

Martin Zellerhoff Archiv

mit Texten von Susanne Prinz,
Julia Wirxel und Christina Zück

Verein zur Förderung von Kunst und Kultur am
Rosa-Luxemburg-Platz e.V.



Strukturelle Amnesie // Susanne Prinz



Abb: Dia-Sichtkassette Journal 24
(Hersteller Prospekt)

Speicher, Depot, Archiv, Museum – Orte, an denen Erinnerungen traditionell abgelagert werden, sind längst nicht nur Metaphern, sondern konkrete Formen zeitgenössischer Kunst geworden. Bei Martin Zellerhoffs 63-teiliger Serie *Archiv*, der sich die vorliegende, anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Kunstverein am Rosa-Luxemburg-Platz erscheinende Publikation exklusiv widmet, handelt es sich um die Abbildung einer ebensolchen Sammlung, angelegt als Arbeitsmaterial und private Gedächtnisstütze einer Kunsthistorikerin. Faktisch macht die Bildersammlung, die Martin Zellerhoffs Arbeiten zugrunde liegt, einen verhältnismäßig desolaten Eindruck. Viele Dias haben ihre Farben verloren, sind im Laufe der Jahre braun oder sogar fast schwarz geworden. Es gibt Lücken im 24-Felder-Raster der Dia-Sichtkassetten und manches Motiv ist offensichtlich in einen falschen Kontext geraten oder gleich ganz aus dem Rahmen gefallen. Kurz, das Konvolut bestätigt uns die Bildtheorien von gestern, die den Untergang dieses Mediums vorhergesagt hatten. Überraschenderweise ist gleichzeitig die vormals viel diskutierte Frage nach dem Verhältnis der Fotografie zur Kunst ebenfalls obsolet geworden. Diese Entwicklung ist konsequent, vorausgesetzt man betrachtet die Fotografie in erster Linie unter technischen Gesichtspunkten.

Zellerhoff, dessen Praxis sich seit langem mit Konventionen der Bildproduktion und -präsentation befasst, reflektiert diesen parallelen Prozess des Verschwindens, wenn er in der Doppelrolle des Mannes hinter der Kamera und des Bildredakteurs seine Ausstellungen gestaltet. In der Gesamtheit der Präsentation der Serie *Archiv* im Raum und Re-präsentation im Katalog sind die eigenen Fotos nur ein Teil der persönlichen Arbeit. Hier ist das Medium die Botschaft, wie Marshall McLuhan postulierte. Ein Medium, das strikt referenziell arbeitet. Der Fotograf als Mann mit dem richtigen Standpunkt hat sich verabschiedet. Solche Kunst speist sich aus der Überzeugung, dass Geschichte und Konventionen der Fotografie, ja der Apparat selbst dem Betrachter genug zu erzählen haben. Zellerhoffs Bilder sehen daher oft geradezu einfach – quasi ‚unkünstlerisch‘ – aus, stecken

aber voller Informationen, Andeutungen und Hinweisen. Die Methode ist anhand der vorliegenden Reproduktion der Reproduktion historischer Kunst anschaulich nachzuvollziehen. Wie entscheidend die Geschichten der Fotografie, des analogen Duplizierens und der folgenden Digitalisierung die Praktiken des Fachs Kunstgeschichte, den Kanon der zu lehrenden Werke, deren Ikonographie und vor allem die Beziehungen der Bilder untereinander beeinflusst hat, beschreibt Christina Zück in ihrem Beitrag. Sie erinnert uns daran, dass Fotografien den auch für die Kunstkritik wichtigen Bildervergleich erst möglich gemacht haben. Von den Pionieren moderner Kunstgeschichte – Heinrich Wölfflin und vor allem Aby Warburg – hat das Fach wie selbstverständlich die Parallelprojektion mehrerer Abbildungen übernommen und ist im Fall Warburgs noch immer von seinem fotobasierten Mnemosyne-Bildatlas fasziniert. Wie wertvoll Dias einst waren, weil umständlich zu erlangen und aus Kostengründen beschränkt in der Anzahl, erfahren wir nebenbei in anekdotischen Vignetten.

Standort und Perspektive werden in Fotografien eigentlich betont. Zellerhoff hingegen verhält sich scheinbar neutral. Seine Eingriffe beschränken sich auf den Ausschnitt und das Format. Die Verhältnisbestimmung zum Motiv ist allein Resultat aus dem Akt der Wahrnehmung, dem Größenverhältnis sowie dem historischen Kontext. Es herrscht der Eindruck größtmöglicher Distanz. Trotzdem täuschen Zellerhoffs Hyperimages einen übergeordneten Sinn vor, genau wie die Rasterordnung der abgebildeten Dia-Sichtkassetten den ordnenden Rahmen einer vermeintlich rationalen, am Ende aber doch subjektiven, durch Ausbildung und Herkunft bestimmten Auswahl aus schier unendlichen Möglichkeiten darstellt. Tatsächlich wird das Abgleiten der Sammlung ins Chaos durch die Strenge des Gitters überhaupt erst augenfällig. Das Festhalten eines Moments in diesem Verfallsprozess hat eine nostalgische Komponente, denn dem eigentlichen Foto ist immer die Zeit des jeweils Abgebildeten und die des Mediums Diapositiv hinterlegt. Diese zeitlichen Schichtungen, Gegenläufigkeiten und Anachronismen thematisieren nicht nur die angesprochenen Verlaufsmodelle der Mediengeschichte, sondern natürlich auch wichtige Fragen nach dem Verhältnis von Original und Nachbildern sowie Erinnern und Vergessen.

Erinnerungen, Gedächtnis und Wissen können nämlich nur überleben, wenn Überlieferungen auf Speicherungsformen von Dauer am Leben gehalten und mit solchen der Wiederholung verbunden werden. Rückblickend ist heute zu erkennen, dass die Gedächtniskrise der digitalen Gegenwart eng mit der Geschichte des fotografischen Abbildens und Reproduzierens verbunden ist. Zunächst wurde nur der Verlust der Aura durch die permanente Präsenz der Bilder in Film und Fotografie beklagt, mittlerweile hat das apparatische Bild große Teile seiner Glaubwürdigkeit und damit seine Relevanz eingebüßt, weil es zu viele gibt und keine fixe Gestalt mehr garantiert ist. Das gilt für private Fotos und Schnapsschüsse, deren Einfluss auf individuelle Erinnerungen und Identitäten enorm ist, genauso wie für die systematischen Dokumentationen in Archiven und Denkmalsämtern und erst recht für Bilder, aus denen sich ein wie auch immer gestalteter Wahrheitsgehalt ableiten soll. Im Gleichschritt mit der Entstehung der modernen Gedächtnis-Institutionen Museum, Archiv und Bibliothek vollzog sich seit 1800 die Erforschung des Gehirns. Wir wissen daher, dass das Gefühl der Irrationalität beim Erinnern auch damit zu tun hat, dass Erinnerung in ihrer Ganzheit permanent präsent zu sein scheint und durch äußere Anlässe, durch Objekte, Gerüche und Bilder, gezielt angestoßen und zu unterschiedlichen Geschichten erweitert werden kann. Zellerhoffs Aufnahmen berücksichtigen diesen Effekt. Er verführt das Auge nicht durch Täuschung, sondern durch Andeutung. Indem er gleichzeitig mit dem konkreten Motiv die Entstehungsbedingungen sowie die ursprüngliche Funktion der Dias und darüber hinaus die Spuren der ehemaligen Besitzerin offenlegt, umgeht er das Problem klassischer dokumentierender Fotografie: Eindeutigkeit und damit einhergehende Inflexibilität.

