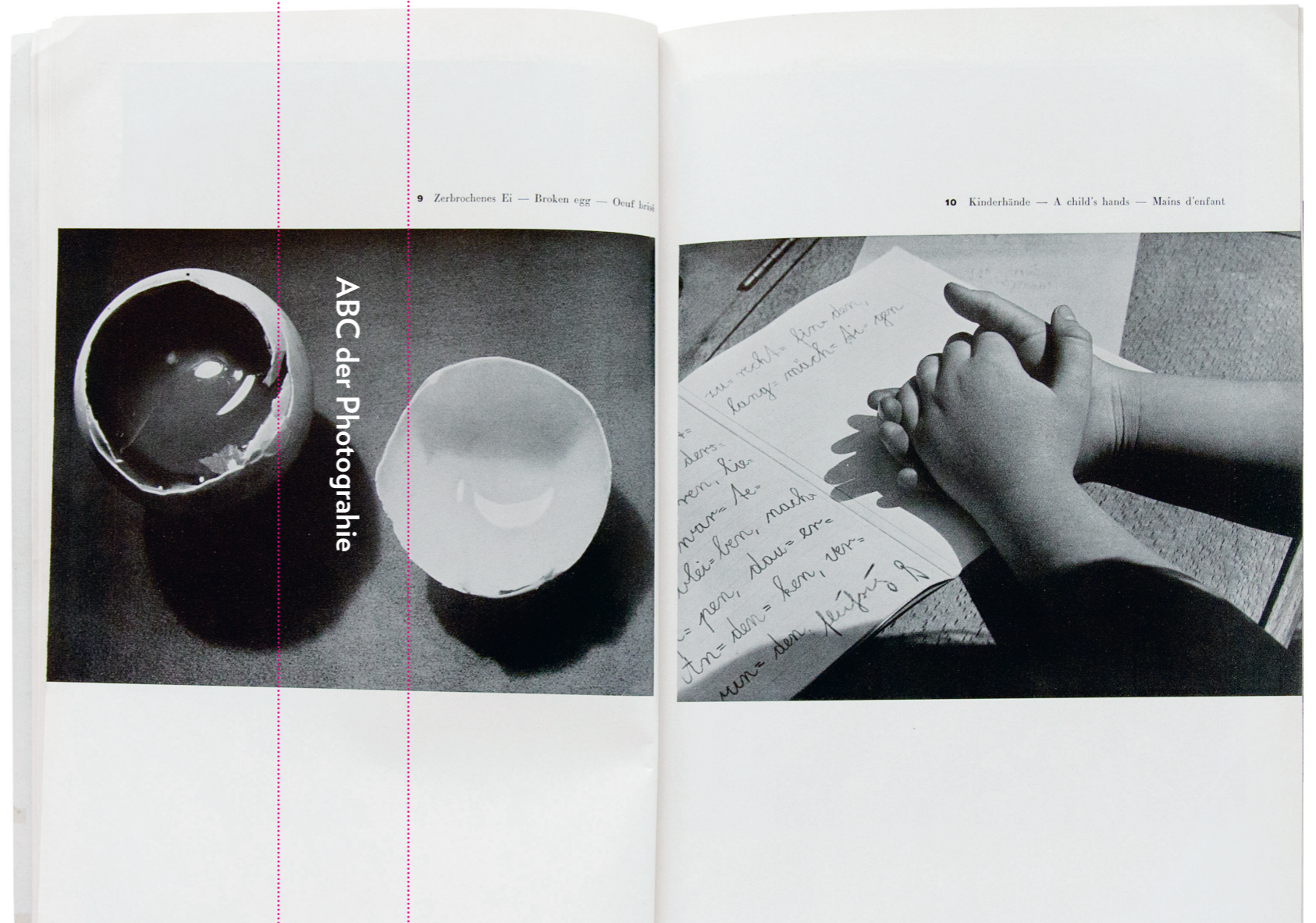


Mareike Stoll ABC der Photographie

Mareike Stoll



9 Zerbrochenes Ei — Broken egg — Oeuf brisé

10 Kinderhände — A child's hands — Mains d'enfant

ABC der Photographie

Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Photographie
DGPh-Stipendium zur Geschichte des deutschsprachigen Photobuchs
Band 2

