

# **Nebel, Wolken, Geister – instabile Bildphänomene in der Fotografie**

Nicolas Oxen, Weimar

In einem Textfragment von 1929, das Aby Warburg als Einleitung für seinen Bilderatlas Mnemosyne vorgesehen hatte, bezeichnet er seine Kunstgeschichte als eine „Gespenstergeschichte f[ür] ganz Erwachsene“.<sup>1</sup> Die Gespenstergeschichte, die der Bilderatlas erzählen soll, entwickelt Warburg auf mit schwarzem Leinen bespannten Wandtafeln, auf denen er fotografische Reproduktionen von Kunstwerken aus unterschiedlichen historischen und kulturellen Kontexten thematisch sortiert, neu anordnet und fotografisch dokumentiert. Was Warburg interessiert, sind die Funktion und Entwicklung dessen, was er als Pathosformeln<sup>2</sup> bezeichnet, bildliche Formen des gestischen und mimischen Ausdrucks, für deren Untersuchung bei Warburg die Renaissance den historischen Referenzpunkt bildet. Im Gegensatz zu Winckelmanns klassizistischem Modell der Kunstgeschichte, das die Renaissance historisch als Nachahmung antiker Idealformen versteht und dabei ästhetisch die „edle Einfalt und stille Größe“ der antiken Kunst favorisiert, sieht Warburg in den „Pathosformeln“ der Renaissance das disruptive Aufbrechen psychischer und physischer Energien.<sup>3</sup> Kunstgeschichte ist bei Warburg anders als bei Winckelmann keine Geschichte der Linearität und Kontinuität der Formen, sondern eine symptomatische Geschichte der Brüche und Krisen, die in den Pathosformeln zum Ausdruck

1 Didi-Huberman 2010, 7.

2 Vgl. Warburg 2010 sowie Hürttig 2012.

3 Vgl. Didi-Huberman 2010, 11-29.

kommen und die Winckelmann'sche Konvention eines maßvollen Ausdrucks heimsuchen und in Frage stellen. „An die Stelle des Idealmodells der ‚Renaissancen‘, der ‚guten Nachahmung‘ und der ‚heiteren Schönheit‘ der Antike setzte Warburg ein *Phantommodell* der Geschichte, in dem die Zeit nicht auf die akademische Weitergabe des Wissens projiziert wird, sondern ihren Ausdruck in einer zwanghaften Wiederkehr und einem geisterhaften ‚Nachleben‘ der Formen findet“<sup>4</sup> schreibt George Didi-Huberman in seinem Buch zu Warburg.

In Anlehnung an Warburgs „Phantommodell der Geschichte“ lässt sich auch die Geschichte der Fotografie als eine Bildergeschichte betrachten, in der die „edle Einfalt und stille Größe“ des fotografischen Bildes immer wieder von disruptiven Kräften heimgesucht wird. Nebel, Wolken und Geister sind instabile und disruptive Bildphänomene, die die makellose visuelle Oberfläche des Fotos und damit auch dessen naive Konzeption als indexikalisches Abbild der Wirklichkeit durchbrechen. Durch instabile Bildphänomene wird die Fotografie als Medium mit einer eigenen materiellen und zeitlichen Dynamik sichtbar.

Als Medium ist die Fotografie dabei selbst gespenstisch. Zum einem deshalb, weil technische Medien die Eigenschaft haben, im Akt der Mediation selbst zu verschwinden. Fotografien machen etwas sichtbar und lassen dabei die fotografietechnische Bedingung dieser Sichtbarkeit selbst unsichtbar werden. Sybille Krämer schreibt hierzu: „Medien wirken wie Fensterscheiben: Sie werden ihrer Aufgabe umso besser gerecht, je durchsichtiger sie bleiben, je unauffälliger sie unterhalb unserer Schwelle der Aufmerksamkeit verharren. Nur im Rauschen, das aber ist in der Störung oder gar im Zusammenbruch ihres reibungslosen Dienstes, bringt das Medium selbst sich in Erinnerung“.<sup>5</sup> Die Medialität der Fotografie lässt sich somit

4 Ebd. 30.

5 Krämer 1998, 74. Zur These des Verschwindens des Mediums als einem Paradigma innerhalb der Medienwissenschaft, deren Vorgeschichte bis zu Aristoteles' Wahrnehmungstheorie reicht vgl. auch Mersch 2006, Kap. 1.

als ein gespenstisches Phänomen betrachten, als ein prekärer Zustand „zwischen“ Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit. Weil instabile Bildphänomene wie Nebel, Wolken und Geister die klare Sichtbarkeit stören und damit Repräsentationsverhältnisse verunsichern, machen sie die Fotografie als Medium sichtbar, nach Krämer allerdings wiederum nur im Moment ihres Verschwindens als bruchlos funktionierendes Medium. Dieser These einer gespenstischen Zwischenposition des Mediums „an der Schwelle der Aufmerksamkeit“ soll hier nachgegangen werden. Eine zweite These bezieht sich auf die gleichermaßen gespenstischen Bild- und Zeitverhältnisse, die die Fotografie produziert.

Der Schnitt, den das fotografische Bild in die Zeit setzt, hält die Zeit nicht fest, sondern macht Zeitlichkeit als ein mediales Verhältnis, als Bildphänomen eines Zwischenraums und einer Zwischenzeit sichtbar. Die Fotografie sei eine Art „kleine[s] Ereignis des Todes“,<sup>6</sup> ein Moment, in dem man vom Subjekt zum Objekt und dabei zum „Gespenst“<sup>7</sup> werde, schreibt Roland Barthes. Nicht nur Subjektivität, auch eine gesteigerte Objektivität der Repräsentation, die der Fotografie seit ihren Anfängen immer wieder zugeschrieben wird, ist von etwas Gespenstischem begleitet. Fotografie ermöglicht Bilder, die sich scheinbar wie von selbst „entwickeln“ und in diesem Sinne gibt André Bazins berühmter Satz, dass die Fotografie eine Kunst sei, die ihren Nutzen aus der Abwesenheit des Menschen ziehe<sup>8</sup> einen unheimlichen Hinweis auf die mediale Eigendynamik der Fotografie, die – wie Medien es generell tun – die souveräne Position eines aktiven und unabhängigen Subjekts verunsichert.

Entlang der These, dass Fotografie erst durch instabile Bildphänomene als Medium sichtbar wird und der damit verknüpften zweiten These, dass das fotografische Bild medien spezifische unheimliche Verschiebungen von Zeit- und Bildverhältnissen erzeugt und dabei eigenen Dynamiken folgt, soll es in diesem Beitrag im Sinne der

6 Barthes 2014 (Erstveröffentlichung 1980), 22.

7 Ebd.

8 Vgl. Bazin 1983 (Erstveröffentlichung 1945), 62.

Warburg'schen „Gespenstergeschichte“ um die disruptiven Bewegungen und die unsicheren Zonen innerhalb des fotografischen Bildes gehen.

Bei den Nebeln, Wolken und Geistern der Fotografie handelt es sich nicht direkt um „Pathosformeln“ im Warburg'schen Sinne, vielleicht aber um Ausdrucks- und Ausbruchsbewegungen, die ganz ähnlich wie bei Warburg unterschiedliche zeitliche Bezüge des fotografischen Bildes sichtbar werden lassen und einer allzu bruchlos gedachten technischen Entwicklungsgeschichte der Fotografie ein „Phantommodell“ ihrer Bildergeschichte und Bildergenese gegenüberstellen.