Dieses Buch stellt das Archiv in Gänze vor. Zu den Mitwirkenden an Ausstellung und Katalog gehören die Autorinnen Christina Zück und Dr. Julia Wirxel. Das Projekt wurde möglich gemacht durch die Unterstützung der Stiftung Kunstfonds.

Tausend Töpfe

// Christina Zück

Über wetransfer, komprimiert als PDF, erhalte ich die neue Serie von Martin Zellerhoff. Es sind Reproduktionen von 63 Diajournalen, die mit abgenutzten Dias von Werken aus der Kunstgeschichte befüllt sind. *Archiv*, so der Titel der Arbeit, überträgt das Unterrichtsmaterial einer nicht genannten Kunsthistorikerin, das sie im Laufe der Jahre für ihre Vorlesungen zusammengestellt hat, in das Medium der digitalen Bilddatei. Zellerhoff fotografierte die Archivkästen aus transparentem Kunststoff auf einem Leuchttisch, auf dem man im Zeitalter der analogen Fotografie Dias und Negative hin und her bewegte, mit der Lupe betrachtete, auswählte und sortierte. Das intensive Gegenlicht aus dem Leuchtkörper glich er mit Studioliicht aus, so dass die Rahmen, Ränder und Beschriftungen gut zu erkennen sind. Er arbeitete mit einer Phase One, einer der High-End-Digitalkameras mit der höchsten Punktdichte und Bildqualität auf dem Markt. Das Programm Vorschau öffnet das Paket als eine hochformatige Seite – die PDF-Speichermethode wurde für eine plattformunabhängige Darstellung des Inhaltes konzipiert – während auf der linken Seite verkleinerte Miniaturen aller in der Datei enthaltenen Seiten erscheinen. Ich scrolle durch die Datei und mein Blick bleibt an den leeren Kästchen ohne Dias hängen, Abweichungen im Raster. Die lichtdurchstrahlten Leerstellen bilden geometrische Muster, die an riesige schematische Pixel erinnern, ähnlich dem 1984 entwickelten Computerspielklassiker Tetris. Wenn ich im Programm ein Icon, das mit einem Pluszeichen in einem Kreis und einem nach unten weisenden Strich eine Lupe andeutet, anklicke, kann ich auf der ersten Seite mehrere Marienbildnisse, ein Triptychon, ein Altarbild, eine Verkündigung, ein barockes Deckenfresko deutlicher identifizieren. Auf der nächsten Seite befinden sich bläulich-monochrome Installationsansichten von Werken von Rebecca Horn und Joseph Beuys, darauf folgen Variationen von liegenden Frauenakten, Danae und der Goldregen, Venus und Amor, Flora. Die Dias sind gelegentlich rötlich verblasst, andere schwarzweiß, die farbechten wurden auf besonderem Kodachrome-Film ausbeleuchtet. Einige sind aus dem Rahmen gefallen und überlagern die darunterliegenden, so dass sich opake schwarze Flächen bilden und die Bilder auslöschen. Die unterschiedlichen Beschriftungen



Abb: Phase One Camera
Foto: Johan Fredriksson, 2016



Abb. Tetris 1984, Coloured Mode
Programmierung: Alexei Paschitnow



Abb: 1000 Töpfe, Filiale Schulterblatt
Foto: Milan Horacek, um 1981



Abb: Leica Rprovit (aus Prospekt)

setzen automatisch den detektivischen Blick in Gang - vermutlich hat die Kunsthistorikerin auf vielen Reisen Museen, Bibliotheken und Kirchen besucht, um alle diese Repros und Dups zu sammeln, möglicherweise hat sie einige selbst fotografiert und beschriftet. Andere sind vom universitären Duplikatservice aus Büchern erstellt worden, wieder andere mit professioneller Lichttechnik von den Originalwerken abfotografiert und direkt von den Museen Louvre oder Prado publiziert worden. Auf einzelnen Diajournalen klebt noch das signalgelbe Preisschild *1000 Töpfe DM 3,50*. Über Google lässt sich schnell herausfinden, dass *1000 Töpfe* ein traditionsreiches Hamburger Kaufhaus in Familienhand war, das 2012 dem Preisdruck durch den wachsenden Online-Handel nicht mehr standhalten konnte, also ebenfalls dem digitalen Wandel zum Opfer fiel. Martin Zellerhoff veröffentlicht die Reproduktionen der Dia-Sichtkassetten in diesem Buch und hat sie als künstlerische Fotoarbeiten auf einem hochwertigen Inkjetdrucker auf Hahnemühle Fine Art Papier archivsicher ausgedruckt. Kaschiert und gerahmt präsentiert er sie leicht vergrößert als durchdachte Hängung in einer Ausstellung im Verein zur Förderung von Kunst und Kultur am Rosa-Luxemburg-Platz e.V.

