

Anja Schürmann

InDesign als Methode? Wahrnehmungstheoretische Überlegungen zu analogen und digitalen Displaykulturen der Fotografie

2020

<https://doi.org/10.25969/mediarep/13656>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schürmann, Anja: InDesign als Methode? Wahrnehmungstheoretische Überlegungen zu analogen und digitalen Displaykulturen der Fotografie. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*. Heft 22: Medium | Format, Jg. 12 (2020), Nr. 1, S. 53–66. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/13656>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>



Abb. 1 Susanne Brügger: 10314, 29,7 × 39 cm, Selbstverlag, 1986
(Orig. in Farbe)

INDESIGN ALS METHODE?

Wahrnehmungstheoretische Überlegungen zu analogen und digitalen Displaykulturen der Fotografie

Da der Raum kein Zentrum hat, ist er auch umkehrbar.

Dieser Satz steht nicht nur im *Reich der Zeichen* von Roland Barthes,¹ sondern auch auf der ersten Doppelseite des Fotobuchs *10314* von Susanne Brügger (Abb. 1). Ihre Arbeit zum Porträt verhandelt das Buch nicht als Raum, sondern als Display, als variabel beispielbare und potenziell unendlich gedachte Fläche. Das Porträt wird in seiner tiefenpsychologischen Anlage gestört und zu einer Reihe von Rechtecken unterschiedlichster Qualität, die wie *overlapping windows* die Doppelseite bevölkern. Das Buch kennt kein Zentrum und ist auch für die Lesenden umdreh- oder umkehrbar, da Brügger einem Computerprogramm und damit dem gelenkten Zufall die wichtigsten gestalterischen Entscheidungen überließ.²

Barthes' Satz adressiert aber auch eine der Thesen dieses Beitrags. Einen Raum – egal ob Buch oder Wand – als Display, als variabel beispielbare und potenziell unendlich gedachte Fläche wahrzunehmen, ist weder Folge noch <Eigenschaft> digitaler Layoutprogramme. <InDesign als Methode> heißt somit auch, die Kontinuität von künstlerischen Positionen zu betonen, die vor und nach InDesign die Doppelseite im Fotobuch primär als Display konzeptualisieren.

Ein Display, soviel sei terminologisch vorausgeschickt, ist ein Präsentationsmodus und Zeigesystem, das im künstlerischen Kontext vorkommen kann, aber nicht muss.³ Kunstwissenschaftlich ist der Displaybegriff in jüngster Zeit vor allem durch die Forschungen von Ursula Frohne, Anette Urban und Lilian Haberer definiert und ausdifferenziert worden.⁴ Ausstellungsdisplays und somit Orte «ästhetischer Ordnungen» – und um jene Displays als Buch, Wand und Screen soll es in diesem Beitrag gehen – sind vor allem durch die «Oberfläche als verbindende[s] Element zwischen Publikum und Objekten» gekennzeichnet, die dadurch – so fassen sie die Forschungen zum Display zusammen – einen «Dialograum» zwischen Subjekt, Raum, Architektur und Objekt» ermöglichen.⁵ Jener Raum ist allerdings

¹ Roland Barthes: *Das Reich der Zeichen*, Frankfurt/M. 1981, 149.

² Brügger nutzte dafür den «BASIC für den Sinclair ZX81, einen der frühen Computer für Musiker, bei dem es sich mehr um einen eingebildeten Taschenrechner handelte. Dieses Programm bestimmte nur die Koordinaten der jeweils linken oberen Ecke und die rudimentären Angaben wie viele und welche Bilder pro Seite, Drehung, Qualität etc.» E-Mail von Susanne Brügger, 7.9.2019.

³ Das Display wurde z. B. von Walter Kiesler in seinem Handbuch zum Ladendesign thematisiert. Vgl. Walter Kiesler: *Contemporary Art Applied to the Store and its Display*, New York 1930. Verschiedene Semantisierungen des Displays sind hier zusammengefasst: Christine Haupt-Stummer: *Display – ein umstrittenes Feld*, in: ARGE schnittpunkt (Hg.): *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*, Wien u. a. 2013, 93–100.

⁴ Vgl. Ursula Frohne, Lilian Haberer, Anette Urban: *Displays und Dispositive. Ästhetische Ordnungen*, in: dies. (Hg.): *Display/Dispositiv. Ästhetische Ordnungen*, Leiden u. a. 2019, 9–58.

⁵ Ebd., 11, 17, 18.



Abb. 2 *Werkbundaussstellung Film und Foto (FiFo)* von László Moholy-Nagy, John Heartfield, El Lissitzky u. a., Städtische Ausstellungshallen Stuttgart, 1929 (Orig. in Farbe)

⁶ Vgl. Jens Schröter: *Statt einer Einleitung: Versuch zur Differenz zwischen dem Medialen und dem Display*, in: *Navigationen. Zeitschrift für Medien und Kulturwissenschaften*, Jg. 6, Nr. 2, 2013; *Display I: Analog*, hg. v. Jens Schröter, Tristan Thielmann, 2006, 7–12, hier 7.

⁷ Ebd., 8.

⁸ Zit. n. Frohne, Haberer, Urban: *Displays und Dispositive*, 20.

⁹ Tristan Thielmann: *Statt einer Einleitung: Eine Mediengeschichte des Displays*, in: *Navigationen*, Jg. 6, Nr. 2, 2013, 13–30, hier 29.

¹⁰ Johanna Drucker bezeichnet das GUI außerdem als «*encounter between systems*». Vgl. Johanna Drucker: *Reading Interface*, in: *PLMA*, Bd. 128, Nr. 1, 2013, 213–220, hier 216.

¹¹ Näheres u. a. hier: Lilian Haberer, Ursula Frohne: *Kinematographische Räume – Zur filmischen Ästhetik in Kunstinstallationen und inszenierter Fotografie*. Einführung, in: dies. (Hg.): *Kinematographische Räume. Installationsästhetik in Film und Kunst*, München 2012, 9–52.

¹² Vgl. Ursula Frohne: *Situative Displays eines Kinos im «erweiterten Feld»*, in: Frohne, Haberer, Urban: *Display/Dispositiv*, 101–138, hier 106f.

¹³ Näheres u. a. hier: Alessandra Mauro (Hg.): *Photoshow. Landmark Exhibitions that Defined the History of Photography*, London 2014.

immer durch die Sichtbarkeit des Displays und die Unsichtbarkeit der dahinter- oder darunterliegenden Operationen gekennzeichnet, wie es bereits in der frühesten begrifflichen Verwendung des Displays als Schaufenster der Fall war, das die dahinterliegende Ladenfläche verbarg.⁶ Bei Displays geht es somit auch um «Komplexitätsreduktion(en) – mit einer Eigenlogik».⁷

Die flache Zeigefunktion ist auch für die hier verhandelten Displays elementar, wobei die Latenz der präsentierten Objekte auf den Displays ihre Kontinuität betont. Dass Wand, Buch und Screen unterschiedliche Medien mit unterschiedlichen Funktionen sind, muss an dieser Stelle sicher nicht extra betont werden. In den hier vorgestellten Arbeiten werden sie aber als Displays semantisiert, wobei sie sowohl nach Manovich «frontal zugänglich und rechtwinklig begrenzt»⁸ als auch nach Thielmann «ubiquitär»⁹ angesehen werden: als tendenziell unendliche Fläche voller Rechtecke, die aber, und damit unterscheidet sich das Display vom GUI (*Graphical User Interface*), keine direkten Handlungsoptionen für die Benutzenden vorsehen.¹⁰ Wir haben bei den hier verhandelten Displays nicht die Möglichkeit, etwas anzuklicken, es gibt keine Inputgeräte, keinen sensiblen Screen, keine Maus, keinen Joystick.

