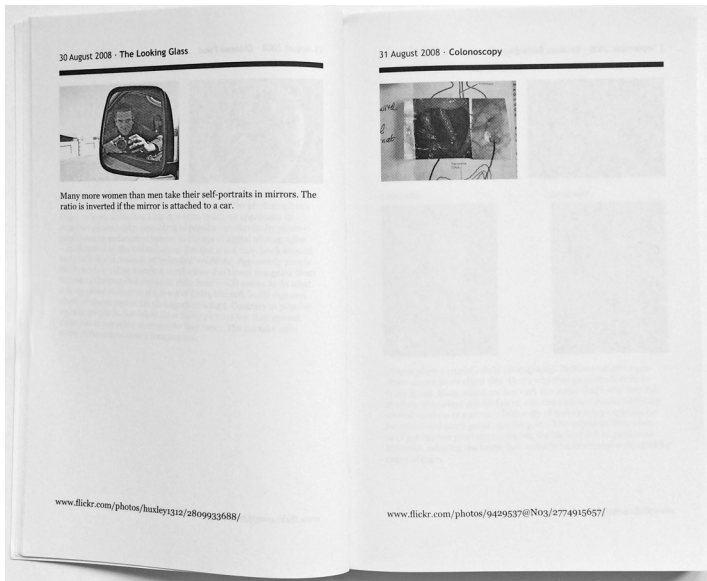
Photosharing-Portals innerhalb relativ kurzer Zeit tausende von jüngst hochgeladenen Bildern durchzusehen.

Für seine Sichtung richtete Schmid also ein festes Setting ein, das zeitlich und räumlich den Rahmen absteckte und in dem er, einer monotonen Bürotätigkeit gleich, tagein tagaus die Bilder auf dem Bildschirm sichtete. Solche, die ihn affizierten, speicherte er auf seinem PC. So sammelten sich im Laufe der Zeit unzählige Bilddateien an, die er in Ordnern zu Gruppen zusammenstellte. Bezeichnet Schmid sein Sichten selbst als unvoreingenommen, schälten sich die Kategorien erst im Laufe des Prozesses heraus.¹⁸ Wenngleich dies für den Beginn jeder neuen Sichtung – und unter den Einschränkungen gemäß den Ausführungen Simone Menegois – gelten mag, so wurde sein Blick im Laufe des mehrjährigen Sichtungsprozesses doch durch das bereits Gesehene geschärft und entwickelte sich gegen Ende gar zu einer konzertierten Suche nach passenden Bildern, um Kategorien zu vervollständigen. Hierfür habe er sich in Ausnahmen der Bild-Text-Suche bedient, räumte Schmid ein.¹⁹

schen, die einfach »Draufhalten« und beim Fotografieren keine ästhetische Absicht verfolgten (vgl. J. Schmid: »Hohe« und »niedere« Fotografie«, S. 185). Gemäß dieser Definition lassen sich auch die Bilder, die Schmid auf Flickr gesichtet und gesammelt hat, als Knipserfotos begreifen, wenngleich er diese nicht als solche bezeichnet, sondern wie in dem eingangs zitierten Kurztext von Amateurfotografien (»amateur photographs«) spricht. Nur hingewiesen sein soll hier auf die Ausstellung zur »Knipserfotografie« und die begleitende Publikation von Timm Starl. Versteht Starl unter dem Knipser vor allem eine historische Figur, zieht er zugleich eine scharfe Trennung zum Amateurfotografen. Während letzterer mit der Absicht fotografiert, die Fotos zu veröffentlichen, sind die Aufnahmen des Knipsers dem persönlichen Erinnern vorbehalten (siehe: Starl, Timm: Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Fotomuseum im Münchener Stadtmuseum vom 14.06. bis 20.08.1995], München: Koehler & Amelang, 1995).

18 Vgl. T. Scheid: Die Bilder der anderen, S. 18.

19 Gespräch der Autorin mit Joachim Schmid, Berlin, 22.03.2017.

Abb. 4: Joachim Schmid, *Found on Flickr*, 2013.

Die genauen Pfade der Suchbewegungen bleiben im Werk von Joachim Schmid jedoch weitestgehend im Dunkeln. Auch die 2013 als *making of*²⁰ zu *Other People's Photographs* angekündigte Publikation *Found on Flickr* erhellt diese nur punktuell.²¹ Fotos, auf die Schmid während seiner Sichtung auf Flickr zwischen dem 19.08.2008 und 23.08.2009 gestoßen war, werden hier chronologisch entsprechend ihres ›Funddatums‹ präsentiert und sind mit einer Quelle sowie teils einem kurzen Kommentar versehen (Abb. 4). In der Bildfolge finden sich zwar wiederkehrende Motive, die Fotos selbst sind jedoch als Einzelfunde inszeniert. Damit stützt

- 20 Als solches biete *Found on Flickr* Einblicke in die Entstehung von *Other People's Photographs*, heißt es auf der Webseite von Joachim Schmid (siehe <https://www.lumpenfotografie.de/2013/07/21/found-on-flickr/>; zuletzt abgerufen am 16.07.2021).
- 21 Die Publikation geht auf einen Weblog zurück, den der Künstler parallel zu seiner Arbeit an *Other People's Photographs* betrieb.

das Werk das Narrativ von einer *Ansammlung*, die weniger das Ergebnis einer strategischen Suche nach Bildern ist, als vielmehr aus einem ziellosen Browsen im Netz hervorgegangen sein soll. Die Fotos lassen sich allenfalls als Grundsteine für eine neu ausgerufene Kategorie begreifen, von denen ausgehend Schmid die Bilderwelten nach ähnlichen Bildern durchforstet. In der Fokussierung auf den einzelnen Fund steht *Found on Flickr* schließlich in Kontrast zu den vielteiligen, streng gerasterten Bildtypologien, zu denen die Fotos in *Other People's Photographs* nach bildinhärenten Merkmalen zusammengestellt sind. Statt einer losen Sammlung begegnet uns eine stark kuratierte Sammlung, die zwischen Wissensformation und künstlerischer Narration changiert.