Materialität und Medialität der kunstgeschichtlichen Bilder gehen hier mit der Fotografie eine enge Verbindung ein. *Archiv* begleitet die Bilder unseres kulturellen Gedächtnisses auf ihrer Zeitreise durch die unterschiedlichsten Praktiken der Übermittlung. Zahlreiche Anknüpfungspunkte, und in Anlehnung an *1000 Töpfe* möchte ich den inzwischen auch abgenutzten Theorie-Gemeinplatz *tausend Ebenen* verwenden, ziehen sich durch dieses Werk: die Geschichten des Silbergelatine-Films, des Duplizierens und Reproduzierens, der Digitalisierung, der Praktiken des Fachs Kunstgeschichte, der Ikonographie, des Kanons der zu lehrenden Werke, der gitterartigen Ordnungen, des Einflusses des Minimalismus auf die Fotokunst, der Beziehungen der Bilder untereinander, des Hyperimage. Ich beginne mit der Recherche, indem ich ein paar Tage lang die Preise eines kunsthistorischen Buches auf einer Metasuchmaschinen für gebrauchte Bücher beobachte, doch sie sinken nicht unter 30 €. Kurz darauf nehme ich mir einen Nachmittag Zeit, um die Kunstbibliothek im Berliner Kulturforum aufzusuchen, eine Präsenzbibliothek, in der ich das Buch fotokopieren möchte. Vor Ort kann

ich auf einem etwas veralteten PC das Buch im Online-Katalog bestellen; ich kenne mich nicht gut aus mit der Windows-Benutzeroberfläche und muss zuerst eine Kundennummer und ein Passwort anlegen. Dann dauert es eine Stunde, bis das Buch von den Bibliotheksmitarbeitern bereitgestellt wird. Es handelt sich um „Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des Hyperimage“ von Felix Thürlemann. Daneben bestelle ich Ausstellungskataloge über den Mnemosyne-Atlas von Aby Warburg und Essaybände zum Thema Pendanthängung. Im Raum, der mit den Karteikästen für den vordigitalen Bestandskatalog vollgestellt ist, befindet sich ein Buchscanner, in den man Kleingeld einwerfen muss - den Hinweis darauf las ich bereits auf der Website. Die Buchscans können entweder als Fotokopien auf Papier ausgedruckt oder als Dateien in den Formaten PDF, Tiff, Gif oder JPEG auf einem USB-Stick gespeichert werden. Ich habe die Hosentaschen voller Münzen, aber keinen Stick, doch es bleibt noch eine Stunde Zeit, bis die Bücher aus dem Magazin geholt werden. Gegenüber dem Kulturforum gibt es eine Shopping Mall mit Elektronikmarkt, wo ich schnell einen kaufen kann. Als ich dort ankomme, wirken die Potsdamer Platz Arkaden wie ausgestorben, viele der Läden kündigen einen Räumungsverkauf an, Saturn Elektronik ist einem TK Maxx Outlet gewichen. Es mag an der vor drei Jahren eröffneten, wesentlich größeren Mall of Berlin wenige hundert Meter weiter an der Leipziger Straße liegen. Der geschichtliche Zeitraum, in dem man in jedem Super- oder Drogeriemarkt USB-Sticks kaufen konnte, scheint auch bereits vorbei zu sein - vielleicht liegt es am neueren Cloud-Storage der Smartphones. CD-Roms gibt es schon lange nicht mehr und was man stattdessen im Angebot hat, sind Powerbank Akku-Packs, die mehr Speicherleistung und mehr Durchhaltezeit für mobile Geräte gewährleisten sollen. Im zweiten Handyshop, in dem ich nachfrage, gibt es noch einen USB-Stick mit der winzigen Speicherkapazität von 1GB in Form eines Schlüssels, was für die Buchkopien völlig ausreicht. Zurück in der Bibliothek versuche ich mich mit dem Buchscanner vertraut zu machen. Er erinnert mich an die Reprotische mit Blitzsystemen, jetzt fällt es mir wieder ein, an denen ich früher selbst als studentische Hilfskraft an der Hochschule Bücher abfotografiert habe. Lehrende gaben ihre mit Lesezeichen und Bestellformularen versehenen Bücher bei der Fotostudio-Leiterin ab, um genau diese Dias zu erhalten, die Martin Zellerhoff nun geborgen und in einer künst-



Abb. Buchscanner Zeutschel GmbH
max. 480 x 360 mm WIN 7 basiert



Abb. USB-Stick Key 01
hergestellt in China, USB 2.0 1GB

lerischen Arbeit archiviert hat. In der Kunstbibliothek sitzt die Scanneinheit des Geräts wie vorher die Kleinbildkamera oberhalb des Buches und sendet mit lautem Surren Lichtstrahlen aus, doch das System stürzt immer wieder ab, Error-Fenster erscheinen auf dem Display, und es gelingt nicht, die Scans auf meinem Stick zu speichern. Die freundliche Bibliothekarin erzählt, dass mehrere Leute ihr schon berichtet hätten, dass der Scanner heute spinne - leider sei die dafür zuständige Person nicht mehr da. Sie könne mir aber gerne den Scanner freischalten und mir den USB-Stick der Bibliothek ausleihen, so dass ich die Daten anschließend woandershin kopieren kann. Ich scanne einzelne Kapitel des Buchs ein zweites Mal – es vollständig zu kopieren ist urheberrechtlich verboten – und passe den Scanbereich auf dem Touchscreen mit den Fingern für jede einzelne der 90 Seiten an. Diesmal funktioniert das Speichern auf dem Stick und vom unpraktischen PC aus sende ich das PDF des Buches via wetransfer an mein Emailaccount. In dieser Zeit hätte ich für meine Recherche das Buch konzentriert querlesen können oder in der im Haus gelegenen Gemäldegalerie Erfahrungen vor realen Kunstwerken machen können, anstatt vor technischen Geräten. Vielleicht ist das Herumbewegen von Daten doch viel interessanter als irgendein Inhalt, will ich mir einreden, aber ein paar vorbewusste, auf seelischen und ästhetischen Genuss programmierte Nervenbahnen hören nicht auf, Ärgerimpulse zu senden.

Auf Internetbrowsern verknüpfen Hyperlinks im Text oder an markierten Schaltflächen unterschiedliche Websites, man kann parallel zum Lesen oder Schauen ein weiteres Browserfenster öffnen, zwischen den Seiten hin und her springen, Inhalte nicht-linear und nichthierarchisch vergleichen oder parallel lesen. Während ich dies schreibe, habe ich verschiedene Dateien und Fenster geöffnet, die ich ein- und ausblende, spiele ein Kartenspiel, schaue ein Nachrichtenvideo an, und höre eingehende Emails mit dem notorischen Mac-Sound am Monitorrand aufpoppen. Mein sogenannter Schreibtisch ist voller kleiner, hellblauer Rechtecke, Icons von Ordnern, die auf das Bild von Hängeregistraturen zurückgehen. Darin sammeln sich webarchive-Dateien, mp3s, mp4s, PDFs, JPEGs, TIFFs, AVIs, docs, odts, pngs, epub. Durch die Fenster, querformatige Rahmen, und entlang der Linien und Raster kann ich, ohne mich zu

bewegen, überallhin gehen und auf kleinstem Raum Kontrolle über die unterschiedlichen Konglomerate gewinnen. Auch der Leuchttisch war eine Befreiung für Fotografen, Kunsthistoriker, Archivare; aus der Dunkelheit der Archivkästen und Hängeregistraturen drehte man die Plastik-Raster der Dias gegen das Licht, schreibt mir die nicht genannte Kunsthistorikerin in einer Email, „ - und schon zeigt sich, dass die Ordnung keine Starre ist. Man kann die Bilder alle neu assoziieren, weil sie leicht rauszunehmen, an anderen Stellen unterzubringen, zu verschieben, nicht nur auf einem Tablett sondern zwischen den endlosen Tablett, all das möglich machen, was wir heute digital machen (...)“.