Als Begriff ist das Display anderen Begriffen wie dem Screen, dem GUI, dem Buch oder der Wand übergeordnet, weil es kein Objekt, sondern eine Funktionsweise und eine ästhetische Anordnung bezeichnet, die jederzeit auch aus GUIs, Screens, Wänden und Büchern bestehen könnte. Wenn Displays weniger Objekte als Verfahren sind, kann man verschiedene Medien, die Wand, das Buch, den Screen, als Displays verstehen.

I. Installative und informatische Displays

Installative Ausstellungsformate sind älter, als man denken würde. Frühe freie Displayformen finden sich nicht erst bei Richard Hamilton und der britischen Independent Group, die in einer Ausstellung mit dem sprechenden Namen *an Exhibit* 1957 letztendlich die Zeige- und Bewegungsregimes,¹¹ die Ausstellung selbst ausstellten, sondern schon mehr als 30 Jahre früher: Eine der ersten und folgenreichsten war die *Raumstadt* von Friedrich Kiesler von 1925. Das interaktive, modulare Trägersystem sollte durch Radio, Film, Werbung und andere Informationsträger das multisensorische Erlebnis «Stadt» erfahrbar machen. Es war in die Zukunft gerichtet und darauf aus, die lineare Präsentation von Bildern zu unterlaufen, um jede Form des Dekorativen zu vermeiden. Kiesler wollte die Installation sogar mit lichtempfindlichen

Platten ausstatten, damit man nicht nur Bilder senden, sondern auch empfangen konnte.¹² Die Form, die er dafür kreierte, schwebte an der Decke und ließ den Gedanken nicht unwahrscheinlich erscheinen, dass er Mitglied der De-Stijl-Bewegung war. Für die fotografische Entwicklung muss an dieser Stelle natürlich auch auf die Werkbund-Ausstellung *Film und Foto* von 1929 aufmerksam gemacht werden (Abb. 2).¹³ Dieses Ausstellungsdesign – unter anderem verantwortet durch László Moholy-Nagy, John Heartfield sowie El Lissitzky – verband Ästhetiken einer musealen mit jenen einer Messearchitektur.

Doch diese Displayformen, auch wenn sie dezidiert rektangulär konzipiert waren, wollten von der Wand weg den Raum und damit auch die Betrachtenden agentivieren. Die Arbeiten, die ich besprechen möchte, wollen dezidiert zur Wand hin. Die Wand und die Seite sind für sie potenziell unendlich gedachte Weißräume, die als Flächen erfahrbar werden sollen.

Die Arbeiten eint aber noch ein anderer – nicht weniger entscheidender – Aspekt: Sie sind ohne ihr Trägermaterial undenkbar, sie existieren nicht unabhängig von ihm. Susanne Brügger, Volker Heinze und Roe Ethridge arbeiten nicht mit Serien von Fotografien, die dann irgendwie ins Buch oder an die Wand zu bringen sind:¹⁴ Die Wand oder das Buch bestimmen ihre Serie, die Auswahl, die Anordnung, die Kommunikation, die Bild und Träger führen.¹⁵

Neben der Verwendung von Displays im Ausstellungsdesign gibt es noch eine technikhistorische Geschichte, die hier nicht unterschlagen werden soll und die die Vorstellung des Displays als Seite konkretisiert. InDesign ist ein Programm, das die Doppelseite als Grundlage editorischer Entscheidungen geprägt hat. Die Software kann vieles, aber als Wand, als Projektionsfläche zeigt sie voreingestellt eine Doppelseite. Diese Form des vergleichenden Sehens ist nicht folgenlos geblieben und geht mit der gedruckten Buchdoppelseite konform, wobei beide nicht deckungsgleich sind. Die Verbindung von Monitordisplay und Papier ist nämlich nicht arbiträr und kann technikhistorisch belegt werden: Die ersten PCs mit einem grafischen User-Interface wurden 1972 von dem etablierten Kopiergeräte-Hersteller Xerox verantwortet. Und die Monitore jener Xerox Alto PCs hatten auch nicht von ungefähr die Form eines hochrechteckigen DIN-A4-Papiers (Abb. 3). *What you see is what you get*, lautete das Ziel: Das, was auf dem Monitor erschien, konnte 1:1 auf Papier übertragen werden. WYSIWYG ist durch eine Programmiersprache möglich gemacht worden, die maßgeblich von John Warnock entwickelt wurde, übrigens der gleiche Entwickler, der – als er Xerox 1980 verließ – Mitbegründer von Adobe Systems wurde und dort mit Postscript eine Sprache entwickelte, die das Grafikdesign und das Print-Publishing vollständig transformierte. Nun konnten Wörter und Buchstaben auf



Abb. 3 Xerox Alto, der am PARC entwickelte erste Computer mit grafischer Benutzeroberfläche und Maus

¹⁴ Ich «überspringe» hier bewusst Wolfgang Tillmans, z. B. sein Fotobuch *Neue Welt* (2012) mit überlappenden Bildlayouts. Vgl. zu Tillmans: Bettina Dunker: *Bilder-Plural. Multiple Bildformen in der Fotografie der Gegenwart*, Paderborn u. a. 2018; Felix Thürlemann: *Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des hyperimage*, München 2013.

¹⁵ Ob sie dann noch in Serien arbeiten, muss mit Dunker zweifelhaft erscheinen. Sie macht deutlich, dass es einen Punkt gibt, an dem der Plural die Serie überfordert. Martina Dobbe sieht dagegen eine Serie erst enden, wenn die «Äquivalenz der einzelnen Elemente verloren» geht und «Wiederholung und Variation eines bestimmten Bildmusters» in der Masse versinkt. Martina Dobbe: *Einsheit und Vielheit. Zur Bildökonomie des Serielles*, in: Emmanuel Alloa, Francesca Falk (Hg.): *Bild-Ökonomie. Haushalten mit Sichtbarkeiten*, München 2013, 29–53, hier 39; Dunker: *Bilder-Plural*, 12.

jede Größe skaliert und in jeden Winkel gedreht und komplexe Textgrafiken ermöglicht werden.¹⁶