Diese Geschichte muss hier, wie aus den bereits skizzierten Thesen deutlich wird, als eine Mediengeschichte erzählt werden. Friedrich Kittler schreibt, dass technische Medien immer „Gespenstererscheinungen“<sup>9</sup> produzierten und die Fotografie dabei „Abbildungen von Geistern oder Gespenstern geliefert“ habe, „deren schwarz-weiße Verschwommenheit die Ähnlichkeitsgarantie nur noch unterstrich.“<sup>10</sup> Eine solche Mediengeschichte kann aber nicht nur – wie bei Kittler – allein von der materiellen, technischen Dimension des Mediums her erzählt und auf diese reduziert werden. Sich auf eine Geistergeschichte der Fotografie einzulassen, bedeutet, das ästhetische Potential instabiler Bildphänomene ernst zu nehmen, das erst dann eigenständig hervortritt, wenn es aus der Verschränkung von menschlichen und technischen Wahrnehmungsweisen heraus beschrieben wird. Die ästhetische Kraft, mit der die Nebel, Wolken und Geister das fotografische Bild heimsuchen, beruht weder allein darauf, dass sie rein technische Artefakte sind, noch besteht sie darin, dass sich ihre Unheimlichkeit als rein historisch bedingtes und diskursanalytisch beschreibbares Phänomen fassen lässt. Gegenüber solchen reduktionistischen Positionen, halten instabile Bildphänomene eine unsichere Zone des „Zwischen“ offen und zeigen eine

9 Kittler 1986, 22.

10 Kittler 1986, 23.

mediale Relation, die Subjekt und Objekt nicht als Setzungen betrachtet, sondern auf deren wechselseitige Hervorbringung verweist.

### Nebel

In seiner „Kleinen Geschichte der Fotografie“ spricht Walter Benjamin von einem „Nebel, der über den Anfängen der Photographie“<sup>11</sup> liege. Diese Rede vom Nebel bezieht sich bei Benjamin auf die Unsicherheit darüber, aus welchen technischen Entwicklungen die Fotografie genau hervorgegangen ist. Benjamins Nebel lässt sich aber nicht nur metaphorisch, sondern auch ganz konkret auf ein nebliges Bild aus den Anfängen der Fotografie beziehen. Als die älteste erhaltene Fotografie ist Nicéphore Niépces „Blick aus dem Arbeitszimmer von Le Gras“ weltbekannt. Unscheinbar ist dagegen die mit Asphalt beschichtete Zinkplatte, auf der Niépce es 1826 nach achtstündiger Belichtungszeit fixiert hat. Erst 1952 hat Helmut Gernsheim diese unscheinbare Zinkplatte nicht nur wiederentdeckt, sondern darauf auch Niépces Bild wiedererkannt, es restauriert und einen neuen Abzug angefertigt.<sup>12</sup>

Diese Wiederentdeckung zeigt, dass die Sichtbarkeit dieses „Bildes“ immer von der tendenziell fragilen und instabilen materiellen Beziehung zwischen Bild und Bildträger abhängig ist. Die Fotografie liefert ein industriell hergestelltes und auf Verbreitung angelegtes Bild,<sup>13</sup> dessen Zeitlichkeit materiell von ihrem Gebrauch und ihrer Abnutzung beeinflusst ist. Damit der Anfang der Fotografie sichtbar wird, müssen sich in einem doppelten Sinne die Nebel lichten. Einmal wie bei Benjamin der medienhistorische Nebel, in dem schwer

11 Benjamin 1972 (Erstveröffentlichung 1931), 368.

12 Vgl. Gernsheim 2012. – Abb. der Zinkplatte unter <<http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/firstphotograph/>> (10.10.2017): Joseph Nicéphore Niépce, Blick aus dem Arbeitszimmer in Le Gras, 1826. Asphaltbeschichtete Zinkplatte, Heliographie, Format 16,5x21 cm. – Abb. des Abzuges von 1952 unter <<http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/firstphotograph/history/#top>> (10.10.2017): Helmut Gernsheim & Kodak Research Laboratory, Harrow, England. Gelatin silver print with applied watercolor reproduction of Joseph Nicéphore Niépce's *View from the Window at Le Gras*. March 20–21, 1952.

13 Vgl. Damisch 2002 (Erstveröffentlichung 1963), 138.

und nur in verschlungenen historischen Bezügen auszumachen ist, welche Protagonisten, Techniken und Materialitäten zur Entwicklung der Fotografie beigetragen haben. Dann mit Blick auf die konkrete Materialität von Niépces Zinkplatte, deren Sichtbarkeit keinen stabilen Anfang, kein „erstes Bild“ der Fotografie liefert, sondern in einem immer wieder historisch<sup>14</sup> und materiell zu stabilisierenden Zustand verbleibt.

Heute lagert die Platte geschützt durch eine sauerstofffreie Argonatmosphäre, in einer Vitrine, deren Messgeräte regelmäßig durch Sicherheitspersonal überwacht werden.<sup>15</sup> Wie in einem Schneewittchensarg wird der neblige Anfang der Fotografie fixiert und künstlich am Leben erhalten.<sup>16</sup>

### Wolken

Liegt ein „Nebel über den Anfängen der Fotografie“, so bilden Wolken ihren fotochemischen Grund. Es handelt sich um Wolken aus Silberhalogeniden, aus denen die fotografische Wirklichkeit ihre klaren Konturen erst gewinnen muss. Der Besuch in einer Dunkelkammer genügt, um zu verstehen, dass jede analoge Fotografie ein fotochemisch prozessiertes Bild ist. Die Sichtbarkeit eines Fotos ist nicht nur von den unterschiedlichen Arbeitsschritten innerhalb dieses photochemischen *Entwicklungsprozesses* abhängig, sondern entsteht auch aus dem Zusammenspiel von automatisch ablaufenden Prozessen und menschlichen Eingriffen in diese Prozesse, sei es das Drücken des Auslösers<sup>17</sup> oder das sogenannte „Stopp-Bad“, das den fotochemischen Entwicklungsprozess anhält. Von dieser praktischen Seite her betrachtet, erscheint die Idee einer Selbsteinschreibung der

14 Zu der Medien eigenen Schwierigkeit ihrer historisch linearen Beschreibung vgl. Kittler 2002.

15 Vgl. Langer 2012.

16 Abb. der Schauvitrine im Harry Ransom Center in Austin, Texas unter <<http://www.hrc.utexas.edu/exhibitions/permanent/firstphotograph/conservation/#top>> (10.10.2017).

17 Dass fotografische Bildproduktion als ein Zusammenspiel von Mensch und technischem Apparat zu denken ist, hat Vilém Flusser eindrucksvoll in seiner Beschreibung der „Fotogeste“ gezeigt. Vgl. Flusser 2011 (Erstveröffentlichung 1983).

Natur in die Fotoemulsion, die William Henry Fox Talbots Metapher vom „Zeichenstift der Natur“<sup>18</sup> suggeriert, als irreführend. Eine solche Konzeption des fotografischen Bildes übersieht alle Entscheidungen, Automatismen und Prozesse, die von der Aufnahme des Fotos bis zu seiner Entwicklung, Verbreitung und Konservierung die Form seiner Sichtbarkeit bestimmen.

Dass ein Foto das (vorläufige) Ergebnis solcher Prozesse ist, mag einleuchtend erscheinen, wird in der Theorie der Fotografie aber auch deshalb oft vergessen,<sup>19</sup> weil Medien dazu neigen, die Prozesse der Mediatisierung unsichtbar zu machen. Die medientechnischen Prozesse der Fotografie verschwinden darüber hinaus in den schwarzen Gehäusen von Fotoapparaten oder unter dem roten Licht der meistens nur für professionelle Fotografen zugänglichen Dunkelkammern.