Verlag der Buchhandlung
Walther König

Verlag der Buchhandlung
Walther König

Walther Koenig

ISBN 978-3-96098-281-4



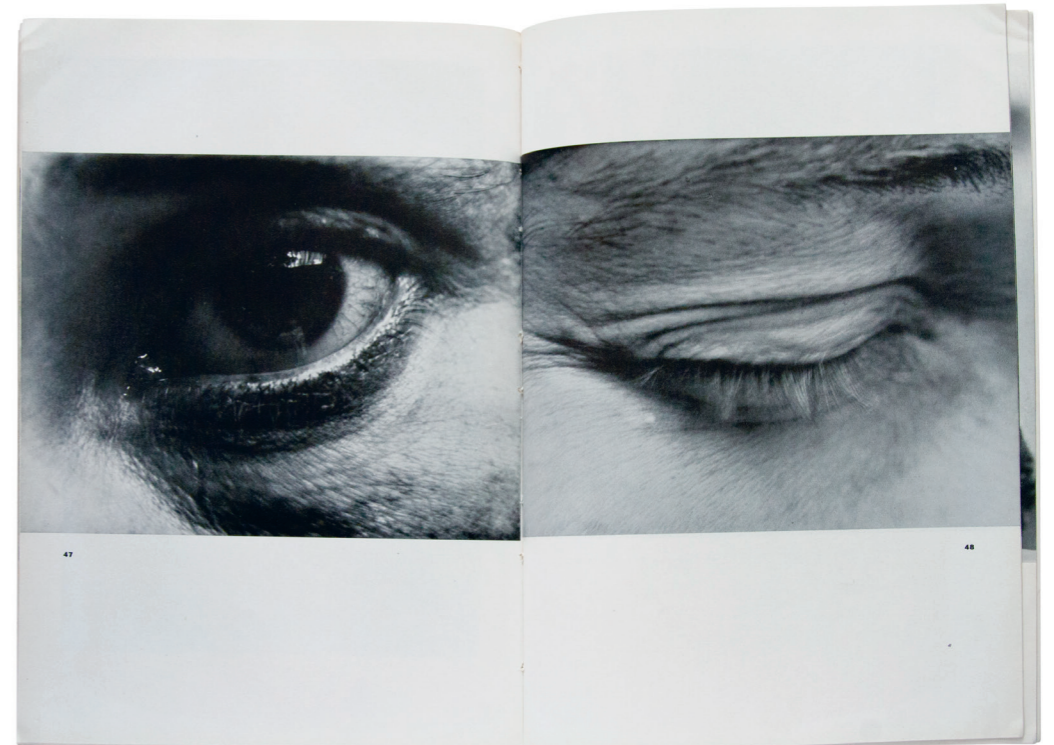
9 783960 982814

Mareike Stoll
ABC der Photographie

**Photobücher der Weimarer Republik
als Schulen des Sehens**

Coverabbildung:
Aenne Biermann, 60 Fotos.
Berlin, Klinkhardt & Biermann 1930.
Doppelseite (Abb. 47/48).

**Verlag der Buchhandlung
Walther König**



Aenne Biermann, 60 Fotos.
Berlin, Klinkhardt & Biermann 1930.
Doppelseite (Abb. 47/48).

Inhalt

| | | | |
|--|------------|--|--|
| Einleitung | 9 | | |
| Rahmungen | 25 | | |
| Das Photobuch als Medium der Sequenz | 36 | | |
| Aufbau von <i>ABC der Photographie</i> | 41 | | |
| Forschungsstand | 43 | | |
| | | | |
| Kapitel 1 | | | |
| Schulen des Sehens: Aenne Biermanns 60 Fotos | 49 | | |
| Aenne Biermanns 60 Fotos in der <i>Fototek</i> | 52 | | |
| Elemente des Photobuchs: Die Doppelseite | 55 | | |
| Kontext der Seite: Zeitungen und Illustrierte | 64 | | |
| Das vergleichende Sehen im Photobuch | 76 | | |
| Der Abstand zwischen den Bildern als Echoraum | 82 | | |
| Der Essay als Form | 86 | | |
| Das Photobuch als Theorie der Photographie | 89 | | |
| Fazit | 101 | | |
| | | | |
| Kapitel 2 | | | |
| Alphabetisierung von Auge und Hand im Photobuch | 107 | | |
| Alphabetisierung durch das Photobuch | 109 | | |
| Schule der Photographie | 114 | | |
| ABC-Buch und Fibel: Lernen „... im Handumdrehen.“ | 124 | | |
| Photobuch zwischen Tafel und Atlas | 134 | | |
| Fazit | 145 | | |
| | | | |
| Kapitel 3 | | | |
| Ambiguität und Abstraktion: Destabilisierung des Bodens in Alfred Ehrhardts <i>Das Watt</i> | 149 | | |
| Situierung von <i>Das Watt</i> | 152 | | |
| Abstraktion: Ehrhardts Bildsprache | 157 | | |
| Lesarten der Ambivalenz | 163 | | |
| Die Entstehung von <i>Das Watt</i> | 170 | | |
| Das Cover | 174 | | |
| Die Anfangssequenz | 176 | | |
| Rahmungen, Rhythmus und Bildfolge | 185 | | |
| Horizont | 193 | | |
| Photobücher um 1937: <i>Das Watt</i> im Kontext | 209 | | |
| Fazit | 236 | | |
| | | | |
| Coda | 243 | | |
| <i>Aus Dein wird Deutsch: der letzte Absatz in <i>Dein Wald</i></i> | 245 | | |
| Photobücher als Schulen des Sehens | 248 | | |
| | | | |
| Bibliographie | 253 | | |
| Dank | 265 | | |
| Die Autorin | 267 | | |
| Die Deutsche Gesellschaft für Photographie | 269 | | |
| | | | |
| Impressum | 271 | | |