Dieser technikhistorische Anriss ist buchgeschichtlich allerdings mehr als vorbereitet worden: Die Doppelseite war auch analog oft das Kernstück dessen, was designt wurde. Tom Gretton hat in seinen Arbeiten zur Journalliteratur vor allem die «commodity form» als taxonomisches Element der Gestaltung betont.¹⁷ Und auch Bücher und die aus ihnen abgeleiteten digitalen Layoutprogramme besitzen als Grundlage eine Taxonomie, die sich nicht nur aus ihrer Lesbarkeit, sondern auch aus ihrer Druck- und Verteilbarkeit herleiten lässt.¹⁸ Seine quantitative Untersuchung zur illustrierten Zeitschrift zeigt auch, dass es nichtsymmetrische Layouts – also Layouts mit mehreren Bildern pro Seite, die nicht zentriert angeordnet waren – bereits vor 1850 gab.¹⁹ Er weist nach, dass schon 1860 die Gestalter_innen die Seite, nicht den Artikel, zur Layout-Grundlage machten, auf der Text und Bilder gewichtet wurden.²⁰ Carlos Spoerhase bestätigt diese Tendenz auch für die sogenannte Avantgarde des 20. Jahrhunderts. Ihm zufolge betonten in den 1920er Jahren Theoretiker des Buches wie Valéry, Benjamin und Moholy-Nagy angesichts der «ästhetischen Innovationsvorgaben ephemerer Drucksachen wie Zeitungen, Zeitschriften und Plakate» vor allem die Doppelseite des Buches und vernachlässigten seine Taktilität und Räumlichkeit.²¹ Spoerhase macht das u. a. anhand von Valérys Beschäftigung mit Mallarmé deutlich, der sich explizit zur Vorbildhaftigkeit vom Plakat- für das Buchdesign geäußert hatte.²²

Während Photoshop kürzlich seinen 25. Geburtstag feierte, ist InDesign – bei dem Adobe-Produkte – gerade volljährig geworden.²³ Analog zur Forschung zum Einfluss von Photoshop auf die digitale Fotografie,²⁴ stellt sich die Frage, wie digitale Layoutprogramme den Buchmarkt verändert haben.

II. Affordanz

Den Aspekt der installativen Kopplung von Fotografie und Fläche kann man theoretisch mit dem Begriff Affordanz versehen. Über diesen aus der Wahrnehmungspsychologie²⁵ geborgten Terminus, der von James J. Gibson geprägt wurde, lässt sich auch ein Bezug zur Medienökologie herstellen, da Gibson vor allem den ökologischen Wert der Affordanz oder des Angebots betont, das die Umwelt der Wahrnehmung macht. Die Archäolog_innen Christina Tsouparopoulou und Diamantis Panagiotopoulos und der Ethnologe Richard Fox haben Gibsons Ansatz wie folgt umrissen:

Er argumentierte, die natürliche Wahrnehmung unserer Welt sei eine direkte, die nicht auf Ideen/Vorstellungen als Mittler angewiesen sei. Zudem würden nicht die Eigenschaften der Objekte wahrgenommen, sondern ihre Affordanzen – jene Handlungsoptionen also, die uns unsere Umwelt in verschiedenen Formen anböte.²⁶

Es gilt also, die Affordanzen einer weißen Fläche in den Blick zu nehmen und dabei die Wechselbeziehung zu betonen: zwischen Fläche und künstlerischer

¹⁶ Vgl. Jacob Gaboury: 3. What You See Is What You Get, in: *Still Searching ...* [Blog des Fotomuseums Winterthur], 21.6.2019, www.fotomuseum.ch/de/explore/still-searching/articles/156292_what_you_see_is_what_you_get (4.12.2019).

¹⁷ Tom Gretton: *The Pragmatics of Page Design in Nineteenth-Century General-Interest Weekly Illustrated News Magazines in London and Paris*, in: *Art History*, Bd. 33, Nr. 4, 2010, 680–709, hier 682.

¹⁸ Vgl. ebd.

¹⁹ Vgl. ebd., 693.

²⁰ Vgl. ebd., 695.

²¹ Carlos Spoerhase: *Linie, Fläche, Raum. Die drei Dimensionen des Buches in der Diskussion der Gegenwart und der Moderne*, Göttingen 2016, 9.

²² Vgl. ebd., 15.

²³ Selbstverständlich gibt es noch andere digitale Layoutprogramme als InDesign. Älter und bei vielen Grafiker_innen beliebter ist z. B. QuarkXPress, eine Software, die 1987 für den Apple Macintosh veröffentlicht wurde.

²⁴ Vgl. z. B. Mostakin Tushar Wahab: *Digital Catharsis, Photoshop as Art. A perspective shifting mechanism to alter interpretations of visual language*, University of New South Wales 2012 [Master-Thesis].

²⁵ Methodisch habe ich diesen Ansatz gewählt, da er sich gut mit den wahrnehmungsphilosophischen Überlegungen von Manfred Sommer, die ich unter Punkt VI thematisieren werde, kombinieren lässt.

²⁶ Richard Fox, Diamantis Panagiotopoulos, Christina Tsouparopoulou: *Affordanz*, in: Thomas Meier, Michael R. Ott, Rebecca Sauer (Hg.): *Materiale Textkulturen. Konzepte – Materialien – Praktiken*, Berlin 2015, 63–70, hier 64. Die kulturwissenschaftliche Verwendung des Begriffs nähert sich auch Konzepten der ANT an, z. B. wenn es um Verwendungsvorgaben und die Implementierung derselben geht. Vgl. Andréa Belliger, David J. Krieger (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld 2006.

Inanspruchnahme, aber auch zwischen Fläche und Rezipierenden, wobei die Fläche selbstverständlich nichts ist, was vorgängig ist, was immer schon da war. Sie wird ebenso gemacht wie der Stuhl, der einem das Sitzen anbietet.

Durch diese begriffliche Brille betrachtet, interessieren mich die wechselseitigen Angebote von Displays – als Wand, als Foto, als Seite oder als Screen – im Hinblick auf ihr Trägermaterial. Welche kulturellen und materiellen Beziehungen werden aktiviert und welche Rolle spielen Digitalisierung und Layoutprogramme?



III. Susanne Brügger: «10314», 1986

Susanne Brüggers Arbeit *10314* existiert sowohl als Wandarbeit als auch als Buch (Abb. 4). Das Computerprogramm, mit dem sie die Anordnung der Bilder dem gelenkten Zufall überließ, bestimmte nicht nur die Anordnung, sondern auch die Qualität der Tonwerte. So entstanden nicht nur *overlapping windows*, sondern unterschiedliche Ebenen wechselnder Transparenz sowie wechselnder Qualität. Brüggers Verfahren betonte damit eine mediale Eigenschaft der Fotografie, die seit Benjamins *Kunstwerk*-Aufsatz als fester Teil ihrer Medienspezifität gilt: die Reproduzierbarkeit.²⁷

Während überlappende Monitorfenster bezugslos zueinander als «schweben[de]» Ebenen konzipiert sind,²⁸ durchdringen sich die Porträts bei Brügger und treten miteinander in Kontakt. Und zwar nicht trotz, sondern wegen ihres ungesättigten Status, ihres Daseins als *poor images*.²⁹ Das «schlechte», transparente Bild wird in ihrer Arbeit zum kommunikativ verbindenden Bild. Damit hat sie lange vor Bitraten und JPEG-Komprimierungen den schnellen Teilbarkeitslogiken des Internets eine Eigenschaft vorexerziert, die erst die Digitalisierung realisieren konnte: je «schlechter» das Bild, desto kommunikativer, desto leichter ist es teilbar. Und desto eher bleibt es Fläche, während die opaken *overlapping windows* das Display «über die rechteckige, materielle Einfassung des Monitors hinaus potenziell unendlich fortsetzen», wie Margarete Pratschke verdeutlicht.³⁰

Wie das Display ist auch das Gesicht eine Schnittstelle zur Welt. Indem Brügger mit eigenen, aber auch mit gefundenen Fotografien arbeitet und relevante Gestaltungsprozesse zufallsgeneriert werden, entscheidet sie sich, den

Abb. 4 *10314* von Susanne Brügger im Museum Folkwang Essen, 1986 (Orig. in Farbe)

²⁷ Vgl. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt/M. 1996.

