

Kunstwissenschaft

Fotografie und Zeitschrift

Dennis Improda

Der Begriff ›Fotografie‹ etablierte sich ab 1839, um die Herstellung dauerhafter Bilder durch Lichteinwirkung zu bezeichnen (siehe Gernsheim/Gernsheim 1969: 31-32). Doch versammelt die Bezeichnung schon vor Einführung der Digitalfotografie bereits unterschiedlichste technologische Verfahren und Einsatzbereiche (vgl. Bickenbach 2005; Kemp/Amelunxen 2006; Hagen 2014; Becker 2019). Zunächst werden deshalb grundlegende fototheoretische Bestimmungsversuche (1) angesprochen, um zu klären, wie Fotografie im fotohistorischen Diskurs ihre jeweilige Bedeutung erlangt (vgl. Geimer 2009). Denn die historische wie technische Varianz fotografischer Verfahren mit je unterschiedlichen Abbildungs- und Reproduktionsqualitäten lässt eine einheitliche Bestimmung der Fotografie fragwürdig erscheinen (siehe Holschbach 2003: 7). Hinsichtlich der verschiedenen Bildziele und Erscheinungsformen ist von einem fotografischen Spektrum auszugehen (vgl. Jäger 1991). Daran anschließend wird auf die Voraussetzungen und komplexen Wechselwirkungen von Fotografie in Zeitschriften (2) hingewiesen. Für die Entwicklung der Illustrierten Zeitschrift waren fotografische Bilder ebenso relevant wie die technischen Möglichkeiten ihrer massenhaften Reproduktion. Darin zeigt sich gleichermaßen eine wesentliche Grundlage für den Bildjournalismus. Fotografie in Zeitschriften ist nur mehr im Plural ihrer Verwendungskontexte, ihrer Serialität und Reproduktion angemessen zu erfassen (siehe Geimer 2009: 139ff). Doch bleiben bildanalytische Ansätze weiterhin bedeutsam, um die dynamischen Relationen der Gestaltungselemente sowie deren Anteil an der Ausrichtung der Zeitschriftenlektüre zu untersuchen. Schließlich wird die Zeitschrift als medialer Komplex (3) thematisiert, in welchem fotografische Abbildungen unterschiedliche Positionen mit entsprechenden Funktionen übernehmen, bevor in einer exemplarischen Auseinandersetzung mit künstlerischer Fotografie in Künstler:innenzeitschriften (4) ein eher peripher zu verortender Gegenstandsbereich der Zeitschriftenforschung fokussiert wird. In der Schlussbetrachtung (5) werden zentrale Anhaltspunkte zur Analyse fotografischer Bilder in Zeitschriften zusammengefasst.

1. Spektrum der Fotografie: Bestimmungsversuche

Die frühen fototheoretischen Auseinandersetzungen im 19. Jahrhundert bemühten sich noch um eine Durchsetzung des neuen Bildmediums. An den traditionellen Bildkünsten orientiert, ist unter Berücksichtigung der ästhetischen Qualitäten die Tendenz zur Nobilitierung der Fotografie als Kunst besonders ausgeprägt (siehe Kemp 2006a: 43). Andererseits waren die fotografischen Verfahren seit ihren Anfängen auf Reproduktion ausgelegt (siehe Veit 1998: 82ff; Weise 1998: 5; Sachsse 2003: 52-53). So beförderten diese die Entwicklung (teil-)automatisierter Verfahren fotomechanischer Technologien und veränderten somit den Bereich der bis dahin für Illustrationen in Pressepublikationen üblichen Verfahren der manuellen grafischen Reproduktion wesentlich (vgl. Ivins 1953; Jussim 1974; Heidtmann 1984; Peters 1998; Veit 1998; Weise 1998). Dies ermöglichte zudem die Differenzierung sich überlagernder Gebrauchsfunktionen: des bildlichen Ausdrucks einerseits und der visuellen Formulierung einer Tatsachenaussage über die Qualität des fotografisch Vermittelten andererseits (siehe Weise 1998: 136; vgl. Jussim 1974).

Für fotografische Abbildungen in Zeitschriften waren insbesondere diese fotomechanischen Reproduktionsverfahren relevant (vgl. Peters 1998, 2008; Veit 1998; Weise 1998), wobei die Beschleunigung der Bild(re)produktion durch die apparativen Verfahren von der »Vision einer authentischen Fixierung der Dinge und Ereignisse« (Busch 1995: 2) begleitet war. Bereits mit ihrer Veröffentlichung wurde die getreue Abbildungsleistung der Fotografie diskursiv betont und in populärwissenschaftlichen Zeitschriften bekannt gemacht, wie z.B. in der Ausgabe des *Pfennig-Magazins* vom 23. März 1839 (90-92; siehe Heidtmann 1984: 509; Weise 1991: 34). Mit solchen Berichterstattungen wurde ein Grundstein für das frühe Verständnis und Authentizitätsversprechen der Fotografie gelegt. Die historisch bedingte Auffassung der Fotografie (vgl. Batchen 1999) und die soziale Konstruktion fotografischer Objektivität lassen sich darin seit Anbeginn studieren (siehe Bourdieu 2014: 88-89).

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird die Legitimation der Fotografie entlang programmatischer Abgrenzungen von »Stilen, Schulen und Tendenzen« (Kemp 2006b: 35) verfolgt. So entwickeln sich z.B. in den 1920er Jahren medienästhetisch ausgerichtete Ansätze im konzeptuellen Einzugsbereich des Neuen Sehens (vgl. Moholy-Nagy 1925; Wick 1991), die künstlerisch eine »subjektive Gegenposition zu der um Objektivität bemühten Straight Photography« (Koetzle 2002: 432-433) einnehmen und sich zudem auf die Werbe- als auch die Illustriertenfotografie dieser Zeit auswirken (siehe Freier 1997: 245-246).

Der Status des fotografischen Bildes wird in den 1950er/1960er Jahren zwischen künstlerischer Fotografie (vgl. Steinert 1955) und angewandter Reportagefotografie (vgl. Pawek 1960, 1963) verhandelt. Beide Positionen führen argumentativ jeweils die medienspezifischen Qualitäten ins Feld. Mit der Ausdehnung des fototheoretischen Diskurses zu Beginn der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zeichnet sich eine Tendenz der Fotografie zur Selbst- und Medienreflexion im künstlerischen Feld ab, welche die Gesamtheit des Mediengebrauchs umfasst. Zudem fungiert die Fotografie für weite Bereiche der Concept-Art sowohl als Dokumentations- wie darüber hinaus als Präsentationsmedium, womit die Kunst selbst fotografisch wird (siehe Kemp 2006c: 21; Dobbe 2007a: 104). Indem einerseits Aktionen und Interventionen mittels Fotografie

präsentiert, andererseits Serien, Reihen, Künstler:innenpublikationen, raum- und objektbezogene Foto-Installationen konzipiert werden, zeigt sich Fotografie in mediale Konstellationen eingebunden, wodurch sie sich schließlich als zentrales »Medium der Intermedialität« erweist (siehe Amelunxen 2006: 15-16; Dobbe 2007a: 124).

Unter (post-)strukturalistischer Perspektive wird die Textualität der Medien mit ihren spezifischen Aufzeichnungs-, Speicher- und Übertragungsmodalitäten untersucht und differenziert (siehe Amelunxen 2006: 16). Die Fototheorie der Postmoderne zeichnet sich hinsichtlich ihrer Medienreflexion dadurch aus, dass sie über den ästhetischen Bereich hinaus »auf die gesellschaftliche Konstruktion von Wirklichkeit« (14) bezogen ist. Kritisiert wird eine Betrachtung der Fotografie unter ausschließlich »ästhetischen Prämissen« sowie eine Kanonisierung der Artefakte nach kunsthistorischen Kategorien (siehe Wolf 2002: 7; auch Krauss 1998).

Die zu Klassikern avancierten fototheoretischen Texte von Siegfried Kracauer (1977 [1927]), Walter Benjamin (1969 [1931]), Gisèle Freund (1979 [1936]), André Bazin (2015 [1945]) und Roland Barthes (1990b [1964], 1990c [1964], 1990a [1970], 2012 [1980]), die selbst paradigmatischen Status erlangten, werden einer kritischen Re-Lektüre unterzogen (siehe Wolf 2002: 12). Seit den frühen 1980er Jahren eröffnen Publikationen angloamerikanischer Autor:innen wie Victor Burgin (1982), Allan Sekula (1984), John Tagg (1988), Richard Bolton (1989), Abigail Solomon-Godeau (1991) neue Perspektiven, welche die Fotografie vor dem Hintergrund »konkreter diskursiver Felder und politischer Kontexte« (Wolf 2002: 18) analysieren und das medienontologische Modell der Fotografie kritisch hinterfragen. Analysen sind damit zunehmend auf die Gebrauchsweisen fotografischer Verfahren ausgerichtet, mit dem Begriff des »Fotografischen« (vgl. Krauss 1998) ist gleichermaßen das diskursive Feld einbezogen (siehe Becker 2019: 130). Damit einher geht eine Aufmerksamkeit für die Pluralität fotografischer Praktiken und Ausdrucksformen, die als diskursiv, d.h. sprachlich »von Ideologien, theoretischen und wissenschaftlichen Konzepten, Glaubenssystemen [...] durchdrungene vorausgesetzt werden« (Holschbach 2003: 8). So plädiert Abigail Solomon-Godeau (2003) dafür, das fototheoretische Paradigma des indexikalischen Zeichens zu überwinden und stattdessen das ikonische Verhältnis der Fotografie in den Blick zu nehmen. Indem »Fotografie als Signifikationspraxis« (Burgin 2003: 25) aufgefasst wird, verschieben sich die Fragen in Richtung auf die realitätskonstituierende Wirkung von Fotografien (siehe 25, 30); dies betrifft z.B. die dokumentarische Fotografie und Praktiken der Authentifizierung oder den Einsatz der Fotografie im Kontext der Wissenschaft (siehe Wolf 2002: 13-14; vgl. Geimer 2002; Solomon-Godeau 2003).

