

WIE KONNTE DAS NUR PASSIEREN?

Über „Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen“ von Peter Geimer

In der Fotografiegeschichte wurde bislang eingehend das Spannungsverhältnis zwischen der Fotografie als einem Abbild natürlicher Erscheinungen und dem kulturell definierten Bild verfolgt. Verfärbungen, Abdrücke, Abnutzungserscheinungen, Lichterscheinungen und Schleier lenken die Aufmerksamkeit des Betrachters in der Analyse von Peter Geimer nun auf das Medium und seine Verfahren selbst, auf die Übertragung als sichtbaren Prozess, wodurch seine technische Objektivität vollends in Frage gestellt werden kann.

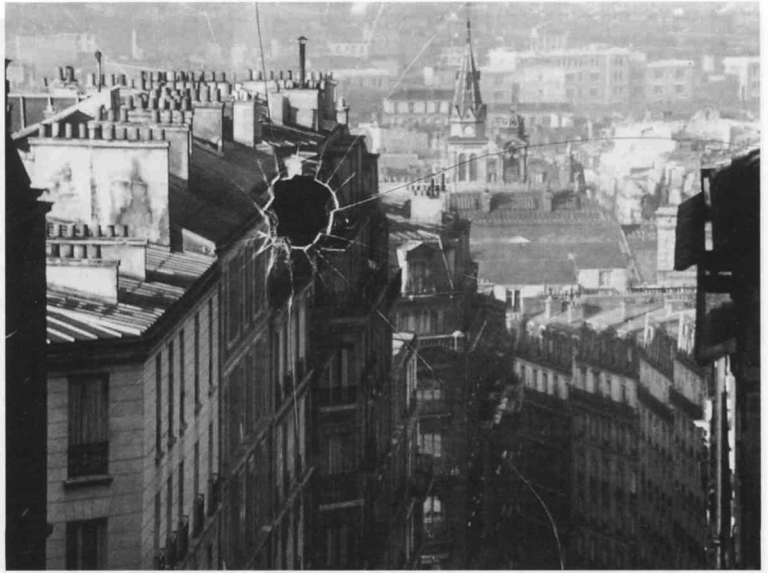
Das Versehen als Versehen und als integraler Bestandteil künstlerischer Produktion richtet den Blick auf die Frage nach dem Unsichtbaren, nicht Abzubildenden, dem Unvorhersehbaren und Geisterhaften als ein dem Apparat immanenter Effekt. Ist der Geist der Fotografie sichtbar?

Seit der institutionellen Anerkennung der Fotografie als einer schönen Kunst in den frühen 1970er Jahren hat es verschiedene theoretische Strömungen gegeben, die die Identität der Fotografie als Medium infrage gestellt haben. Zuerst wurde der Anspruch der Fotografie auf Medienspezifität von einer Gruppe foucaultianischer Wissenschaftler bestritten, die die unterschiedlichen diskursiven Rahmenbedingungen in den Vordergrund rückten, die fotografische Technologien erst intelligibel machten. In einigen Fällen waren die Kontexte dieser Intelligibilität Netzwerke der Macht (John Tagg), in anderen Fällen wurde die Kohärenz fotografischer Praktiken einem stärker abstrakten Komplex aus philosophischen Ideen und Metaphern zugeschrieben (Geoffrey Batchen). Seit diesen anfänglichen Hinterfragungen haben unsere kritischen Geschichten der Fotografie eine stärker materialistische Orientierung angenommen, die technischen Aspekte des fotografischen Apparats werden jetzt hervorgehoben. Der von Foucault

