

# FOTOGESCHICHTE

Heft 177 | 2025 | Jg. 45

Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie

Kevin Pauliks, Jens Ruchatz (Hg.)

## Pixel, Prompts, Plattformen

Fotografische Praktiken des digitalen Bildes



# INHALT

## BEITRÄGE

Kevin Pauliks, Jens Ruchatz	Fotografische Praktiken des digitalen Bildes. Editorial	3
Till A. Heilmann	Digitale Überreste. Zur historischen Praxeologie scharfer Bilder	7
Kevin Pauliks, Jens Ruchatz	Digitale Bilder fotografieren? Zur Medialität und Medienpraxis des Screenshots	17
Roland Meyer	Bilder von Bildern. Praktiken und Prozesse der KI-Bildgenerierung	30
Lisa Rein, Sabine Wirth	Exzesse des Indizierens. Von fotografischen Archiven zur Bildklassifizierung im Plattformkapitalismus	37
Evelyn Runge	Einzig beständig ist die Veränderung. Bildzirkulation, Foto-Sharing und Bildhandeln – ein Überblick	46

## FORSCHUNG

Anton Holzer	Roma und Sinti darstellen. Fotografische Konstruktionen in Zeitungen und Zeitschriften der Zwischenkriegszeit 1918–1939/40	56
Verena Meier, Frank Reuter	Anzug und Hakenkreuz. Was ein Gruppenfoto von Tätern des Reichskriminalpolizeiamtes erzählt – neue Forschungsergebnisse	66

## REZENSIONEN

Anton Holzer	Hanna Schneck, Arne Reimer, Monika Faber (Hg.): Buchumschlag. Fotomontagen im politischen Kampf der 1930-er Jahre in Österreich. Photoinstitut Bonartes, Schlebrügge Verlag, Wien 2025	74
--------------	--	----

## AUTORINNEN, AUTOREN

79

## IMPRESSUM

Die Zeitschrift FOTOGESCHICHTE möchte über den Rand der Fotografie hinausblicken. Sie interessiert sich auch für das gesellschaftliche, politische und ästhetische Umfeld fotografischer Bilder. Sie sieht Fotografiengeschichte als Kultur- und Gesellschaftsgeschichte. Die Zeitschrift wurde 1981 von Timm Starl gegründet. Seit 2001 wird sie von Anton Holzer herausgegeben.

### HERAUSGEBER

Dr. Anton Holzer (Wien)

### REDAKTION

Herbststraße 62/18

A-1160 Wien

Tel.: +43/1/2186409

E-Mail: fotogeschichte@aon.at

Internet: [www.fotogeschichte.info](http://www.fotogeschichte.info)

Hier finden sich auch Hinweise für Autorinnen und Autoren.

### VERLAG

Jonas Verlag als Imprint von  
arts + science weimar GmbH

Eselsweg 17

D-99510 Ilmtal-Weinstraße

Tel. +49(0)3643/83030

E-Mail: [info@asw-verlage.de](mailto:info@asw-verlage.de)

Internet: [www.asw-verlage.de](http://www.asw-verlage.de)

### TITELBILD

KI-Bild eines Blumenladens, generiert im Februar 2025 mit der aktuellen Version von Dall-E (hochskaliert im April 2025 mit dem AI Image Upscaler von X-Design). Siehe dazu den Beitrag von Roland Meyer auf S. 31 dieses Heftes.

### BESTELLUNGEN/ABONNEMENT

Einzelheft Print: 26 Euro, Ausland zzgl. Porto

Einzelheft eJournal (PDF): 22 Euro

Abonnement Print: 84 Euro, Ausland zzgl. Porto

Abonnement eJournal: 72 Euro

Alle Einzelbeiträge aus dem Fotogeschichte-Archiv 1981 bis heute sind auch im PDF-Format bestellbar.