Fotografische Bilder sind omnipräsent und haben mit ihren unterschiedlichen Darstellungsmodi konstitutiven Anteil an verschiedenen Bildwelten (siehe Holschbach 2003: 9). Schwerpunkte der theoretischen Auseinandersetzung im ausgehenden 20. Jahrhundert zeichnen sich ab, indem Fotografie »im Feld der visuellen Kultur« und »als Medium des Wissens« untersucht wird (siehe 8; vgl. Bredekamp/Schneider/Dünel 2008; darüber hinaus Wells 2019a, 2019b; Pasternak 2020). Die Situierung der Fotografie im Feld der visuellen Kultur führt konsequenterweise zu ihrer disziplinären »De-Zentrierung« (Holschbach 2003: 10).

Im Zuge des Pictorial Turn setzt mit dem Interesse an der »kulturellen Konstruktion visueller Erfahrung« (Mitchell 2003: 38) in den 1990er Jahren die Institutionalisierung der

Visual Culture Studies in den USA ein (vgl. Mitchell 1994, 2003). Parallel dazu ist mit dem Iconic Turn der Anstoß für die Etablierung einer interdisziplinären Bildwissenschaft im deutschsprachigen Raum verbunden (vgl. Maar/Burda 2004; Burda/Kittler 2010). In den Photography Studies lässt sich hingegen zur gleichen Zeit ein Material Turn verzeichnen, womit insbesondere das Verhältnis von Visualität und Materialität in der Fotografie (in Präsentations- und Archivierungsformen) fokussiert wird. Fotografien werden als in Netzwerken zirkulierende und historisch geprägte Objekte materieller Präsenz aufgefasst, in welche sich Spuren des Gebrauchs einschreiben (vgl. Caraffa 2019: 16ff). Damit können auch die vielfältigen medienspezifischen Übersetzungsprozesse von der fotografischen Aufnahme bis zum Bilderdruck in der Zeitschrift eine angemessene Aufmerksamkeit erfahren (vgl. Batchen 2020; siehe Ruchatz im Band).

Das Verhältnis von Blick und Apparat als Disposition des Betrachtens zu untersuchen, führt schließlich zu einer paradigmatischen Verlagerung von der Bildanalyse zur Analyse des fotografischen Dispositivs (siehe Dobbe 2007b: 276ff). Die ideologiekritische Analyse von »Politik(en) der Repräsentation« (Holschbach 2003: 11) bildet somit einen weiteren Schwerpunkt fotografischer Analysen im Feld visueller Kultur. Damit sind Fragen danach aufgeworfen, wie und mit welcher Absicht Repräsentationen erfolgen, wodurch der Blick strukturiert wird, welchen Intentionen er unterliegt, »in welchen Räumen welche und wessen Blicke sich kreuzen, [...] wer sich wessen Blick aneignet, wie Blicke gesetzt, enthüllt, verborgen oder ›redupliziert‹ werden« (Amelunxen 2006: 17).

2. Fotografie in Zeitschriften

Illustrierte Zeitschriften fungieren historisch als alltagskulturelles »massenwirksames Bildmedium« (Holschbach 2003: 13; Stein 2003), dabei ist die Rezeption von Fotografien sowohl durch öffentlichen wie privaten Bildgebrauch geprägt. Werden Bilder hinsichtlich ihres Anteils an der Reproduktion gesellschaftlicher Machtstrukturen befragt (siehe Holschbach 2003: 10), liegt der Fokus auf den gesellschaftlichen und psychischen Strukturen, mittels derer »Fotografien die Wirklichkeit und die Identitäten erst herstellen, die sie zu re-präsentieren vorgeben« (11). Dies erfordert eine differenzierte Lektüre. Denn Herstellungsprozesse und Verwendungskontexte fotografischer Bilder unterliegen materiellen, technologischen, instrumentellen und ökonomischen Bedingungen, werden durch »Medien-, Diskurs- und Wahrnehmungspraktiken« (Günzel/Mersch 2014: 26) als solche konstituiert. Die in der Zeitschriftengestaltung durch Textrahmen, Über- und Bildunterschriften angebotenen Deutungsmuster wirken mittels sprachlicher Botschaften dem »Schrecken der ungewissen Zeichen« (Barthes 1990c [1964]: 34) entgegen, welche Bilder in ihrer fluktuierenden Mehrdeutigkeit darstellen und richten damit die Bildlektüre aus. Die Semantik des Bildes ist einerseits durch den Verwendungs- und Publikationskontext geprägt, andererseits durch die syntaktische Ordnung des Zeitschriftenlayouts bedingt. So gibt »[d]ie Diskursivierung der Fotografien im Kontext von Zeitschriften [...] eine Lesart vor« (Holschbach 2003: 11), die z.B. durch Kontextverschiebung, Isolierung des Bildes oder durch Rekombination von Bild- und Textelementen entsprechend zu dekonstruieren wäre. Ein bildanalytischer Zugang bleibt dafür unerlässlich; insbesondere, doch nicht nur dort, wo die Disposition des Betrachtens zwischen Apparat

und Blick selbst ins Bild gelangt (siehe Dobbe 2007b: 280ff). Für die Bildanalyse bietet die Kunstwissenschaft ein entsprechendes methodisches Repertoire, das auch für die Analyse fotografischer Bilder eine bewährte Grundlage darstellt.¹

Als strukturierende Grundelemente der Zeitschriftengestaltung (siehe Voelker im Band) gelten neben Typografie und Satzspiegel/Raster seit der Erfindung der Lithografie (1796) schließlich auch Abbildungen. Doch erst mit Erfindung der Fotografie und durch die Weiterentwicklung fotomechanischer Reproduktionsverfahren nahm deren Relevanz wesentlich zu (siehe Göbel 2002: 219). Fotografien konnten in einer Zeitschrift anfänglich nur durch die Übersetzung in einen Holzstich abgedruckt werden, da sich der Druckstock einfach mit dem Letterndruck kombinieren ließ (siehe Weise 1991: 5). Holzstiche nach Fotografien erschienen erstmals ab 1842 in der *Illustrated London News* (1842–2003), die stilprägend für ähnliche Publikationen in anderen Ländern werden sollte (siehe Heidtmann 1984: 510). Mit den fotomechanischen Reproduktionsverfahren erfolgte die Herstellung des Druckstocks durch Lichteinwirkung auf die mit chemischen Substanzen präparierte Druckfläche. Drei Drucktechniken lassen sich nach Art der Farbübertragung unterscheiden (siehe Veit 1998: 81): Tiefdruckverfahren (z.B. Heliogravüre, Fotogravüre, Heliografie, Kupfertiefdruck); Hochdruckverfahren (z.B. Autotypie, Foto-Xylografie, Foto-Zinkogravüre); Flachdruckverfahren (z.B. Lichtdruck, Foto-Lithografie, Chromo-Lithografie).

Die Abbildungsqualität war nicht nur von den unterschiedlichen druckgrafischen Verfahren, sondern auch von der Papiergüte abhängig (siehe Göbel 2002: 219–220; vgl. Veit 1998; Weise 1998). Die Textur des Papiers (Papiergewicht, Opazität, Rauheit/Glätte) war ebenso relevant wie das Verhältnis von Zeitschriften- zu Abbildungsformat. Ein internationaler Vergleich offenbart hier unterschiedliche Ausgangsbedingungen für Pressepublikationen (siehe Weise 1998: 9). Die materielle Qualität des Papiers war jedoch nicht nur für die Entwicklung des Bilderdrucks bedeutsam (siehe Igl im Band), sondern prägt wesentlich die Zeitschriftenlektüre. Denn Papier hat einerseits »etwas latent Präkäres«, andererseits erlaubt seine formale Struktur, »rasch vor und zurück zu blättern, mühelos zu vergleichen«, begleitet von taktilen Reizen »des Berührens etwa beim Umblättern der Seiten« (Wagner 2013: 270; siehe Fazli, »Affekt« im Band).

Grundsätzlich lassen sich historisch folgende Reproduktionsverfahren von Fotografien unterscheiden: direkte Reproduktionen der fotografischen Vorlage als Originalabzug oder mittels fotomechanischer Verfahren als Strichvorlage (wie z.B. Foto-Lithografie) oder als Halbtonbild (wie z.B. Lichtdruck, Heliogravüre, Autotypie) sowie indirekte Reproduktionen durch Abzeichnen und fotografische Übertragung als (Foto-)Lithografie oder (Foto-)Xylografie; meist publiziert mit der entsprechenden Anmerkung »nach einer Photographie« (Heidtmann 1984: 379).

Für die frühen Drucktechniken stellt die Reproduktion eines Halbtonbildes, die »Wiedergabe der fließenden Übergänge zwischen den Schattenpartien und Lichtpunkten einer Fotografie« (Veit 1998: 81), eine besondere Herausforderung dar. Zum

1 Siehe hierzu Held/Schneider 2007; Belting/Dilly/Kemp 2008; zur ikonografisch-ikonologischen Methode siehe Panofsky 1978a; zur strukturalistischen Analyse siehe Barthes 1990a, 1990b; 1990c; grundlegende bildhermeneutische Zugänge liefern Boehm 1978, 1989 und Bättschmann 1992; zur Ikonik siehe Imdahl 1980.