2. Von losen Bildersammlungen zu strengen Typologien

Die zweibändige Publikation *Other People's Photographs* zeigt insgesamt 3.072 Bilder, die nach 96 Schlagworten geordnet sind. Die Kategorien sind jeweils im Index zu Anfang jedes Bandes in alphabetischer Reihenfolge genannt und folgen dieser entsprechend im anschließenden Bildteil aufeinander. Bis auf die Nennung der Kategorien werden die Fotografien ohne Text präsentiert. Während *Volume I* Fotos von *Airline Meals* bis *Information* umfasst, versammelt *Volume II* Fotos von *Interaction* bis *You are here*. Unter jeder Kategorie finden sich 32 Bilder, die zu einem strengen Raster von je vier Fotos auf einer Doppelseite angeordnet sind.

Die große Anzahl der Bilder sowie ihre disparate Autorschaft, auf die der Werktitel hinweist, suggerieren eine motivische wie fotografische Vielfalt, die auch durch die alphabetische Auflistung der 96 Schlagworte genährt wird. Diese fungiert zwar als Inhaltsverzeichnis, löst jedoch nicht dessen referentielle Funktion ein. Das Fehlen von Seitenangaben und einer Paginierung des Buchblocks machen einen gezielten Abruf einzelner Kategorien unmöglich. So evoziert *Other People's Photographs* eine Rezeption, die bis zu einem gewissen Grad der vorangegangenen Bildersichtung des Künstlers auf Flickr ähnelt. Beim Stöbern durch den Bilderkatalog können die Betrachter:innen aber nur ansatzweise das zeitliche Ausmaß von Schmid's kontinuierlicher Bildersuche

nachempfinden, die für den Künstler temporär mit einer körperlichen Erschöpfung einherging.²²

Lässt man sich von der Vielzahl der Bilder nicht abschrecken und nimmt die beiden Bände en détail in den Blick, lassen sich entgegen der erwarteten motivischen Disparatheit wiederkehrende fotografische Motive und Gebrauchsweisen identifizieren: Neben Fotos, die Speisen und Getränke zeigen und spätestens seit Instagram als ›Foodies‹ bekannt sind, befinden sich unter den Bildern zahlreiche Schnappschüsse von Reisen und Freizeitaktivitäten sowie Fotos von Kleidung, die vermutlich entstanden sind, um den gezeigten Gegenstand auf Verkaufsplattformen zu bewerben. Darüber hinaus finden sich Variationen von Selfies, die in den Kategorien *Self*, *Buddies*, *Objects in mirror*, *Flashing*, *Kisses for me*, *Shadow* oder *Another Self* erscheinen. Neben dem klassischen Selfie, bei dem sich eine Person selbst ins Bild setzt, handelt es sich dabei um Selfies zu zweit (sogenannte *U(s)sies* oder *Wefies*), im Spiegel, Schatten-Selfies oder auch *Footfies*, also Bilder der eigenen Füße. Wie in anderen Kategorien nutzt Joachim Schmid hier das Prinzip des Bildpaars, um die Fotos hinsichtlich der Wahl der Kameraperspektive, des Ausschnitts, oder weiterer bildinhärenter Merkmale auszudifferenzieren (Abb. 5). In der Anordnung der fotografischen Selbstbildnisse nach ähnlichem Bildmuster geben sich die vermeintlich individuellen Repräsentationen als stereotype Darstellungen zu erkennen.

Das Beispiel der Selfies zeigt, dass *Other People's Photographs* nicht nur fotografische Bildstereotype offenlegt und zugleich manifestiert, sondern auch existierende Stereotype bzgl. der Fotografierenden bedient: Denn die zahlreichen fotografischen Selbstportraits suggerieren, dass es vornehmlich Frauen sind, die sich selbst ins Bild setzen. Der Eindruck, es gebe einen Zusammenhang zwischen Geschlecht und fotografischer Selfiepraxis, wird schließlich bestärkt, wenn Frauen innerhalb einer Bildgruppe aber auch kategorienübergreifend als *Wiederholungstäterinnen* in Erscheinung treten (vgl. Abb. 5 und 6).

22 Das tägliche Bildersichten sorgte bei Schmid für einen Erschöpfungszustand, sodass er eine Pause einlegen musste (Gespräch der Autorin mit Joachim Schmid, Berlin, 22.03.2017).

Abb. 5: Joachim Schmid, *Other People's Photographs*, Vol. II, *Self*, 2011.



Abb. 6: Joachim Schmid, *Other People's Photographs*, Vol. I, *Flashing*, 2011.