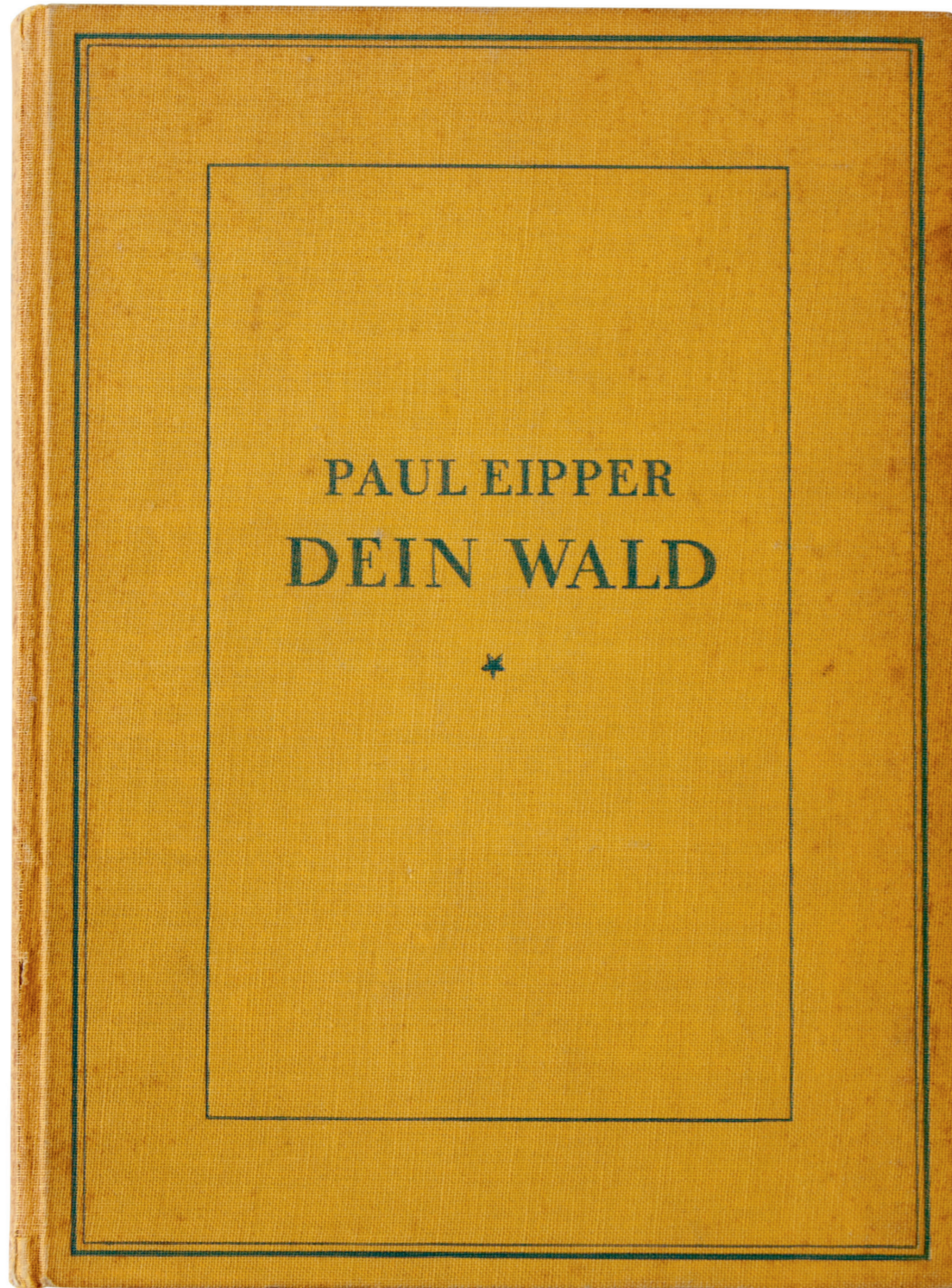


Abb. 1
Paul Eipper & Hein Gorny, *Dein Wald*.
Berlin, Reimer & Vohsen 1932,
Leineneinband.