Massenmedium wird die Fotografie erst durch die Option einer umfangreichen Verbreitung ihrer Bildinformation auf Grundlage einer technologischen und ökonomisch kostengünstigen Etablierung innerhalb der Printmedien. Als hierfür relevante bild- und drucktechnische Entwicklungen können einerseits vor allem die Momentaufnahme mit ihrer »hohen authentischen Abbildungsfähigkeit« und dem »schnellen optischen Erfassen eines Ereignisses« (Weise 1991: 32), bedingt durch die Erfindung des Momentverschlusses und der Trockenplatte mit ihrer erhöhten Lichtempfindlichkeit, sowie andererseits der Autotypie-Rasterdruck gelten (siehe Sachsse 2003: 78ff). Um 1880 waren die grundlegenden Erfindungen hierzu eingeführt worden. Doch der Wandel »von der traditionellen zur modernen Bilddrucktechnik« beschleunigt sich in Deutschland erst in den 1890er Jahren. So erscheinen in der deutschen Presse am 10. März und 13. Oktober 1883 die ersten Autotypien in der *Leipziger Illustrierten Zeitung* (1843-1944; siehe Peters 2008: 235), gefolgt von den ersten beiden abgedruckten Momentfotografien am 15. März 1884. Eine ganzseitige Autotypie auf dem Titel bringt schließlich erst die Ausgabe vom 22. August 1891 (siehe Weise 1998: 7).

Durch die Aufrasterung der fotografischen Vorlage erlangt die Autotypie ihren »Halbtoncharakter«. Durch das Raster wird entsprechend der Helligkeitswerte das fotografische Halbtonbild in Bildpunkte unterschiedlicher Größe zerlegt. Je nach Auflösung und Betrachtungsabstand werden die Bildpunkte in der Wahrnehmung »zu geschlossenen Halbtönen« (Veit 1998: 88) zusammengezogen. Die Autotypie als rationales, skalierbares Verfahren der Halbton-Reproduktion war kostengünstig und wurde dadurch zum prägenden fotomechanischen Reproduktionsverfahren. Eine derart gedruckte Fotografie ist wiederum am Raster zu erkennen. Die *Berliner Illustrierte Zeitung* (Nr. 53, S. 805-806) erläuterte 1916 ihren Leser:innen das Verfahren sogar in Bild und Text (siehe Weise 1991: 11). Mit dem Kupfertiefdruck und dem Offsetdruck werden um 1900 zwei weitere Drucktechniken für den Zeitungs- und Zeitschriftendruck entwickelt, wobei die Abbildungsqualität der im Kupfertiefdruck reproduzierten Fotografien im Vergleich zur Autotypie im Hochdruck bedeutend höher lag (siehe Weise 1998: 8ff).

Außerdem ist die Farbfotografie zu berücksichtigen, deren Grundlagen um die Jahrhundertwende bereits geschaffen waren, die jedoch erst Mitte der 1930er Jahre im industriellen Maßstab genutzt werden konnte (siehe Sachsse 2003: 78), als durch die Farbfilm-entwicklung von Kodak und Agfa geeignetes Aufnahmematerial für die Pressefotografie im Mehrfarbendruck zur Verfügung stand (siehe Weise 1998: 10).

Die Geschichte der Fotografie zeigt sich also mit derjenigen druckgrafischer Reproduktionsverfahren verschränkt. Erst indem Fotografie- und Drucktechnik ineinandergreifen, wird der Abdruck von Fotografien ermöglicht. Neue Pressepublikationen und der Fotojournalismus entwickeln sich auf dieser Grundlage (siehe Weise 1991: 8). Mit den Zeitschriftengründungen in den 1890er Jahren entstehen erste Bildzentralen, in den USA vereinigen sich einzelne Fotografen:innen zu Bildagenturen, Verlage beginnen eigene Bildarchive anzulegen (siehe Paccaud im Band), womit die Grundlage für »das Geschäft mit Nachrichtenbildern« geschaffen ist, das sich schließlich um 1900 etabliert (siehe Sachsse 2003: 81; Eskildsen 1982: 5). Zum wichtigsten ikonischen Leitmedium wird die Fotografie mit der rasanten Entwicklung der Illustrierten Presse schließlich ab den 1920er Jahren (siehe Wolf 2004: 47; Rössler im Band), wobei sie diesen Status ab den 1960er Jahren zunehmend wieder einbüßt (siehe Wolf 2002: 17).

3. Zeitschrift als medialer Komplex

Der Vielfalt an Zeitschriftentypen (siehe Vogel 2002: 23), ob elektronisch oder als Printversion (siehe Lüthy 2013: 187ff), entspricht ein breites Spektrum an Fotografien, die im medialen Komplex der Zeitschrift verschiedene Funktionen erhalten. Für die Fotografie als Kommunikationsmedium wird auf der Grundlage ihrer technischen Reproduzierbarkeit in der Zeitschrift vor allem die gestalterische Integration in das Zeitschriftenlayout relevant – »zwischen Text, Typografie und Bildern anderer Medien, in fotografischen Bilderserien, -sequenzen und -essays« (Sachsse 2003: 78). Fotografien in Zeitschriften begegnen gleichermaßen prägnant als Eye-Catcher auf dem Zeitschriftentitel, verstreut im Text des redaktionellen Teils, als formatfüllende, mehrseitige Fotoreportage sowie in Werbeanzeigen – mit je stilistischen und funktionalen Differenzen oder Angleichungstendenzen.

Fotografische Abbildungen erhalten aufgrund der Zeitschriftenkonzeption ihre Funktion im Layout. Bildfunktionen in Zeitschriften lassen sich nach Komplexitätsgraden differenzieren, so dass zwischen »darstellender« und »organisierender Illustrationsfunktion«, »dokumentarischer« oder »ergänzender Informationsfunktion« unterschieden werden kann (vgl. Lengelsen 2012: 163). Eine Gewichtung zwischen Typografie und Abbildung kann mitunter derart erfolgen, dass – wie bei der Zeitschrift *twen* (1959-1971; siehe Pabst im Band) – das gesamte Heft als visuelle Botschaft konzipiert ist. Die Fotografie geht dann zunehmend im Grafikdesign auf (siehe Göbel 2002: 229).

Der mediale Komplex Zeitschrift (siehe Ruchatz im Band) wird dem einzelnen Bild gegenüber zum bedingenden Kontext, dem z.B. hinsichtlich der Dramaturgie der Zeitschriftengestaltung durch die Analyse von Bild-Text-Relationen sowie interpikturaler Bezüge (vgl. Rosen 2019; zur Zeitschrift als »intermedialer Komplex« z.B. Maurer Queipo/Rißler-Pipka/Roloff 2005) – auch über die konkrete Zeitschriftenausgabe hinaus – zu entsprechen wäre. Das Verhältnis von Visualität und Materialität ist ebenso beachtenswert wie verschiedene »Dimensionen der Multimodalität« (siehe Sachs-Hombach et al. 2018: 9-10; zur Zeitschrift als »multimodales Medium« siehe z.B. Igl/Menzel 2016; Weber im Band). Die Zeitschrift wäre dann »als Vernetzung verschiedener Medien und Medienpraktiken [zu] untersuchen«, denn es treffen hierin »nicht nur verschiedene Formate, Text- und Bildgenres, Text- und Bildmedien [...], sondern auch eine Vielzahl von Praktiken und Berufen« (Ruchatz/Fröhlich 2018: 167) aufeinander.

Die digitalen Technologien destabilisieren die Systematik der klassischen Fotografie und verändern die Medienpraktiken innerhalb der fotografischen Arbeitsfelder grundlegend. Anfänglich um elektronische Bildverarbeitung ergänzt, wird die klassische (analoge) Fotografie weitgehend durch die digitale Fotografie ersetzt (siehe Freier 1997: 5; vgl. Gómez Cruz 2020). Ebenso beeinflusst die computertechnologische Entwicklung seit den 1980er Jahren den gestalterischen Produktionsprozess von Zeitschriften. Das Prinzip des Klebe-Layouts läuft spätestens in den 1990er Jahren aus. Die Zeitschriftenseiten werden am Bildschirm entworfen (Desktop-Publishing), Fotos mittels Bildbearbeitungssoftware ins Format gebracht, zugeschnitten, freigestellt, retuschiert und auf Basis einer umfangreichen Farbpalette koloriert (siehe Göbel 2002: 235). Nun lassen sich drei Bildtypen unterscheiden: das analoge, das digitale und das analog-digitale Bild, mit deren Rezeption ein intuitives Wissen um die technischen Produktionsbedingungen ver-

bunden ist, wodurch je unterschiedliche Realitätsüberzeugungen zwischen Authentifizierung und Manipulation synthetisiert werden (siehe Stiegler 2006: 175).

Unberücksichtigt bleiben in den oben genannten Systematisierungsansätzen von Zeitschriftentypen (vgl. Vogel 2002) periodische Künstler:innenpublikationen. Als materialbasierte Kunstwerke, die von Künstler:innen konzipiert, gestaltet, vervielfältigt und veröffentlicht werden, gehören hierzu auch Künstler:innenzeitschriften (siehe Thurmann-Jajes 2010: 17), die sich im Zuge der zeitgenössischen Kunst in den 1950er Jahren entwickeln und an die Zeitschriften der klassischen Avantgarde anknüpfen: »Sie reflektieren die Gestaltung, das Format, das Material und die Erscheinungsweise herkömmlicher Zeitschriften«, erweitern jedoch das Formenrepertoire,

[...] indem diese als Assemblingzeitschriften oder Objekt-Zeitschriften ebenso Objekte, Multiples, Grafiken, Fotografien, Compact Discs, Schallplatten, alltägliche Gegenstände und so weiter enthalten oder in Form von Videomagazinen oder CD-Magazinen bestehen können. (61)

In diesem Zusammenhang ist bemerkenswert, dass Fotografie in Zeitschriften zwar überwiegend, aber nicht ausschließlich, als »gedruckte Fotografie« erscheint (vgl. Museumsverband Baden-Württemberg e.V. 1998; Ziehe/Hägele 2015). Neben den seltenen Fällen früher Periodika (siehe Heidtmann 1984: 19, 87, 281, 509-510) finden sich – wie im folgenden Beispiel – Fotografien in Künstler:innenzeitschriften als eingeklebte, eingebundene oder beigegebene Originalabzüge.