Die in weiten Teilen sehr homogenen Typologien, die Joachim Schmid aus den Bildern der anderen generiert, erscheinen ähnlich reduktionistisch wie solche Ordnungen *mit* und *aus* fotografischen Bildern, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu anthropologischen Zwecken entstanden und innerhalb kolonialer Herrschafts-

praktiken sowie der Kriminologie Anwendung fanden.²³ Anhand von Fotografien, die wie in den genannten Kontexten Delinquenten oder Angehörige kolonialisierter Völker in einem feststehenden fotografischen Dispositiv abbildeten, wurden in der Zusammenstellung deviante Typen identifiziert und konstruiert. Sowohl die fotografische Erfassung als auch das anschließende Typologisieren waren Mittel der Unterdrückung der Herrschenden und dienten der eigenen Abgrenzung vom *Anderen*. Zwecks Typenbildung zielte die fotografische Praxis nicht darauf ab, individuelle Repräsentationen zu schaffen, sondern Fotografien zu erzeugen, die die abgebildeten Physiognomien vergleichbar machen sollten.²⁴ Die Reduktion auf ein physiognomisches Merkmal war insbesondere beim Typologisieren von Verbrecher:innen bereits im fotografischen Dispositiv angelegt.²⁵ Auf diese Weise sollten Ordnungen hergestellt werden, die zwecks visueller Evidenz keinen Platz für Zweifel ließen und Typen eindeutig erkennbar machten.

Rufen zahlreiche der von Schmid zusammengestellten Bildgruppen einen ähnlich reduktiven sowie normativ konstruierenden Modus auf wie herkömmliche Typologien, zeigen sich erst bei genauerem Hinschauen Merkmale eines *anderen* Ordners. Die sich auf formal-gestalterischer

-
- 23 Beispielhaft hierfür stehen das von Carl F. Dammann erstellte *Ethnographisch-Anthropologische Album* (ca. 1876), das Fotografien zahlreicher ethnischer Völker versammelt, sowie die zu kriminologischen Zwecken entstandenen Verbrecheralben, in denen die Fotografien entsprechend der Straftaten der abgebildeten Personen geordnet wurden (vgl. Regener, Susanne: Fotografische Erfassung, Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen, München: Wilhelm Fink Verlag 1999, S. 172f.).
 - 24 Um diese Vergleichbarkeit herzustellen, wiesen u.a. fotografische Handbücher an, wie die Personen fotografisch zu erfassen seien. Exemplarisch sei hier das von Gustav Fritsch verfasste Handbuch *Rathschläge* (1872) genannt, das sich der anthropologischen Fotografie widmet.
 - 25 Der Fokussierung auf die Physiognomie lag die Annahme zugrunde, dass es einen Zusammenhang zwischen dem Handeln und der äußeren Erscheinung gab. So zeige sich das Deviante in physiognomischen Merkmalen, die von der Norm abwichen (vgl. Regener, Susanne: »Ausgegrenzt. Die optische Inventarisierung des Menschen im Polizeiwesen und in der Psychiatrie«, in: Fotogeschichte Heft 38 (1990), S. 30).

Ebene sowie hinsichtlich der Bildauswahl abzeichnende Konformität wird auf der semantischen Ebene im Wechselspiel zwischen Bild und Text durchbrochen. So sind einige Kategorien durch eine Ambivalenz gekennzeichnet, die mit der Erwartungshaltung der Betrachter:innen bricht: Unter *Mugshots* finden sich keineswegs Fotos von Verbrecher:innen sondern 32 Bilder von Tassen. Und die Kategorie *Bird's Eyes* (Abb. 2) versammelt keine Fotos von Vögeln bzw. deren Augen, sondern Aufnahmen aus dem Cockpit eines Flugzeugs. Darüber hinaus erscheinen einige Kategorien durchlässig und nicht klar voneinander abgegrenzt. Bilder, die unter *Collections* versammelt sind, ließen sich ebenso unter *More Things* fassen. Die vermeintliche Eindeutigkeit der Zuordnung bekommt an diesen Stellen Risse und die Ordnung gibt sich als konstruiert zu erkennen.

Während sich hier Schmid's persönlicher, teils ironischer Blick auf die Fotos andeutet, verhält es sich mit der Bildauswahl nicht ganz so einfach: Denn diese ist gewissermaßen zweifach gefiltert – einerseits durch den Blick des Künstlers und andererseits durch die Filterpolitiken des Portals, die die Sichtbarkeit der Fotografien sowie der Nutzer:innen auf vielfältige Weise reglementieren.²⁶ Die Mechanismen der Zensur rückten 2007 in den Blick des Künstlers, als Flickr seinen Nutzer:innen mit einer deutschen IP-Adresse nur noch eine »Disney-kompatible Auswahl von Bildern«²⁷ anzeigte und dies eine Welle der Empörung innerhalb der Flickr-Community auslöste.²⁸ Dies veranlasste Schmid zu einem Beitrag, der auf einem gemeinsam mit anderen Autor:innen

26 Der Einfluss der Plattform zeigt sich beispielsweise, wenn Bilder nach dem Upload nicht adäquat klassifiziert werden. Jede:r Nutzer:in ist dazu angehalten, nicht-jugendfreie Bilder zu kennzeichnen. Geschieht dies nicht im Ermessen der Plattform, werden die Accounts eingeschränkt oder gar gesperrt (siehe <https://help.flickr.com/set-the-safety-levels-of-your-flickr-content-or-account-BJlSk6mjym>; zuletzt abgerufen am 24.07.2021).

27 Schmid, Joachim: »Der Aufstand der Flickr-Kunden«, 20.06.2007, <https://www.fotokritik.de/index.php?art=23&page=1>; zuletzt abgerufen am 20.07.2021.