Der Kunsthistoriker Felix Thürlemann hat in seiner Forschung den Begriff des Hyperimage geprägt, womit er die Praktik beschreibt, ausgewählte Bildobjekte zu kombinieren und als eine übergreifende Einheit zu betrachten. Auch wenn die einzelnen Bilder aus verschiedenen Materialien und Medien bestehen, bleiben sie dabei autonom und ihre Zusammenstellung geschieht nur vorübergehend. Hyperimages können in unterschiedlichen räumlichen und medialen Kontexten entstehen, in Ausstellungen oder Museen, auf Unterrichtstafeln, im Layout von Bildbänden, als Pinnwände in Kriminalfilmen. Sammler, Kuratoren, Detektive, Werbedesigner können als Bildarrangeure auftreten, aber auch zeitgenössische Künstler ordnen immer wieder ihre Einzelbilder in der Hängung zu einem Werk zweiter Ordnung. Hyperimages generieren in der Kombination einen zusätzlichen Sinn, der den des Einzelbildes erweitert oder verändert. Thürlemann betrachtet die europäische Kunst als einen kontinuierlichen Prozess der Neuordnung des Bestands an kanonisierten und dazukommenden neugeschaffenen Bildern. Dem Wechsel der ästhetischen Wertvorstellungen folgend werden die als wichtig eingestuft Bilder in ihrer Rangfolge und ihrer Gesamtmenge laufend revidiert. „Das beständige Neuordnen der Bilder, bei dem traditionelle Nachbarschaften aufgelöst und neue geschaffen werden, spiegelt jedoch nicht nur den Wandel des Geschmacks. Mit jedem neuen Arrangement (...) werden die betroffenen künstlerischen Objekte neu gedeutet.“¹ Bereits im Mittelalter tauchten Formen der Bildkombinatorik auf. Beim Bildgefüge des Triptychons wurden einem verehrten Kult- oder Heiligenbild zwei schützende Flügel hinzugefügt, die auf der Innenseite mit weiteren Bildern bemalt waren. Thürlemann



Ohne Titel (Kodak Dia Box)
#2017012, 28,0 x 37,0 cm



Ohne Titel (Dia Abend)
2012034, 36,0 x 48,2 cm

beschreibt, wie hiermit zwei unterschiedliche Formen des Sehens eingeübt wurden. Zum Mittelbild trat der Betrachter in einen empathischen, persönlichen Dialog, während die Symmetrie und Verdopplung der Flügelbilder den Blick in die Entfernung gehen und zwischen den Modi des Sehens hin und her springen ließen. „Dieser Wechsel zwischen einer analytisch-reflektierenden und einer identifizierend-personalen Blickeinstellung gegenüber dem gleichen visuellen Objekt ist ein Phänomen, das die westliche Bildkultur bis heute entscheidend prägt.“² Die Rezeption der „Bilder im Plural“ ist ein dynamischer Prozess, der einen ständigen Wechsel zwischen Einzelwahrnehmung und vergleichender Wahrnehmung einfordert. Wenn die Wahrnehmung vom Gesamteindruck wieder aufs Einzelbild zurückschwingt, gestaltet sich aus Ähnlichkeiten und Differenzen ein neuer, detailreicher und übergreifender Zusammenhang, der als Sinn produktiv wird. Der Blick wandert vom Pol der einfühlenden, immersiven, verschmelzenden und ikonographischen Bildbeziehung hinüber auf eine höhere Ebene, die differenzierend, analytisch, reflektierend, detailreich, kennerschaftlich-stilgeschichtlich die Gesamtstruktur zu erkennen versucht. Während ich an das Yin und Yang Symbol denken muss und mich frage, ob es wirklich sein kann, dass die Augenbewegungen von Mittelalterbewohnern wie ein Autofokusobjektiv zwischen den Bildobjekten im Raum ein- und auszoomen, interpoliere ich das Raster des Theoriegebildes auf Martin Zellerhoffs *Archiv*. Mit dem digitalen Prozess verdichtet die Arbeit historische Bildtechniken, Materialien und Medien und begibt sich in eine Bewegung des Auszoomens hinaus in die Meta-Ebene der dokumentarischen Distanz. Als Betrachterin taucht bei mir der Wunsch auf, die Bilder der Diathek auch richtig anzuschauen, in eine ästhetisch-affektive Beziehung mit ihnen zu treten, doch diese ausgleichende Dynamik wird enttäuscht und abgetrennt. Es sind zu viele Bilder, und ein Gefühl der Überforderung lässt meinen Blick ermatten. Ich weiß bereits, dass ich keinen Sinnzusammenhang darin fände, für den sich der detektivische Arbeitsaufwand lohnen würde. Es entsteht kein kohärentes Hyperimage, das auf irgendeine Weise einem ordnenden oder entschlüsselnden Blick unterworfen werden kann.

Zwar hat das Kombinieren von Bildern antike und mittelalterliche Wurzeln, aber es prägte sich erst mit dem Aufkommen des Sammlerwesens zu Beginn des 17. Jahrhundert aus. Es waren