Einleitung

Dein Wald ist ein kleines Buch. 1932 wurde es in Berlin gedruckt und publiziert. In gelbes Leinen gebunden, umfasst es insgesamt 190 Seiten, auf 70 davon sind Photographien.¹ Den Text schrieb Paul Eipper, die Photographien sind von Hein Gorny. Der Titel deutet schon den Ton des Buches und das Genre an: *Dein Wald* lässt sich als ein Spaziergang durch (deutsche) Wälder in Buchform beschreiben, als ein Buch über eine, gerade im deutschsprachigen Kontext, überdeterminierte Kulturlandschaft.² Der Ton ist dabei aus heutiger Sicht auf anrührende Art altmodisch und urig, oder eben altbacken und reaktionär. Die Leser werden mit Aufnahmen des Buches eingeladen, sich auf einen literarischen Waldspaziergang zu begeben.³ In dieser Begegnung mit der Natur allerdings ist alles schon durch den Titel gerahmt, der den Leser zum Komplizen macht – schließlich ist es „dein“ Wald, der zum Spaziergang angeboten wird. Es ist ein Buch, das ein Nachdenken über „Photographie im Buch“ Ende der 1920er Jahre anstößt.

- 1 Eipper, Paul, *Dein Wald. Herbst und Winter. Mit siebzig Bildern von Hein Gorny*. Berlin, Reimer & Vohsen 1932.
- 2 Zum komplexen Begriff „Landschaft“ in Bezug auf Photographie siehe weiterführend: Krauss, Rosalind, *Photography's Discursive Spaces: Landscape/View*. In: *Art Journal*, Vol. 42, No. 4, *The Crisis in the Discipline*, Winter, 1982, S. 311–319; sowie Magilow, Daniel H., *The Photography of Crisis. The Photo Essays of Weimar Germany*. University Park, PA, Penn State University Press 2012, S. 63–91; außerdem Simmel, Georg, *Philosophie der Landschaft* [1913]. In: ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918. Band I. Gesamtausgabe Band 12*. Frankfurt am Main, Suhrkamp 2001, S. 471–82; und allgemeiner: Smuda, Manfred (Hg.), *Landschaft*. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1986.
- 3 Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird hier und im Folgenden auf eine genderspezifisch korrekte Nennung weiblicher und männlicher Substantivformen verzichtet, gemeint sind aber immer alle Geschlechter.

So lassen sich an *Dein Wald* exemplarisch Fragen formulieren, die für die Analyse deutschsprachiger Photobücher der Zwischenkriegszeit wesentlich sind. Das Photobuch, wie wir es heute kennen, entstand in den späten 1920er Jahren in einer Medienkonstellation, die es so nur in Deutschland gab. Die deutschsprachige Zeitungslandschaft, etwa mit den illustrierten Zeitungen, und die besonders vielfältige Verlagskultur der Weimarer Republik sowie das experimentelle Umfeld der Avantgarden, die das Medium Photographie für sich entdeckten, sind wesentliche Faktoren in dieser Konstellation. *ABC der Photographie. Photobücher der Weimarer Republik als Schulen des Sehens*⁴ widmet sich dem Entstehen des Photobuchs in der Weimarer Republik und analysiert ausgewählte Photopublikationen dieses Zeitraums.⁵ Obwohl *Dein Wald* kein Photobuch im engen Sinne ist, lassen sich daran einige Schlüsselfragen veranschaulichen, die sich ergeben, wenn die gedruckte Photographie immer öfter ins Buch tritt, wie das in den 1920er Jahren in Deutschland passiert.

Dein Wald bietet sich deshalb besonders an, weil es nicht eigentlich mit Photographien illustriert ist, sondern die Photographie als Medium der Narration auf ungewöhnliche Weise in die Erzählung des Buches mit einbezieht. An diesem wenig bekannten Büchlein soll hier in der Einleitung veranschaulicht werden, wie *Dein Wald* sich zum Medium des Photobuchs positioniert und welche allgemeineren Fragen zum Lesen von Photographie im Buch es aufwirft.