28 Diese Einschränkung wurde nach einigen Wochen wieder aufgehoben, allerdings nur für Nutzer:innen, die über einen eigenen Account verfügten und sich über diesen anmeldeten.

betriebenen Blog unter dem Titel »Aufstand der Flickr-Kunden«²⁹ erschien. Die Filterpolitik, so seine Kritik, lasse vermeintlich bedenkliche Bilder verschwinden und fördere damit die Tabuisierung bestimmter Themen. Davon seien beispielsweise Bilder mit pornografischen Inhalten betroffen, aber auch solche, die von anderen als regimekritisch erachtet würden, wie beispielsweise Fotos von Demos gegen den Irakkrieg.³⁰

Über die repressive, kontrollierende Politik des Anbieters setzte sich der Künstler hinweg, wenn er neben harmlosen Bildern, wie denen von Essen, Spielzeug etc., auch solche Fotos zeigt, die aufgrund der Abbildung von nackten Körpern der Zensur durch Flickr anheimgefallen sind. Die fast ausschließlich *weißen* weiblichen Körper werden unter Schlagworten wie *Sex* oder *Cleavage* (Abb. 7) gezeigt oder auch vereinzelt *in cognito* inmitten von Fotos, die sich unter der Kategorie *Red* versammelt haben und dem Rote-Augen-Effekt als fotografischem Phänomen Ausdruck verleihen.³¹ Ob die im Vergleich zum männlichen Körper gesteigerte Sichtbarkeit von nackten Frauenkörper(teile)n tatsächlich auf eine entsprechende Überrepräsentanz auf der Plattform zurückzuführen ist, ist unklar. Auf Flickr wird die Sichtbarkeit eines Bildes in einem komplexen Gefüge aus intransparenten Prozessen bestimmt, an dem neben den Nutzer:innen das Portal maßgeblich beteiligt ist. Einfluss darauf, welche Bilder in der Bildersuche an vorderster Stelle erscheinen,

29 J. Schmid: »Der Aufstand der Flickr-Kunden«.

30 Die von den Nutzer:innen hinsichtlich des Abgebildeten als »eingeschränkt sicher« sowie »mittel« eingestuft Fotos waren von heute auf morgen für alle Flickr-Nutzer:innen aus Deutschland gesperrt. Zur Diskussion siehe auch: Lischka, Konrad: »Jugendschützer: Flickr-Filter nach deutschem Recht nicht nötig«, in: Spiegel-Online vom 21.06.2007, <https://www.spiegel.de/netzwelt/web/foto-portal-jugendschuetzer-flickr-filter-nach-deutschem-recht-nicht-noetig-a-489837.html>, zuletzt abgerufen am 20.07.2021.

31 In der gesamten Bildauswahl finden sich nur wenige Fotos, die den männlichen Körper entblößt zeigen, wie zum Beispiel solche, bei denen Personen ihren Penis fotografisch festgehalten haben.

haben nicht nur die Anzahl und Auswahl der Tags³², mit denen die Fotos beim Upload versehen werden, auch die Anzahl der Sterne, die ein Bild von den User:innen erhält, fließt in den Algorithmus des Providers ein, der bestimmt, wie sichtbar ein Bild auf der Plattform ist. Gespeist wird der Algorithmus aus einer Reihe an Parametern, deren Gewichtung von Flickr nicht offengelegt wird, und in dem sich die Handlungsmacht des Portals zeigt. So heißt es beispielsweise zum Kanal ›Interestingness‹, der die vermeintlich interessanten Bilder aufruft:

Abb. 7: Joachim Schmid, *Other People's Photographs*, Vol. I, Cleavage, 2011.



There are lots of elements that make something ›interesting‹ (or not) on Flickr. Where the clickthroughs are coming from; who comments on it and when; who marks it as a favorite; its tags and many more things which are constantly changing. Interestingness changes over

32 Die Auswahl der Tags erfolgt vor allem mit Blick auf eine möglichst hohe Aufmerksamkeit; die Tags sollen entsprechend dafür sorgen, dass die Bilder möglichst häufig in der Bildersuche erscheinen. Neben den Nutzer:innen versieht auch Flickr selbst Bilder mit Tags; nach dem Upload werden Fotos durch Autotags ergänzt, die durch Bilderkennungssoftware generiert werden.

time, as more and more fantastic content and stories are added to Flickr.³³

Es sind also weniger die Nutzer:innen des Portals als Flickr selbst, das die Sichtbarkeit bestimmter Bilder generiert, während andere ungesehen bleiben. Der Bilderstream, der Schmid bei seinen täglichen Sichtungen auf Flickr begegnete, war damit maßgeblich durch den Provider beeinflusst. Während Schmid's Paratexte Rückschlüsse auf die zeitgenössische Alltagsfotografie gegen Ende der 2000er Jahre nahelegen, lässt eine solche Lesart nicht nur den Einfluss des Portals auf die Bildauswahl außer Acht, sondern verschleiert zugleich den Blick des Künstlers, dessen Werk sich an einigen Stellen als von heteronormativen Sichtweisen durchsetzt zu erkennen gibt.