²⁸ Margarete Pratschke: «Overlapping windows». *Architektonische Raumkonzepte als Vorbilder des digitalen Bildraums grafischer Benutzeroberflächen*, in: Jörg H. Gleiter, Norbert Korrek, Gerd Zimmermann (Hg.): *Die Realität des Imaginären: Architektur und das digitale Bild*, Weimar 2008, 211–218, hier 211.

²⁹ Vgl. Hito Steyerl: *In Defense of the Poor Image* (2009), in: Fotomuseum Winterthur, Museum Folkwang (Hg.): *Manifeste! Eine andere Geschichte der Fotografie*, Göttingen 2014, 363–369.

³⁰ Pratschke: «Overlapping windows», 212.



Abb. 5 *Der Schein des Vertrauten* von Volker Heinze im Museum Folkwang Essen, 1986 (Orig. in Farbe)

³¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari: *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie*, Berlin 1992, 258.

³² So der Titel eines Kapitels in der Anthologie von Petra Löffler und Leander Scholz (Hg.): *Das Gesicht ist eine starke Organisation*, Köln 2004.

³³ Aus einem Gespräch mit dem Künstler am 9.9.2019. Wobei man erwähnen sollte, das zahlreiche Arbeiten der Ausstellung installativ gehängt waren und Ute Eskildsen die Künstler_innen explizit dazu ermutigte. Das Fotobuch +—o wird seit Jahren als Wiederveröffentlichung vom Steidl Verlag angekündigt.

³⁴ Aus einem Gespräch mit dem Künstler am 9.9.2019.

³⁵ Ute Eskildsen: *Die Realitäten der Bilder*, in: dies. (Hg.): *Reste des Authentischen. Deutsche Fotobilder der 80er Jahre*, Ausst.-Kat. Museum Folkwang Essen, Essen 1986, 6. Der Katalog wurde übrigens auch von Volker Heinze designt.

³⁶ «Das genannte Format entspricht einer maximalen ökonomischen Größe für Auflagenbücher. Die meisten Buchbindemaschinen können eine Rückenlänge von mehr als 32 cm nicht verarbeiten.» Aus einer E-Mail von Volker Heinze, 15.12.2019.

eigenen Anspruch als Bildautorin in Frage zu stellen und nicht die Psychologie, sondern die Kontingenz der Gattung in ihren pluralen Erscheinungsformen zu betonen. «Es ist nicht so einfach, das Gesicht aufzulösen», schreiben Gilles Deleuze und Félix Guattari, denn «[d]as Gesicht ist eine starke Organisation».³¹ Susanne Brügger versucht diese Organisation zu schwächen und sie in ihren Organisationsprinzipien, in ihrer «facialen Semantik»,³² zu hinterfragen.

IV. Volker Heinze: «Der Schein des Vertrauten», 1986

Dass die «Qualität» von Fotografie ganz unterschiedliche Ausprägungen haben kann, hat auch den Düsseldorfer Fotografen Volker Heinze interessiert. Seine Arbeit *Der Schein des Vertrauten* war im gleichen Jahr, in dem Susanne Brüggers *10314* entstand, in der von Ute Eskildsen kuratierten Ausstellung *Reste des Authentischen* im Museum Folkwang zu sehen (Abb. 5). Und auch von dieser Arbeit existiert ein Fotobuch, das mit 30×40cm ähnlich groß ist wie Brüggers *10314*, parallel entstand und der Wand als Vorbild, aber nicht als Folie diente (Abb. 6).³³

Ein Küchentisch eröffnet als größter Abzug die Wand und das Buch. Kurz darauf liest man «Es wird geknipst, was auf den Tisch kommt». Das kann man bereits eine Programmatik nennen. Der Tisch ist bei Volker Heinze kein Stilleben, keine kunsthistorische Gattung, sondern sein Küchentisch und eine opake Fläche, in die der_die Rezipierende nicht eintauchen kann. Ebenso wie Susanne Brügger möchte er die Sujets von ihrer «Bedeutung» befreien und vermeidet Symbolik explizit. Im Fotobuch wird tatsächlich oft gezeigt, was auf den Tisch kam. Oder wer am Tisch saß (Abb. 7). «Medienspezifik des Maximalen» nennt Volker Heinze seinen ästhetischen Ansatz.³⁴ Maximal ist die Ausdrucksqualität, die bei Heinze nicht mit anderen Qualitätsmaßstäben – etwa jenen der *straight photography* – korreliert. Er überzeichnet die Eigenschaften der Fotografie, beispielsweise mit den von Ute Eskildsen so genannten «falschfarbgetauchten Interieur-Köpfe[n]» oder «überpräzise[n] FarbFotogesicht[ern]»³⁵ (Abb. 8) und mit Ausschnitten, die viel zu eng sind, um so etwas wie ein Motiv zuzulassen. Außerdem produzierte er das Buch im für Buchbindemaschinen größtmöglichen Format,³⁶ was dazu führte, dass das Buch – wie bei Brügger – weniger als Objekt rezipiert wurde, das man in der Hand hält, sondern als eines, das flach, groß (und potenziell in unendlicher Ausdehnung) auf Tischen liegt. Die damals noch gar nicht so alte Farbfotografie wurde von ihm technisch bis zu dem Maße provoziert, dass sie zurückschlagen



musste. Die Gestaltung der Fläche in der Ausstellung und im Buch betont hier vor allem die Latenz und Kontingenz des Scheins, den Rest des Authentischen. Ohne schützendes Trägermaterial direkt an die Wand geklebt, hat seine Hängung etwas Abstoßendes. Abstoßend in dem Sinne, dass der_die Betrachtende sofort von der Wand zurückgedrängt wird: Er_sie braucht – wie beim Screen – die ganze Fläche. Diese Wandbehandlung lässt – wie bei Susanne Brügger – sogar Ecken zu: Heinzes Installation ist über zwei rechtwinklige Kanten geführt worden, wobei der an der linken Ecke angebrachte Titel *Der Schein des Vertrauten* typografisch die räumliche Distanz der Wände zu ebenen vermag, während auch die rechte Wand einen flacheren Winkel zu haben scheint: Heinze spiegelt hier seine installative Strategie, indem er seine Serie mit einem großen querformatigen Print ebenso beendet, wie er sie – mit dem Küchentisch – begonnen hat.³⁷

Auch im Buch dürfen nur die opaken Fotos seitenfüllend sein, die transparenten, die, in denen man Raum entwickeln kann, in die man «eintauchen» kann, werden klein gehalten (Abb. 9). Dadurch wird das «eingängigere» Bild abstrakter, der_die Rezipierende hat Mühe, muss näherkommen, entziffern: eine Ausgleichsbewegung angesichts größerer Bildformate mit opakeren Sujets. Florian Ebner nennt diese visuelle Strategie eine «Verklärung des Bildraums als Übersetzungsform einer amorphen, gesichtslosen und verworrenen Wirklichkeit».³⁸

Abb. 6–9 Volker Heinze: +–0, 30 × 40 cm, Selbstverlag, 1986 (Orig. in Farbe)

³⁷ Dem Küchentisch begegnen die Betrachter_innen ebenfalls abschließend auf der rechten Wand wieder; diesmal als Hochformat.