ABC der Photographie untersucht Photobücher als Wahrnehmungsfibeln. Mit Walter Benjamin könnte man sie als *Übungsatlanten* bezeichnen.⁶ Meine These ist, dass Photobücher der 1920er und 1930er Jahre als visuelle Katalysatoren fungieren, die ein intellektuelles Begreifen der Photographie ermöglichen und eine photographische Alphabetisierung zum Ziel haben. Sie sind nicht nur von den historischen und politischen Parametern geprägt, die dieses

4 Im Folgenden als *ABC der Photographie* bezeichnet.

5 Weiterführend siehe hierzu: Bergius, Hanne, *Die neue visuelle Realität. Das Fotobuch der 20er Jahre*. In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, in Zusammenarbeit mit Honnef, Klaus, Sachsse, Rolf & Thomas, Karin (Hg.), *Deutsche Fotografie. Macht eines Mediums 1870–1970*. Bonn, Köln, Dumont 1997, S. 88–102; Jennings, Michael W., *Agriculture, Industry, and the Birth of the Photo-Essay in the Late Weimar Republic*. In: *October* 93 (2000), S. 23–56; Magilow 2012; Heiting, Manfred & Jaeger, Roland (Hg.), *Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1945*. Band 1. Göttingen, Steidl 2012, sowie Band 2, Göttingen, Steidl 2014.

6 In *Kleine Geschichte der Photographie* sprach Walter Benjamin davon, dass Photobücher eine politische Funktion des Sehen-Lernens übernehmen könnten. Benjamin, Walter, *Kleine Geschichte der Photographie* [1931]. In: ders., *Gesammelte Schriften* II.1. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1991, S. 368–385, hier: S. 381: „Man mag von rechts kommen oder von links – man wird sich daran gewöhnen müssen, darauf angesehen zu werden. Man wird es, seinerseits, den andern anzusehen haben. Sanders Werk ist mehr als ein Bildbuch: ein Übungsatlas.“

Medium überhaupt erst ermöglicht haben, vielmehr beinhalten sie auch eine Auseinandersetzung mit eben jenen Entstehungsbedingungen – technischer, historischer sowie medienpezifischer Art – und geben dem Betrachter ein Instrument der Teilhabe an der zeitgenössischen visuellen Kultur an die Hand. *ABC der Photographie* liegt die These zugrunde, dass die photographische Alphabetisierung das Hauptanliegen des deutschsprachigen Photobuchs der 1920er und 1930er Jahre darstellt – und das meint ein Lesen und Schreiben von Photographie, ein Lesen und Schreiben mit Photographie, Lesen und Schreiben über Photographie.

So ist es wenig überraschend, dass auch *Dein Wald* mit einer Schreibszenen einsetzt, die zugleich den Beginn des Lesens markiert. Auf den Seiten 8 und 9 öffnet sich vor den Augen des Lesers der Blick auf einen Schreibtisch, und dahinter liegt, wie eine Bühne, der Ausblick in den Wald.

»Abb. 2
S. 12-13

Der Blick des Betrachters wird unwillkürlich zur Horizontlinie unterhalb des Bildzentrums gezogen, zu den sonnenumfluteten schwarzen Baumstämmen und dem Schattenmuster, das aus Bäumen und Licht auf den Waldboden gezeichnet ist. Eine Mittelachse entsteht aus zwei sich überlagernden Bäumen, die das Fensterbild symmetrisch zerteilen, wobei der Vordergrund – mit den Objekten auf dem Schreibtisch und der Fensterbank – das untere Drittel des Bildes einnimmt und die Symmetrie der oberen Drittel nicht weiterführt. Der Standpunkt der Kamera ist um genau so viel verrückt, dass die linke Bildkante außerhalb des Bildrands liegt, die rechte Tischkante und die auf der Fensterbank darüber stehende Topfpflanze aber ins Bild treten und durch diese leichte Verschiebung für einen spannungsvolleren Bildaufbau sorgen.

Dieses Eingangsbild bereitet die Bühne für die Schreibszenen, mit der der Text von *Dein Wald* einsetzt. Es ist aber auch der Schauplatz für das Lesen von Bild und Text, das auf dieser Doppelseite aus Photographie und Narration beginnt und inszeniert wird. Ein Foliant mit leeren Seiten liegt aufgeschlagen auf dem Schreibtisch, diverse fein säuberlich arrangierte Schreibinstrumente befinden sich zur Linken des großen Buches, rechts ein Notizblock und von Hand beschriebene lose Blätter unter einem Stein als Briefbeschwerer. Daneben stehen noch ein Tintenfass, ein Kalender, eine Glocke, zwei Buddha-Statuen und eine kleine Elefantenskulptur. Die Bildunterschrift verweist den Leser dann auf jene ins Bild gebrachte Trias als Begleiter des Autors: „Die drei stummen



Die drei stummen Gefährten – Gott, Tier und Wald

So oft mein Blick aufschaut von der Schreibtisch-Ebene, grüßt durchs vorhanglose Fenster greifbar nahe der Wald. Er allein bestimmt den Ablauf der Zeit, mir und den drei stummen Gefährten meiner Arbeit: ein blauer Elefant hält Einkehr unter märkischen Kiefern; vor den roten Säulenstämmen kauert in zwifacher Gestalt Buddha, der Erleuchtete Herr.