Das Gezeigte als unmittelbaren Ausdruck aktueller fotografischer Praktiken zu begreifen, stellt sich auch mit Blick auf die Ethnien der abgebildeten Personen als Gefahr dar. Statt der Heterogenität der Gesellschaft Ausdruck zu verleihen, zeichnet Joachim Schmid das Bild einer Alltagsfotografie, die eine vornehmlich weiße Gesellschaft zeigt, während nur wenige BPoC abgebildet sind.³⁴ Ist die Praxis des Typologisierungens von Menschen mittels fotografischer Repräsentationen historisch eng mit der Kolonialpraxis und den ihr immanenten Mechanismen der Unterdrückung verknüpft, erscheint die weitestgehende Abwesenheit von BPoC in der Bildersammlung als Fortschreibung einer systemischen, aus ungleichen Machtverhältnissen resultierenden Unsichtbarkeit, wie sie auch dem Fotosharing-Portal Flickr immer wieder vorgeworfen wurde. Aufgrund der mangelhaften Bilderkennung

33 Flickr, <https://www.flickr.com/explore/interesting>, zuletzt abgerufen am 02.06.2023.

34 Der Künstler scheint sich solcher Ungleichgewichte hinsichtlich der Abgebildeten zumindest in Teilen bewusst und begründete beispielsweise die Überrepräsentanz von Japanerinnen mit einer zeitlichen Koinzidenz seiner Bildersichtung und einer Rushhour des Bilderuploads in Japan (vgl. Batchen, Geoffrey: »Observing by watching: Joachim Schmid and the Art of Exchange«, in: Aperture #210, Spring 2013, S. 46–49).

stand das Portal bereits mehrfach in der Kritik, weil sich in die selbstlernenden Algorithmen, die seit einigen Jahren für die Bilderkennung eingesetzt werden, immer wieder unbemerkt Vorurteile und Klischees eingeschrieben haben. So zeichnete sich 2015 ab, kurz nachdem Flickr eine automatische Bilderkennungssoftware eingeführt hatte, dass diese nicht in der Lage war, Menschen mit dunkler Hautfarbe zu erkennen.³⁵

Ob bewusst oder unbewusst, die eingeschränkte Sichtbarkeit von BPoC schreibt Joachim Schmid fort, wenn er ein Bildkompendium mit vornehmlich *weißen* Menschen zeigt und diesem gleichzeitig einen repräsentativen Charakter hinsichtlich der zeitgenössischen Alltagsfotografie zuschreibt. Dass sein Werk als solches rezipiert werden kann, wird nicht nur durch die begleitenden Paratexte befördert, auch die strenge Formalisierung verleiht der Publikation einen wissenschaftlichen, nüchternen Eindruck.

3. Zum Autorschaftskonzept bei Joachim Schmid

Das Spiel mit der Autorschaft ist im Werk von Joachim Schmid ein zentrales Moment, das einem Versteckspiel gleicht, wie Stephen Bull dargestellt hat. Ziehe sich der Künstler in seinen Werken teils zurück, trete er an anderer Stelle offensiv in Erscheinung.³⁶ Dabei wechselt Schmid seine Rolle nicht nur zwischen Projekten, sondern auch innerhalb eines Werks. Aufschluss über sein Konzept von Autorschaft, vor dessen Hintergrund er seine künstlerische Praxis des *Bilder-Recyclings* entwickelte, liefert der 1986 erschienene Text »Es kommt der elektronische Foto-

35 Siehe hierzu Kühl, Eike: »Meine Freundin ist kein Gorilla«, in: Die Zeit vom 02.07.2015, <https://www.zeit.de/digital/internet/2015-07/google-fotos-algorithmus-rassismus>, zuletzt abgerufen am 20.07.2021; Hern, Alex: »Flickr faces complaints over ›offensive‹ auto-tagging for photos«, in: The Guardian vom 20.05.2015, <https://www.theguardian.com/technology/2015/may/20/flickr-complaints-offensive-auto-tagging-photos>, zuletzt abgerufen am 20.07.2021.

36 Gerade in den Werken, für die Joachim Schmid auf Bilder aus dem Netz zurückgegriffen hat, habe sich der Künstler wieder stärker zurückgezogen (vgl. S. Bull: *The Elusive Author*, S. 61).

graf«. In diesem spricht Schmid Fotograf:innen die Autor:innenschaft an ihren eigenen Bildern ab und erklärt sie zu bloßen ›Rohstoff- Lieferanten‹ für die eigentlichen Autor:innen.³⁷ Als solche begreift er diejenigen, die mit Bildern operieren und diese *wiederaufbereiten*, stellt er in einem zwei Jahre später veröffentlichten Text klar.³⁸ Eine Auffassung, die mit einer dekonstruktivistisch geprägten Fototheorie korreliert, deren Vertreter die Signifikanzbildung fotografischer Bilder an deren Kontextualisierung banden.³⁹

Es sind also nicht die Fotograf:innen, sondern die Bildverwerter:innen, die den Bildern maßgeblich Bedeutung eingeben. Künstler:innen, die bestehendes Bildmaterial verwerten, würden jedoch »keineswegs darauf bestehen, als Originalgenies betrachtet zu werden«⁴⁰, heißt es in dem Text »Hohe« und »niedere« Fotografie«, den Schmid 1992 veröffentlichte. Dies legt nahe, dass Schmid weder Anspruch auf die Autorschaft der von ihm angeeigneten Bilder erhebt, noch die entstehenden Bildersammlungen primär als künstlerischen Ausdruck betrachtet. Der Künstler, so beschreibt es Jan-Erik Lundström, entziehe sich in seinem Werk dem »auteur principle, the authorial voice, the signature style«⁴¹ und habe zudem kein Interesse daran, dass die Bilder selbst als Kunst rezipiert werden.⁴²

37 Vgl. Schmid, Joachim: »Es kommt der elektronische Fotograf« (1984), in: Gottfried Jäger/Jörg Boström (Hg.), *Gegen die Indifferenz der Fotografie*, Bielefeld/Düsseldorf: Edition Marzona 1986, S. 231.