4. Künstlerische Fotografie von Thomas Florschuetz in originalgrafischen Künstler:innenzeitschriften der 1980er Jahre in der DDR

Thomas Florschuetz (geb. 1957 in Zwickau) gehört mittlerweile zu den renommierten zeitgenössischen Vertreter:innen künstlerischer Fotografie. Seine zwischen 1983 bis 1987 in originalgrafischen Künstler:innenzeitschriften der DDR publizierten Arbeiten erlauben einen Zugang zur Frühphase seines künstlerischen Schaffens und eine Einschätzung der alternativen künstlerisch-kommunikativen Foren gegenüber dem offiziellen Kulturbetrieb der späten DDR. Dabei sind die Veröffentlichungen von Thomas Florschuetz insofern bemerkenswert, als sie in verschiedenen dieser Zeitschriften erfolgen, was eher eine Ausnahme darstellt (siehe Günther 1992: 31; Warnke 2012: 258; vgl. Henkel/Russ 1991). Die beiden folgenden fotografischen Beiträge sind publiziert in *Ariadnefabrik* (1986/4) und in *Schaden* (1987/14). Bei diesen originalgrafischen Künstler:innenzeitschriften handelt es sich um nicht-lizenzierte Assemblingzeitschriften, die in geringer Auflagenhöhe im Eigenverlag erschienen sind (vgl. Böthig 1991; Henkel/Russ 1991; Günther 1992; Michael 1993; Thurmann-Jajes 2009c; Schlott 2009; Warnke 2012). Künstler:innenzeitschriften gehören zur umfangreichen Gattung der Künstler:innenpublikationen, wobei kunsthistorisch die regionalen und gesellschaftspolitischen Besonderheiten zu berücksichtigen sind (vgl. Thurmann-Jajes 2009c), denn die originalgrafischen Zeitschriften der DDR reagieren in ihrer gestalterischen Konzeption und Materialität auf die gesellschaftlichen Produktionsbedingungen (vgl. Muschter 2012; Warnke 2012).

Grundsätzlich geht jeglicher kunsthistorischen Deutung die Gegenstandssicherung voraus. Diese dient der »Rekonstruktion der historischen Identität« (Sauerländer 2008: 51ff) eines Artefaktes. Hierzu gehören Fragen zur Alters- und Ortssicherung (Aufnahme- und Publikationsort bzw. -datum), Fragen nach der Autor:innenschaft, dem Funktionszusammenhang, den Produktionsverfahren und Bildtechnologien sowie zum Materialbefund und Erhaltungszustand (vgl. Thurmann-Jajes 2010). Dies betrifft fotografische Aufnahmen in zweifacher Weise: als Vorlagen für Reproduktionen und als reproduzierte Abbildungen in Zeitschriften. Sind fotomechanische und reproduktionstechnische Verfahren der Bildbearbeitung und medialen Übersetzung in der finalen Bildfassung nicht mehr ersichtlich, werden Archiv- und Quellenrecherchen notwendig (vgl. Edwards/Hart 2004; Caraffa et al. 2019; Batchen 2020).

Die beiden Fotografien in den Abbildungen 1 und 2 sind als Originalabzüge in die Zeitschriften eingebunden, obwohl Vervielfältigungen mittels Xerokopie oder Siebdruck – zwar mit diversen Einschränkungen – prinzipiell jedoch möglich gewesen wären. Die Autotypie ist für die Reproduktion im Kontext der originalgrafischen Künstler:innenzeitschriften in drucktechnischer Hinsicht zu aufwendig und voraussetzungsvoll, wohingegen Fotomaterialien im fraglichen Zeitraum vielfältig zu beziehen waren (siehe Warnke 2012: 259). Die Fotografien stehen als eigenständige künstlerische Beiträge für sich, besitzen eine durch das Trägermedium bedingte Vorder- und Rückseite, sind signiert und datiert. Ein Titel ist nicht verzeichnet, die Auflagenhöhe lässt sich nur mittelbar über die Zeitschriftenausgabe erfassen. Damit ergibt sich ein Spannungsfeld, in dem Fotografie zwischen Reproduktionsmittel und künstlerischer Druckgrafik changiert. So besteht z. B. die Sonderedition *Intermedia* der Zeitschrift *U.S.W.* (1984-1987) von 1985 bis auf zwei Xerokopien ausschließlich aus zusammengeführten Fotografien (siehe Henkel/Russ 1991: 146; Thurmann-Jajes 2009b: 19-20).

Abbildung 1: Thomas Florschuetz, 2 Fotografien s/w, Ariadnefabrik (1986/Heft 4/Auflage: 40), S. 48; datiert und signiert mit 21.VII.85 Th. Florschuetz. Titel fingiert: »Gesicht und Faust«.
SLUB Dresden/Deutsche Fotothek.



4.1 »Gesicht und Faust«

4.1.1 Bilderfahrung

Mich trifft ein Blick und dann eine Faust. Zwischen dem verzerrten Antlitz eines zur Seite geschlagenen Kopfes und der mir entgegenkommenden Faust beginnt mein Blick zu oszillieren, über die Grenzl原因en der Rahmung hinweg zu zirkulieren. Seitlich hinausgeschoben setzt er rechts oben wieder ein, um abermals an den Rändern des Halbprofils hinabzugleiten. Die fragmentierten Körperteile finden zu neuer Gestalt und bleiben doch an- und abgeschnitten. Jetzt erst vernehme ich einen dumpfen Schrei, da mir der weit aufgerissenen Mund des unscharfen Gesichts auffällt. Seltsam gefangen im Rahmen evoziert die Darstellung mittels dieser Gebärde eine synästhetische Wahrnehmung. Die weiche, kontrastarme Überblendung der Aufnahme und die Kameraperspektive erlauben keine räumliche Orientierung der freigestellten Körperglieder als diejenige innerhalb des planimetrischen Bildraums selbst – ein nahezu haltloser Zustand.

Mit diesem Anschauungsbeispiel, dieser Beschreibung einer Bilderfahrung, die ihren Ausgang in der fotografischen Arbeit von Thomas Florschütz findet, sei die flüchtige Wahrnehmung fotografischer Bilder unterbrochen, die bloße Registrierung abgebildeter Gegenstände, als ›Gesicht‹ und ›Faust‹ identifiziert, überwunden, der bildliche Darstellungsprozess in den Blick genommen (vgl. Bätschmann 1992). Auffallend ist die zweiseitige Anordnung der Schwarzweißfotografien, die sich zu einem Bild fügen, das eine Blickbeziehung initiiert, einen Blickwechsel vernehmbar werden lässt und schließlich den Blick führt. Das Bild wird im Zuge seiner Wahrnehmung förmlich animiert: Bildwahrnehmung ist »ein Akt der Animation, ist eine symbolische Handlung, welche [...] eingeübt wird« (Belting 2001: 13). In seiner Bild-Anthropologie unterscheidet Hans Belting zwischen mentalem Bild und materiellem Trägermedium. Das fotografische und das elektronische Bild unterscheiden sich demzufolge elementar hinsichtlich ihrer »medialen Körper« (27).

4.1.2 Produktionskontext

Mittels Kamera wird der Blick auf den Körper des Künstlers gerichtet, der gleichermaßen vor wie hinter der Kamera agiert. Damit sind Fragen nach dem Bildsinn, nach dem Produktions-, Rezeptions- und Publikationskontext aufgeworfen. Die Annahme, dass es sich um den Körper des Künstlers handelt, wird erst durch andere Quellen bestätigt, die über den Entstehungszusammenhang und die künstlerische Konzeption weiteren Aufschluss geben (vgl. Thomas 1987; Schreier 2004; Muschter 2012).

4.1.3 Ikonische Qualität

Die ikonische Qualität wird nun insbesondere an vermeintlich bedeutungslosen Bildpassagen deutlich, die »ohne erkennbare Referenz« dennoch »den Blick leiten« (Boehm 1989: 16). Es handelt sich dabei um einen Prozess anschaulicher Sinngenerese (siehe Boehm 1978: 461; Imdahl 1980: 43ff, 92ff). Dieses transitorische Phänomen des Bildes wird zum

Verschwinden gebracht, sobald die Bildwahrnehmung auf die inhaltliche Bestimmung eines Bildzeichens reduziert und die optische Fülle, die dynamische Relation der Bildelemente mit ihren kompositorischen Gelenkstellen und Zwischenräumen ignoriert wird (siehe Boehm 1989: 16). Auch die Konfiguration der beiden fotografischen Aufnahmen, deren Zwischenraum durch die Blickführung überbrückt wird, bildet ein solches Gelenk im Bildgefüge. Aus der zweiteiligen Anordnung entsteht dennoch ein einzelnes, wenn auch zusammengesetztes »mentales Bild« (siehe Belting 2001: 236ff).

