

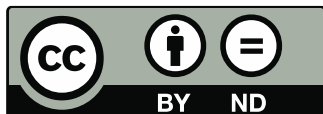
Schriftenreihe des DFG-Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“
herausgegeben von Barbara Gronau und Kathrin Peters

Periphere Visionen. Wissen an den Rändern von Fotografie und Film

Herausgeber*innen: Marcel Finke, Heide Barrenechea, Moritz Schumm

Paderborn: Wilhelm Fink, 2018

Gestaltung: Jenny Baese



Der Text dieser Publikation ist unter einer Creative Commons Lizenz vom Typ Namensnennung – Keine Bearbeitung 4.0 International. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA. Fotos und Abbildungen mit anderen Nachweisen sind ausgenommen.

INHALT

BARBARA GRONAU, KATHRIN PETERS Vorwort zur Schriftenreihe	7
HEIDE BARRENECHEA, MARCEL FINKE, MORITZ SCHUMM Einleitung, Periphere Visionen, Wissen und die Denkfigur des Randes	9
I) RÄNDER DES VISUELLEN	
EMMANUEL ALLOA An den Rändern der Sichtbarkeit	27
VOLKER PANTENBURG Die Peripherie abtasten. Zum Blickregime des horizontalen Kameraschwenks	43
MARTINA DOBBE „Was eigentlich interessiert, scheint immer gerade neben oder hinter dem Gezeigten zu liegen.“ Ausgestellte Un/Sichtbarkeiten der Fotografie	61
MARCEL FINKE Glas, Glanz, Gleißeln. Randbemerkungen zur Fotografie	77
II) EPISTEMISCHE RÄNDER MULTIPLER SICHTBARKEIT	
EVA WILSON Hinter den Spiegeln. Virtualität, Rekursion und virtuelle Bilder im 19. Jahrhundert.	97

EILEEN ROSITZKA Corpographische Koordinaten. <i>Zero Dark Thirty</i> und <i>United 93</i> zwischen Sehen, Hören und Wissen.	113
MORITZ SCHUMM „The beginning of the end of the end of the beginning has begun.“ Sehen und Wissen an den Rändern von Wes Andersons <i>The Grand Budapest Hotel</i>	127
ANTONIA VON SCHÖNING Ränder des Urbanen. Zur Politik des städtischen Raums bei Michel de Certeau und Bruno Latour	145
 III) WISSEN UND BILDPOLITIKEN DES RANDES	
LILIAN HABERER Stateless State. Marginale Bewegungen, Handlungsformen des Fiktionalen und Politischen in Eric Baudelaires <i>Letters to Max</i>	165
HEIDE BARRENECHEA Hybride Sichtbarkeit. Irritierende Uneindeutigkeiten in der frühen palästinensischen Bildnisfotografie	185
KATHRIN PETERS Bilder des Protests. Über die „Woman in the Blu Bra“ und relationale Zeugenschaft	205
HANNO BERGER Pascals Wette, die Revolution und <i>V for Vendetta</i>	223
BILDNACHWEISE	237
ZU DEN AUTORINNEN UND AUTOREN	241

VORWORT ZUR SCHRIFTENREIHE

Vor dem Hintergrund anhaltender Diskussionen um die sogenannte Wissensgesellschaft widmet sich die Schriftenreihe des DFG-Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“ den Bedingungen, Effekten und kritischen Potenzialen einer spezifisch künstlerischen Wissensgenerierung.

Dabei gehen wir von der These aus, dass die Künste entscheidenden Anteil an der Darstellung, der Legitimation und der Verbreitung von Wissensformen aus anderen sozialen und kulturellen Feldern haben und darüber hinaus selbst eigene Formen des Wissens hervorbringen und speichern.

Im 20. und 21. Jahrhundert wird dieser Konnex in besonderem Maße wirksam. Einerseits nehmen Wissenskonzepte in der Begründung, im Selbstverständnis und in den Praktiken zahlreicher Künstler/innen einen zentralen Stellenwert ein. Darüber hinaus führen die Entwicklung neuer technischer Medien und der Einsatz wissenschaftlicher Verfahren wie Recherche, Experiment, Simulation und Modellierung zur Herausbildung neuer Kunstpraktiken. Andererseits wird mit dem ‚Imperativ der Innovation‘ ein politischer Zusammenschluss von Künsten, Wissenschaften und Wertschöpfungsdiskursen hergestellt, in dem die Figur des kreativen Künstlers als Vorbild moderner Subjektivität eingesetzt wird.