38 Vgl. J. Schmid: *Keine neuen Fotos bis die alten aufgebraucht sind*, S. 26.

39 Siehe u.a. Barthes, Roland: »Rhetorik des Bildes« (1964) in: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, 7. Auflage, Nachdruck, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013; Sekula, Allan: »On the Invention of Photographic Meaning« (1982), in: Burgin, Victor (Hg.), *Thinking Photography*, Basingstoke u.a.: Palgrave Macmillan 2010, S. 84–109.

40 J. Schmid: »Hohe« und »niedere« Fotografie«, S. 187.

41 Lundström, Jan-Erik: »Matters of Life and Death: The immersive aesthetics of Joachim Schmid«, in: Gordon MacDonald/John S. Weber (Hg.), *Joachim Schmid, Photoworks 1982–2007*, Göttingen: Steidl 2007, S. 97–101, S. 98.

42 Vgl. ebd.

Wenngleich sich Schmid in seinem Werk nicht eindeutig verorten lässt, so vernachlässigt Lundströms These nicht nur die subjektive Geste der Bildauswahl und -zusammenstellung, sondern auch, dass die Bilder erst durch den Künstler Aufmerksamkeit erhalten und in das Verwertungssystem Kunst eingespeist werden. Darüber hinaus tritt Schmid eindeutig als Autor des Werks auf, für den die Bilder selbst dokumentarisches Material sind, das in den größeren Kontext seines Werks eingebunden ist.⁴³ Joachim Schmid, der mit seiner künstlerischen Praxis die zeitgenössischen Praktiken des Bildersharings und -aneignens, wie sie seit einigen Jahren gang und gäbe sind, vorweggenommen hat, thematisiert damit die Frage der Autorschaft in Zeiten des unbegrenzten Bildersharings. Die zirkulierenden Bildermengen suggerieren eine freie Verfügbarkeit und Verwendung, die eine Nennung der Urheber:innen überflüssig macht. Dabei besteht jedoch eine grundlegende Diskrepanz, die sich zwischen den aktiven Nutzer:innen der Plattform, ergo denjenigen, die Bilder hochladen, einerseits und den konsumierenden User:innen andererseits aufspannt, wie Susanne Holschbach aufgezeigt hat.⁴⁴ Mit dieser wurde auch Schmid 2009 konfrontiert, nachdem er einige Bilder aus der Reihe der *Other People's Photographs* auf Flickr hochgeladen hatte, und sich darüber unter einigen Nutzer:innen der Plattform eine Diskussion entspann. Einige sahen ihre Rechte missachtet und bezeichneten Schmid als Dieb, woraufhin dieser mit dem Hinweis auf die Kunstfreiheit konterte und ergänzte: »Exploring grey areas is, by the way, one of the main concerns of contemporary artists.«⁴⁵

43 So heißt es im Impressum der zweibändigen Publikation *Other People's Photographs*: »All of the photographs used in this work as documentary material are merely integrating parts of a larger artwork. (...)« (J. Schmid: *Other People's Photographs*, o. S.).

44 Vgl. Winfried Gerling/Susanne Holschbach/Petra Löffler: *Bilder verteilen, Fotografische Praktiken in der digitalen Kultur*, Bielefeld: transcript Verlag 2018, S. 46.

45 Zur Diskussion auf Flickr siehe https://www.flickr.com/groups/perth_photo/discuss/72157616167922540/; zuletzt abgerufen am 20.07.2021.

Schmid scheint rechtlichen Ansprüchen von Fotograf:innen von vornherein entgegenzuarbeiten, wenn er im Impressum der Publikation *Other People's Photographs* konstatiert, dass die verwendeten Bilder nicht unter das Gesetz des Copyrights fallen.⁴⁶ Während sich die Bildermacher:innen von ihm provoziert fühlen, versteht sich der Künstler selbst als ›Retter‹ der Bilder und proklamiert:

adopting a snapshot is like saying: you're coming from the poor realm of tabloid papers or snapshot photography or postcards, and because I have the status of a more or less established artist, when I adopt you that means I offer you a second life in another sphere, where you're not otherwise meant to be.⁴⁷

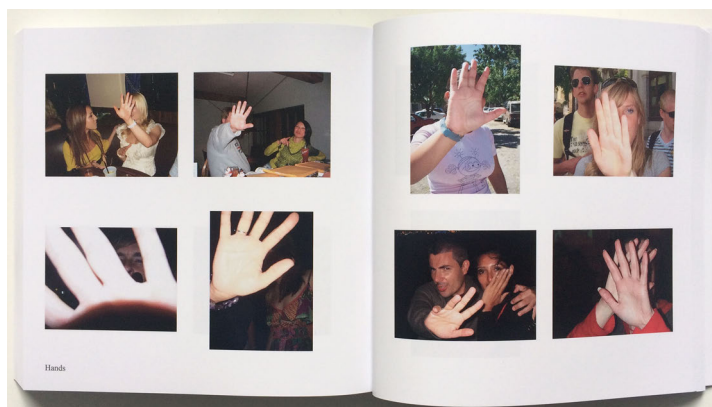
Die künstlerische Aneignung erscheint als Zeichen der Anerkennung des Bildmaterials, das anderenfalls keine Aufmerksamkeit erhielte und in den Bildermengen untergehe. Das Verhältnis zwischen dem Künstler und den Bildern sei daher vor allem eines der Solidarität, nicht der Distanz, wie es bei Simone Menegoi heißt.⁴⁸ Vonseiten der Bildproduzent:innen wird diese vermeintliche Solidarität jedoch eindeutig als Rechtsverstoß wahrgenommen; vermutlich auch, weil Schmid's Blick auf die Bilder häufig voller Ironie ist und in der typologischen Anordnung eine gewisse Überlegenheit mitschwingt.