Trotz alledem führt die Fototheorie eine mittlerweile vielleicht überholte, aber beinahe phantomhaft wiederkehrende Diskussion um Indexikalität als Wirklichkeitsbezug der Fotografie und als die Garantie fotografischer Objektivität.<sup>20</sup> In der analogen Fotografie sind es allerdings, wie schon angedeutet, gerade die wolkigen und nebligen Ausdrücke und Ausbrüche fotografischer Materialität, die diesen Wirklichkeitsbezug verunsichern. Nicht zuletzt auch deshalb, weil Wolkiges und Nebliges klare Konturen und damit Ähnlichkeitsbeziehungen verschleiert. Denn indexikalische Zeichen beruhen zwar auf Wirkungsbeziehungen zwischen Objekt und Zeichen, garantieren aber nicht deren Ähnlichkeit.<sup>21</sup> Indexikalische Zeichen sind spurhafte Zeichen und bezeichnen – wie die Fotografie – die Anwesenheit von etwas Abwesendem. Die Film- und Medienwissenschaftlerin Mary Ann Doane nennt indexikalische Zeichen deshalb auch

18 Vgl. Talbot 1998 (Erstveröffentlichung 1844).

19 Joel Snyder, der Indexikalität als Paradigma der Fotografie kritisiert und diesem von der Entwicklung der Zentralperspektive her die Konventionalisierung des Sehens durch die fotografische Technik entgegenstellt, führt die Kraft des Abbildmodells auf eine Funktion des „Glaubens“ zurück. Vgl. Snyder 2002 (Erstveröffentlichung 1988), 27 f.

20 Vgl. Geimer 2009, 13 ff.

21 Vgl. Snyder 2002 (Erstveröffentlichung 1988), 32.

„leere“ oder „ausgehöhlte“ Zeichen,<sup>22</sup> die immer weitere Bedeutungsarbeit benötigen, um nicht nur zu sagen, *dass* dort etwas gewesen ist, sondern auch *was es ist*, das dort gewesen ist. Charles Sanders Peirce, der mit seiner Unterscheidung von Ikon, Symbol und Index die Debatte um die Indexikalität wesentlich geprägt hat, geht davon aus, dass diese Zeichenfunktionen nie getrennt voneinander vorkommen. Jedes Foto ist durch die Einwirkung des Lichts ein indexikalisches Zeichen, durch die Ähnlichkeit, die es mit dem abgebildeten Objekt unterhält, ein ikonisches Zeichen und durch die kulturelle oder historische Bedeutungsdimension, in die ein Foto immer eingebettet ist, auch ein symbolisches Zeichen.<sup>23</sup> Wolkige und neblige Phänomene innerhalb des fotografischen Bildes sind deshalb problematisch, weil sie das semiotische Verhältnis von Indexikalität als Wirkungsbeziehung und Ikonizität als Ähnlichkeitsbeziehung stören.

„Es-ist-so-gewesen“,<sup>24</sup> diese Formel indexikalischer Evidenz hat Roland Barthes in „Die helle Kammer“ zum „Wesen“ der Fotografie erklärt. Interessanterweise erscheint es 1980, kurz bevor die Digitalisierung am indexikalisch verbürgten „Es-ist-so-gewesen“ in einem technischen und semiotischen Sinne zweifeln lässt. Auf den ersten Blick scheint dieses Buch nicht nur nostalgisch und rückwärtsgerichtet, sondern noch dazu völlig frei von jeder Reflexion über die fotografische Technik, ihre gesellschaftliche Funktion oder ihre historische Entwicklung. Trotzdem ist Barthes' Buch deshalb keinesfalls obsolet, sondern bleibt ganz seinem Stil gemäß eine sanfte Provokation, die den reduktionistischen Blick auf die Fotografie als Technik ebenso irritiert wie die bei Barthes auf den ersten Blick medienvergessene Fragen nach ihrem „Wesen“.

„Die Helle Kammer“ sei ein weiches, manchmal sogar feuchtes und ungesundes Buch<sup>25</sup>, das sich anfühle wie eine „überwässerte

22 Doane 2002, 92. Original: „hollowed-out sign“ (Übers. des Verfassers).

23 Zur ausführlichen Diskussion des Peirce'schen Zeichenmodells mit Bezug auf die Fotografie vgl. Dubois 1998 (Erstveröffentlichung 1983).

24 Vgl. Barthes 2014 (Erstveröffentlichung 1980), 86 f.

25 Vgl. Elkins 2011, 5.



Pflanze in einem Wintergarten“<sup>26</sup>, schreibt der amerikanische Theoretiker James Elkins. Gerade wegen des poetischen Tons und des persönlichen Charakters von Barthes’ Buch kann man keine harte Kritik dagegen schreiben, sondern eher eine Persiflage, wie Elkins es in seinem Buch „What photography is“ versucht hat. Elkins eignet sich dabei mimikryartig Barthes’ Schreiben an, um unter der Oberfläche dieses Stils andere Thesen zu verstecken.

Barthes habe an den Stellen recht, so Elkins, wo er beschreibe, wie die Fotografie ihn verletze und persönlich betreffe, aber nicht mit seiner Vorstellung, dass die Fotografie eine Angelegenheit von Liebe und Erinnerung sei. Gegenüber Barthes’ „punctum“<sup>27</sup>, das den Betrachter verwundet, äußert Elkins die Perversion seines eigenen phänomenologischen Blickes,<sup>28</sup> die darin bestehe, stärker von den Belanglosigkeiten, die Fotos zeigen und von der Bedeutungslosigkeit ihrer Materialität angezogen zu sein. Was Barthes Buch verberge, so Jenkins, sei die „nicht humanistische“ und „emotionslose“<sup>29</sup> Seite der Fotografie. Das „Wesen“ der Fotografie, nach dem Barthes mit seinem Buch suche, liege gerade nicht in den großen und bedeutungsvollen Bildern, sondern dort, wo die Fotografie, so Jenkins, „hard to see“,<sup>30</sup> schwer sichtbar und hart anzusehen sei.

Fotografie ist für Barthes durchsichtig. Bild und Referent gehörten in der Fotografie so eng und untrennbar zusammen wie „die Fensterscheibe und die Landschaft“.<sup>31</sup> Die „Photographie habe ihren Referenten immer im Gefolge“<sup>32</sup> schreibt Barthes und bezieht sich damit auf die Unmittelbarkeit und Evidenz des „Es-ist-so-gewesen“. Auch die Fotografien, die Barthes bespricht, sind von ungestörter Sichtbarkeit. Keine verunglückten oder gar unscharfen Amateurauf-

26 Ebd. 5. Original: „It feels pliant and unhealthy, like an overwatered plant in a conservatory.“ (Über. des Verfassers).

27 Ebd. 36.

28 Vgl. ebd. 48. Original: „phenomenological perverse“ (Übers. des Verfassers).

29 Ebd. xi. Original: „non-humanist“, „emotionless“ (Übers. des Verfassers).

30 Ebd. 98.

31 Barthes 2014 (Erstveröffentlichung 1980), 14. Vgl. hierzu auch Anm. 5.

32 Ebd. 13.

nahmen finden sich in „Die helle Kammer“, sondern Bilder professioneller Fotografen, meist zusätzlich durch ihren historischen Kontext in ihrer Bedeutung stabilisiert.