Stören diese östlichen Bildwerke die Harmonie zwischen Mensch und Natur? Zieht ihre Ausstrahlung die Achtsamkeit ab vom Lebendigen?

Ich empfinde keinen Mißklang, fühle Übereinstimmung drinnen und draußen. Gleichermaßen spielt ein weises, wissendes Lächeln um meine drei Freunde, um das Porzellantier des chinesischen Meisters, um den gradschultrigen Königssohn und um das erdhaft runde Gesicht des Bauerngottes. Sie bringen in mein Zimmer Sammlung und Ruhe, eine Ausgeglichenheit, wenn sie auch wechselvoll sind im Kreislauf der Sonne: jetzt gleißende Glasur, zärtlichgelbes Bronzegold, stumpf dann, verblässende Schatten der Nacht. Aus ihrem Wandel wird Beständigkeit; so wachsen sie zusammen mit dem Wald, der, täglich gleich, mit jedem Atem sich verändert und als Erscheinung ewig ist.

Noch mehr – die Symbole von Tier und Gott schicken mich täglich in den Wald; wenn ich draußen wandre, webt die Freude des Wiedersehens ein unzerreißbares Band von mir zu ihrer Erhabenheit. Sie schmelzen ineinander, werden eins, Erfüllung und Liebe: Gott, Tier und Wald.

Abb. 2
Paul Eipper & Hein Gorny, *Dein Wald*.
 Berlin, Reimer & Vohsen 1932,
 S. 8 und 9.

Gefährten – Gott, Tier und Wald.“ Das Adjektiv „stumm“ spricht darüber hinaus die wesentliche Qualität des Photos an: die *Stille*, wenn auch nicht notwendigerweise die Abwesenheit von Sprache. Die drei Bereiche, die der Mensch mittels der Sprache anthropomorphisieren kann, das Spirituelle, die Flora und die Fauna, werden so sinnvoll durch das Visuelle der Photographie ergänzt, die auf der einen Seite selbst als eine Sprache verstanden werden kann, auf der anderen aber eines der stummen Elemente ist, die für das Buch relevant sind. Die Photographie der Schreibszene ist also von einer poetischen Stille geprägt, sie wirkt kontemplativ und ausbalanciert. Ganz stumm aber ist diese Photographie trotz allem nicht. Sie offenbart ein *beredtes* Schweigen, das sich aus dem besonderen Zusammenspiel von Bild und Text ergibt. Ergänzt wird es durch das hier in Szene gesetzte Schreiben.

Der Vordergrund erdet das Bild, die Objekte auf der Schreibtischplatte akzentuieren die horizontale Orientierung dieses Teils des Bildes und setzen sich von den vertikalen Linien der Baumstämme des Waldausschnitts ab, der wiederum vom Fenster umrahmt wird und am oberen Bildrand in ein tiefes Schwarz übergeht. Dieses schwarze Rechteck über dem Ausblick ist als Außenwand des Zimmers auszumachen, die das Fenster hält und es fast zu einer Art Leinwand werden lässt. Auf ihr entfaltet sich die Szene. Weil die Lichtquelle im Außenraum liegt, sind die Gegenstände im Arbeitszimmer mit starken Kontrasten gezeichnet. Die Seiten des Folianten und alle übrigen Papieroberflächen sind weiß gewaschen, um die Graustufen im Wald einzufangen zu können. So wird der Wald zur Bühne, der Blick durch das Fenster verdoppelt den photographischen Akt. Es ist fast nicht zu entscheiden, ob wir tatsächlich ein Fenster vor uns haben, durch das der Wald zu sehen ist, oder ob es eine große Photographie vom Wald ist, vor der der Schreibtisch steht. Der Wald selbst also wird photographisch und verdeutlicht dem Betrachter, dass die Rahmungen das jeweils Gesehene bestimmen. So erweitert dieses Photo den Raum des Sichtbaren um die Rahmen selbst. Diese Rahmen erzeugen Sichtbarkeit, und die Photographie umfasst nun auch die Mechanismen der Bildherstellung sowie der sprachlichen und narrativen Rahmungen.