zuerst die Sammler, die in Salons ihre erworbenen Werke in dichten und komplexen Hängungen präsentierten. Durch das Ordnen vermittelten sie auch das Ziel und das Konzept ihrer Sammlertätigkeit. Die Erfindung der Fotografie eröffnete ganz neue Möglichkeiten, Bilder zu vervielfältigen und umzuarrangieren, sie in neue flexible Beziehungen zueinander zu setzen. Thürlemann beschreibt anhand der Beispiele von Heinrich Wölfflin und Aby Warburg, wie sich die moderne Kunstgeschichte erst durch die Praktik des Bildervergleichens entwickeln konnte. Wölfflin war einer der ersten Kunsthistoriker, der in seinen Vorlesungen zwei Diaprojektoren einsetzte, um Werke direkt miteinander zu vergleichen. Anhand der Vergleiche konnte er eine differenzierte Grammatik der visuellen Stile, ästhetischen Formen und Maltechniken entwickeln. Aby Warburg arbeitete in den Jahren vor seinem Tod an einem komplexen Werk, das Reproduktionen von Kunstwerken, Zeitungsbildern, Kalendern, Sternkarten, Teppichen, Grafiken, zeitgenössischen Fotografien und anderen, wie er sie nannte, „Bildfahrzeugen“ auf mit schwarzem Leinwandstoff bespannten Tafeln kombinierte und zu einem einzigartigen Arrangement verband. Zwischen 1924 und 1929 arbeitete er die etwa 2000 Abbildungen immer wieder zu neuen Konfigurationen um. Erst um diese Zeit herum kamen die ersten Kleinbild-Diaprojektoren auf den Markt. Die zuletzt ca. 79 Tafeln für den Atlas „Mnemosyne, Bilderreihe zur Untersuchung der Funktion vorgeprägter antiker Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens in der Kunst der europäischen Renaissance“ sind nur als fotografische Reproduktionen erhalten. Warburg verfolgte ein kulturpsychologisches und anthropologisches Interesse. Er befasste sich intensiv mit der Gestik und Mimik der in der Kunst dargestellten Affekte und Emotionen und bezeichnete sie als „Schmerzesspuren“. Aus diesem „Leidschatz“ versuchte er, eine geschichtsübergreifende Gültigkeit des menschlichen Ausdrucks herauszuarbeiten. Unter dem Begriff „Pathosformeln“ trat zutage, wie sich die Gebärden und körperlichen Bewegungsmuster aus der Antike in der Kunst der Renaissance wiederholten und formalisierten. Was von einer Kultur überlebte, war das in Kunst gebannte Verdrängte. Das „Nachleben der Antike“ setzte sich in geisterhafter Weise in der Bildgeschichte fort und schrieb sich als der körperliche Ausdruck einer universellen Sprache in das kulturelle Gedächtnis ein. Warburgs Bildforschung entwarf ein einzigartiges Modell,



Abb. 8. Salon, Hamburg, 2014
Rekonstruktion der Tafel 78 und 79
des Mnemosyne Bilderatlas

um sich der Gewalterfahrung des 20. Jahrhunderts anzunähern. Das Gespentsche, das in immer neuen Medien und Formen wiederkehrt, versuchte der mit einer seelischen Erkrankung in Behandlung stehende Kunsthistoriker durch Bilder sichtbar zu machen. Auf der Suche nach dem Quellcode der Kultur ging er wie die Detektive in den Thrillern und Kriminalfilmen der Zukunft vor, die auf Pinnwänden die Dokumente des Verbrechens anordnen, bis sich nach einer endlos erscheinenden Periode des Suchens endlich das Gesamtbild aus den Puzzleteilen zusammensetzt. Aby Warburg leistete Pionierarbeit in der Erschaffung einer Form, die zukünftige Kunsthistoriker später als Hyperimage bezeichnen würden. Zahlreiche Ausstellungen präsentierten seither die Reproduktionen von Warburgs Mnemosyne-Tafeln, zuletzt wurde im Herbst 2016 im ZKM Karlsruhe unter dem Titel „Aby Warburg. Mnemosyne Bilderatlas. Rekonstruktion - Kommentar - Aktualisierung“ die gesamte Installation in detailgenauer Feinarbeit nachkonstruiert - ein Vorgehen, das an die originalgetreue Nachbildung der Grotte Chauvet in Vallon-Pont-d'Arc mit ihren dreißigtausend Jahre alten Höhlenmalereien erinnert. Zur Ausstellung erschien eine tausendseitige Publikation mit 13 Einzelheften, die in der Datenbank der Kunstbibliothek, als ich danach suchte, bereits katalogisiert war, aber noch nicht bereitgestellt werden konnte. In „L'image survivante. Histoire de l'art et temps des Fantômes selon Aby Warburg“, Paris 2002, veröffentlichte Georges Didi-Huberman eine sechzig Seiten lange, etwa neunhundert Titel umfassende Bibliographie der Sekundärliteratur. Auf YouTube werden etwa 1160 wissenschaftliche Vorträge und andere kurze Filme über Warburg aufgelistet. Das Nachleben Warburgs als geheimnisvoller und Rätsel aufgebender Superstar der Kunstgeschichte hat unzählige Entschlüsselungsversuche, Vervielfältigungen und Meta-Diskurse generiert. Auch Martin Zellerhoffs *Archiv* ruft auf formalästhetischer Ebene Ähnlichkeiten zu dem im kulturellen Gedächtnis als Schema abgespeicherten Mnemosyne-Projekt hervor, verlinkt sich damit und klinkt sich ein. Auch hier bündeln sich Werke der Kunstgeschichte zu Konstellationen, doch diese bleiben einer geometrischen Ordnung unterworfen und die Verbindungen untereinander erscheinen zufällig, nicht-kodifiziert oder aus so spezifischen Entscheidungen gebildet, so dass zusätzliche Informationen jenseits des Visuellen benötigt werden, um sie zu entschlüsseln. In der zeitgenössischen Fotokunst hat sich eine Tradition der

Hyperimage-Bildung etabliert, der man auch Zellerhoffs Werk zuordnen kann. Angelehnt an die Minimal Art der 60er Jahre entwickelten Bernd und Hilla Becher an Archivaufnahmen erinnernde Serien mit uniformen Ansichten von Industriearchitektur, die wiederum als Hängungen übereinander kombiniert wurden. Thomas Ruff arbeitete mit der Abstraktion und Serialität von Portraits, und besonders auch Wolfgang Tillmans Werk entsteht erst in der Hängung aus der Spannung zwischen Anordnung, Bildgenre und Einzelbild. In Zellerhoffs *Archiv* dominiert das Raster über den Inhalt und die Bedeutung der Bilder, das Bildsystem über das Einzelbild. Das Archivsystem des Diajournals nimmt das Gitternetz der digitalen Bilderordnungen im Browserfenster vorweg. Beim Eingeben eines beliebigen übergeordneten Begriffs in die Google-Bildersuchmaschine erscheint eine aufschlussreiche Gesamtbildmasse. Gibt man *Raster* ein, taucht neben den weißen Karo-Gittern von Schulheften ein weiterer Suchvorschlag auf, *Raster-Haare*, der Algorithmus clustert Frauengesichter mit afrikanischen Frisuren in einem neuen Rechteck zusammen.