Gegen Barthes bruchlose Sichtbarkeit setzt Elkins eine visuelle Metapher der Negativität und des Entzugs von Sinn und Sichtbarkeit. Als „black ice“, so Elkins, bezeichne man die überfrierende Nässe auf einer Straße, die für Autofahrer nicht sichtbar sei, oder die Eisschicht über dem dunklen Wasser eines Sees, durchzogen von nebligen Strukturen und Fissuren.<sup>33</sup> „Black ice is a horizontal window that looks down onto nothing visible“.<sup>34</sup> Ein Foto zu betrachten, sei genau, wie auf einem gefrorenen See zu stehen und auf das dunkle Wasser hinunter zu schauen, so Elkins.<sup>35</sup>

Das Wesen der Fotografie liege deshalb nicht in dem, was ein Foto zeige, sondern in den prekären Bedingungen ihrer Sichtbarkeit. Diese These, die Elkins in „What photography is“ entwickelt, ist mehr als eine Persiflierung und Verschiebung von Barthes' nostalgischem Blick, sie ermöglicht auch eine medientheoretische Reflexion darüber, unter welchen technischen Bedingungen es überhaupt möglich wird, Fotos zu betrachten, als seien sie durchsichtige Fensterscheiben, die einen angeblich unmittelbaren Blick auf die Welt ermöglichen. Aber auch Elkins Betrachtungen schreiben sich fest in der Gegenposition, die sie zu Barthes entwickeln, und übersehen dabei genau das, was Barthes' Buch gerade nicht zu einem nostalgischen und rückwärtsgewandten Blick macht.

Zentral an Barthes' „Es-ist-so-gewesen“ ist, dass diese viel zitierte Formel die Macht der Evidenz konstatiert, die Fotografie produziert. Zwar übersehen Barthes' Betrachtungen die medientechnischen Bedingungen der Fotografie, sie zeigen aber auch, dass man die magische Kraft fotografischer Evidenz nicht so leicht los wird. Was Barthes an der Fotografie konstatiert, ist nicht ihre Indexikalität in

33 Vgl. Elkins 2011, 18 f.

34 Ebd. 19.

35 Vgl. Ebd.

einem technischen Sinne, sondern die Kraft ihres deiktischen Verweises. Bevor Medien *etwas* zeigen, zeigen sie. Nicht immer nur in der sinnvollen Vermittlung zwischen zwei Instanzen, sondern im „Zwischen“ dieses Verweises selbst liegt das unheimliche Potential der Fotografie und technischer Medien allgemein.

Die Materialität und die damit bisweilen einhergehende prekäre Sichtbarkeit führen eben nicht immer zu einer harten und bedeutungslosen Konzeption der Fotografie, wie James Elkins sie polemisch einfordert. In den wolkigen Zonen und den Rissen im „black ice“ der Fotografie entsteht nicht nur eine faktische Bedeutungslosigkeit, sondern auch eine fiktionale Bedeutungsfülle.

Peter Geimer hat mit seinem Buch „Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen“<sup>36</sup> eine Geschichte der Fotografie geschrieben, die „jenseits der Erzählung von permanentem Sinn“<sup>37</sup> stattfinden soll, dabei aber gleichzeitig deutlich macht, welche Bedeutungsproduktion in einem epistemischen und ästhetischen Sinne aus den materiellen „Schlieren und Schleiern, Flecken, Punkten und Unschärfen [...]“<sup>38</sup> entsteht. Gerade diese „Heimsuchungen der Repräsentation“<sup>39</sup> zeigen die Materialität und Medialität der Fotografie und weisen zurück auf die Zwischenschritte, die zur Stabilisierung fotografischer Sichtbarkeit notwendig sind. Aber nicht nur dieser bereits angesprochene Moment der Reflexivität, sondern auch eine Bewegung der Fiktionalisierung geht mit instabilen Bildphänomenen einher. Barthes Evidenz des „Es-ist-so-gewesen“ provoziert durch die instabilen Bildphänomene, die Geimer untersucht, die Rückfrage, *was* es denn ist, *das* dort gewesen ist. Damit öffnet indexikalische Referenz, gerade wenn ikonische Ähnlichkeitsverhältnisse gestört sind, neue Spielräume der Imagination. Ob etwas, so Geimer, „Fakt oder Artefakt“<sup>40</sup>, „Entdeckung oder Rauschen“<sup>41</sup> ist, hängt

36 Geimer 2010.

37 Geimer 2002, 316.

38 Ebd.

39 Ebd. 320.

40 Ebd. 329.

41 Ebd. 332.

wechselseitig von der Semiotisierung innerhalb kultureller und historischer Kontexte und der materiellen Eigenwilligkeit und zeitlichen Eigendynamik der Fotografie ab. Wie eingangs beschrieben geht eine medientheoretisch informierte Reduktion auf das Technische ebenso fehl, wie eine diskursanalytische Einhegung des Phänomens der Instabilität. Denn instabile Bildphänomene sind nicht nur rein technische Phänomene, die auf die Zwischenschritte und Prozesse des fotografischen Bildes aufmerksam machen und dieses Zwischen auch visuell thematisieren. Darüber hinaus entsteht der wie auch auch immer geartete „Sinn“, der von dieser Bildform ausgeht, aus der Verflechtung menschlicher und technischer Wahrnehmungen und Praktiken.

Das imaginative und fiktionale Potential instabiler Bildlichkeit besteht in ähnlicher Weise darin, dass man Peter Geimers Frage nach „Fakt oder Artefakt“<sup>42</sup> epistemisch zwar stellen kann, aber ästhetisch nicht entscheiden muss. Denn zwischen Fakt und Artefakt führt der *Fake*<sup>43</sup> eine eigene und eigenartig produktive ästhetische Existenz.

### Geister

Kurz nach den Anschlägen vom 11. September 2001 kursiert im Internet ein Bild von den Rauchschwaden des World-Trade-Centers. Einige Verschwörungstheoriker sahen hier gleich zwei unheimliche Mächte am Werk: Einmal „die Medien“, genauer den Fernsehsender CNN, aus dessen Videomaterial das Bild stammt. Der Sender habe von den Anschlägen gewusst und deshalb vorsorglich ein Kamerteam in sicherer Entfernung positioniert. Die zweite Macht ist keine geringere als die des Teufels selbst, der dem Betrachter aus den

42 Geimer 2002, 316.

43 Zur Rolle der Indexikalität zwischen Faktizität und Fälschung vgl. Gunning 2004.

Rauchschwaden maliziös entgegenlacht.<sup>44</sup> Man kann das als eine geschmacklose „urban legend“ abtun,<sup>45</sup> an der eher die Leichtgläubigkeit der Kommentatoren als die Qualität der Beweise überrascht. Man kann diesen Fall aber auch als Symptom der immer wieder auftkommenden Diabolisierung „der Medien“ lesen, deren angeblich manipulative und schädliche Kräfte nicht nur in Verschwörungstheorien auftauchen, sondern auch durch besorgte Talkshow-Runden geistern. Von der Teufelsfratze im Rauch des World-Trade-Centers lohnt sich darüber hinaus auch ein Blick zurück in die Mediengeschichte der Fotografie.

Die mediumistische oder spiritistische Bewegung<sup>46</sup> beginnt nicht zufällig im 19. Jahrhundert, sondern ist eng mit der Entwicklung technischer Medien verbunden. Erhard Schüttpelz geht davon aus, dass „[d]as Wort ‚Medium‘ mitsamt der späteren Konzeptualisierung von technischen Medien und Massenmedien [...] ohne die Prägung des ‚Mediums‘ im Mediumismus zwischen 1784 und 1890 nicht zu denken“<sup>47</sup> sei.