46 Dennoch scheint auch Joachim Schmid hinsichtlich des Copyrights von Urheber:innen bezichtigt zu werden. Auf seiner Website heißt es zur Mehrkanal-Foto-Installation *Reload* (2008), dass diese aufgrund von Copyright-Streitigkeiten nicht öffentlich gezeigt werden könne (siehe <https://www.lumpenfotografie.de/2008/07/30/reload-2008/>; zuletzt abgerufen am 20.07.2021).

47 Joachim Schmid zitiert nach Shore, Robert: *Beg, Steal & Borrow, Artists Against Originality*, London: Laurence King 2017, S. 141.

48 Vgl. S. Menegoi: *Lumpenfotografie*, S. 21.

Abb. 8: Joachim Schmid, *Other People's Photographs*, Vol. I, *Hands*, 2011.



Es geht jedoch nicht nur um Fragen der Urheber:innenschaft, sondern auch um Persönlichkeitsrechte, da Schmid zahlreiche Bilder zeigt, die die Identifizierung der Abgebildeten möglich machen. Wenn er unter dem Schlagwort *Hands* (Abb. 8) Bilder von Personen versammelt, die sich dem Blick der Kamera zu entziehen suchen, spielt er den Ball an die Fotograf:innen zurück, die die Bilder vermutlich ohne Einvernehmen der abgebildeten Personen auf der Plattform hochgeladen haben. Damit wirft Schmid in *Other People's Photographs* die Frage der Autor:innenschaft im Zeitalter des grenzenlosen Photosharings und -hostings auf und lotet einmal mehr die Grenzen der fotografischen Aneignungskunst aus.

In *Other People's Photographs* tritt der Künstler immer wieder in Erscheinung, obschon er sich nie ganz fassen lässt und sich einer genauen Bestimmung entzieht. Unter dem Narrativ der *found photography* hat Joachim Schmid eine Bildersammlung generiert, die hochgradig kuratiert und entgegen den Aussagen der Paratexte immer auch Ausdruck der persönlichen Vorlieben und Interessen des Künstlers ist. Diese zu erfassen und damit Schmid's Autorschaft zu verorten, wird erschwert durch die teils konträren Praktiken und Konzepte, und schließlich auch durch die Rollen, zwischen denen der Künstler spielerisch hin und her

wechselt: Schmid ist immer Theoretiker und Praktiker, Beobachter und Operierender, und gewissermaßen auch Bilderretter und Bilderdieb zugleich. Folgen wir schließlich der impliziten Aufforderung und begreifen die Bildersammlung als »Bibliothek einer modernen zeitgenössischen Alltagsfotografie«, erscheinen die skizzierten heteronormativen und diskriminierenden Einschreibungen als immanent. Eine solche Lesart von *Other People's Photographs* birgt die Gefahr, dass die Einschreibungen naturalisiert werden – dabei sind sie sowohl auf die Filterpolitiken des Photosharing-Portals als auch auf die künstlerische Bildauswahl zurückzuführen. Ähnlich wie bei Joachim Schmid's Rolle scheint die Antwort irgendwo dazwischen zu liegen.

Literaturverzeichnis

- Barthes, Roland: »Rhetorik des Bildes« (1964), in: Ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, 7. Auflage, Nachdruck, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013.
- Batchen, Geoffrey: »Observing by watching: Joachim Schmid and the Art of Exchange«, in: *Aperture* #210, Spring 2013, S. 46–49.
- Bull, Stephen: »The Elusive Author: Found Photography, authorship and the work of Joachim Schmid«, in: Gordon MacDonald/John S. Weber (Hg.), *Joachim Schmid, Photoworks 1982–2007*, Göttingen: Steidl 2007, S. 61–69.
- Gerling, Winfried/Holschbach, Susanne/Löffler, Petra: *Bilder verteilen, Fotografische Praktiken in der digitalen Kultur*, Bielefeld: transcript Verlag 2018.
- Hern, Alex: »Flickr faces complaints over ›offensive‹ auto-tagging for photos«, in: *The Guardian* vom 20.05.2015, <https://www.theguardian.com/technology/2015/may/20/flickr-complaints-offensive-auto-tagging-photos>, zuletzt abgerufen am 20.07.2021.
- Institut für Auslandsbeziehungen e.V. (ifa), Stuttgart/aus dem Moore, Elke (Hg.): *with/against the flow, Zeitgenössische fotografische Interventionen*, #1 Viktoria Binschtock, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König 2016.