Bestellungen unter: [www.asw-verlage.de](http://www.asw-verlage.de)

### ANZEIGEN

Anzeigenpreisliste: [www.fotogeschichte.info](http://www.fotogeschichte.info)

Bestellung über arts + science weimar GmbH

### DRUCK

AALEXX Druck Produktion, Großburgwedel

### COPYRIGHT

© 2025 Jonas Verlag als Imprint von

arts + science weimar GmbH

Die Weiterverwendung der in dieser Zeitschrift reproduzierten Fotografien und Texte, auch auszugsweise, ist nur gestattet, wenn eine schriftliche Erlaubnis des Verlages vorliegt. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos wird keine Haftung übernommen. Erfüllungsort und Gerichtsstand ist Ilmtal-Weinstraße.

ISSN Print 0720-5260

ISSN eJournal 2751-8043

# FOTOGRAFISCHE PRAKTIKEN DES DIGITALEN BILDES

## Editorial

Im Jahr 1975, also vor genau 50 Jahren, stellte der vom weltgrößten Filmhersteller *Kodak* bezahlte Ingenieur Steven Sasson einen Apparat vor, der heute als erste portable Digitalkamera gilt. Der Apparat war zwar längst nicht vermarktbare: die Belichtungszeit betrug mehrere Sekunden, die Auflösung des Sensors lag lediglich bei 100 × 100 Pixel und die Bilder wurden auf einer Cassette aufgezeichnet.<sup>1</sup> Doch zeigte der Prototyp, dass sich solch ein Apparat grundsätzlich bauen und optimieren lassen würde. *Kodak* verpasste die Gelegenheit, rechtzeitig eine verbesserte Version auf den Markt zu bringen und kann nun als eine Firma gelten, die mit einer Innovation am Niedergang ihres eigentlichen Kerngeschäftes – der Produktion von Filmmaterial für Fotografie und Film – maßgeblich beteiligt war. 1975 startete, wenn auch noch verhalten, eine Entwicklung, die bis heute anhält: die zunehmende Prägung des Mediums Fotografie durch digitale Bildformen, Zirkulationswege und Medienpraktiken.

Mittlerweile ist selbst die mediennostalgische Praxis, mit analogem Filmmaterial zu arbeiten, von der digitalen Bildkultur durchsetzt.<sup>2</sup> Die Lomografie, die auf einem anachronistischen russischen Kameramodell ohne Sucher basiert, trat in den 1990er Jahren an, um anhand von simpelster Kameratechnik und analogem Film eine fotografische Anti-Ästhetik zu entwickeln, die auf spontanem und nur minimal kontrolliertem Knipsen beruht. Die 1992 in Wien gegründete *Lomographische Gesellschaft*, die diese Ausprägung fotografischer Praxis bis heute propagiert (und durch Kameraverkäufe Geld damit verdient), bat seinerzeit darum, Abzüge einzuschicken, aus denen sie das sogenannte ‚Lomoweltarchiv‘ zu speisen beabsichtigte.<sup>3</sup> Diese Aufgabe übernimmt nun eine digitale Galerie, in die mittlerweile mehr als 17 Millionen Bilder von

den Usern selbst hochgeladen wurden.<sup>4</sup> Um die analogtechnische Nostalgie zu feiern, werden die Abzüge nun paradoxerweise zuerst digitalisiert, damit sie weltweit am Bildschirm abrufbar sind.

Technisch auf der Höhe der Gegenwart sind hingegen die Sofortbildkameras, die der Filmhersteller *Fujifilm* seit einigen Jahren anbietet.<sup>5</sup> Die rein analogen Kameras der *Fujifilm-mini*-Reihe realisieren allerdings eher ein aus Perspektive der digitalen Fotokultur entwickeltes Image des Analoges. Die *Fujifilm Mini 99* stellt durch eingebaute farbwechselnde LEDs innerhalb der Kamera „sechs beeindruckende analoge Farbeffekte zur Verfügung“ und einen „manuellen Vignettenschalter“, mit dem sich „die Ränder Deines Sofortbildes abdunkeln“ lassen.<sup>6</sup> Dadurch werden optische Effekte möglich, die sich an der Ästhetik der gewohnten digitalen Filter orientieren, die ihrerseits das Aussehen von schlecht gealterten Analogaufnahmen imitieren. In Anschluss an die Funktionen des Smartphones ist auch ein Selfie-Auslöser an der Objektivseite der Kamera hinzugekommen.