Was überhaupt unter dem Begriff des „Mediums“ verstanden werden kann, vollzieht Schüttpelz anhand der Arbeit zur Geschichte des Medienbegriffs von Stefan Hoffmann<sup>48</sup> nach. Mit der Entwicklung eines rationalistischen und mechanistischen Weltbildes durch Newton und Descartes werden die Zwischenräume von Ursache und Wirkung problematisch. Ausgehend von Aristoteles, der aufgrund seiner Beobachtung von Lichtbrechungsphänomenen beispielsweise durch Luft, Wasser oder Kristalle erstmals von einem „medium diaphane“ gesprochen hatte, nimmt man zwischen 1600 und 1800 an,

44 Digitales Foto mit Vergrößerung und grafischer Markierung der „Teufelsfratze“ unter <<http://www.spiegel.de/netzwelt/web/q33ny-teil-3-die-fratze-im-rauch-a-159126.html>> (10.10.2017).

45 Vgl. Patalong 2001.

46 Zur Verortung der spiritistischen Fotografie innerhalb der Fotografiediskurse des 19. Jh. vgl. Stiegler 2001, dort insbesondere 97–99, sowie Krauss 1992; Fischer 1995; Chéroux 2004.

47 Schüttpelz 2012, 123.

48 Hoffmann 2002.

dass es darüber hinaus noch weitere solche „Refraktionsmedien“ gebe.<sup>49</sup> Die sogenannten „Imponderabilien“ seien unsichtbare feinstoffliche Substanzen, die Descartes’ *res cogitans* und *res extensa* gleichermaßen durchdringen.<sup>50</sup> Aus dieser Annahme entstehe die Idee, so Schüttpelz, dass diese unsichtbaren Substanzen wieder durch optische Lichtbrechungsmedien wie Teleskope, Brillen und Mikroskope sichtbar gemacht werden könnten.<sup>51</sup> An diese Idee von unsichtbaren, alles durchdringenden Fluida schließt auch der österreichische Arzt Franz Anton Mesmer an, der in den 1780er Jahren ein Heilverfahren entwickelt, das durch Magneten die unsichtbaren Ströme im Körper der Patienten wieder in einen gesunden Fluß bringen soll. Auch der Fotografie wird, wie Rolf H. Krauss gezeigt hat, in Folge des sogenannten „Mesmerismus“<sup>52</sup> die Funktion zugeschrieben, solche unsichtbaren Substanzen und Fluida wieder sichtbar zu machen.<sup>53</sup> Während die Fotografie hier ganz physisch mediale Beziehungen sichtbar macht, bekommt sie in spiritistischen Sitzungen<sup>54</sup> die Aufgabe, einen „magischen Kanal“<sup>55</sup> ins Reich der Toten zu öffnen oder wiederum die Leistungen eines anderen „Mediums“ zu dokumentieren.<sup>56</sup> Der in München praktizierende Arzt Albert Freiherr von Schrenck-Notzing (1862–1929) hatte den Anspruch, das Phänomen des Spiritismus wissenschaftlich zu erforschen, und richtet dafür ein „psychisches Laboratorium“<sup>57</sup> ein, in dem er mit dem Medium Eva C.<sup>58</sup> zwischen 1909 und 1913 hunderte

49 Vgl. ebd. 123 f.

50 Vgl. ebd. 124.

51 Vgl. Ebd. 124.

52 Vgl. Krauss 1992, 21ff; Sconce 2000.

53 Zur Strahlenfotografie vgl. Krauss 1992 und zu deren Verbindung zur Entwicklung des Röntgenbildes vgl. Geimer 2002; Geimer 2010.

54 Zum Spiritismus in Amerika vgl. Krauss 1992 (99f.) und speziell zum Fall der Fox Sisters und dem spiritistischen Telegraphen Sconce 2002.

55 Erhard Schüttpelz weist auf die Unheimlichkeit des berühmten Satzes von Marshall McLuhan „the medium is the message“ hin. Die freie Übersetzung des deutschen Titels „Die magischen Kanäle“ scheint vor diesem Hintergrund nicht ganz unberechtigt. Vgl. hierzu: Schüttpelz 2012, 142f.

56 Zu den unterschiedlichen Strömungen innerhalb der Geisterfotografie vgl. Krauss 1992; Fischer 1995; Chéroux 2004.

57 Schrenck-Notzing zitiert bei Krauss 1992, 157.

58 Die Idee, dass Frauen besonders empfindsam und damit als Medien empfänglich für übernatürliche Phänomene seien, zeigt Parallelen zur Hysterieforschung und

spiritistische Sitzungen durchführte<sup>59</sup> und die Ergebnisse 1914 auch in einem Buch veröffentlichte. Bei den sogenannten „Materialisationserscheinungen“, die Schrenck-Notzing erforscht, handelt es sich um „geformt[e] Körper, angefangen von dem kaum sichtbaren optisch wolkenartigen oder amorph erscheinenden Gebilde bis zur Entwicklung fester Stoffe und Körperformen“<sup>60</sup>, die Eva C. während der Sitzung an Brust, Armen und Kopf absondert.<sup>61</sup> Hier dokumentiert also das *Bildmedium* Fotografie das *Medium* Eva C., welches wiederum in der Lage ist, Bilder zu erzeugen. Diese anfangs noch amorphen Materialisationen gewinnen ganz der Logik fotografischer Bildentwicklung folgend langsam an Form und Kontur. Nur unscharf und schemenhaft erscheinen auch die Gesichtszüge von verstorbenen Verwandten auf den Porträtaufnahmen, die der Pionier der Geisterfotografie William Mumbler (gest. 1844) in den 1860er Jahren in seinem Studio aufgenommen hatte.<sup>62</sup>

Geisterfotografie schafft ihre eigene Medientheorie, in der dem Medium Fotografie unterschiedliche Rollen und Funktionen zugeschrieben werden, die wiederum von ganz unterschiedlichen Wirklichkeitskonzepten abhängig sind. Im Mesmerismus sind es ganz physische Naturkräfte, im Spiritismus übernatürliche Kontakte und bei Schrenck-Notzing materialisiert sich das Übernatürliche sogar selbst und bildet eigene Formen aus. Das Ganze geschieht durch Praktiken, die sich zwischen Faktizität und Fiktionalität bewegen und deren Intention sich vielleicht als Aberglauben oder Betrug rationalisieren lässt, allerdings nur um den Preis, die von der Fotografie

Hypnosepraxis in der Psychoanalyse. Zum Einfluss von Mesmerismus und Spiritismus auf die Psychoanalyse vgl. Schüttpelz 2012, 130f. Zur Hysterieforschung und Charcots fotografischer Klinik vgl. Huberman 1997.

59 Vgl. Krauss 1992, 158

60 Schrenck-Notzing zitiert bei Krauss 1992, 159.

61 Abb. unter <<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Medium-Eva-Carriere-1912.jpg>> (10.10.2017): Albert Freiherr von Schrenck-Notzing, Das Medium Eva C. (Marthe Béraud) mit einem Materialisations-Effekt am Kopf, 1912. Abgedruckt in: Albert Freiherr von Schrenck-Notzing, Materialisationsphänomene. Ein Beitrag zur Erforschung der mediumistischen Teleplastie (München 1914).

62 Vgl. Krauss 1992, 99 ff.

selbst ausgehende mediale und fiktionale Kraft des instabilen Bildes zu unterschätzen.