- Kühl, Eike: »Meine Freundin ist kein Gorilla«, in: Die Zeit vom 02.07.2015, <https://www.zeit.de/digital/internet/2015-07/google-fotos-algorithmus-rassismus>, zuletzt abgerufen am 20.07.2021.
- Lischka, Konrad: »Jugendschützer: Flickr-Filter nach deutschem Recht nicht nötig«, in: Spiegel-Online vom 21.06.2007, <https://www.spiegel.de/netzwelt/web/foto-portal-jugendschuetzer-flickr-filter-nach-deutschem-recht-nicht-noetig-a-489837.html>, zuletzt abgerufen am 20.07.2021.
- Lundström, Jan-Erik: »Matters of Life and Death: The immersive aesthetics of Joachim Schmid«, in: MacDonald/Weber (Hg.), Joachim Schmid, Photoworks 1982–2007, Göttingen: Steidl 2007, S. 97–101.
- MacDonald, Gordon/Weber, John S. (Hg.): Joachim Schmid, Photoworks 1982–2007, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Tang Museum, Skidmore College, vom 3.02. bis 29.04.2007], Göttingen: Steidl 2007.
- Menegoi, Simone: Lumpenfotografie, Towards a photography without vainglory, Hans-Peter Feldmann, Peter Piller, Joachim Schmid, Alessandra Spranzi, Franco Vaccari, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Galleria P420, Bologna, vom 4.05. bis 13.07.2013], Bologna: Galleria P420 2013.
- Palmer, Daniel: Photography and Collaboration, From Conceptual Art to Crowdsourcing, London/New York: Bloomsbury 2017.
- Piller, Peter: »The Advantages of the Unintentional, Noch ist nichts zu sehen (Nothing to be seen yet)«, in: Gunilla Knape/Niclas Östlund/Louise Wolthers (Hg.), Order and Collapse, The Lives of Archives, Göteborg: Photography at Valand Academy, Univ. of Gothenburg 2016, S. 99–123.
- Regener, Susanne: Fotografische Erfassung, Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen, München: Wilhelm Fink Verlag 1999.
- Regener, Susanne: »Ausgegrenzt. Die optische Inventarisierung des Menschen im Polizeiwesen und in der Psychiatrie«, in: Fotogeschichte, 38 (1990), S. 23–38.

- Scheid, Torsten: »Die Bilder der anderen, Im Atelier von Joachim Schmid«, in: Photonews, Zeitung für Fotografie, 26 (2014) 10, S. 18–19.
- Schmid, Joachim: Found on Flickr, erschienen im Selbstverlag 2013.
- Schmid, Joachim: Bilder von der Straße, erschienen im Selbstverlag 2012.
- Schmid, Joachim: Other People's Photographs Vol. I-II, erschienen im Selbstverlag 2011.
- Schmid, Joachim: »Der Aufstand der Flickr-Kunden«, 20.06.2007, <http://www.fotokritik.de/index.php?art=23&page=1>, zuletzt abgerufen am 20.07.2021.
- Schmid, Joachim: »Hohe« und »niedere« Fotografie« (1992), in: Wolfgang Kemp/Hubertus von Amelnunx (Hg.), Theorie der Fotografie IV, 1980–1992, München: Schirmer/Mosel 1994, S. 182–187.
- Schmid, Joachim: »Keine neuen Fotos bis die alten aufgebraucht sind (1987)«, in: Hohe und Niedere Fotografie, [Begleitheft zur Ausstellung im Kunsthaus Rhenania], Köln 1988, S. 21–26.
- Schmid, Joachim: »Es kommt der elektronische Fotograf« (1984), in: Gottfried Jäger/Jörg Boström (Hg.), Gegen die Indifferenz der Fotografie, Bielefeld/Düsseldorf: Edition Marzona 1986, S. 228–236.
- Sekula, Allan: »On the Invention of Photographic Meaning« (1982), in: Burgin, Victor (Hg.), Thinking Photography, Basingstoke u.a.: Palgrave Macmillan 2010, S. 84–109.
- Shore, Robert: Beg, Steal & Borrow, Artists Against Originality, London: Laurence King 2017.
- Starl, Timm: Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880 bis 1980, [Katalog erschienen anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Fotomuseum im Münchener Stadtmuseum vom 14.06. bis 20.08.1995], München: Koehler & Amelang 1995.
- Weber, John: »Bilder von der Straße«, in: Gordon MacDonald/John S. Weber (Hg.), Joachim Schmid, Photoworks 1982–2007, Göttingen: Steidl 2007, S. 21–22.
- Website, Joachim Schmid – www.lumpenfotografie.de, zuletzt abgerufen am 14.07.2021.

Website, Joachim Schmid – <https://www.lumpenfotografie.de/2008/07/30/reload-2008/>; zuletzt abgerufen am 20.07.2021.

Website, Joachim Schmid – <https://www.lumpenfotografie.de/2013/07/21/bilder-von-der-strase-2/>; zuletzt abgerufen am 19.07.2021.

Website, Joachim Schmid – <https://www.lumpenfotografie.de/2013/07/21/found-on-flickr/>; zuletzt abgerufen am 16.07.2021.

Website, Joachim Schmid – <https://www.lumpenfotografie.de/2013/07/21/other-peoples-photographs-2008-2011/>; zuletzt abgerufen am 14.07.2021.

Website, Flickr – <https://www.flickr.com/explore/interesting>; zuletzt abgerufen am 2.06.2023.

Website, Flickr – https://www.flickr.com/groups/perth_photo/discuss/72157616167922540; zuletzt abgerufen am 20.07.2021.

Website, Flickr – <https://help.flickr.com/set-the-safety-levels-of-your-flickr-content-or-account-BJlSk6mjym>; zuletzt abgerufen am 24.07.2021.