In einem richtungsweisenden Artikel über die Kunst der Moderne, *Grids*, beschreibt Rosalind Krauss 1979 das Raster als das bestimmende Formprinzip modernistischer Bildsprachen. Im Zuge der Avantgardekunst des 20. Jahrhunderts wurde das Grid zum autonomen Bildthema. Es kennzeichnet sowohl die Minimal Art als auch die Pop Art. Die Künstler der Moderne beriefen sich auf die ästhetische Autonomie der Kunst und strebten in ihren Werken nach Abstraktion, nach Abwesenheit einer Hierarchie, eines Zentrums und nach einem daraus hervorgehenden Schweigen als Gegenpol zur Literatur, zum Erzählerischen, zum Gefühl und zum Diskurs. Mit der Serialität, der Konzeptualität und der Logik begann sich das Ästhetische zu rationalisieren und sich nach und nach vom gesellschaftlichen Leben zu isolieren. Rosalind Krauss veranschaulicht, wie das Formprinzip des Rasters die Verbindung der Bildoberfläche zum Abgebildeten trennt und sich wie ein Gitternetz über die Realität legt. Der Zentralperspektive, wie sie von den Malern der Renaissance entwickelt wurde, scheint auf den ersten Blick ebenfalls eine Rasterstruktur zugrunde zu liegen: "But perspective studies are not really early instances of grids. Perspective was, after all, the science of the real, not the mode of withdrawal from it. Perspective was the



Kodak Carousel S - projizierend
#2012027, 41,0 x 38,2 cm



Kodak Carousel S - aus
#2012028, 41,0 x 38,2 cm

demonstration of the way reality and its representation could be mapped onto one another, the way the painted image and its real-world referent did in fact relate to one another - the first being a form of knowledge about the second. Everything about the grid opposes that relationship, cuts it off from the very beginning. Unlike perspective, the grid does not map the space of a room or a landscape or a group of figures onto the surface of a painting. Indeed, if it maps anything, it maps the surface of the painting itself. It is a transfer in which nothing changes place.”³ Als ästhetische Struktur breitet sich das Gitternetz parallel zur abgebildeten Wirklichkeit ins Unendliche hinein aus, ohne einen Überschneidungspunkt zu bilden, und trennt somit das Werk von seiner Umgebung und von anderen Objekten. “The grid is an introjection of the boundaries of the world into the interior of the work; it is a mapping of the space inside the frame onto itself. It is a mode of repetition, the content of which is the conventional nature of art itself.”⁴ In den Rastern der Modernisten spiegeln sich die zellförmigen und gefängnisartigen Grundmuster der zeitgenössischen Lebenswelt. Was durch das Raster fällt, ist das Bildhafte, Ikonographische und das geisterhafte Nachleben der im Körper und in der Psyche eingeschriebenen „Schmerzsspuren“. In Zellerhoffs *Archiv* erscheint das Raster in der Funktion eines veralteten Werkzeugs, mit dem man 24 Bilder zueinander in Beziehung setzen kann. Es wird von keiner ästhetischen Strategie okkupiert, und dennoch drängt es sich in den Vordergrund, auf dem die nicht vergrößerbaren Bilder der Dias langsam ausbleichen.

Am Wendepunkt zwischen analogen und digitalen Techniken überführt Zellerhoffs *Archiv* das kunsthistorische Material der Bilder, die laut W. J. T. Mitchell ein Eigenleben und eine Beseelung besitzen, in Material für Wissensvermittlung, in zu ordnende und zu verwaltende Daten. Das geisterhafte Eigenleben der Bilder kann sich an ganz andere Stellen ausbreiten und überträgt sich auf das unzeitgemäße Material der Silbergelatine-Dias: auf die Diarahmen, die mit der Hand oder der Schreibmaschine beschrifteten Aufkleber, die verkratzt-transparenten Archivkästen. Diese Dinge laden sich neu auf mit nostalgischen Gefühlen und den Erinnerungen an gut eingeübte und liebgewonnene Praktiken, die nun für immer verloren sind. Sie re-auratisieren sich.

Damals noch gab es sieben verschiedene Möglichkeiten, das Dia falsch in das Rundmagazin einzusortieren. In der Zukunft werden wir unsere Zeit damit verbringen, in ein gleißendes Rechteck zu starren. Oder, wenn man positiver denken möchte, es werden neue impulsgenerierende Wege der Kunstvermittlung entstehen. Wir werden in ein historisches Kunstwerk hineinklicken, um eine holografische Projektion zu generieren, die uns mitten in die Verkündigungsszene führt. Unsere Wahrnehmung wird noch viel intensiver werden. Wir werden um Erzengel Gabriel herumspazieren und den Duft der weißen Lilie einatmen. Es wird noch mehr Daten und Gitternetze benötigen, um die vor mehreren Jahrhunderten gemalten Bildelemente zu Objekten zu rendern, sodass wir sie besser bewegen und umräumen können.

1 Felix Thürlemann, Mehr als ein Bild. Für eine Kunstgeschichte des hyperimage, München 2013, S. 9

2 Thürlemann 2013, S. 15

3 Rosalind Krauss, Grids, October, Vol. 9, 1979, S. 52

4 Krauss 1979, S. 61

Betrachtungen des Vergleichenden Sehens Spuren in den Fotografien von Martin Zellerhoff // Julia Wirxel



The Impossible Project (Labor 1)
#2010010, 23,5 x 30,6 cm



Ohne Titel (Objektivherstellung III)
#2011015, 54,0 x 42,5 cm

Martin Zellerhoff beschäftigt sich in seiner Kunst mit Apparaten, Techniken, Vorrichtungen und Veränderungen von Fotografie. Er fotografiert die Filmherstellung (The impossible Project, 2010), die Objektivherstellung bei Carl Zeiss (2011), in einer Fotopapierfabrik (2011), eine Agfamatic mit abblitzendem Blitzwürfel (2009), einen Kodachrome Kleinbildfilm (2009), einen Farb- und einen Graustufenkeil (2013/14), einen Polaroid Processor (2013), Filmentwicklungsrahmen (2012) und gibt Einblicke in Fotolabore (2013).

All diese Gegenstände und Apparaturen sind Hilfsmittel für ein mögliches Gelingen von Fotografie. Ohne sie und ihre fortschreitenden Entwicklungen würden wir Martin Zellerhoffs Fotos nicht sehen können. Die meisten dieser Dinge werden heute kaum noch produziert und sind in den letzten Jahren durch digitale Prozesse ersetzt worden.

Daran ist zu erkennen, wie Martin Zellerhoff den Blick zurück und in die Gegenwart richtet: Es-ist-so-gewesen und so-ist-es-gerade-noch existent.

Wenn sich ein Künstler dieser Aufmerksamkeit auf „seine“ Medien verschreibt und Bilder von bildgebenden Gegenständen erstellt, ist es nicht verwunderlich, dass er eine Diatheke einer Kunsthistorikerin vor der Entsorgung rettet und sie für „uns“ fotografiert. Dies tut er mit einer seriellen, „objektiven“ Strenge: 104 Diamagazine sind ihm überlassen worden. So wie sie in den geschickten Paketen verpackt waren, fotografierte er sie von Diamagazin 1 bis 104, von denen er die ersten 63 in diesem Buch und in der Ausstellung zeigt.