Die vom Kamerahersteller zur Verfügung gestellte App *instax UP!* erlaubt es, die Sofortbilder mit dem Smartphone zu scannen und anschließend den für Polaroids charakteristischen weißen Bildrand digital mit „handschriftlichen Notizen oder Stickern“ zu verzieren (**Abb. 1**).<sup>7</sup> In einem zweiten Schritt können die Bilder verwaltet und auch in Bildmontagen in materieller Anmutung miteinander kombiniert werden. Schließlich lassen sich die Bilder und Montagen über Messenger-Dienste und andere Soziale Medien verbreiten (**Abb. 2**). Die von der gleichen Marke angebotenen Hybridkameras *Instax Wide Evo*, *Instax mini Evo* und *Instax mini LiPlay* orientieren ihre Funktionen und das Interface sogar vollständig am Smartphone und verfügen als Besonderheit nicht nur über einen

Abb. 1 Die App *instax UP!* erlaubt es, Sofortbilder mit dem Smartphone zu scannen und anschließend den weißen Bildrand digital mit „handschriftlichen Notizen oder Stickers“ zu verzieren. FUJIFILMglobal: INSTAX UP! App opening video/FUJIFILM, *YouTube*, TC: 0:8, 2. März 2023.

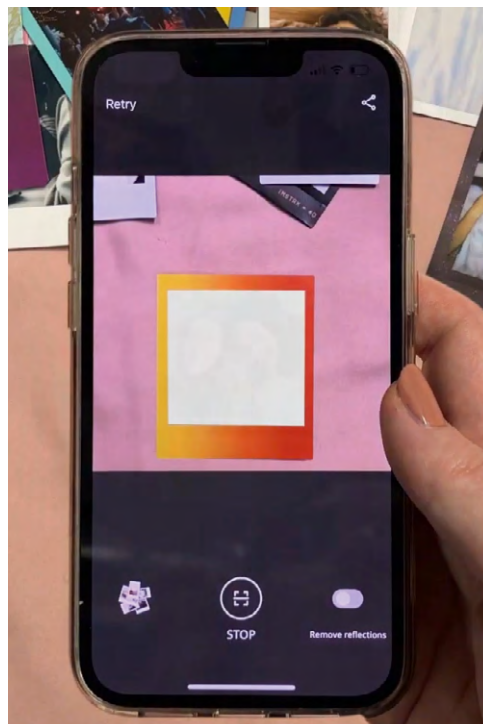


Abb. 2 Mit der App *instax UP!* können Bilder auch verwaltet und Bildmontagen mit einer simuliert materiellen Anmutung erstellt werden. FUJIFILMglobal: INSTAX UP! App opening video/FUJIFILM, *YouTube*, TC: 0:26, 2. März 2023.



eingebauten Fotodrucker, der vom Smartphone aus die digitale Bilddatei auf Fotopapier auszu-drucken erlaubt, sondern auch über ein integriertes Display, über das sich die Aufnahmen anzeigen und bearbeiten lassen. Diese *Fujifilm*-Produkte zeigen als ein Extremfall auf, dass die analoge Fotografie in Reinform kaum noch existiert, sondern ihre gegenwärtige Praxis typischerweise von der digitalen Bildkultur geprägt wird.