4.1.4 Ikonografische Motive

Zwei gewichtige ikonografische Motive lassen sich mit dem Schrei und der Faust identifizieren: Der körperbetonte mimische Ausdruck eines existenziellen menschlichen Zustandes bzw. die Variation einer gestischen Darstellung innerhalb eines politischen Kontextes (vgl. Heusinger 2011). Für die Rezeption können diese Motive aufgrund ihrer kulturellen Verbreitung relevant sein. Inwiefern eine solche Referenz im Prozess der Bildproduktion intendiert war oder von der künstlerischen Konzeption getragen ist, wäre im Zuge der weiteren Interpretation klärungsbedürftig (vgl. in je unterschiedlicher Ausrichtung Panofsky 1978a und Bättschmann 1992). Überraschend ist deren Kombination innerhalb des fotografischen Diptychons. Die Gebärde, die mimische und gestische Verzerrung vor der Kamera, lässt sich in der künstlerischen Inszenierung als extreme Pose auffassen, die als Verkörperung zwischen Gesellschaft und Individuum vermittelt: »Die Pose bildet als ein grundlegender Mechanismus der Selbstdarstellung die Schnittstelle zwischen der gesellschaftlichen und der psychischen Dimension von Repräsentation«, so Susanne Holschbach (2003: 12). Für jegliche Fotografien gilt, dass die »Rhetorik der Pose« (12) sich dementsprechend dekonstruieren lässt. In den Körperbildern von Thomas Florschuetz äußert sich damit in dramatisierter Weise eine existenzielle Thematik, die sowohl vor dem konkreten historischen Hintergrund des gesellschaftlichen Kontextes der DDR der 1980er Jahre zu betrachten ist als auch grundsätzlich das Spannungsverhältnis zwischen Individuum und sozialem Umfeld aufgreift. Die mediale Suche nach dem Selbst ist bemerkenswert, denn aus den Fragmenten fügt sich keine geschlossene menschliche Figur mehr (vgl. Thomas 1987). Gleichermäßen wird eine experimentelle Erkundung des Mediums Fotografie verfolgt, in welcher Bild und Abbild ebenso wenig zur Deckung gelangen.

4.1.5 Materialität und Medialität der Künstler:innenzeitschrift

Die Fotografie von Thomas Florschuetz (siehe Abb. 1) in der Zeitschrift *Ariadnefabrik* (1986-1989) ist eine von drei fotografischen Arbeiten des Künstlers in jener Ausgabe. Die drei Arbeiten sind aufeinander folgend als abschließender Beitrag in die Zeitschrift eingebunden, was hinsichtlich der Praktikabilität der Lektüre nachvollziehbar erscheint, da bei der Anordnung aller Beiträge die materielle Qualität des kartonfesten Fotopapiers gegenüber dem dünnen Durchschlagpapier der Textbeiträge maßgeblich sein mochte.

Bei den drei fotografischen Beiträgen handelt es sich zwar jeweils um eine Kombination aus zwei Aufnahmen, wobei zwei davon im Sinne einer Lichtmontage auf einem Fotopapier hergestellt wurden, während es sich bei der dritten Bildkombination um ei-

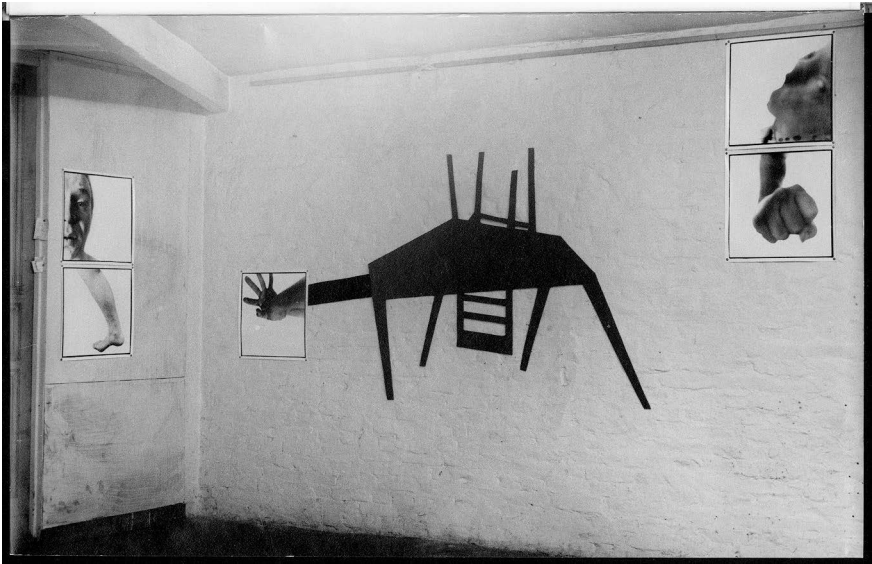
ne materielle Montage handelt. Dieser Unterschied zeigt sich erst in Anschauung der originalen Zeitschrift. Die Inventarisierung der digitalisierten Künstler:innenzeitschriften innerhalb der Datenbank der SLUB Dresden klärt diese Differenz der materiellen Beschaffenheit nicht auf (vgl. Deutsche Fotothek). Umso wichtiger erscheint somit die profunde Erfassung von Künstler:innenpublikationen, welche die Materialität und Medialität der Objekte angemessen berücksichtigt (vgl. Thurmann-Jajes 2010). Andererseits wird daran deutlich, dass die Digitalisierung ästhetischer Printprodukte zwangsläufig mit einem Informationsverlust einhergeht (siehe Podewski, Kaminski im Band).

Die vertikale Anordnung der beiden Aufnahmen in Abbildung 1 ist kontingent, d.h. sie wäre prinzipiell auch anders möglich. Tatsächlich gibt es eine Ausführung mit dem Titel »leichtes streben – kopf, hand, 9.VIII.87« (siehe Berlinische Galerie 2012: 188-189), welche die untere Aufnahme nach links versetzt und auf gleicher Höhe mit der anderen zeigt. Der angeschnittene Arm ist nicht mehr an die Schulterpartie angeschlossen. Die Faust scheint nun auf das vom Schrei verzerrte Gesicht gerichtet zu sein, wodurch eine den Treffer vorwegnehmende Ausweichbewegung den Kopf in die untere Ecke zu verschlagen scheint. Die parabelförmige Leserichtung entlang der beiden, in dieser Konstellation nun entgegengesetzten Diagonalen, unterstützt die schwungvolle Blickführung. Mit der Faust stürzt der Blick ins Bild hinein und wird über den Kopf aus dem Bild hinauskatapultiert. Die zweiteilige Momentaufnahme wird in der Betrachtung dynamisiert. Die neue Anordnung führt damit zu einem veränderten Bildsinn, obschon die abgebildeten Körperteile für sich genommen unverändert bleiben. Deren Bestandsaufnahme allein ist also kaum hinreichend, um sich dem Bildsinn anzunähern, wie dieses einfache Beispiel verdeutlicht.

4.2 »Ausstellungswände«

Die in der Zeitschrift *Schaden* (1984-1987) publizierte Fotografie zeigt nun eine Ausstellungsansicht (siehe Abb. 2). Der Abzug ist rückseitig signiert, allerdings bleibt der Ort der Aufnahme unklar. Die Präsentationssituation umfasst u.a. das bereits bekannte Diptychon (Abb. 1). Das »Bild im Bild« stellt einer Sonderform interpikturaler Bezugnahme dar (siehe Rosen 2019: 210). Welchen Status erlangen nun die fotografischen Bilder? Inwiefern stellen sie – in produktionsästhetischer Hinsicht – Entwürfe, Konzeptionen, Realisationen oder Dokumentationen dar? Inwiefern sind sie – in kunsthistorischer Hinsicht – als Dokumente oder als Monumente aufzufassen (siehe Panofsky 1978b: 15-16)? Das Diptychon zeigt sich in der fotografischen Dokumentation als vergrößerte Realisation mit zwei getrennten Abzügen direkt auf der Wand platziert. Die schmale Rahmung fällt dabei nicht mit dem Bildrand zusammen, die materielle Bildgrenze des Fotopapiers geht über die visuelle Begrenzung hinaus. Es ist diese lineare Rahmung, welche die angeschnittenen Motive begrenzt, nicht der Bildgrund. Die materielle Konkretion erlangt hiermit eine symbolische Dimension.

Abbildung 2: Thomas Florschuetz, Fotografie s/w, Schaden (1987/Heft 14/Auflage: 40), S. 11, rückseitig datiert und signiert mit Th. Florschuetz 87. Titel fingiert: »Ausstellungswände«. SLUB Dresden/Deutsche Fotothek.



© VG Bild-Kunst, Bonn 2020.

Das zentrale reliefartige Gebilde eines perspektivisch verzerrten, schattenrissartigen Ensembles lässt die Szenerie eines umgedrehten Stuhls auf einem Tisch erahnen, so als wäre der Raum bereits verlassen und das Mobiliar nicht mehr in Verwendung. Integriert ist die Fotografie einer ausgreifenden Hand, die in die Ecke des Raums strebend, den Bildraum auszudehnen scheint. Ein Extensionsgeschehen, das sich in einer ambivalenten Spannung zwischen strebenden und haltenden Bewegungs- oder Richtungstendenzen durch das korrespondierende Zusammenspiel der Ausstellungsexponate, zwischen Dingen, Fotografien, Körperfragmenten, Blicken und Räumen inszeniert (vgl. Thomas 1987). In dieser dokumentarisch anmutenden Abbildung begegnet den Betrachter:innen der Bildraum als bildnerisches Problem, das anschaulich in anderer Weise als in den Körperbildern entfaltet wird. Dass der querformatige Abzug gedreht ins Hochformat der Zeitschrift eingebunden wurde und während der Lektüre eine Drehung provoziert, ist schließlich eine weitere Pointe zur Ausrichtung des Bildsinns wie des Ausbruchs (nicht nur) aus Konventionen, die in der medialen Praxis reflektiert werden.