Die Fotografie scheint deshalb das perfekte Medium für das Über/Natürliche zu sein, weil sie Bilder erzeugt, die *sich entwickeln* – das wäre die irrationale Umkehrung des Abbild-Realismus – und zwar aus Nebeln und Wolken heraus, scheinbar wie von Geisterhand. Der ontologische Status dessen, was dort gewesen ist, hängt dabei davon ab, wie fotografische Indexikalität hier unter den geschickten Händen der Geisterfotografen hergestellt wird. Die Praxis der Geisterfotografie zeigt damit auch, dass Fakt und Fake gleichermaßen das Ergebnis eines Prozesses sind, in dem Bilder nicht wie bei Bazin aus der Abwesenheit des Menschen entstehen, sondern aus dem Zusammenspiel von menschlichen Eingriffen und der keineswegs „leidenschaftslosen Mechanik“,<sup>63</sup> sondern höchst eigenwilligen und eigendynamischen Bildlichkeit der Fotografie.

### **Fotografie als philosophisches Zeitverhältnis**

Was zeigen diese instabilen Bildphänomene der Fotografie? Sie zeigen als Destabilisierung technischer Repräsentationsverhältnisse zum einen die Medialität der Fotografie. Medientheorie beginnt deshalb auch und gerade bei den Störungen, weil sich an ihnen das Medium selbst zeigt. Eine solche reflexive Denkbewegung führt allerdings wiederum zu einer diskursiven Stabilisierung des Sinns instabiler Bildphänomene. Anhand der Geisterfotografie wurde aber auch deutlich, dass instabile Bildphänomene nicht nur auf sich selbst zurück, sondern auch über sich hinaus weisen. Diese Überschüssigkeit ist semantischer Natur, aber sie betrifft aber auch die mediale Struktur des Verweises selbst.

Gerade die Fotografie als indexikalisches und deiktisches Zeichen leistet ersteinmal nichts anders als auf *etwas* zu zeigen – daraus resultieren ja alle Verunsicherungen fotografischer Indexikalität, dass im

63 Bazin 1983 (Erstveröffentlichung 1945), 63.



Wortsinne „unklar“ bleibt, was es ist, das dort gewesen oder im fotografischen Prozess selbst erschienen ist.

Was die instabilen Bildphänomene der Fotografie zeigen, ist ein Bezug und zwar ein tendenziell unklarer und unsicherer Bezug, der sich im Falle der Geisterfotografie gerade entlang unsicherer Verhältnisse von Sichtbarkeit/Unsichtbarkeit innerhalb einer wiederum fragilen Grenze zwischen physischer und metaphysischer Wirklichkeit abspielt. Wenn Fotografie in dieser Weise Bezüge herstellt oder Verhältnisse artikuliert, dann betrifft das im Falle der Fotografie als Zeitmedium besonders ihre medienspezifischen Zeitverhältnisse.

Welche medienphilosophischen Konsequenzen sich aus diesen fotografischen Zeit- und Wirklichkeitsverhältnissen ergeben, lässt sich an einem Foto nachvollziehen, das der französische Fotograf Eugène Atget um 1900 in Paris aufgenommen hat. Es trägt die Bezeichnung: „Au Petit Dunkerque, 3 quai Conti“, Name und Adresse des gezeigten Lokals und gehört zu Atgets dokumentarischem Projekt das alte Paris fotografisch festzuhalten.<sup>64</sup> Wahrscheinlich hat Atget sich deshalb mehr für die historische Fassade und das Ladenschild in Form eines Segelschiffes interessiert.<sup>65</sup> Aber mitten im Bild erscheint vor dem dunklen Eingang schemenhaft der Oberkörper eines Kellners in Hemd und schwarzer Weste. Auf den ersten Blick ein fotografischer Fehler, denn die langen Belichtungszeiten, mit denen Atget seine Bilder aufgenommen hat, lassen Menschen meistens komplett aus seinen Bildern verschwinden oder wie in diesem Fall verschwimmen. Aber Atgets Bild zeigt mehr als einen technisch schlecht gesetzten Zeitschnitt. Philosophisch betrachtet lässt der verschwommene Kellner Zeit als Bezug erscheinen, durch die verschobene Synchronisation zweier Dauern.

Was wir „Wirklichkeit“ nennen, ist, zumindest wenn wir unserer visuellen Wahrnehmung vertrauen, von klaren Konturen und stabilen

64 Eugène Atget, *Au petit Dunkerque, 3 quai Conti*. Abzug auf Albuminpapier von einem mit Bromsilbergelatine beschichteten Glasnegativ, Format 20,4x17,2 cm. Online unter <[http://classes.bnf.fr/atget/grand/1\\_140.htm](http://classes.bnf.fr/atget/grand/1_140.htm)> (11.10.2017).

65 Vgl. Janis 1989, 22 ff.

räumlichen Beziehungen bestimmt. Dies ist allerdings nur der Fall, weil unser Körper darauf ausgerichtet ist, unsere visuelle Wahrnehmung durch das Zusammenspiel unterschiedlicher Sinne und seiner Eigenbewegung zu stabilisieren.<sup>66</sup> Darüber hinaus ist unser „Sehen“ immer auch von den visuellen Konventionen unserer Kultur geprägt. Wie Joel Snyder mit einer historischen Beschreibung der Entwicklung der Zentralperspektive und der Camera Obscura gezeigt hat, liefert die Fotografie kein Bild der Wirklichkeit, sondern beruht auf einem „Modell des bildlichen Sehens“.<sup>67</sup>

Dieses Modell, dessen Konventionalisierung von der Camera Obscura bis zur Fotokamera reicht, führt für Snyder dazu, dass wir selbst fotografische Bilder, die beispielsweise aufgrund ihrer fotografischen Perspektiv- oder Schärfeverhältnisse unserer „natürlichen“ Wahrnehmung widersprechen, als natürliche Abbilder der Wirklichkeit akzeptieren.<sup>68</sup> Was durch das Abbildmodell verloren geht und worauf Snyders Analyse hinweist, ist wieder ein Zwischenmoment. Die Überzeugungskraft des Abbildmodells zeigt gerade die wechselseitige symbolische Anpassung von technischer und menschlicher Wahrnehmung in Form einer visuellen Konventionalisierung von „Wirklichkeit“. Die symbolische Konvention, die Struktur der visuellen Referenz, ist damit entscheidend für das, was wir als „wirklich“ beurteilen. Mit Blick auf die instabilen Bildphänomene wird dann interessant, was mit der Wechselbeziehung von technischem und menschlichem „Sehen“ geschieht, wenn mit dieser Konvention gebrochen wird.

Medienphilosophisch restriktiv ausgelegt folgt aus diesem Konzept einer symbolischen Konvention, dass Wahrnehmen und Denken von seinen medialen Rahmungen radikal abhängig ist. Medienphilosophisch prospektiv ausgelegt, zeigt Snyders These aber auch, dass technische Medien ein neues und anderes Denken ermöglichen

66 Vgl. Jonas 1997.

67 Snyder 2002 (Erstveröffentlichung 1988), 29.

68 Vgl. Ebd. 31 f.

und zwar dadurch, dass Medien in einem positiven Sinne Wahrnehmungs- und Denkweisen eröffnen, die ohne sie nicht möglich wären. Vielleicht ist auch die epistemische Unsicherheit und die ästhetische Produktivität instabiler Bilder durch diese Spannung geprägt, zwischen einer Rückführung auf eine visuelle und technisch implementierte Konvention einerseits und deren radikale Hinterfragung und Überschreitung andererseits.