³⁸ Florian Ebner: Was hat das Bild mit dir zu tun? Über eine rebellische Generation und ihre Suche nach einer anderen Fotografie, in: ders., Felix Hoffmann, Inka Schube, Thomas Weski (Hg.): *Werkstatt für Fotografie 1976–1986*, Ausst.-Kat. Museum Folkwang Essen u. a., London 2016, 277–287, hier 284.



Abb. 10–13 Roe Ethridge:
Le Luxe, 25,4 × 28,6 cm, London
2011 (Orig. in Farbe)

Und man kann die kleiner und immer kleiner werdende Fotografie auch als optisches Winken, als Abschied verstehen: Die immer minimaler gesetzten Bilder sind die letzten Seiten des Fotobuchs *+–0*.

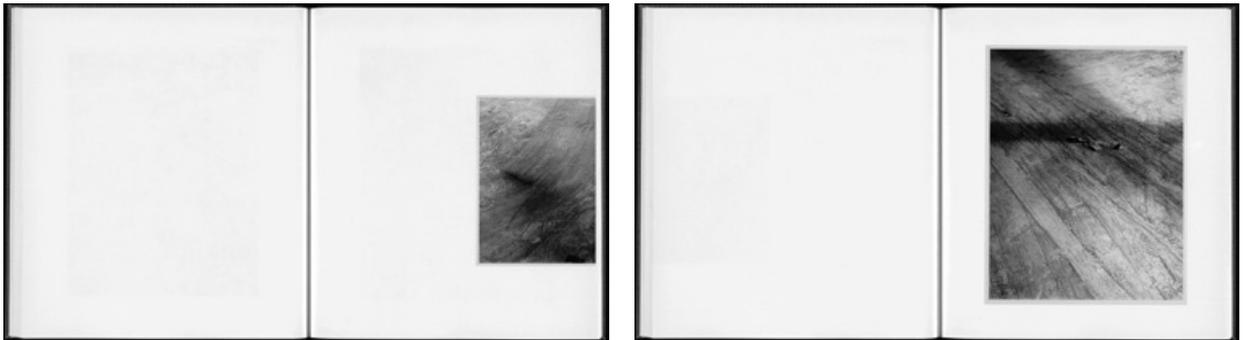
V. Roe Ethridge: «Le Luxe», 2011

Diese Auseinandersetzung mit dem Buch wird digital u. a. von Roe Ethridge fortgesetzt. Der US-amerikanische Fotograf hat in seinem 2011 erschienenen Fotobuch *Le Luxe Material* unterschiedlichster Provenienz verarbeitet: Zeitungsausschnitte, Corporate- und Werbeaufträge werden im Buch ebenso verschmolzen wie Editorials und im Selbstauftrag erstellte Fotografien. Einer der Aufträge war die fotografische Dokumentation des Baus des Goldman-Sachs-Gebäudes in Lower Manhattan, die Ethridge von 2005 bis 2010 anfertigte und die das Grundgerüst des Buches liefert.³⁹

Auf Seite 34 von *Le Luxe* wird das Layoutprogramm – Ethridge arbeitet ausschließlich in InDesign⁴⁰ – dazu verwendet, Größenverhältnisse zu thematisieren (Abb. 10). Zwei Fotos sind nebeneinander auf der rechten Seite angeordnet, das rechte kleiner als das linke. Das linke zeigt einen Schwarzen Bauarbeiter, der – wohl in großer Höhe – über ein Bodenbrett läuft. Das rechte Foto zoomt aus. Man nimmt die Baustelle aus der Vogelperspektive wahr. Im Hintergrund ein schwarzes Hochhaus. Diese Anordnung parallelisiert formal die beiden mittleren Elemente der Bilder: den Bauarbeiter und das Hochhaus, obwohl das kleinere Foto den größeren Bildausschnitt bietet. Gleichzeitig empfindet man die Anordnung beider Bilder als Trichter oder mathematisches Größer-als-Zeichen, das Foto des Bauarbeiters wird durch die Größe klar hierarchisiert. Damit wird natürlich auch seine Funktion hinsichtlich des Baus hervorgehoben. Die Umkehrung von Bildausschnitt und tatsächlicher Bildgröße macht den Reiz dieser Seite aus und zeigt, dass sich Motiv und Maß sehr einfach variieren lassen. So wird auch die starke zentrale Einfluchtperspektive des Hochhauses beinahe zerstört, da es durch den kleinen Print wie bei Heinze sehr abstrahiert und in seiner räumlichen Wirkung stark limitiert wird. Das Layoutprogramm vermag diese

³⁹ Maria Lokke: Roe Ethridge's «Le Luxe», in: *The New Yorker*, 27.6.2011, www.newyorker.com/culture/photo-booth/roe-ethridges-le-luxe (13.9.2019).

⁴⁰ Vgl. David Company: Roe Ethridge on Getting It Exactly Wrong, in: *The PhotoBook Review*, Nr. 15, 2019, aperture.org/blog/roe-ethridge-david-company/ (15.9.2019).



Effekte leicht herzustellen, da man Bildformate digital mit magnetischen Hilfslinien und ohne materiellen Aufwand ändern kann.

Ein bisschen weiter hinten zeigt Ethridge auf drei Doppelseiten Boden. Höchstwahrscheinlich Baustellenboden, wie die umgebenden Sujets nahelegen, auf jeden Fall opaken, staubbedeckten Boden, annähernd monochrom, mit Spuren von Fahrzeugen und schweren Stiefeln versehen. Doch unabhängig vom Sujet zeigt uns Ethridge durch die Größe und Platzierung der Einzelbilder auf den Doppelseiten auch einen Wahrnehmungsvorgang. Das erste Foto (Abb. 11) ist mittig auf der rechten Seite platziert, durch den weißen Rand wie in einem Passepartout eingefasst. Es ist das unbestimmteste der drei Fotos, man kann nicht erkennen, wie nah man dem Boden ist, man sieht lineare Reifenspuren und das Licht fällt von oben ein, was nicht genug ist, um sich als Betrachtende_r zu positionieren.

Was macht man dann? Man bückt sich, versucht den Boden nach Identifizierbarem abzusuchen, verengt sein Blickfeld, um näherzukommen. Das passiert auf der zweiten Doppelseite (Abb. 12). Während das Motiv größer wird, sind Ausschnitt und Größe des Bildes kleiner geworden und an den Rand gerückt. Jetzt erkennt man Fußspuren, Dinge, zu denen die_der Betrachtende sich verhalten, die sie_er in ein Größenverhältnis, in eine Entfernung zu ihrer_seiner Position bringen kann. Frisch orientiert vermag sie_er das Blickfeld wieder zu weiten, sich aufzurichten und mit den am Boden gewonnenen Orientierungsmarkern weiter wahrzunehmen. Das zeigt die letzte Abbildung (Abb. 13), die in derselben Größe und Position wie die erste auf der Seite platziert wurde. Doch anders als bei der unbestimmten ersten Seite gibt es jetzt Richtung, Lenkung und Detail, das opake Bodenfeld erscheint gegliedert und sich dem Raster der Bilddoppelseite angepasst zu haben.