4.3 Netzwerke und Künstler:innenzeitschrift

Die Zusammenschau von Beiträgen, Ankündigungen, Ausstellungskritiken sowie Essays zu den Fotografien von Thomas Florschuetz in den originalgrafischen Künstler:innenzeitschriften der 1980er Jahre in der DDR eröffnet einen Zugang zum Funktions- und Rezeptionzusammenhang jener Zeitschriften (vgl. Henkel/Russ 1991). Als Kommunikati-

onsmedium in eine alternative und unabhängige Kunstproduktion eingebunden, avancierten diese vor allem nach 1989 zu Sammelobjekten und fungieren weiterhin als künstlerische Archive (vgl. Böhlig 1991: 96; Schlott 2009; Warnke 2012). Aufgrund ihrer Reichweite, die Auflagenhöhe belief sich je nach Zeitschrift auf 15 bis 100 Exemplare, sind sie tendenziell als halböffentlich zu charakterisieren. Der Literaturwissenschaftler Peter Böhlig schreibt:

Der Dialog, die intensive Bezugnahme und Kommunikation von Leuten mit ähnlichen lebenspraktischen und künstlerischen Vorstellungen innerhalb einer geschlossenen Gesellschaft sind als Ziel und zugleich als Gegenentwurf zu einer zunehmend als hemmend erlebten politischen und ästhetischen Isoliertheit der Beteiligten angesprochen. (1991: 96)

Als Manifestationen innerhalb eines Netzwerks verweisen die Zeitschriften auf einen »künstlerisch-kommunikativen Zwischenbereich« im Feld der Künstler:innenpublikationen. Eine historische Dimension erhält die Rekonstruktion des Netzwerkes durch die Fokussierung auf »künstlerische Kommunikation in einem bestimmten Kontext zu einer bestimmten Zeit« (Thurmann-Jajes 2009a: 175). Die Zeitschriften lassen sich nun als Bestandteil eines solchen Netzwerkes analysieren. Künstler:innenpublikationen bilden aufgrund ihres multiplen Charakters selbst Netzwerke und sind durch den Prozess ihrer Entstehung in ein Netzwerk eingebunden (161). Dies gilt gleichermaßen für Fotografien innerhalb der einzelnen Zeitschriften oder die Orte ihrer Herstellung, Sammlung und Archivierung (175). Daran anschließend wären in (kunst-)soziologischer Perspektive diejenigen Ansätze bedenkenswert, die dem ästhetischen Objekt als relationalem Objekt mit spezifischen Qualitäten einen entsprechenden Status innerhalb der sozialen Austauschprozesse einräumen (vgl. Fuhse/Mützel 2010).

5. Schlussbetrachtung

Welche methodischen Zugänge zur Fotografie eine kunstwissenschaftliche Perspektive im Kontext einer interdisziplinär ausgerichteten Zeitschriftenforschung zu eröffnen vermag, lässt sich kaum unabhängig von der Konstitution des zu analysierenden Gegenstandes, an welcher die methodischen Entscheidungen wiederum beteiligt sind, festhalten. Was also ist die Sache (siehe Boehm 1989: 17), die »Eigenart des Gegenstandes« (Bätschmann 1992: 9), und was ist der Sache angemessen? Wie verändert sich diese durch methodische, fototheoretische und bildkonzeptionelle Prämissen im Rahmen der Forschungsperspektive? Abschließend sollen zumindest einige Anhaltspunkte benannt werden.

Trotz oder gerade wegen ihrer (vermeintlichen) Nähe zur Realität bedürfen Fotografien der Interpretation, denn ihre Bedeutungsdimensionen sind vielfältig (siehe Talkenberger 2001: 83-84). Fotografische Bilder sind Konstruktionen, deren Sinnzusammenhang deutend herauszuarbeiten ist. Die Interpretation lässt sich damit als kulturell bedingte Re-Konstruktion verstehen (siehe Barrett 2006: 803). Interpretationen nehmen ihren Ausgang z.B. in Fragen nach dem, was das Bild zu sehen gibt, nach dessen Herstellungsverfahren oder nach ursprünglichen Rezeptionsbedingungen, nach

Referenzen und Bildtraditionen (vgl. Bättschmann 1992). Bezüglich der Zeitschriftenpublikation stellen sich Fragen nach Reproduktionsverfahren, Präsentationsformen sowie nach deren Distribution. Relevant erscheint zudem die Unterscheidung zwischen dem Entstehungs- gegenüber dem Publikationszusammenhang sowie die Untersuchung von Wechselwirkungen und Referenzen, die sich aufgrund der Zeitschriftenstruktur ergeben.

Für die Analyse fotografischer Bilder in Zeitschriften werden medienspezifische Qualitäten ebenso einzubeziehen sein wie bildtheoretische Konzeptionen und fotohistorische Kenntnisse von Medienpraktiken und Diskursen (vgl. Wolf 2004; Günzel/Mersch 2014; siehe Rössler im Band). Insbesondere ist die Verschränkung von Fotogeschichte und Druckgrafik für »gedruckte Fotografien« zu berücksichtigen. Entgegen einer einheitlichen Bestimmung der Fotografie wäre diese vor allem hinsichtlich ihres Gebrauchs in unterschiedlichen »fotografischen Bildwelten« zu diversifizieren (siehe Wolf 2004: 53-54). Schließlich erlangen Fotografien in pragmatischer Hinsicht Bedeutung durch ihren Gebrauch und ihren Verwendungskontext (siehe Barrett 2006: 805), basieren fotografische Repräsentationssysteme auf sozialen Konstruktionen (vgl. Batches 1999; Solomon-Godeau 2003; Geimer 2009; Schmidt 2021). Bildet die Zeitschrift den Publikationskontext des fotografischen Bildes, lassen sich beide als intermediales Gefüge (vgl. Maurer Queipo/Rißler-Pipka/Roloff 2005), als multimodale Medien mit multisensorischen Qualitäten, welche sensorische und semiotische Prozesse verschränken (vgl. Igl/Menzel 2016; Mitchell 2005; Grabbe/Rupert-Kruse/Schmitz. 2020) oder als Materialisierung innerhalb eines Netzwerks untersuchen (vgl. Thurmann-Jajes 2009a).

Die besondere Herausforderung bleibt, der Mehrdeutigkeit und dem Sinnüberschuss des fotografischen Bildes, seiner Gestaltung und (affektiven) Bildwirkung angemessen zu begegnen und es nicht auf ein Bildzeichen innerhalb verschiedener Medienkonstellationen zu reduzieren. Die Berücksichtigung der »materiellen Basis« des Bildmediums mit seinen »transzendenten Qualitäten« stellt eine unhintergehbare Bedingung der kunsthistorischen Auseinandersetzung dar (siehe Bredekamp 2008: 364). Von der »Doppelexistenz« der Fotografie als Bild/Abbild und als materielles Objekt wird ausgegangen, das Verhältnis von Bildlichkeit und Materialität wird berücksichtigt, wenn z.B. fotografische Bilder als »materielle Akteure« innerhalb der Übersetzungs- und Distributionsprozesse untersucht werden (siehe Caraffa et al. 2019: 17).

Fotografie und Zeitschrift in kunstwissenschaftlicher Perspektive am Beispiel künstlerischer Fotografie und Künstler:innenzeitschrift zu fokussieren, sollte schließlich einen methodischen Anspruch wie ein Spannungsfeld verdeutlichen, nämlich die analytische Distanz zu wahren und dabei gleichzeitig (ästhetische) erfahrungsbasierte Erkenntnispotentiale und »Erlebnisqualitäten« nicht zu übergehen, sondern zur Geltung zu bringen (siehe Bredekamp 2008: 364). Über das angeführte Beispiel künstlerischer Fotografie hinaus wäre dies der Sache – Fotografie in Zeitschriften, gleich welcher Erscheinungsform – wohl angemessen.

Literatur

- Amelunxen, Hubertus von (2006): Von der Theorie der Fotografie 1980-1995. In: Kemp, Wolfgang/Amelunxen, Hubertus von (Hg.): *Theorie der Fotografie I–IV. 1839-1995*. München: Schirmer/Mosel. S. 11-22.
- Barrett, Terry (2006): Interpretation. In: Warren, Lynne (Hg.): *Encyclopedia of Twentieth Century Photography*. New York: Routledge. S. 803-806.
- Barthes, Roland (1990a [1970]): Der dritte Sinn. In: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 47-66.
- Barthes, Roland (1990b [1964]): Die Fotografie als Botschaft. In: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 11-27.
- Barthes, Roland (1990c [1964]): Rhetorik des Bildes. In: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 28-46.
- Barthes, Roland (2012 [1980]): Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Batchen, Geoffrey (1999): *Burning with Desire. The Conception of Photography*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Batchen, Geoffrey (2020): *Negative/Positive. A History of Photography*. Abingdon, Oxon, New York: Routledge.
- Bätschmann, Oskar (1992): *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Bazin, André (2015 [1945]): Ontologie des photographischen Bildes. In: Fischer, Robert (Hg.): *Was ist Film?* Berlin: Alexander. S. 33-42.
- Becker, Ilka (2019): Fotografie. In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Berlin: Metzler. S. 128-131.
- Belting, Hans (2001): *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München: Fink.
- Belting, Hans/Dilly, Heinrich/Kemp, Wolfgang et al. (Hg.) (2008): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Berlin: Reimer.
- Benjamin, Walter (1969 [1931]): Kleine Geschichte der Photographie. In: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 65-93.
- Berlinische Galerie (Hg.) (2012): *Geschlossene Gesellschaft. Künstlerische Fotografie in der DDR 1949-1989*. Bielefeld, Berlin: Kerber.
- Bickenbach, Matthias (2005): Die Unsichtbarkeit des Medienwandels. Soziokulturelle Evolution der Medien am Beispiel der Fotografie. In: Voßkamp, Wilhelm/Weingart, Brigitte (Hg.): *Sichtbares und Sagbares. Text-Bild-Verhältnisse*. Köln: DuMont. S. 105-139.
- Boehm, Gottfried (1978): Zu einer Hermeneutik des Bildes. In: Gadamer, Hans-Georg/Boehm, Gottfried (Hg.): *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 444-471.
- Boehm, Gottfried (1989): Was heißt: Interpretation? Anmerkungen zur Rekonstruktion eines Problems. In: Fruh, Clemens/Rosenberg, Raphael/Rosinski, Hans-Peter (Hg.): *Kunstgeschichte – aber wie? Zehn Themen und Bonspiel*. Berlin: Reimer. S. 13-26.