ausgehende Impuls zielte auf den Zusammenhang der Fotografie mit Sprache und Diskurs, während Vertreter dieser jüngeren Tendenz danach trachteten, die Fotografie zu hinterfragen und zu entsublimieren, indem sie deren Verbindungen mit anderen wissenschaftlichen und technischen Mitteln herausarbeiteten. Diese zweite Strömung demonstriert, dass fotografische Praktiken nicht nur durch philosophischen Diskurs stabilisiert und kohärent gemacht werden, sondern auch durch solche „philosophische Spielzeuge“ wie Mikroskope und *Camere lucidae*. Diese Schule folgt einer wichtigen kittlerianischen Korrektur oder Hinzufügung zu Michel Foucaults Werk: Dessen strukturalistische Perspektive privilegierte die Sprache als die Matrix der Intelligibilität. Durch diesen logozentrischen Rahmen wurden notwendigerweise fast alle nicht alphanumerischen Aufschreibetechnologien (Film, Fotografie etc.) aus der Analyse ausgeschlossen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden und die in der ersten Hälfte des 20. alltägliche kulturelle Gegebenheiten wurden. So sehr es einer Analyse der konzeptuellen und diskursiven Kontexte der Fotografie bedarf, so sehr erfordert eine kritische Geschichte der Fotografie auch eine rigorose materialistische Analyse des technischen Apparats und seiner konkreten Entfaltungen.

Peter Geimers neues Buch „Bilder aus Versehen“ ist ein herausragender Versuch, diese beiden Linien zu verbinden. Geimer greift Batchens Beobachtung auf, dass die ungeklärte Identität der Fotografie zwischen einem natürlichen und einem kulturellen Phänomen oszilliert, und organisiert seine Untersuchung um den epistemischen Grenzbereich zwischen Fakt und Artefakt. Zwischen diesen beiden Optionen entscheidet sich der Autor für das *juste milieu*: Mit Rückbezug

André Kertész,
„Broken Plate“, 1929



auf die Arbeiten von Bruno Latour, der insgesamt die prominenteste theoretische Stimme in dem Buch ist, beschreibt Geimer die Fotografie als Produkt einer „hybriden Autorenschaft“ zwischen menschlicher Handlung und natürlichem Objekt (S. 51–52). Er ist, wie er darlegt, weniger daran interessiert, die Debatte zwischen Tatsache und Artefakt beizulegen, sondern die Regeln fotografischer Intelligibilität zu verstehen. „Die Frage ist nicht, ob die fotografische Platte tatsächlich Fakten oder Artefakte, natürliche oder künstliche Erscheinungen zum Vorschein gebracht hat, sondern welche Konzeption fotografischer Sichtbarmachung solchen Unterscheidungen unausgesprochen vorausging.“ (S. 156) Seine Untersuchung der epistemischen Bedingungen für fotografische Visualisierung beginnt mit einer kritischen Lektüre einer breiten Auswahl von Ansätzen der Fotografiegeschichte. Hierbei fragt er, was diese Darstellungen über die Ursprünge der Fotografie zu erkennen geben. Wie auch anderswo in diesem Buch zeigt sich Geimers Souveränität im Umgang mit seinem Gegenstand in einer faszinierenden Wunderkammer des Anekdotischen, zu der *inter alia* die Erörterung eines fotografischen „Fading Committees“ (eines Komitees zur Untersuchung

der Ursachen des Ausbleichens früher Fotografien, etabliert 1855) zählt wie auch Jules-Bernard Luys Verwendung von Subjekten in paranormalen Wahrnehmungszuständen als menschliche fotografische Platten und ein bizarrer Katalog unterschiedlichen Materials, von Morphinum bis Honig und Tabak, die vor der industriellen Standardisierung in der Fotografie verwendet wurden. So faszinierend und aussagekräftig diese Berichte von den pseudowissenschaftlichen Anfängen der Fotografie auch sind, es wäre doch wünschenswert gewesen, dass Geimer auch die Rollen von Industrie und Wirtschaft bei der Etablierung fotografischer Normen berücksichtigt oder zumindest anerkannt hätte. Das ist zwar eine deutlich weniger sensationelle Geschichte, aber die Herausbildung der Fotografie als moderner massenkultureller Form war undenkbar ohne die Entwicklung in der kommerziellen Warenherstellung und die chemischen Verfahren, die wesentlich zur Standardisierung der wild durcheinanderlaufenden Ansammlung protofotografischer Praktiken beitrugen. „Fotografie“ als wiedererkennbare und diskursiv stabile kulturelle Konstruktion gab es erst mit ihrer Industrialisierung im 19. Jahrhundert.