Neben der Vermittlung für die Betrachter*innen über die Abzüge ist das Buch, der Ausstellungskatalog, das Hauptmittel der Verbreitung von künstlerischen Fotografien - abgesehen vom Internet, das oftmals nur als unzureichend in der Betrachtung von Fotos, wenn man von digital hochauflösenden Bildern absieht, angesehen(!) werden kann.

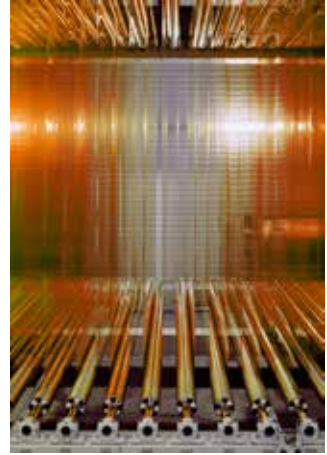
Mit seiner Arbeitsweise taucht Martin Zellerhoff in das Wesen des Sehens, der Wahrnehmung, der Tradition und der Überraschung von Fotografie ein. Ebenso können seine Arbeiten zur Thematik der

Rematerialisierung des Objekts, der Fotografie gezählt werden - als Fortführung der Konzeptkunst der 1960er und 1970er Jahre, unter anderem Vorzeichen.

Es gibt originale Kunstwerke in aller Welt, die fotografiert werden, um anhand von Katalogen, Kunstzeitschriften, Postkarten, Plakaten und Dias (zuerst auf Glas, dann auf Film) verbreitet zu werden. Die fotografische Reproduktion steuert dadurch unsere Wahrnehmung eines Kunstwerks. (Wie anders kann ein Original wirken, wenn man es nach Jahren der Betrachtung auf z.B. Dias oder Postkarten, an seinem Ort im Museum zum ersten Mal sieht?) Ein analoges Bildarchiv wurde und wird auf diese Weise geschaffen, das leicht zugänglich ist, vervielfältigt werden kann, das Kunstwerk handhabbar macht. Man kann das Kunstwerk einstecken, aufhängen, in einem Diamagazin archivieren. Über diese Reproduktionen können bisher unbekannte Werke kennengelernt, aber auch gesehene Originale erinnert werden.¹ Kunstliebhaber*innen, Künstler*innen und Kunsthistoriker*innen konnten die Kunstwerke in reproduzierter, verkleinerter Form aufheben. Diese physischen, analogen Formen werden aktuell mehr und mehr zu virtuellen, digitalen. Gerade Kunsthistoriker*innen sind „gezwungen“ und intrinsisch motiviert, sich ein großes Bildarchiv von „Ersatzbildern“ anzuschaffen und können auf diese Weise einer Sammelleidenschaft fröhnen, die mit den Originalen selbstverständlich nicht möglich wäre.

Aufräumexpert*innen schlagen vor, einen Gegenstand zu fotografieren, den man lieb gewonnen hat, der aber persönlich nicht mehr nützlich und zu gebrauchen ist, um ihn danach weiterzugeben oder zu entsorgen. Indem Martin Zellerhoff pro Diamagazin für seine Serie *Archiv* ein Foto macht, bewahrt er die einzelnen Dias in ihren jeweiligen Diamagazinen und gleichzeitig die abgebildeten Kunstwerke (für uns) vor dem Vergessen, dem Verlust, der schmerzlichen Trennung - wenn man möchte - und erfüllt eine institutionelle, museale Aufgabe, nämlich die, Kunstwerke (anhand ihrer Reproduktionen) zu bewahren und zu archivieren.

Der Literaturwissenschaftler und Philosoph Bernd Stiegler beobachtet, dass „die Fotografie der Gegenwart [...] als Medium



Ohne Titel (Fotopapierfabrik)
#2011001, 33,0 x 23,0 cm



Ohne Titel (Agfamatric 100)
#2009001, 23,5 x 30,6 cm



Ohne Titel (Kodachrome 64)
#2009002, 54,0 x 42,5 cm



Kodak Gray Scale
#2016080, 22,0 x 30,0 cm



Kodak Color Control Patches
#2013051, 24,5 x 30,0 cm



The Impossible Project (Labor 1)
#2010010, 23,5 x 30,6 cm

wahrgenommen [wird], das nicht nur theoriefähig ist, sondern nachgerade eine eigene Theorie erforderlich macht, ja sogar implizit entwickelt“.² Vor einigen Jahrzehnten musste man zwischen der Unterscheidung von Fotografie als Technik, wissenschaftliches Verfahren *oder* als Kunst wählen. Der Diskurs des 19. Jahrhunderts sedimentierte sich noch stark im 20. Jahrhundert. Heute müssen beim Denken über Fotografie gleichzeitig Legitimierungen beispielsweise von Kommunikationsstrategien und -strukturen bei der Verwendung von Kunstreproduktionen in den Blick genommen werden.³

Kunstwerke entstehen, werden analog fotografiert, als Dias reproduziert, in Diamagazinen archiviert, für kunsthistorische Diavorträge genutzt, sollen ausgemustert werden, werden von Martin Zellerhoff digital in ihrem originären Diamagazin fotografiert. Einige der Diamagazinfotos werden gedruckt und wieder in eine haptische, analoge Ordnung überführt und damit selbst als Fotografien zu Kunstwerken.⁴ Sie werden in einem Ausstellungskontext gezeigt, um nach ihrem Verkauf Teil einer (musealen) Sammlung zu werden, werden dann wieder digital fotografiert und ins digitale Archiv des Museumsinventars aufgenommen. Es entsteht eine ungeheure Potenz der spielerischen, jedoch klaren Verschränkung der analogen wie digitalen Ebenen von Kunstwerk(en) und Fotografie(n): Appropriation Art und Konzeptkunst im Jahr 2019. Aus diesem Grund pflichte ich der Überzeugung bei, dass „*Photography matters as never before*, weil die Fotografie [...] dasjenige Medium ist, das die Verschiebungen der Wahrnehmungen in den letzten zwei Jahrhunderten am eindrucklichsten in Bilder und somit Anschauungen gebracht hat.“⁵ Es eröffnet sich ein multipotenter Blick auf, mit und durch die Fotografie, bei Martin Zellerhoff weit entfernt von der Diskussion des dubitativen Bildes, das einen Strang zur Digitalisierung der Fotografie beherrscht.⁶

Der Medienwissenschaftler Peter Lunenfeld weist mit dem Kunsthistoriker Donald Preziosi darauf hin, dass das Diapositiv im 19. Jahrhundert nicht nur äußerst bedeutsam für die Archivierungspraktiken war, also „umfassende Sammlungen im Bereich des Bildes ermöglichte, sondern auch ‚alle Analysegegenstände auf einen gemeinsamen Maßstab und einen

gemeinsamen Rahmen‘ reduziert, ‚um sie vergleichen und kontrastieren zu können.“⁷ Lunenfeld kommt zu dem Schluss, dass das Medium der Fotografie die akademische Disziplin Kunstgeschichte erst möglich gemacht hat. Das Format des Dias vereinheitlicht Größen, Epochen, Stile, gar Materialien.⁸ Der/die Kunsthistoriker*in kann zwischen den Epochen und Gattungen hin- und herspringen: Duchamps Flaschentrockner (*Archiv 078*) könnte einer Performance einer Kunststudentin, einer Abbildung zur amerikanischen Landart oder einem Flügelaltar folgen. Als einer der ersten Kunsthistoriker hat Heinrich Wölfflin zwei Diaprojektoren nebeneinander gestellt und zwei Dias, d.h. zwei Kunstwerke, gleichzeitig gezeigt: das Format des Vergleichenden Sehens, Grundlage aller kunsthistorischen Einführungsseminare, war geboren.