Der Kontrast zwischen der Photographie auf der linken und dem Text auf der rechten Seite erzeugt eine Spannung, die den Leser dazu anregt, sich beiden Seiten intensiv zu widmen und die Unterschiede genauer in den Blick zu

nehmen. Im ganzen Buch sind die Photographien allein schon durch den Druck von den Textseiten abgesetzt. Sie erscheinen auf beschichtetem Papier, während der Text auf festem, weichem Papier gedruckt ist. Die gewählte Papiersorte erlaubt den Photographien eine besondere Detaildichte. Darüber hinaus setzt die Verwendung zweierlei Papiers die Text- und Bildseiten auch deutlich voneinander ab.⁷ Die Betrachter bewegen sich zwischen Text und Photographie mit den Augen von rechts nach links und wieder zurück, springen auch kognitiv zwischen dem Lesen des Textes und dem „Lesen“ des Bildes hin und her. Das Buch setzt mit einer komplexen Blickführung ein und macht so die Verschränkung von Photographie und Text sichtbar, denn die Dimensionen des Lesens erstrecken sich gleich in dieser Anfangskonstellation vom Visuellen über das Kognitive zum Taktile.

Der erste Satz des Buches untermalt mit Worten, was die Photographie zeigt. „So oft mein Blick aufschaut von der Schreibtisch-Ebene, grüßt durchs vorhanglose Fenster greifbar nahe der Wald.“⁸ Weil der Text so gesetzt ist, dass er das erste Drittel der Seite frei lässt, gleitet der Blick beim Lesen des Textes immer wieder zur Photographie und verfängt sich in den vertikalen Streben der Bäume im mittleren Teil des Bildes. Beim Lesen des ersten Satzes blickt man unwillkürlich auf die Photographie, oder genauer „durchs vorhanglose Fenster“ auf dem Bild. Auf dieser ersten Seite regen die vier unterschiedlich langen Textabsätze den Leser dazu an, zwischen Bild und Text hin und her zu wandern: Das Possessivpronomen „dein“ im Titel wird im ersten Satz durch die erste Person ersetzt und durch die Aktivität des Sehens ergänzt: „mein“ Blick. Weil die Photographie die Schreibszene verdoppelt, ist „mein“ Blick aber auch der Blick des Lesers, also „dein Blick“, weil wir das Gesehene, über das der Autor schreibt, in der Photographie mit eigenen Augen nachvollziehen können. Der Wald wird belebt und anthropomorphisiert, indem er durch das Fenster sowohl den Autor als auch den Leser „grüßt“. Auf solche Weise animiert, wird der Blick durch das photographische Fenster an andere Blicke gebunden, an die Bilder auch, die im Buch zu sehen sind. Vor diesem ersten Satz nämlich zeigt das Buch schon drei Photographien, die die Schreibszene und den durch Sprache und Photographie gerahmten Blick auf den Wald vorbereiten.

⁷ Das Papier bindet die Photographien einmal mehr zusammen, denn die Photoseiten sind zwischen die Textseiten gebunden und beidseitig mit Photographien bedruckt.

⁸ Eipper 1932, S. 9.

In einer Reihe von Bildern blättert sich der Leser auf den ersten Satz und den Beginn des Textes zu, nimmt die Photographie und den Text also als zwei Medien der Sequenz wahr, noch bevor er im eigentlichen Sinne zu lesen beginnt.

Die Photographien ganz zu Anfang führen uns zur Schreibszene; sie bereiten den Schauplatz für die Kombination von Schrift und Bild. In dieser Anordnung kommt den Photographien in *Dein Wald* eine besondere Bedeutung zu. Wenn wir uns beim Aufschlagen der allerersten Seiten den „Paratexten“, wie Gerard Genette sie nennt,⁹ widmen, also jenen Rahmungen textueller und visueller Elemente, die uns bedeuten, dass wir jetzt ein Buch zu lesen beginnen, fällt ins Auge, dass es sich auch hier schon um eine Kombination von Bild und Sprache in Form von Schrift handelt. Die erste Seite des Buches trägt das Emblem des Verlags, dann kommt die Titelseite mit verschiedenen Schrifttypen, Kursivgedrucktem sowie Kapitälchen.