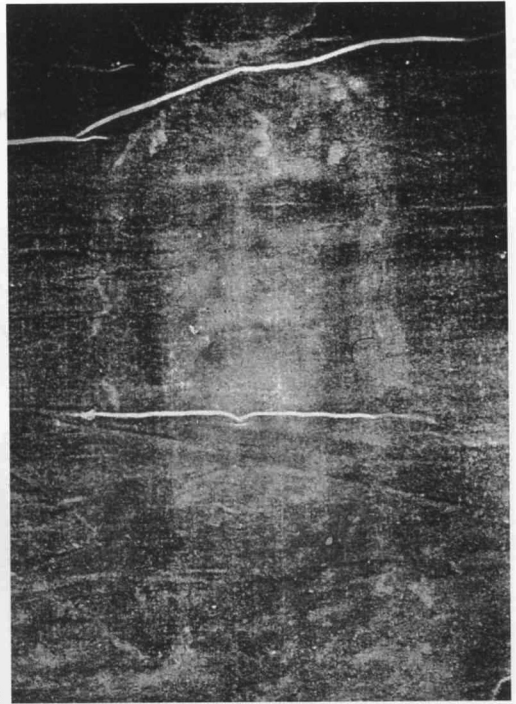
Nach seiner Expedition in die nicht leicht zu erhellenden Ursprünge der Fotografie widmet Geimer sich als Schwerpunkt seiner Studie der Kritik der beiden Säulen der fotografischen Objektivität: der mimetischen Ähnlichkeit und der ontologischen Gegenwart. Im Zuge seines Arguments gegen Fotografie als mimetisches Medium beschreibt Geimer zum Beweis eine große Bandbreite unbeabsichtigter Fehler (Schleier, Flecken, Lichtkränze, ...), die die materielle Gemachtheit der Fotografie deutlich werden lassen. Auf den ersten Blick würde man annehmen, dass diese Unfälle dem Prozess der fotografischen Abbildung zuwiderlaufen. Aber Geimer argumentiert, dass diese „Feinde des Fotografen“, wie man sie bezeichnet hat, konstitutiv für die Fotografie sind. „Das Sichtbarwerden des Materials war ursprünglich. Die Abbildfunktion der Fotografie war ihr nicht immer schon selbstverständlich mitgegeben.“ (S. 72) Geimer konstruiert hier eine fesselnde Vorgeschichte modernistischer, abstrakter Fotografie. Ob in der autonomen Bildwelt der okkulten Fotografie, in Strindbergs „Celestogrammen“ oder Moholy-Nagys Fotogrammen – das Verstehen von Fotografien, schreibt er, war kein Akt des Sehens, sondern ein Akt des Interpretierens, Imaginierens und Entschlüsselns. Es war, anders gesagt, kein Wahrnehmungsvorgang, sondern ein epistemischer Prozess. Geimer hebt hervor, dass der Interpret von Fotografien in vielen Fällen nicht ausmachen konnte, ob die zweifelhaften Phänomene, die auf der fotografischen Platte „abgebildet“ waren, in der Außenwelt existierten oder ob es sich dabei einfach um Störungen handelte, die der fotografische Apparat selbst generierte.