Die Forschung hat die Entwicklung vom Digitalen zum Analogen seit der Wende zu den 1990er Jahren intensiv begleitet. Dass digitale Bilder als mühe- und spurlos ‚manipulierbar‘ galten, führte zur kontrastiven Wiederbelebung des Postulats, Fotografie sei durch ihre Technik auf ‚Realismus‘ festgelegt.<sup>8</sup> Was man als den Wesenskern des fotografischen Mediums ausgemacht hatte, schien durch die Digitalität unwiederbringlich verloren. Ein fotorealistisch aussehendes Bild werde nicht mehr als Wahrheitsgarant fungieren können, so die Diagnose. Man rief – im Rückblick sicherlich voreilig – den Anbruch eines post-fotografischen Zeitalters aus. Auch wenn sich retrospektiv leicht kritisieren lässt, dass man die medienkulturelle Differenz des digitalen Bildes zur analogen Fotografie, deren Auftreten von jeher maßgeblich durch manuelle Retuschen geprägt war, übertrieben hatte, so wurde das fotografische Bild vorübergehend zu einem der zentralen Kristallisationspunkte medientheoretischer Debatten – gleichwohl von wenig wissenschaftlicher Nachhaltigkeit. Zu sehr wurden die Antworten auf medienontologischer Ebene gesucht.<sup>9</sup>

Ungeachtet aller Proklamationen des post-fotografischen Zeitalters wurden die meisten althergebrachten fotografischen Praktiken – sei es die Bebilderung von Nachrichten oder das Knipsen von Urlaubsbildern – die 1990er Jahre hindurch ziemlich unerschüttert weitergeführt. Welches transformative Potenzial in der digital codierten Bildform angelegt war, stellte sich erst heraus, als Bilddateien von jedem über das Internet grenzenlos verbreitet werden konnten und Kameras durch ihre Verschmelzung mit Mobiltelefonen allgegenwärtig wurden.

Die Erforschung der digitalen Fotografie ging im Lauf der 2000er Jahre zu einer Beobachtung ihrer Praktiken über. Aus medienontologischer Perspektive war die Unterscheidbarkeit des Mediums Fotografie, ja von Bildern schlechthin, von den radikalen Medientheoretikern der 1990er Jahre in Frage gestellt worden. Selbst wenn man nicht so weit geht zu behaupten, dass im binären Code jegliche Unterschiede zwischen Daten eingeebnet werden, so lässt sich doch konstatieren, dass sich digitale Bildformen wie Fotografie, Screenshot, KI-Kunst und Videospiele alle quasi aus denselben Pixeln zusammensetzen. Aus den digitalen Bildelementen, also gewissermaßen ihrer Digitaltechnik, lassen sich Einzel- bzw. Monomedien nicht unmittelbar ableiten. So wird durch die Digitalisierung deutlich, dass bereits vor dem Universalmedium Computer „alle scheinbar vorgängigen ‚Monomedien‘ und ihre ‚Spezifiken‘ das Resultat diskursiv-praktischer und institutionell verankerter Stabilisierungen, Einschnitte und Ausschlussmechanis-

men sind.“<sup>10</sup> Die als getrennt wahrgenommenen ‚Monomedien‘ wie etwa Fotografie, Film und Fernsehen lassen sich paradoxerweise erst durch die intermediale Abgrenzung zu anderen Medien und ihren Medienpraktiken unterscheiden. Dieser Zuschnitt zu Monomedien realisiert sich in der Medienpraxis, die jedem Medium mehr oder weniger spezifische Medienpraktiken zuschreibt, wie mit dem Medium umzugehen ist.

Während die ontologische Position der 1990er Jahre aus der materiellen Indifferenz der alten Einzelmedien den Schluss gezogen hatte, die Fotografie als Medium ganz aufzukündigen und eine post-fotografische Ära auszurufen, wurde aus praxistheoretischer Perspektive vorgeschlagen, die Perspektive zu wechseln und sich anzuschauen, wie die einzelnen Bildmedien durch einen spezifischen Gebrauch unterschieden werden. Fotografie – so lässt sich praxeologisch postulieren – zeichnet sich durch andere Praktiken aus als etwa KI-generierte oder 3D-modellierte Bilder, die fotorealistic aussehen mögen, aber anders gehandhabt werden. Spannend wird es dann, wenn sich die Gebrauchsweisen der Bildmedien gegenseitig annähern und/oder historisch wandeln. Die erwähnten Fuji-Kameras, aber auch die digitalisierte Lomografie stehen für eine Bildpraxis, die sich dezidiert als fotografisch versteht, ohne jedoch analoge *und* digitale Fotografie klar zu trennen. So verändert ein praxeologischer Zugang auch das Verständnis der alten, analogen Fotografie.