VI. Die digitale Semiose

Diese Wahrnehmungsschleufe gibt es analog wie digital. Auch in Grafikprogrammen beginnt man bei der Sequenzierung eines Fotobuchs unbestimmt und opak. Um die passende formale Entsprechung zu finden, zoomt man in die

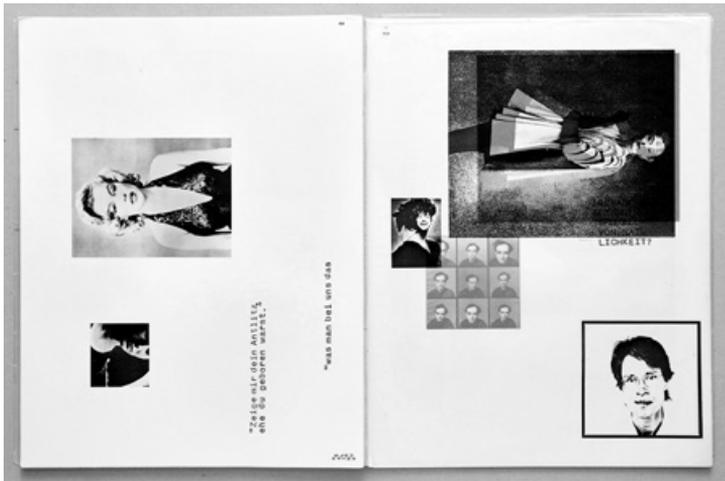


Abb. 14 Susanne Brügger: 10314, 29,7 × 39 cm, Selbstverlag, 1986 (Orig. in Farbe)

Er fängt früh an: Rechteckig werden erstmals Felder gepflügt, später Häuser gebaut und Stoffe gewoben. Und die Bilder wandern aus den Höhlen an die Wände, um dort mit dem offenen Fenster um den Blick nach außen zu konkurrieren. Wenn ein Fenster entsteht, indem es aus der Wand herausgeschnitten wird, ist der dadurch entstandene Ausschnitt immer dahinter, in einer Ferne, auf die man – geschützt durch das Fenster – blicken kann. Der Blick ist als Sinn ein Zeichen der Distanz. Wenn Wände und Fenster anthropologisch in ein Davor und Dahinter teilen, was chronologisch ein Davor und Danach assoziiert, ist es das, was sich im digitalen Display und den davon abgeleiteten – auch analogen – Medien ändert: Der potenziell unendliche Screen ist keine diskrete Wand mehr und das Bild auf ihm nur begrifflich ein Fenster, weil es auf und nicht hinter einer Bildfläche erscheint. Doch was ist es dann? Und was ist es im Bereich der Fotografie, die aufgrund ihrer Indexikalität noch die stabilsten Fenster baut?

Die Erfahrung und die Idee ist folgende: Wenn einem eine Mauer den Blick auf die Wirklichkeit verstellt und nur ein kleines Fenster – etwa vom Typ einer Schießscharte – offen läßt, dann sieht man, ein paar Schritte von dieser Öffnung entfernt, in ihr zwar mehr als nichts, aber doch nicht etwas. Statt fertiger Dinge zeigen sich da höchstens ein paar kleinere Farbflächen und kurze Linien, vielleicht auch nur zwei Farben, die aneinander grenzen. Es ist ein leichtes, dieses wenige Gegenstandslose, das die Öffnung ausfüllt, auf einem kleinen Blatt Papier festzuhalten.⁴¹

Diesen Vorgang der Abstraktion kann man bei Susanne Brügger, bei Volker Heinze wie auch bei Roe Ethridge beobachten: Ethridge verringert die Bildgröße einer weitwinkligen Fotografie und kippt den dargestellten Raum damit in die Fläche (siehe Abb. 10). Auch Volker Heinze lässt seinen programmatischen Küchentisch im Fotobuch als kleine, opake, hinterklebte Fläche einer Spiegelfolie erscheinen, auf der man auf den ersten Blick nur sich selbst sieht (siehe Abb. 6). Susanne Brügger arbeitet bereits konzeptionell mit visuellen

⁴¹ Manfred Sommer: *Von der Bildfläche. Eine Architektur der Lineatur*, Berlin 2016.

⁴² Ebd., 44 f.

Schießscharten, indem sie auch die Wahl des Bildausschnittes dem Computer überlässt (Abb. 14), und ihre Gesichter abstrahieren sich durch die unterschiedlichen Sättigungs- und Reproduktionsspuren ebenfalls zunehmend zu Punkt, Punkt, Komma, Strich. Grafikprogramme spielen mit der linearen Reduktion und semiotischen Einführung der Schießscharte. Eine Schießscharte, die man jederzeit erweitern könnte, die man aber bewusst klein hält. Ähnliches hat Ethridge über seine Erfahrung mit InDesign gesagt:

I feel like it goes back to the notion of writing the whole musical score. I can see the images as thumbnails, almost like they are equivalent to notes in a score. Then I can bring the image forward and see it in direct relation to its page left, page right, verso, etc.⁴³

Fotografien als Noten. Noten, die von den Seiten gespielt werden. Diese Analogisierung spricht nicht nur für die digitale Semiose des Bildes, sie lässt auch auf die Aufführungspraxis jener digitalen Noten schließen. Denn in Grafikprogrammen ist der Screen keine Wand, aus der man Fenster fräst, er ist ein Gitternetz. Durch das Netz sieht man «kleinere Farbflächen und kurze Linien», «mehr als nichts», «aber doch nicht etwas».⁴⁴ Durch diese Parzellierung wird das Gezeigte annähernd gegenstandslos, da es lediglich als Teil, als Ausschnitt konzeptualisiert ist und seine Materialität an das Weiß abgibt, das jederzeit ein weiteres Türchen des Gitternetzes öffnen könnte. Der Körper wird im Netz gezähmt, doch gleichzeitig hilft das Netz der Repräsentation, der Zeichenwerdung, der Bildwerdung der Realität. «Das Gitternetz ist der Versuch, gewissermaßen ohne eine Mauer die Distanz zu ihr zu wahren, also den Vorteil des engen Fensterchens zu erhalten und trotzdem ein großes Stück der Wirklichkeit in ein gegenständliches Bild zu fassen.»⁴⁵

Diese Form der digitalen Semiose, die bereits vor der Digitalisierung Fotograf_innen interessierte, war der Typografie längst bekannt. Bereits Albrecht Dürer ließ seinen <Lehrling> alle Großbuchstaben des lateinischen Alphabets in Quadrate einpassen (Abb. 15). Durch die konstruktive Ähnlichkeit des Zeichnens von Schrift und Bild wird auch in Layoutprogrammen das Kästchen, das Text- oder Bildfeld zum Partner in der semiotischen Annäherung von Schrift und Bild. Beide müssen in das Feld passen. Oder das Feld muss sich ihnen anpassen. Aber beide reagieren mit dem Feld, mit der geometrischen Grundannahme der Fläche, einer Fläche, die Schrift nicht anders abzubilden vermag denn als Bild.