Das Diamagazin selbst, der Ort der Archivierung der Dias, wird bei Martin Zellerhoff fast zum Punktum. Völlig unbeabsichtigt und nicht auf ästhetische „Maßstäbe“ achtend, kleben neongelbe Preisschilder von *1000 Töpfe* mit ihren D-Mark-Auspreisungen auf den Diamagazinen.⁹ Wenn wir nun seriell geschult, von den vergleichenden Seminaren geprägt sind, untersuchen wir innerhalb der Serie, der Prints (oder der Abbildungen im Ausstellungskatalog) die unterschiedliche Beschaffenheit und Verwendung der einzelnen Magazine. Außerdem fällt der Blick ebenfalls auf die diversen Diarahmen und die mehr und weniger verfärbten Diafilme selbst, mit ihren Kunstwerken.

Geeignet die Herangehensweise Martin Zellerhoffs in seiner digitalen fotografischen Praxis zu beschreiben, sind die Thesen des Kunsthistorikers Wolfgang Ullrich. Auch Zellerhoff geht in seiner Serie *Archiv digital* vor, zitiert und simuliert aber mit ihr die Authentizität der analogen Fotografie. Mit dieser fotografischen Herangehensweise ist nach Ullrich ein neuer Bildtypus entstanden, der eine neue Art der Rezeption digitaler Fotografie verlangt. Die Manipulierbarkeit der Bilder ist bewusst, aber dies führt nicht dazu, dass die Bilder keine Glaubwürdigkeit mehr erlangen. „Demnach steht es dem Betrachter frei, auch solche Bilder unter dem Zeichen des Authentischen zu sehen, die den Schein des Analogen lediglich zitieren.“ Dies nennt Ulrich „digitalen Nominalismus“. Das Konstruierte von digitalen Bildern wird mitgedacht, trotzdem wird aber an ihrer Authentizität



Ohne Titel (Objektivherstellung III)
#2011015, 54,0 x 42,5 cm



Ohne Titel (Fotopapierfabrik)
#2011001, 33,0 x 23,0 cm

festgehalten.¹⁰ In der Auslotung verschiedener Realitätsstufen, von real zu möglich, können neue Bildtypen entstehen¹¹ - so wie es bei Zellerhoff der Fall ist. Der Kunsthistoriker Beat Wyss spricht in der Analyse der Gegenwart zu analogen und digitalen Bildern davon, dass das indexikalische Bild unter dem Eindruck der Digitalisierung rückwirkend auratisch aufgeladen wird. Der indexikalische Charakter soll unter der Obhut der Kunstgeschichte bewahrt bleiben. Interessanterweise verwebt Martin Zellerhoff genau diese Ebenen, die der auratischen, analogen Bilder, der analog fotografierten Werke der Kunstgeschichte, mit jener Möglichkeit des Digitalen, die er dafür nutzt. So würde die „Spur einer Wahrheit“¹² (die Spur des Lichts), die Indexikalität, mit in seine eigenen digitalen Kunstwerke mit hineinfließen. Martin Zellerhoff ist ein Künstler, der nicht als Schöpfer, sondern als „Operator“ und Vermittler auftritt.¹³ Dies lässt sich gerade in Hinblick auf die Medienspezifität seiner Arbeitsweise, in der er die Medien und Techniken, ihre jeweilige Veränderung und ihr Verschwinden in den fotografischen Blick nimmt, belegen. Es ergibt sich eine Verschiebung weg vom Produzieren zum Formatieren und Verbreiten, die für die Gegenwart symptomatisch ist.

1. Vgl. Thompson, Susan: Claudia Angelmaier. Betty, 2008, in: Blessing, Jennifer (Hg.): Photo-Poetics. An Anthology. Solomon R. Guggenheim Museum, New York 2015, o.P.
2. Stiegler, Bernd: Einleitung. In: ders. (Hg.): Texte zur Theorie der Fotografie. Stuttgart 2010, S. 9-19, hier S. 10
3. Stiegler 2010, S. 11
4. Insgesamt liegen dem Künstler 104 Diamazine vor. 63 von ihnen werden in dem Format 34,0 x 43,0 cm geprintet. In der Ausstellung im Kunstverein am Rosa-Luxemburg-Platz / L40 sind 63 Fotografien zu sehen.
5. Stiegler 2010, S. 18
6. Lünenfeld, Peter: Digitale Fotografie. Das dubitative Bild (2000). In: Stiegler, Bernd (Hg.). Texte zur Theorie der Fotografie. Stuttgart 2010, S. 344-361
7. Lünenfeld 2010, S. 346. Preziosi zitiert nach Lünenfeld.
8. Lünenfeld 2010, S. 346
9. Siehe dazu auch den Aufsatz von Christina Zück in diesem Katalog.
10. Greiner, Peter: Theorien der Fotografie. Hamburg 2009, S. 109
11. Greiner 2009, S. 109
12. Greiner 2009, S. 111
13. Vgl. Jahn, Clemens: Fotografie nach der Fotografie nach der Fotografie. In: texte zur kunst. Photography. September 2015. 25. Jahrgang. Heft 99, S.120-131, hier S. 130f.

Impressum

Titel

Martin Zellerhoff – Archiv

Texte

Susanne Prinz, Julia Wirxel, Christina Zück

Redaktion und Lektorat

Merle von Heyer, Katja Sengemann

Grafik

Hendrik Möhler, Martin Zellerhoff

Fotografie (Beilage)

Lutger Paffrath

© 2019

Martin Zellerhoff, Susanne Prinz, Julia Wirxel,
Christina Zück, Hendrik Möhler, Lutger Paffrath

Gesamtherstellung

KRAUTin, Steinmetzstr. 4, 10783 Berlin

www.krautin.com

Gedruckt in Dänemark

ISBN

978-3-96703-005-1

STIFTUNG KUNSTFONDS