- Bolton, Richard (1989) (Hg.): *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Böthig, Peter (1991): *Möglichkeitsräume. Selbstverlegte Originalgrafisch-Literarische Zeitschriften in der DDR*. In: Henkel, Jens/Russ, Sabine (Hg.): *DDR 1980-1989. Künstlerbücher und originalgrafische Zeitschriften im Eigenverlag. Eine Bibliografie*. Gifkendorf: Merlin. S. 95-100.
- Bourdieu, Pierre (2014): *Die gesellschaftliche Definition der Photographie*. In: Bourdieu, Pierre/Boltanski, Luc/Castel, Robert et al. (Hg.): *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Fotografie*. Hamburg: CEP Europäische Verlagsanstalt. S. 85-109.
- Bredenkamp, Horst (2008): *Bildmedien*. In: Belting, Hans/Dilly, Heinrich/Kemp, Wolfgang et al. (Hg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Berlin: Reimer. S. 355-378.
- Bredenkamp, Horst/Schneider, Birgit/Dünkel, Vera (Hg.) (2008): *Das technische Bild. Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*. Berlin: Akademie.
- Burda, Hubert/Kittler, Friedrich A. (Hg.) (2010): *In medias res. Zehn Kapitel zum Iconic Turn*. München: Petrarca.
- Burgin, Victor (1982): *Thinking Photography*. London: Palgrave Macmillan.
- Burgin, Victor (2003): *Einleitung zu Thinking Photography*. In: Wolf, Herta (Hg.): *Diskurse der Fotografie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 25-37.
- Busch, Bernd (1995): *Belichtete Welt. Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Caraffa, Constanza (2019): *Objects of Value: Challenging Conventional Hierarchies in the Photo Archive*. In: Caraffa, Costanza/Klamm, Stefanie/Schneider, Franka et al. (Hg.): *Photo Objects. On the Materiality of Photographs and Photo Archives in the Humanities and Sciences*. Berlin: epubli. S. 11-32.
- Caraffa, Costanza/Klamm, Stefanie/Schneider, Franka et al. (Hg.) (2019): *Photo Objects. On the Materiality of Photographs and Photo Archives in the Humanities and Sciences*. Berlin: epubli.
- Deutsche Fotothek/SLUB Dresden: *Künstlerzeitschriften der DDR. Datenbank. DFG-gefördertes Projekt zur Erschließung und Digitalisierung originalgrafischer Werke (1997-2000)*. Projektleitung: Sauer, Helgard; www.deutschefotothek.de/cms/kuenstlerzeitschriften.xml (25.09.2020).
- Dobbe, Martina (2007a): *Anonyme Skulpturen. Fotografie als Medium der Intermedialität*. In: Dobbe, Martina (Hg.): *Fotografie als theoretisches Objekt. Bildwissenschaft, Medienästhetik, Kunstgeschichte*. Paderborn: Fink. S. 101-126.
- Dobbe, Martina (2007b): *Apparat – Dispositiv – Bild*. In: Dobbe, Martina (Hg.): *Fotografie als theoretisches Objekt. Bildwissenschaft, Medienästhetik, Kunstgeschichte*. Paderborn: Fink. S. 275-295.
- Edwards, Elizabeth/Hart, Janice (Hg.) (2004): *Photographs Objects Histories. On the Materiality of Images*. London/ New York: Routledge.
- Eskildsen, Ute (1982): *Fotografie in deutschen Zeitschriften 1924-1933*. Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen.
- Freier, Felix (1997): *DuMonts Lexikon der Fotografie. Technik, Geschichte, Kunst*. Köln: DuMont.

- Freund, Gisèle (1979 [1936]): *Photographie und Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Fuhse, Jan/Mützel, Sophie (Hg.) (2010): *Relationale Soziologie. Zur kulturellen Wende der Netzwerkforschung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Geimer, Peter (Hg.) (2002): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Geimer, Peter (2009): *Theorien der Fotografie zur Einführung*. Hamburg: Junius.
- Gernsheim, Helmut/Gernsheim, Alison (1969): *The History of Photography. From the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*. London: Thames & Hudson.
- Göbel, Uwe (2002): *Zeitschriftengestaltung im Wandel*. In: Vogel, Andreas/Holtz-Bacha, Christina (Hg.): *Zeitschriften und Zeitschriftenforschung*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 219-240.
- Gómez Cruz, Edgar (2020): *Digital Photography Studies*. In: Friese, Heidrun/Nolden, Marcus/Rebane, Gala (Hg.): *Handbuch Soziale Praktiken und Digitale Alltagswelten*. Wiesbaden: Springer. S. 97-103.
- Grabbe, Lars C./Rupert-Kruse, Patrick/Schmitz, Norbert M. (Hg.) (2020): *Bildmodi. Der Multimodalitätsbegriff aus bildwissenschaftlicher Perspektive*. Marburg: Büchner.
- Günther, Thomas (1992): *Die subkulturellen Zeitschriften in der DDR und ihre kulturgeschichtliche Bedeutung*. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte*. S. 27-36.
- Günzel, Stephan/Mersch, Dieter (Hg.) (2014): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler.
- Hagen, Wolfgang (2014): *Digitalfotografie und Entropie*. In: Günzel, Stephan/Mersch, Dieter (Hg.): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler. S. 267-272.
- Heidtmann, Frank (1984): *Wie das Photo ins Buch kam*. Berlin: Spitz.
- Held, Jutta/Schneider, Norbert (2007): *Grundzüge der Kunstwissenschaft. Gegenstandsbereiche, Institutionen, Problemfelder*. Köln: Böhlau.
- Henkel, Jens/Russ, Sabine (Hg.) (1991): *DDR 1980-1989. Künstlerbücher und originalgrafische Zeitschriften im Eigenverlag. Eine Bibliografie*. Gifkendorf: Merlin.
- Heusinger, Lutz (2011): *Faust*. In: Fleckner, Uwe/Warke, Martin/Ziegler, Hendrik (Hg.): *Handbuch der politischen Ikonographie*. München: Beck. S. 293-300.
- Holschbach, Susanne (2003): *Einleitung*. In: Herta Wolf (Hg.): *Diskurse der Fotografie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 7-21.
- Igl, Natalia/Menzel, Julia (Hg.) (2016): *Illustrierte Zeitschriften um 1900. Mediale Eigenlogik, Multimodalität und Metaisierung*. Bielefeld: transcript.
- Imdahl, Max (1980): *Giotto – Arenafresken. Ikonographie, Ikonologie, Ikonik*. München: Fink.
- Ivins, William M. (1953): *Prints and Visual Communication*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Jäger, Gottfried (Hg.) (1991): *Spektrum Fotografie. Bildziele – Bildarten – Bildstile (1988/1990)*. In: Jäger, Gottfried (Hg.): *Fotoästhetik. Zur Theorie der Fotografie. Texte aus den Jahren 1965 bis 1990*. München: Laterna Magica. S. 156-178.
- Jussim, Estelle (1974): *Visual Communication and the Graphic Arts. Photographic Technologies in the Nineteenth Century*. New York: Bowker.
- Kemp, Wolfgang (2006a): *Theorie der Fotografie 1839-1912*. In: Kemp, Wolfgang/Amelunxen, Hubertus von (Hg.): *Theorie der Fotografie I-IV. 1839-1995*. München: Schirmer/Mosel. S. 13-45.

- Kemp, Wolfgang (2006b): Theorie der Fotografie 1912-1945. In: Kemp, Wolfgang/Amelunxen, Hubertus von (Hg.): Theorie der Fotografie I–IV. 1839-1995. München: Schirmer/Mosel. S. 13-38.
- Kemp, Wolfgang (2006c): Theorie der Fotografie 1945-1980. In: Kemp, Wolfgang/Amelunxen, Hubertus von (Hg.): Theorie der Fotografie I–IV. 1839-1995. München: Schirmer/Mosel. S. 13-39.
- Koetzle, Hans-Michael (2002): Das Lexikon der Fotografen. 1900 bis heute. München: Knauer.
- Kracauer, Siegfried (1977 [1927]): Die Photographie. In: Kracauer, Siegfried (Hg.): Das Ornament der Masse. Essays. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 21-39.
- Krauss, Rosalind E. (1998): Das Photographische. Eine Theorie der Abstände. München: Fink.
- Lengelsen, Nils (2012): Text-Bild-Kommunikation in Zeitschriften: Eine empirische Untersuchung zu Gestaltungsstrategien und deren Rezeption am Beispiel von Spiegel, Stern und View. In: Bucher, Hans-Jürgen/Schumacher, Peter (Hg.): Interaktionale Rezeptionsforschung. Theorie und Methode der Blickaufzeichnung in der Medienforschung. Wiesbaden: Springer. 159-175.
- Lüthy, Katja (2013): Die Zeitschrift. Zur Phänomenologie und Geschichte eines Mediums. Konstanz, München: UVK.
- Maar, Christa/Burda, Hubert (Hg.) (2004): Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder. Köln: DuMont.
- Maurer Queipo, Isabel/Rißler-Pipka, Nanette/Roloff, Volker (Hg.) (2005): Die grausamen Spiele des »Minotaure«. Intermediale Analyse einer surrealistischen Zeitschrift. Bielefeld: transcript.
- Michael, Klaus (1993): Samisdat-Literatur in der DDR. In: Heinrich Böll Stiftung e.V. (Hg.): Stasi, KGB und Literatur. Beiträge und Erfahrungen aus Rußland und Deutschland. Köln: Heinrich Böll Stiftung e.V. S. 158-177.
- Mitchell, W. J. T. (1994): Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago/London: University of Chicago Press.
- Mitchell, W.J.T. (2003): Interdisziplinarität und visuelle Kultur. In: Wolf, Herta (Hg.): Diskurse der Fotografie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 38-50.
- Mitchell, W. J. T. (2005): There Are No Visual Media. In: Journal of Visual Culture 2 (2005). S. 257-266.
- Moholy-Nagy, Laszlo (1925): Malerei, Photographie, Film. München: Langen.
- Muschter, Gabriele (2012): Medium, Subjekt, Reflexion. Niemand war in Düsseldorf. In: Berlinische Galerie (Hg.): Geschlossene Gesellschaft. Künstlerische Fotografie in der DDR 1949-1989. Bielefeld, Berlin: Kerber. S. 174-179.
- Museumsverband Baden-Württemberg e.V. (Hg.) (1998): Fotografie gedruckt. Göppingen: Museumsverband Baden-Württemberg e.V. c/o Städtisches Museum.
- Panofsky, Erwin (1978a): Ikonographie und Ikonologie. Eine Einführung in die Kunst der Renaissance. In: Panofsky, Erwin: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln: DuMont. S. 36-67.
- Panofsky, Erwin (1978b): Kunstgeschichte als geisteswissenschaftliche Disziplin. In: Panofsky, Erwin: Sinn und Deutung in der bildenden Kunst. Köln: DuMont. S. 7-35.
- Pasternak, Gil (Hg.) (2020): The Handbook of Photography Studies. London: Routledge.