Felix Thürlemann hat diese Bildwerdung als Semiose bekanntlich – in Anlehnung an den Hypertext – «hyperimage» genannt, wobei er vor allem die Latenz der Bilder betont und Phänomene beschreibt, die explizit «nicht auf Dauer gestellt sind und [...] für neue Konstellationen offen bleiben».⁴⁶ Diese Latenz ist bei allen drei Bilderpluralen, die ich besprochen habe, vorhanden. Außerdem eint sie, dass jedes Bild von den anderen Bildern kommentiert und gedeutet

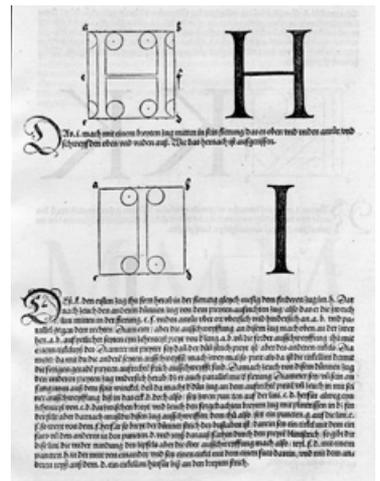


Abb. 15 Albrecht Dürer: *Uderweysung der Messung, mit dem Zirckel und Richtscheit, in Linien, Ebenen unnd gantzen corporen*, Nürnberg 1525

43 Zit. n. Campany: Roe Ethridge on Getting It Exactly Wrong.
 44 Sommer: *Von der Bildfläche*, 44 f.
 45 Ebd.
 46 Thürlemann: *Mehr als ein Bild*, 7.

und damit einer Semiose – einer Zeichenwerdung – unterworfen wird.⁴⁷ Damit ist das Fotografische dem Grafischen in den Arbeiten von Brügger, Heinze und Ethridge nicht mehr entgegengesetzt. Es ist einer ihrer Modi.

VII. Bewegte Betrachtende

Dass das Verweigern einer bildimmanenten Perspektivität jenes Spiel von Raum, Grund und Figuration, den Blick in ein <Dahinter> obsolet werden lässt und stattdessen das Bild als mehr oder minder opaken Spiegel dem Betrachter_innenraum überantwortet, ist ein oft konstatiertes Befund moderner Repräsentationsverluste. Der Blick der Betrachtenden wird am <Eintauchen> in die Bildoberfläche gehindert und durch einen ausweglosen Irrgarten der Selbstreferenzialität von Oberflächen letztlich wieder auf sich selbst verwiesen. Durch das kollektive Allgemeine der Fotografie entstehen unterschiedliche Arten des Weltbezugs und damit eine referenzielle Multimodalität.⁴⁸ Durch diesen Verweigerungsakt – der im Genderdiskurs auch als eine hierarchische Umkehrung des Bild-Betrachter_in-Verhältnisses markiert wurde, als ein Unvermögen des_der selbstbewussten Betrachtenden, in das Bild <eindringen> zu können – ist die von Wolfram Pichler und Ralph Ubl so benannte «Gewalt des Blicks»⁴⁹ durch die Oberflächenzersplitterung gezähmt worden.

Die eingangs erwähnte Affordanz der weißen – tendenziell unendlich gedachten – Fläche besteht also darin, die Betrachtenden von ihren vormals zentralperspektivisch fixierten Standpunkten zu holen, nicht nur das Bild, sondern auch sich selbst zu flexibilisieren und beweglich zu machen. Das verlangt Roe Ethridge, wenn er in sein Buchlayout dezidierte Bewegungsimpulse integriert, aber auch Susanne Brügger, deren Buch man drehen und wenden muss und die mit den unterschiedlichen Reproduktionsqualitäten und Ausschnitten auch vor der Wand verschiedene Betrachtungsabstände einfordert. Und ebenso stößt Volker Heinze's Wand nicht nur ab. Besonders im Fotobuch arbeitet er ebenfalls mit unterschiedlichen visuellen und haptischen Affordanzen, der betrachtende Körper muss sich immer wieder neu an die Doppelseiten anpassen. Solche verhaltensorientierten, weniger repräsentationalen Aspekte hat auch Johanna Drucker im Sinn, wenn sie von «gooeyness» spricht, einer «mutable, mediating activity», die das GUI dem Display zu leihen scheint.⁵⁰ Die Forschungen zum verteilten Bild von Winfried Gerling, Susanne Holschbach und Petra Löffler haben die digitalen Konsument_innen in ihren körpernahen Praktiken zu Prosument_innen werden lassen.⁵¹ Diese Beweglichkeit wird – lange vor der GoPro-Kamera – durch die visuelle Semiose auch den Rezipient_innen von fotografischen Displaystrukturen abverlangt, die jene Verteiltheit von Informationen und Sichtbarkeiten einfangen wollen. Waren es ephemere Materialien wie das Plakat, die das Buch im 20. Jahrhundert herausforderten,⁵² sind es nun ebenfalls ephemere Formen des Displays, zu denen sich die Fotografie und das Fotobuch verhalten müssen.

⁴⁷ Ebd., 20.

⁴⁸ Vgl. Klaus Sachs-Hombach, John Bateman, Robin Curtis, Beate Ochsner, Sebastian Thies: Medienwissenschaftliche Multimodalitätsforschung, in: MEDIENwissenschaft, Nr. 1, 2018, 8–26, hier 17.

⁴⁹ Wolfram Pichler, Ralph Ubl: Enden und Falten. Geschichte der Malerei als Oberfläche, in: *Neue Rundschau*, Bd. 113, Nr. 4, 2002, 50–71, hier 57.

⁵⁰ Drucker: *Reading Interface*, 213. Wie alltagsweltlich und räumlich unsere Erfahrungen mit Interfaces rückgebunden werden, erläutert Drucker z. B. durch die sprachpragmatische Beobachtung, dass wir auf eine Website «gehen». Vgl. ebd., 214.

⁵¹ Winfried Gerling, Susanne Holschbach, Petra Löffler: *Bilder verteilen. Fotografische Praktiken in der digitalen Kultur*, Bielefeld 2018.

⁵² «Die Moderne setzt, wie man mit Lissitzky sagen könnte, tatsächlich mit einem massiven, ästhetisch motivierten <Buchproblem> ein, das aus der Druckkultur selbst erwächst: Die medienreflexive Essayistik reagiert darauf, indem sie das Verhältnis der etablierten Buchform zur Materialästhetik des Ephemeren neu zu bestimmen versucht.» Spoerhase: *Linie, Fläche, Raum*, 43.

Dennoch vermag das Display komplementär dazu auch etwas anzubieten, das Peter Osborne ein «gemeinsame[s] Jetzt» nennt.⁵³ Wenn die hier behandelten Displays analog zu *overlapping windows* «in ihrem Ursprung auf der Vorstellung des Screens als Schreibtischfläche in einer Büroumgebung, auf der Papier abgelegt wird», beruhen, wie Margarete Pratschke hergeleitet hat,⁵⁴ lassen sich Verbindungen zu Peter Osbornes Charakterisierung des digitalen Bildes als «verteilt» herstellen.⁵⁵ Die Verteilung von Information und Sichtbarkeit, die Teilbarkeit und mehrfache Präsenz des digitalen Bildes ist nicht nur von Osborne beschrieben worden, der allerdings die Folgen für die Rezipient_innen auf aufschlussreiche Weise beschreibt: Es gibt seiner Ansicht nach in vielen postkonzeptuellen Kunstwerken eine Stasis, die «das gemeinsame Jetzt der Zeit des Betrachtens» möglich macht.⁵⁶ Es ist ein augenblickliches, ein kontingentes Jetzt, das jederzeit aktualisiert werden kann. Und dadurch erlangen die disparaten Dokumente einen Moment der Zeitgenossenschaft.