Die „Selbsttätigkeit der Instrumente“ (S. 118) hinterlässt Spuren, aufgrund derer Geimer eines

der faszinierendsten Argumente seines Buches entwickelt, nämlich eine Kritik der fotografischen Ontologie und Referenzialität. Die privilegierte Beziehung der Fotografie zur Wahrheit entstammt, wie wir wissen, ihrem acheiropoetischen Anspruch; sie ist objektiv und neutral, weil es sich dabei um eine Form des automatischen Schreibens ohne Autor handelt. Geimer aber zeigt in einer detaillierten Rekonstruktion verschiedener technischer Untersuchungen und Begutachtungen des Turiner Grabtuchs am Ende des 19. Jahrhunderts, dass Fotografie sich nicht so sehr als Paradigma objektiver Referenz erweist, sondern als massiver technischer Pleonasmus. Die ontologische Authentizität des Turiner Grabtuchs, eines geläufigen *locus classicus* unter den „Acheiropoietoi“, konnte nur durch eine aufwendige Sequenz übertragener Bilder, abfotografierter Modelle, Negativ-Positiv-Umkehrungen etc. erwiesen werden. Geimer kommt zu dem Schluss, dass fotografische Objektivität nicht auf einer ontologischen Verbindung mit der äußeren Wirklichkeit beruht, sondern auf dem Vermögen des Apparats, Schnittstellen mit anderen technischen Geräten zu bilden. Geimer zitiert Bruno Latour: „Je mehr Instrumente, je mehr Vermittlung, desto besser das Begreifen der Realität.“ (S. 231) Die Fotografie ist nur ein weiterer technischer Umweg in einer Metastasierung von Instrumenten, die auf einer „Kaskade von Ersetzungen“ beruht: „der Ersetzung des unzugänglichen Grabtuchs durch Negative, der Originalnegative durch Reproduktionen, der reproduzierten Negative durch eine mit Zink behandelte Bromsilbergelatineplatte, schließlich der Bromsilbergelatineplatte durch die Emanation von Ammoniakkarbonat auf ein mit Aloe getränktes Leintuch.“ (S. 216) Anders gesagt: Die Fotografie ist nicht aufgrund ihrer



1



2

ontologischen Verbindung mit einem äußeren Referenten objektiv (das berühmte indexikalische Band von Charles S. Peirce), sondern weil sie ein geschlossener Kreislauf ist, ein tautologisches „Selbstbildnis“ des Apparates selbst. (S. 338)

Geimers Buch „Bilder aus Versehen“ löst auf brillante Weise ein, was der Autor sich vorgenommen hat: eine Beschreibung der epistemischen Bedingungen fotografischer Sichtbarkeit. Seine umfassende fachliche Ausgewogenheit sorgt dabei für Distanz zu jeglicher ausdrücklicher und parteiischer Beschäftigung mit Fragen von Macht und Hegemonie, und manchmal wünscht man sich als Leser, dass Geimer zumindest einige der ideologischen Fragen zulassen würde, die für die erste Welle der Theorie in der Folge Foucaults, die sich mit Fotografie beschäftigte, so zentrale Bedeutung hatten. Kann man tatsächlich so einfach die epistemische Spannung zwischen Fakt und Artefakt identifizieren, ohne auch die Rolle der Fotografie als führender kultureller Technologie zur Überführung von Artefakten in Faktizität

und damit für die Naturalisierung von Technologie anzusprechen? Um einen bekannten Vergleich zu bemühen: Es ist eine Sache, den Umstand in Betracht zu ziehen, dass Fingerabdrücke im späten 19. Jahrhundert zu einem Medium menschlicher Identität wurden, aber ein genaueres Verständnis dieses Umstands erfordert eine Untersuchung der konkreten sozialen Interessen, denen die kriminologischen Methoden der Klassifizierung dienen. Es gab zweifellos ähnliche Kontexte und Motivierungen für eine Vielzahl der Phänomene, die Geimer in seiner faszinierenden Untersuchung beschreibt. Hier erscheint Deleuzes Ratschlag angebracht, dass „Maschinen sozial sind, bevor sie technisch sind“.

DEVIN FORE

(Übersetzung: Bert Rebhandl)

Peter Geimer, Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen, Hamburg: Fundus, 2010.