Eine praxeologische Perspektive auf die digitale Fotografie ist folglich als Abwendung von ontologischen Fragestellungen zu verstehen und stattdessen auf konkrete Gebrauchsweisen gerichtet. Nutzer/innen „verwenden mitunter ein und dieselben Bilder in ganz unterschiedlicher Weise und verleihen ihnen somit auch eine andere Bedeutung.“<sup>11</sup> Bernd Stiegler plädiert daher für die Verwendung von „Verben“<sup>12</sup>, wie wir sie unten vorschlagen, um die Medienpraxis adäquat abzubilden und mit ihr schrittzuhalten. Es geht darum, Praktiken als „eine offene, raum-zeitlich verteilte Menge des Tuns und Sprechens“<sup>13</sup> zu verstehen, die sich in gewisser Weise als „Praxisontologien“<sup>14</sup> beobachten und beschreiben lassen. Wenn jedoch mit dem sogenannten „non-representational approach“<sup>15</sup> von der Fotografieforchung gefordert wird, sich von Bildern und ihrer Bildlichkeit abzuwenden, dann treten ethnografische Ansätze auf den Plan, die sich dezidiert auf das Interviewen und Beobachten von Fotografierenden konzentrieren und geradezu zu vergessen scheinen, dass es beim Fotografieren – zumindest auch – um

Bilder geht.<sup>16</sup> Wir plädieren dafür, fotografische Bilder mit ihren Praktiken zusammenzudenken. Unserer Ansicht nach materialisieren sich Praktiken in den Bildern, die sie hervorbringen, sie stellen sich in den Bildern dar und lassen sich dementsprechend von den Bildern aus rekonstruieren, um die Gebrauchsweisen digitaler Fotografie nachzuvollziehen.<sup>17</sup>

Angesichts des langanhaltenden Wandels ist es erstaunlich, dass das vorliegende Themenheft der *Fotogeschichte* das erste ist, das sich dezidiert und ausschließlich mit den Praktiken digitaler Fotografie auseinandersetzt.<sup>18</sup> Als Bezugspunkt spielen die mannigfaltigen Ausprägungen der analogen Fotografie weiterhin eine Rolle, zu beleuchten gilt es allerdings vor allem, was die neuen fotografischen Praktiken auszeichnet oder genauer, in welches Verhältnis zur hergebrachten Fotografie sie sich setzen. Die fünf thematischen Beiträge in diesem Heft behandeln populäre Praktiken, die in der digitalen Fotokultur vermehrt zum Einsatz kommen. Dazu zählen das Bearbeiten, Screenshotten, Generieren, Indizieren und Sharen von digitalen Bildern.