- Pawek, Karl (1960): *Totale Photographie. Die Optik des neuen Realismus*. Olten, Freiburg i.Br.: Walter.
- Pawek, Karl (1963): *Das optische Zeitalter. Grundzüge einer neuen Epoche*. Olten, Freiburg i.Br.: Walter.
- Peters, Dorothea (1998): Ein Bild sagt mehr als 1000 Punkte. Zu Geschichte, Technik und Ästhetik der Autotypie. In: Museumsverband Baden-Württemberg e.V. (Hg.): *Fotografie gedruckt*. Göppingen: Museumsverband Baden-Württemberg e.V. c/o Städtisches Museum. S. 23-30.
- Peters, Dorothea (2008): Die Welt im Raster. Georg Meisenbach und der lange Weg zur gedruckten Photographie. In: Gall, Alexander (Hg.): *Konstruieren, Kommunizieren, Präsentieren. Bilder von Wissenschaft und Technik*, Göttingen: Wallenstein. S. 179-244.
- Pfennig-Magazin (1839): Die Lichtbilder Daguerre's. In: *Das Pfennig-Magazin für Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse* 312 (1839). S. 90-92.
- Rosen, Valeska von (2019): Interpikturalität. In: Pfisterer, Ulrich (Hg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Berlin: Metzler. S. 208-211.
- Ruchatz, Jens/Fröhlich, Vincent (2018): Komplexität und Vielfalt: Plädoyer für eine medienwissenschaftliche Zeitschriftenforschung. In: *MEDIENwissenschaft* 2-3 (2018). S. 157-173.
- Sachs-Hombach, Klaus/Bateman, John/Curtis, Robin/Ochsner, Beate/Thies, Sebastian (2018): Medienwissenschaftliche Multimodalitätsforschung. In: *MEDIENwissenschaft* 1 (2018). S. 8-26.
- Sachsse, Rolf (2003): *Fotografie. Vom technischen Bildmittel zur Krise der Repräsentation*. Köln: Deubner.
- Sauerländer, Willibald (2008): Die Gegenstandssicherung allgemein. In: Belting, Hans/Dilly, Heinrich/Kemp, Wolfgang et al. (Hg.): *Kunstgeschichte. Eine Einführung*. Berlin: Reimer. S. 51-61.
- Schlott, Wolfgang (2009): Auf der Suche nach eigenständigen ästhetischen Konzepten. Zu einigen Wort-Bild-Feldern in den unabhängigen originalgrafischen Zeitschriften Und sowie U.S.W. in der DDR der 1980er Jahre. In: Thurmann-Jajes, Anne (Hg.): *Obenauf und ungebrochen. Künstlerpublikationen aus der DDR*. Bremen: Studienzentrum für Künstlerpublikationen Weserburg. S. 75-84.
- Schmidt, Sabine M. (2021): Report. Bilder aus der Wirklichkeit. Künstlerische Fotografie und journalistische Bilder. In: *Kunstforum International* 273 (2021). S. 46-63.
- Schreier, Christoph (2004): Die Leibhaftigkeit der Wahrnehmung. Körper und Sehen im Werk von Thomas Florschuetz. In: *Kunstmuseum Bonn* (Hg.): *Are You Talking to Me? Sprichst du mit mir? Thomas Florschuetz – Fotografie und Video*. Göttingen: Steidl. S. 14-17.
- Sekola, Allan (1984): *Photography Against the Grain. Essays and Photo Works (1973-1983)*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
- Solomon-Godeau, Abigail (1991): *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Solomon-Godeau (2003): Wer spricht so? Einige Fragen zur Dokumentarfotografie. In: Wolf, Herta (Hg.): *Diskurse der Fotografie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 53-74.

- Stein, Sally (2003): *Mainstream-Differenzen. Das unverwechselbare Aussehen von Life und Look in der Medienkultur der USA.* In: Wolf, Herta (Hg.): *Diskurse der Fotografie.* Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 135-172.
- Steinert, Otto (1955): *Subjektive Fotografie.* München: Auer.
- Stiegler, Bernd (2006): *Das diskrete Bild.* In: Engelmann, Peter (Hg.): *Jacques Derrida, Bernd Stiegler. Echographien. Fernsehgespräche.* Wien: Passagen. S. 163-180.
- Tagg, John (1988): *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories.* Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Talkenberger, Heike (2001): *Historische Erkenntnis durch Bilder. Zur Methode und Praxis der Historischen Bildkunde.* In: Goertz, Hans-Jürgen (Hg.): *Geschichte. Ein Grundkurs.* Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. S. 83-98.
- Thomas, Karin (1987): *Thomas Florschuetz. Körperbilder.* In: *European Photography* 8 (1987). S. 16-21.
- Thurmann-Jajes, Anne (2009a): *Ein künstlerisch-kommunikativer Zwischenbereich. Zur Bedeutung des künstlerischen Beziehungsgeflechts im Kontext der Künstlerpublikationen der 1960er bis 1980er Jahre.* In: Schade, Sigrid/Thurmann-Jajes, Anne (Hg.): *Artists' Publications. Ein Genre und seine Erschließung.* Köln: Salon. S. 161-177.
- Thurmann-Jajes, Anne (Hg.) (2009b): *obenauf und ungebrochen. Künstlerpublikationen aus der DDR.* Bremen: Studienzentrum für Künstlerpublikationen Weserburg.
- Thurmann-Jajes, Anne (2009c): *Von der Nischenkunst zur Gegenöffentlichkeit. Alternative Kunstproduktion und subversive Strategien im Kunstsystem der DDR.* In: Thurmann-Jajes, Anne (Hg.): *obenauf und ungebrochen. Künstlerpublikationen aus der DDR.* Bremen: Studienzentrum für Künstlerpublikationen Weserburg. S. 11-21.
- Thurmann-Jajes, Anne (2010): *Manual für Künstlerpublikationen (MAP). Aufnahmeregeln, Definitionen und Beschreibungen.* Bremen: Studienzentrum für Künstlerpublikationen/Weserburg – Museum für moderne Kunst.
- Veit, Günther (1998): *Chronologie der fotomechanischen Druckverfahren.* In: Museumsverband Baden-Württemberg e.V. (Hg.): *Fotografie gedruckt.* Göppingen: Museumsverband Baden-Württemberg e.V. c/o Städtisches Museum. S. 81-89.
- Vogel, Andreas (2002): *Pressegattungen im Zeitschriftengewand. Warum die Wissenschaft eine Pressesystematik braucht.* In: Vogel, Andreas/Holtz-Bacha, Christina (Hg.): *Zeitschriften und Zeitschriftenforschung.* Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften. S. 11-27.
- Wagner, Monika (2013): *Papier und Stein. Kommunikative Potenziale anachronistischer Trägermaterialien in der zeitgenössischen Kunst.* In: Strässle, Thomas/Kleinschmidt, Christoph/Mohs, Johanne (Hg.): *Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien – Praktiken – Perspektiven.* Bielefeld: transcript. S. 263-276.
- Warnke, Uwe (2012): *Viermal um den Block. Alternatives Publizieren von Fotografie in der späten DDR.* In: *Berlinische Galerie* (Hg.): *Geschlossene Gesellschaft. Künstlerische Fotografie in der DDR 1949-1989.* Bielefeld, Berlin: Kerber. S. 258-263.
- Weise, Bernd (1991): *Fotografie in deutschen Zeitschriften 1883-1923.* Stuttgart: Institut für Auslandsbeziehungen.

- Weise, Bernd (1998): Reproduktionstechnik und Medienwechsel in der Presse. In: Museumsverband Baden-Württemberg e.V. (Hg.): *Fotografie gedruckt*. Göppingen: Museumsverband Baden-Württemberg e.V. c/o Städtisches Museum. S. 5-12.
- Wells, Liz (Hg.) (2019a): *The Photography Cultures Reader. Representation, Agency and Identity*. London/New York: Routledge.
- Wells, Liz (Hg.) (2019b): *The Photography Reader. History and Theory*. London/New York: Routledge.
- Wick, Rainer K. (Hg.) (1991): *Das neue Sehen. Von der Fotografie am Bauhaus zur subjektiven Fotografie*. München: Klinkhardt & Biermann.
- Wolf, Herta (2002): Einleitung. In: Wolf, Herta (Hg.): *Paradigma Fotografie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S. 7-19.
- Wolf, Herta (2004): Vom Nutzen und Vorteil des historischen Blicks für die Fotografie. Ein Gespräch mit Heinz-Norbert Jocks. In: *Kunstforum International* 172 (2004). S. 44-55.
- Ziehe, Irene/Hägele, Ulrich (Hg.) (2015): *Gedruckte Fotografie. Abbildung, Objekt und mediales Format*. Münster, New York: Waxmann.