«Die absolute Stasis des Rasters, die Abwesenheit einer Hierarchie, eines Zentrums, einer Flexion, betont nicht nur seinen antireferentiellen Charakter, sondern, wichtiger, seinen Widerstand gegen jegliche Form von Erzählung.»⁵⁷ Diese fast schon berühmten Worte von Rosalind Krauss assistieren der These, dass die Rasterstruktur digitaler Displays alles auf ihnen Vorhandene in die strukturelle Latenz von Stillstand und Bewegung einpflegen.

VIII. Schlussbemerkung

Ich habe drei Positionen vorgestellt, die alle drei nicht die Fotografie, sondern das Trägermaterial zum Ausgangspunkt ihrer Überlegungen machen, wobei jenes Trägermaterial Eigenschaften eines elektronischen Displays erhält, indem es flach, weiß und potenziell unendlich gedacht wird. Alle drei Arbeiten nutzen diese Displaystruktur, um Eigenschaften der analogen bzw. digitalen Fotografie, nicht das fotografische Sujet per se zu reflektieren. Als Ort, «an de[m] der Schnitt zwischen der selbst rätselhaften Maschinerie und dem Nutzer [...] auf ästhetische Weise geregelt werden muss»,⁵⁸ ist das Display bei allen drei Künstler_innen semantisiert. Susanne Brüggers Displays verbergen die «rätselhafte Maschinerie» der zufallsgenerierten Rechenoperationen, mit denen sie die aktuelle ästhetische Ordnung als latent und kontingent ausstellt, wobei sie – trotz der digitale Screens adressierenden Ästhetik – dezidiert auch Negativrahmen und andere analoge Versatzstücke der Fotografie sichtbar macht. Volker Heinzes Schnittstelle, sein verborgener Raum, sind die physikalischen und chemischen Grundstrukturen der Fotografie, die bei einer transparenten, mimetischen Fotografie unsichtbar sind, bei ihm aber ausgestellt werden und dadurch die Materialität und Prozessualität betonen, die dieser scheinbar «automatischen» Technik anhaftet. Das Unsichtbare hinter Ethridges Displays ist hingegen die Rasterstruktur des digitalen Layoutprogramms. Seine Doppelseiten verweisen auf die latente Öffnung der von

⁵³ Peter Osborne: Das verteilte Bild, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 99, Berlin 2015, 75–87, hier 81.

⁵⁴ Pratschke: «Overlapping windows», 212.

⁵⁵ Osborne: Das verteilte Bild, 79.

⁵⁶ Ebd., 81.

⁵⁷ Rosalind E. Krauss: Die Originalität der Avantgarde, in: Charles Harrison, Paul Wood (Hg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Bd. 2, Ostfildern-Ruit 1998, 1317–1322, hier 1318.

⁵⁸ Schröter: *Statt einer Einleitung*, 7.

Sommer beschriebenen «Schießscharten» und ihre Affordanz in der Semiotisierung des Bildes, wenn wie in Abbildung 12 die magnetischen Hilfslinien von InDesign dazu verwendet werden, die Vergleichbarkeit der zentralen Vertikalen in den Fotografien zu betonen.

Festzuhalten bleibt demnach nicht nur, dass es fotografische Displays – lange bevor Wolfgang Tillmans sie berühmt gemacht hat – im Ausstellungsraum wie im Fotobuch gab, sondern auch, dass damit wieder einmal einem Verständnis der Unterscheidung analog/digital als binärer Opposition widersprochen werden muss. Oder wie Jens Schröter formuliert:

Dadurch wird deutlich, dass der Umbruch von analog zu digital nicht die Form eines reinen Einschnitts, sondern eher die einer «autochthonen Transformation» besitzt, in der [...] Differenzen und Kontinuitäten gleichermaßen irreduzibel sind. Medienumbrüche sind keine absoluten Einschnitte und Risse, sondern Umordnungen komplexer Konstellationen. Deswegen heißen sie ja auch Umbrüche im Gegensatz zu Brüchen.⁵⁹

Die innere Textur gewebter Leinwand wird im Pixel digital zitiert. Doch determiniert das Pixel das Bild in einem anderen Sinne als das Korn die Fotografie oder die Leinwand das Gemälde. Wenn von Gerling, Holschbach und Löffler die «entscheidende Differenz zur analogen Fotografie» «nicht vorrangig im technologischen Wandel vom Korn zum Pixel, [...] sondern in den Praktiken, [...] genauer gesagt: in der Vernetzung und Verteilung von Fotografien und Filmen» gesehen wird,⁶⁰ muss man bereits hier eine vordigitale Evidenz vermuten: Wie schon in den Bild/Text-Experimenten der Avantgarde⁶¹ nehmen die hier besprochenen Ansätze – von Künstler_innen mit eigenen Erfahrungen im Kommunikationsdesign⁶² – digitale Praktiken vorweg, während im Zuge der Rezeption von Derridas Schriften zur Dekonstruktion die repräsentative Logik von Schrift und Bild per se in Zweifel gezogen wird.⁶³

Das ist etwas, was man die Selbstreflexivität des digitalen Bildes nennen könnte. Indem es seine eigene Verteilbarkeit thematisiert, performt es sie, führt sie auf und etabliert damit Strukturen ihrer Aufführung. Wenn somit in diesem Aufsatz Digitalität nicht als Eigenschaft, sondern als Verfahren analysiert wird, stimmt es vielleicht, wenn Pichler und Ubl sagen, dass «das Buch kein Träger für die Fotografie mehr [ist], eher ein Bildvehikel».⁶⁴ Aber selbst dann stehen wir am Anfang, nicht am Ende eines Diskurses.

⁵⁹ Jens Schröter: *Analog/Digital. Opposition oder Kontinuum?*, in: ders., Alexander Böhnke (Hg.): *Analog/Digital – Opposition oder Kontinuum? Zur Theorie und Geschichte einer Unterscheidung*, Bielefeld 2004, 7–30, hier 29.

⁶⁰ Ebd., 8.

⁶¹ Ich denke hierbei nicht nur, aber vor allem an László Moholy-Nagy: *Malerei, Fotografie, Film*, München 1927. Moholy-Nagy «deutet die Epochenschwelle als einen Übergang von einer typographischen Eindimensionalität zu einer typographischen Zweidimensionalität, also als Erweiterung der Horizontalen um die Vertikale, als Ausdehnung der Linie zur Fläche.» Spoerhase: *Linie, Fläche, Raum*, 29. Aber auch aus der Werbung kamen Impulse für eine multimediale, rektangulär als Fläche organisierte Seitenstruktur. Vgl. Don May: *101 Roughs. A handbook of advertising layout*, Chicago 1942.

⁶² Brügger und Heinze haben einen Abschluss in Visueller Kommunikation. Ethridge hat jahrelang als Fotograf für grafische Umgebungen, Zeitschriften und Kataloge gearbeitet.

⁶³ Vgl. Ellen Lupton, J. Abbott Miller: *Design Writing Research. Writings on Graphic Design*, New York 1996; Hugh Aldersey-Williams, Katherine & Michael McCoy, Daralice Bowles u. a.: *Cranbrook Design: The New Discourse*, New York 1990.

⁶⁴ Wolfram Pichler, Ralph Ubl: *Bildtheorie zur Einführung*, Hamburg 2014, 23.