Die Fotografie macht dann nicht nur ganz gemäß ihrer medien-spezifischen Eigenschaften eine spezifisch fotografische Wirklichkeit denkbar, sondern erfordert darüber hinaus auch ein fotografie-philosophisches Nachdenken über die Wirklichkeit und dabei insbesondere über deren Zeitverhältnisse. Wir neigen dazu, Wirklichkeit nach Stabilität zu bemessen<sup>69</sup> und für „wirklicher“ zu halten, was in visuell stabiler Form erscheint, wie bei Atget die Ladenfront im Hintergrund.

Die Philosophie hat seit ihren antiken Anfängen meistens ein ähnliches Bild entworfen, eine Wirklichkeit aus Substanzen, an denen zeitliche Veränderungen nur akzidentiell erscheinen. Auch unsere Sprache arbeitet nach dieser Struktur von Subjekt und Prädikat.<sup>70</sup> Der englische Philosoph Alfred N. Whitehead hat dieses Modell zum Ausgangspunkt seiner Kritik an der klassischen Philosophie gemacht und in seinem Hauptwerk „Prozess und Realität“<sup>71</sup> ein anderes vorgeschlagen. Die Wirklichkeit ist bei Whitehead ein prozesshaftes Geschehen, das sich statt aus Substanzen aus Ereignissen zusammensetzt.<sup>72</sup> Für Whitehead ist die Wirklichkeit nur deshalb statisch, weil sie in sich dynamisch ist. Stabilität resultiert daraus, dass ständig etwas geschieht.<sup>73</sup> Eine ähnliche prozessmetaphysische Perspektive auf die Wirklichkeit hat vor Whitehead Henri Bergson eingenommen

69 Vgl. Hampe 1998, 110 f.

70 Zur Kritik an der Subjekt-Prädikat Struktur und zur Kritik des „Subjektivistischen Prinzips“ vgl. Whitehead 1987 (Erstveröffentlichung 1957), insb. Kap. I und VII.

71 Whitehead 1987 (Erstveröffentlichung 1957).

72 Vgl. Ebd. 57 f.

73 Vgl. Hampe 1998, 110 ff.

und die „Dauer“<sup>74</sup> zum zentralen Konzept seiner Zeitphilosophie gemacht. „Dauer“ ist bei Bergson eine Form der Stabilität, die aus kontinuierlicher Veränderung entsteht. Wenn wir davon sprechen, das etwas „dauerhaft“ ist, dann meint das genau diese eigenartige Überlagerung von Bleiben und Werden mit der Verschiebung der Andersheit. Für Bergson ist „Veränderung“ die „Substanz [...] der Dinge [selbst]“. Der Gegensatz zwischen einer „radikal[en] Instabilität“ und einer „absolut[en] Unveränderlichkeit“<sup>75</sup> ist für Bergson nur eine Abstraktion, eine extreme Vereinfachung eines in sich heterogenen Universums aus sich kontinuierlich wandelnden Dauern. Für Bergson und auch für Whitehead hängen die Verfestigungen innerhalb eines solchen prozesshaften Universums hauptsächlich mit den Beziehungen zusammen, die wir durch Sprache<sup>76</sup> und die Wahrnehmungs- und Handlungsstrukturen unseres Körpers<sup>77</sup> mit unserer Umwelt eingehen.

Mit Bezug auf Wahrnehmung und Bewusstsein sind „Bilder“ bei Bergson und Whitehead Ergebnisse von Beziehungen. Bilder entstehen aus Relationen anstatt Repräsentationen – „Abbilder“ – einer vorgängigen, statischen Wirklichkeit zu sein. Bei Bergson handelt es sich konkret um Bewegungs-Relationen. In seinem Buch „Denken und schöpferisches Werden“ vergleicht er eine solche Bewegungs-Relation von Subjekt und Welt mit der Bewegung zweier fahrender Züge.<sup>78</sup> Aus dem Zugfenster heraus erscheint der andere Zug nur als statisch, wenn sich beide Züge mit gleicher Geschwindigkeit bewegen. Die Stabilität der Wirklichkeit beruht daher nicht auf einer vorgängigen Struktur aus Substanzen, sondern ist das Ergebnis einer

74 Zum Begriff der Dauer als psychischer Zeitform vgl. Bergson 2013 (Erstveröffentlichung 1888). Zur Welt als Gefüge materieller und biologischer Dauern vgl. Bergson 2013 (Erstveröffentlichung 1907).

75 Alle Zitate bis hier: Bergson 1985 (Erstveröffentlichung 1946), 177.

76 Zur Kritik des „Allgemeinbegriffs“ als Abstraktion von der Heterogenität lebendiger Erfahrung vgl. Bergson 1991 (Erstveröffentlichung 1896), 151–157. Zur Abhängigkeit der Metaphysik von sprachlichen Strukturen vgl. Bergson 1985 (Erstveröffentlichung 1946), 24 ff.

77 Zu Bild und Bewußtsein als relationalen Phänomenen vgl. Bergson 1991 (Erstveröffentlichung 1896), Kap. 1.

78 Vgl. Bergson 1985 (Erstveröffentlichung 1946), 163 f.

„Synchronisation“ zweier Bewegungen, zweier unterschiedlicher Dauern.

Was bedeutet jetzt aus dieser prozessmetaphysischen Perspektive der verschwommene Kellner für die Zeitverhältnisse der Fotografie? Kann man noch davon sprechen, dass Fotografie die Wirklichkeit „festhält“? Oder müsste man nicht vielmehr davon ausgehen, dass fotografische Bilder aus einer technisch sehr präzisen Synchronisation von „Dauern“ entstehen? Auf Atgets Bild sehen wir im Sinne Whiteheads und Bergsons eine Wirklichkeit, die sich aus ganz unterschiedlichen „Dauern“ zusammensetzt. Die Ladenfassade erscheint darin nur deshalb „wirklicher“, weil die Stabilität ihrer Sichtbarkeit mit ihrer längeren materiellen Dauer zusammenhängt. Der Kellner in seiner lebendigen und beweglichen Dauer schwimmt. Das ist auch der eigenartige Punkt an Atgets dokumentarischem Projekt, das sich in einem bildlichen Sinne als konservativ bezeichnen lässt. Versucht man etwas festzuhalten, verschwindet das Leben. Will man das gebaute Bild einer Stadt konservieren, müssen die Menschen als lebendige Wirklichkeit dieser Stadt daraus verschwinden. Ob Fotografie also etwas erscheinen oder verschwinden lässt – auch mit Blick auf fotografische Indexikalität wurde dies deutlich – hängt von der Dauer als einem zeitlichen Prozess ab. Instabile Bildlichkeit, wie der verschwommene Kellner in der Mitte von Atgets Foto, macht auf die besondere Zeitlichkeit der Fotografie aufmerksam, die mit der Dauer und der Relationierung unterschiedlicher Dauern zusammenhängt. Das medienphilosophische Potential instabiler Bildphänomene in der Fotografie liegt darin, dass sie Wirklichkeit und Zeit als Beziehung und damit Wirklichkeit und Zeit als ein mediales Phänomen denkbar machen.

Nicolas Oxen (M.A.) ist seit 2013 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Philosophie audiovisueller Medien (Prof. Dr. Christiane Voss) an der Fakultät Medien der Bauhaus-Universität Weimar. Sein Promotionsprojekt mit dem Arbeitstitel „Blurring - Technik und Ästhetik des instabilen Bildes“ entwickelt eine prozessphilosophisch und pragmatistisch orientierte Theorie des digitalen Bewegtbildes. Er studierte von 2007 bis 2010 den dt.-frz. Studiengang „Europäische Medienkultur“ in Weimar und Lyon (B.A.) und von 2010 bis 2013 „Kulturwissenschaftliche Medienforschung“ in Weimar (M.A.). Seine Forschungsschwerpunkte sind: Prozessphilosophie und Pragmatismus, Zeit- und Affekttheorie sowie die visuelle Kultur digitaler Medienumwelten.