»Abb. 3
S. 18-19

Die zeitlichen Markierungen *Herbst und Winter* werden im Untertitel genannt und verweisen so auf das Vergehen von Zeit und auf die zwei Jahreszeiten, die maßgeblich von einer Veränderung in Licht, Temperatur, Niederschlag und Farben geprägt sind. Herbst und Winter geben die zeitliche Klammer an, in der sich die Spaziergänge im Buch bewegen. Die beifügende Erwähnung des Photographen und die Anzahl der Bilder („mit siebzig Bildern von Hein Gorny“) lenkt den Blick darauf, dass eine Sequenz von Photographien als Ergänzung zu den Textseiten angelegt ist. All diese Textelemente und Photographien ergeben eine Konstellation, in der der Textinhalt für den Leser auf bestimmte Weise lesbar wird. So ist die erste Photographie rechts gedruckt, während links in kleiner Schrift das Impressum steht. Visuell korrespondiert dieser Text mit der Horizontlinie der Photographie.

»Abb. 4
S. 20-21

Das erste Bild zeigt Baumstämme auf einer Anhöhe, die uns durch die mittig unter der Photographie platzierte Bildunterschrift als „[d]ie alten Kiefern des Grunewalds“ vorgestellt werden. Eine erste Seitenzahl ist an der rechten unteren Bildkante unterhalb des Bildtitels zu sehen: 5. Die Seiten zuvor also, von jener mit dem Verlagsemblem an – einer schlichten Seite mit nur einem visuellen Zeichen –, werden als Buchseiten gezählt, aber nicht durch Seitenzahlen visuell markiert. Bemerkenswert ist daran, dass bei der Seitenzählung die

⁹ Genette, Gérard, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt am Main, Suhrkamp 2003 (zuerst 1989), im Original *Seuils*, Édition du Seuil, Paris 1987.

Bildtafeln nicht, wie sonst üblich, von den Textseiten unterschieden werden, sondern beides zusammen als eine fortlaufende Sequenz gedacht ist. Diese Photographie bildet dann, nach all den Paratexten, den Anfang der Erzählung von *Dein Wald*. Die Horizontlinie berührt beinahe die untere Bildkante und steigt von der rechten zur linken Bildseite leicht an. Der Betrachterstandpunkt befindet sich unterhalb der Hügelkuppe, denn die Baumstämme sind parallel zum Hochformat des Buches angeordnet und wachsen proportional gerade, während die Kurve des Hügels eine leichte Diagonale zeichnet. Die Bäume ragen in den Himmel. Die Schwarz-Weiß-Photographie bewegt sich zwischen geometrischen Linien und weichen Elementen und unterstreicht so die abstrakteren Aspekte dieses Waldausschnitts, welche sich aus schwarzen und weißen Formen, also Sonnenflecken und Schattenmustern auf den Nadelbäumen ergeben. Links sind zwei hochgewachsene Kiefern zu sehen, die den Blick rahmen, die aber auch die Aufmerksamkeit auf ihre Rinde lenken. Und von dort bewegt sich der Blick des Betrachters in die Mitte der Photographie, wo sich ein kleinerer Baum befindet, von dem nur die Krone zu sehen ist. Die Wurzeln liegen außerhalb unseres Blickfelds und unterhalb der Horizontlinie.

Diese Baumkrone führt dem Betrachter die Auswahlmechanismen der Photographie vor, die hier ins Bild gesetzt sind. Denn jeder Baum auf diesem Photo ist nur zu zwei Dritteln zu sehen – wir sehen entweder Baumstamm und Baumkrone, oder Baumstamm und Wurzeln, aber nie den Baum in Gänze. Die Leser vollziehen so die visuelle Bewegung der imaginären Ausfüllung; in der Zusammenschau werden die Bäume um das jeweils fehlende Element metonymisch ergänzt. Diese erste Photographie des Buches regt die Vorstellungskraft an. Sie macht deutlich, dass die Bilder den Betrachterblick mobilisieren und kognitive Prozesse aktivieren, die Erinnerungsbilder sowie Imagination gleichermaßen auf den Plan rufen. Beim Umblättern zur nächsten Seite präsentiert sich dem Leser eine Doppelseite mit je einer Photographie rechts und links.

Linkerhand ist ein Elch zu sehen, der von links nach rechts durch das Bild schreitet und so den Blick auf die rechte Bildseite mit hinüber nimmt. Unterstützt wird diese Bewegung vom Bildaufbau der Photographie, die am linken Bildrand von Bäumen gerahmt wird. Auf der Höhe des Elchhauptes allerdings öffnet sich die Ebene und mit ihr der Blick in die Weite und auf den Himmel. In der eingefrorenen Bewegung des Schreitens zieht das majestätische Tier den

»Abb. 5
S. 22-23