Eine Errungenschaft, aus der die Krise des ‚realistischen‘ Bildmediums Fotografie abgeleitet wurde, besteht in der Möglichkeit, digitale Bilder mit vergleichsweise einfachen Hilfsmitteln und ohne sichtbare Spuren zu bearbeiten. Aus der Perspektive der historischen Praxeologie spürt Till A. Heilmann in Magazinen und Handbüchern den Anfängen von *Photoshop* und den Bildbearbeitungspraktiken dieser Software nach. Ebenfalls aus einer Perspektive der fotografischen Praxis untersuchen die Herausgeber dieses Heftes, wie das Herstellen von Screenshots dem Fotografieren ähnelt und dennoch davon abweicht. Das Screenshotten ist eine Bildpraktik, ohne die sich die Schnellebigkeit von digitalen Bildern wie von Videospiele nicht festhalten ließe und die dafür auf die Möglichkeiten des digitalen Bildes selbst setzt. In der Fotografieforchung wird dem Screenshot eine Nähe zur Fotografie zu- oder auch abgeschrieben, ohne die Bildpraktik genauer zu betrachten und zu bewerten, wie das Screenshotten wahrgenommen wird. Es stellt sich so die Frage, wie Fotografie(ren) in der digitalen Medienkultur in der Praxis ausgeübt wird. An diese Frage schließt Roland Meyer an, der sich mit der KI-Bildgenerierung auseinandersetzt und diese aufgrund ihrer Flüchtigkeit von der 3D-Modellierung abgrenzt. In der KI-Bildgenerierung finden sich fotografische Spuren, die an die Fotogeschichte anschließen, aber zukünftig auch mit der Flut generierter Bilder verblissen

könnten. Künstliche Intelligenz dient nicht nur dazu, Bilder aus Bildermengen zu generieren, sondern hilft auch, diese zu kuratieren. Lisa Rein und Sabine Wirth setzen sich mit der Praxis des Indizierens digitaler Fotografie auseinander, einer Technik, die die Bilder für die Plattformökonomie auffindbar und mittlerweile auch auslesbar macht. Die Sichtbarmachung in den Sozialen Medien berührt schließlich das Foto-Sharing, das zum Kerngeschäft der Sozialen Medien gehört und nicht zuletzt eine Innovation darstellt, die erst durch die digitale Fotografie ermöglicht wurde. Evelyn Runge gibt einen Überblick über die Bildpraktik des Teilens, zeichnet dessen Veränderung nach und gibt methodische Hinweise, wie sich die Bildzirkulation analytisch begreifen lässt.

Das Themenheft geht der Konvergenz von Forschungs- und Medienpraxis nach. Zum einen werden relevante Praktiken der Produktion, Zirkulation und Rezeption digitaler Bilder herausgegriffen und in ihrer medialen Positionierung zur Fotografie reflektiert. Zum anderen stehen die Forschungsmethoden im Fokus, mit denen diese Praktiken sichtbar gemacht werden können. Die Beiträge nähern sich dem Thema aus unterschiedlichen disziplinären Perspektiven. Dadurch werden beispielhaft auch unterschiedliche (praxis-)theoretische Positionen zur digitalen Fotografie sichtbar, die das Verhältnis von Technik, Gesellschaft und Ästhetik in den Blick nehmen und ebenfalls neue Erkenntnisse über die analoge Fotografie liefern.

1 Vgl. Robert U. Ayres: *The History and Future of Technology. Can Technology Save Humanity from Extinction?*, Cham 2019, S. 394.

2 Zu den komplexen Medienverhältnissen der „analogen Nostalgie“ siehe Dominik Schrey: *Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur*, Berlin 2017.

3 Vgl. Irene Albers: Knipsen, Knipsen, Knipsen. Das Projekt Lomographie: ein ‚Fingerabdruck der Erde im auslaufenden zweiten Jahrtausend‘, in: *Fotogeschichte*, 17. Jg., Heft 64, 1997, S. 35–45, hier S. 41–43.

4 Siehe Lomography, o. J.: <https://www.lomography.de/photos> (Zugriff: 22.4.2025).

5 Dass unter den analogfotografischen Techniken gerade die Sofortbildkamera mediennostalgisch so populär geworden ist, mag erstaunen, sind doch viele gerade ihrer einstmals einzigartigen Eigenschaften für die digitale Fotokultur selbstverständlich. Vgl. Peter Buse: Polaroid into Digital. Technology, Cultural Form, and the Social Practices of Snapshot Photogra-

phy, in: *Continuum. Journal of Media & Cultural Studies*, 24. Jg., Heft 2, 2010, S. 215–230.