### Literaturverzeichnis

*Bergson 1985 (Erstveröffentlichung 1946):* H. Bergson, Denken und schöpferisches Werden, aus dem Französischen von L. Kottje (Frankfurt a. M. 1985).

*Bergson 2013 (Erstveröffentlichung 1907):* H. Bergson, Schöpferische Evolution, aus dem Französischen von M. Drewsen (Hamburg 2013).

*Bergson 1991 (Erstveröffentlichung 1896):* H. Bergson, Materie und Gedächtnis. Eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist, aus dem Französischen von J. Frankenberger (Hamburg 1991).

*Bergson 2013 (Erstveröffentlichung 1888):* H. Bergson, Zeit und Freiheit, Nachdruck der Übersetzung des Verlags Eugen Diederichs (Hamburg 2013).

*Barthes 2014 (Erstveröffentlichung 1980):* R. Barthes, Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, aus dem Französischen von D. Leube (Frankfurt a. M. 2014).

*Bazin 1983 (Erstveröffentlichung 1945):* A. Bazin, Ontologie des fotografischen Bildes, in: W. Kemp (Hrsg.), Theorie der Fotografie 3. 1945–1980 (München 1983) 58–64.

*Benjamin 1972 (Erstveröffentlichung 1931):* W. Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie, in: ders., Gesammelte Schriften II 1 (Frankfurt a. M. 1972).

*Chéroux 2004:* C. Chéroux u. a. (Hrsg.), Le troisième œil. La photographie et l'occulte, Ausstellungskatalog (Paris 2004).

*Damisch 2002 (Erstveröffentlichung 1963):* H. Damisch, Fünf Anmerkungen zu einer Phänomenologie des fotografischen Bildes, in: H. Wolf (Hrsg.), Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters (Frankfurt a. M. 2002) 135–140.

*Didi-Huberman 2010:* G. Didi-Huberman, Das Nachleben der Bilder, aus dem Französischen von M. Bischoff (Frankfurt a. M. 2010).

*Didi-Huberman 1997:* G. Didi-Huberman, Die Erfindung der Hysterie. Die fotografische Klinik von Jean-Martin Charcot, aus dem Französischen von S. Henke (München 1997).

*Doane 2002:* M. A. Doane, The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, The Archive (Cambridge, Mass. 2002).

*Dubois 1998 (Erstveröffentlichung 1983):* P. Dubois, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, hrsg. und mit einem Vorwort versehen von H. Wolf (Amsterdam 1998).

*Elkins 2011:* J. Elkins, *What Photography is* (New York 2011).

*Fischer 1995:* A. Fischer, *Ein Nachtgebiet der Fotografie*, in: V. Loers (Hrsg.), *Okkultismus und Avantgarde – Von Munch bis Mondrian*, Ausstellungskatalog, Schirn Kunsthalle (Frankfurt a. M. 1995) 503–553.

*Flusser 2011 (Erstveröffentlichung 1983):* V. Flusser, *Für eine Philosophie der Fotografie* (Potsdam 2011).

*Geimer 2010:* P. Geimer, *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen* (Hamburg 2010).

*Geimer 2009:* P. Geimer, *Theorien der Fotografie. Zur Einführung* (Hamburg 2009).

*Geimer 2002:* P. Geimer, „Was ist kein Bild? Zur ‚Störung der Verweisung‘“, in: ders. (Hrsg.), „*Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*“ (Frankfurt a. M. 2002).

*Gernsheim 2012:* H. Gernsheim, *Die Geburtsstunde der Fotografie: Meilensteine der Gernsheim Collection*, Ausstellungskatalog der Reiss-Engelhorn-Museen (Heidelberg 2012).

*Gunning 2004:* T. Gunning, *What's the point of an Index? Or, Faking Photographs*, *Nordicom Review* 25 (1–2), 2004, 39–49.

*Hampe 1998:* M. Hampe, *Alfred North Whitehead* (München 1998).

*Hoffmann 2002:* S. Hoffmann, *Geschichte des Medienbegriffs* (Hamburg 2002).

*Hurttig 2012:* M. A. Hurttig, *Aby Warburgs Vortrag ‚Dürer und die italienische Antike‘*, in: ders. – T. Ketelsen (Hrsg.), *Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel* (Köln 2012) 13–33.

*Janis 1989:* E. P. Janis, *The Bug in Amber and the Dance of Life*, in: dies. (Hrsg.), *Vanishing presence*, Ausstellungskatalog, Walker Art Center (Minneapolis 1989).

*Jonas 1997:* H. Jonas, *Der Adel des Sehens*, in: ders., *Das Prinzip Leben* (Frankfurt a. M. 1997) 233–265.

*Kittler 2002:* F. Kittler, *Optische Medien. Berliner Vorlesungen 1999* (Berlin 2002).

*Kittler 1986:* F. Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter* (Berlin 1986).

*Krämer 1998:* S. Krämer, „*Das Medium als Spur und als Apparat*“, in: dies. (Hrsg.), *Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien* (Frankfurt a. M. 1998) 73–94.

*Krauss 1992:* R. H., *Krauss, Jenseits von Licht und Schatten. Die Rolle der Photographie bei bestimmten paranormalen Phänomenen. Ein historischer Abriss* (Marburg 1992).

*Langer 2012*: F. Langer, Der Urknall der Fotografie, FAZ Online, 06.09.2012, <<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/kunst/das-aelteste-foto-der-welt-der-urknall-der-fotografie-11880147.html>> (11.05.2016).

*Mersch 2006*: D. Mersch, Medientheorien zur Einführung (Hamburg 2006).

*Patalong 2001*: F. Patalong, Die Fratze im Rauch, Spiegel Online, 24.09.2001, <<http://www.spiegel.de/netzwelt/web/q33ny-teil-3-die-fratze-im-rauch-a-159126.html>> (30.10.2015).

*Schüttpelz 2012*: E. Schüttpelz, Mediumismus und moderne Medien – Die Prüfung des europäischen Medienbegriffs, Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 86 (1), 2012, 121–145.

*Sconce 2000*: J. Sconce, Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television (Durham 2000).

*Snyder 2002 (Erstveröffentlichung 1988)*: J. Snyder, Das Bild des Sehens, in: H. Wolf (Hrsg.), Paradigma Fotografie. Fotokritik am Endes des fotografischen Zeitalters (Frankfurt a. M. 2002) 23–60.

*Stiegler 2001*: B. Stiegler, Philologie des Auges: die fotografische Entdeckung der Welt im 19. Jh. (München 2001).

*Talbot 1998 (Erstveröffentlichung 1844)*: W. H. F. Talbot, The Pencil of Nature. Der Zeichenstift der Natur, aus dem Englischen von W. Wiegand, Nachdruck der Originalausgabe mit Faksimiles (London 1998).

*Warburg 2010 (Erstveröffentlichung 1905)*: A. Warburg, Dürer und die italienische Antike, in: M. Treml – S. Weigel – P. Ladwig (Hrsg.), Werke in einem Band, auf Grundlage der Manuskripte und Handexemplare (Berlin 2010) 176–187.

*Whitehead 1987 (Erstveröffentlichung 1957)*: A. N. Whitehead, Prozess und Realität. Entwurf einer Kosmologie, aus dem Englischen von H. G. Holl (Frankfurt a. M. 1987).