6 Siehe Fujifilm, o. J.: <https://www.fujifilm-instax.de/sofortbildkameras/mini-99> (Zugriff: 22.4.2025).

7 Siehe Fujifilm, o. J.: <https://www.fujifilm-instax.de/instax-up> (Zugriff: 22.4.2025).

8 Siehe z. B. Martin Lister: Introductory Essay, in: ders. (Hg.): *The Photographic Image in Digital Culture*, London/New York 1995, S. 1–26, hier S. 8–11.

9 Für einen knappen Überblick siehe Peter Geimer: *Theorien der Fotografie. Zur Einführung*, Hamburg 2009, S. 98–111.

10 Jens Schröter: Das ur-intermediale Netzwerk und die (Neu-)Erfindung des Mediums im (digitalen) Modernismus. Ein Versuch, in: Joachim Paech und ders. (Hg.): *Intermedialität – analog/digital. Theorien, Methoden, Analysen*, München 2008, S. 579–601, hier S. 590.

11 Bernd Stiegler: How to do things with photographs: Überlegungen zu einer Praxeologie der Fotografie, in: Frauke Berndt und Jan-Noël Thon (Hg.): *Bildmedien. Materialität, Semiotik, Ästhetik: Festschrift für Klaus Sachs-Hombach zum 65. Geburtstag*, Berlin, Boston 2023, S. 149–164, hier S. 159.

12 Ebenda.

13 Theodore R. Schatzki: Praxistheorie als flache Ontologie, in: Hilmar Schäfer (Hg.): *Praxistheorie. Ein soziologisches Forschungsprogramm*, Bielefeld 2016, S. 29–44, hier S. 33.

14 Ebenda, S. 32.

15 Phillip Vannini: Non-Representational Research Methodologies. An Introduction, in: ders. (Hg.): *Non-Representational Methodologies. Re-Envisioning Research*, Abingdon; New York 2015, S. 1–18, hier S. 12.

16 Vgl. paradigmatisch für diese Perspektive Jonas Larsen: Practices and Flows of Digital Photography. An Ethnographic Framework, in: *Mobilities*, 3. Jg., Heft 1, 2008, S. 141–160 und Edgar Gómez Cruz: Digital Photography Studies. From Images to Material Visual Practices, in: Heidrun Friese et al. (Hg.): *Handbuch Soziale Praktiken und Digitale Alltagswelten*, Wiesbaden 2020, S. 97–103, S. 100. Einen differenzierteren Zugang, der das Verhältnis materieller und visueller Praktiken auszutrieren beabsichtigt, propagieren Asko Lehmuskallio, Edgar Gómez Cruz: Why Material Visual Practices?, in: dies. (Hg.): *Digital Photography and Everyday Life. Empirical Studies on Material Visual Practices*, Oxon, New York 2016, S. 1–16.

17 Vgl. Kevin Pauliks, Jens Ruchatz: Bilder befragen: Die Bildpraxisanalyse als praxeologische Medienphilosophie des digitalen Bildes, in: Sven Stollfuß, Laura Niebling und Felix Raczkowski (Hg.): *Handbuch Digitale Medien und Methoden*, Wiesbaden 2023: [https://doi.org/10.1007/978-3-658-36629-2\\_29-1](https://doi.org/10.1007/978-3-658-36629-2_29-1) (Zugriff: 22.4.2025), S. 1–24, hier S. 4.

18 Einige wichtige Beiträge zur Debatte entsprangen aber nicht thematisch gebundenen Heften der *Fotogeschichte*, insbesondere: Wolfgang Ullrich: Digitaler Nominalismus. Zum Status der Computerfotografie, in: *Fotogeschichte*, 17. Jg., Heft 64, 1997, S. 63–73; und Jens Schröter: Virtuelle Kamera. Zum Fortbestand fotografischer Medien in computergenerierten Bildern, in: *Fotogeschichte*, 23. Jg., Heft 88, 2003, S. 3–16.