Mit dem Fokus auf die Künste öffnet sich ein Forschungsfeld, das in den traditionellen Ansätzen der Wissenssoziologie, Wissenschaftsgeschichte oder Kulturwissenschaften ein Desiderat darstellt. Unser Ziel ist es, die traditionell ästhetische Perspektive auf die Künste durch eine epistemische Perspektive zu ergänzen. Dabei gehen wir von einem Wissensbegriff aus, der sowohl Theorien des impliziten, praktischen und habituellen als auch solche des theoretischen, expliziten und diskursiven Wissens einbezieht.

Die vorliegende Schriftenreihe versammelt Beiträge aus den Kunst- und Kulturwissenschaften, den Theater-, Film-, Musik- und Medienwissenschaften sowie der Philosophie, Architekturtheorie und der Pädagogik. In dieser interdisziplinären Perspektive werden die Aushandlungsprozesse erkennbar, in denen sich künstlerisches Wissen artikuliert und legitimiert.

Barbara Gronau / Kathrin Peters
Universität der Künste Berlin

EINLEITUNG.
PERIPHERE VISIONEN,
WISSEN UND DIE DENKFIGUR DES RANDES

Sehen und Wissen scheinen in einem intimen, gleichwohl aber schwierig zu bestimmenden Wechselverhältnis miteinander zu stehen. Doch welche Beziehungen gehen beide miteinander ein? Und wenn sie in gegenseitigem Kontakt stehen: Welche Rolle spielen dann Medien wie Fotografie und Film in diesem Zusammentreffen? Oder auch andersherum formuliert: Zu welchen Konstellationen zwischen Sehen und Wissen kommt es bei der Rezeption von Fotografien und Filmen?

Vor dem Hintergrund derartiger Fragen gehen die Aufsätze des vorliegenden Sammelbandes den ebenso komplexen wie vielgestaltigen Verhältnissen von Sehen und Wissen anhand konkreter fotografischer und filmischer Beispiele nach. Sie rücken somit zwei Verfahren der Sichtbarmachung in den Fokus, die aus verschiedenen Gründen maßgeblich zum Topos visueller Evidenz und zur Idee eines wissenden Sehens beigetragen haben. Dabei zielen die Beiträge darauf ab, die viel zu simple Gleichsetzung von Sichtbarkeit und Wissen (bzw. Nichtsichtbarkeit und Nichtwissen) kritisch aufzulösen und die vereinfachende Grenzziehung zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren (sowie dem Wissen und dem Nichtwissen) zu hinterfragen. Hierfür greifen sie auf die Denkfigur des Randes zurück. Auf diese Weise rücken Bereiche in den Blick, in denen das Sehen über das Wissen bzw. das Wissen über das Sehen hinauschießt, und deren Verhältnis somit als eigenes Thema aufgeworfen wird. Das Interesse gilt folglich den diffusen Rändern des Ungewissen sowohl im Feld des Visuellen wie auch im Reich der Erkenntnis: jenen Zonen des Möglichen also, in denen man nicht recht weiß, was man sieht, oder nicht wirklich sieht, was man zu wissen meint. Durch die Hinwendung zu den Rändern machen die versammelten Aufsätze auf periphere Visionen jenseits von Klarheit und Eindeutigkeit aufmerksam.

I) Verhältnisbestimmungen von Sehen und Wissen

Sehen und Wissen als Einheit zu denken, erscheint verführerisch. Schon in einer der frühesten Auseinandersetzungen mit dem Wissensbegriff bringt der jugendliche Übereifer des Theaitetos dies zum Ausdruck. In dem gleichnamigen Dialog Platons formuliert Theaitetos gegenüber Sokrates, dass „Wissen nichts anders als Wahrnehmung“¹ sein könne. Diese schlichte Gleichsetzung wird im Fortgang des

¹ Platon: *Theätet*, 151e.

Gesprächs natürlich zur Zielscheibe der Kritik. Denn nicht nur würde eine solche Bestimmung beide Begriffe für sich genommen überflüssig machen; sie würde auch zu einer Situation führen, die als phänomenologische Unmöglichkeit beschrieben wird: „Es folgt also,“ problematisiert Sokrates entsprechend, „daß jemand das, wovon er Wissen erlangt hat, indem er sich dessen erinnert, doch nicht weiß, weil er es nicht sieht.“²

In Platons Dialog deutet sich bereits an, dass sich eine vollständige Identifikation von Wissen und Sehen nicht durchhalten lässt – jeweils handelt es sich um voneinander zu unterscheidende Phänomene mit je eigenen Qualitäten. In gleicher Weise erscheint aber auch eine völlige Trennung der beiden Begriffe als ein ebenso unmögliches Unterfangen. Denn was kann ein Wissen sein, das sich in gänzlicher Unabhängigkeit von der Wahrnehmung verstehen lassen soll? Man hätte es mit einer Epistemologie zu tun, die nicht auf die Eindrücke der Umwelt angewiesen ist, sondern sich einzig und allein aus einem a priori gegebenen Wissensbestand zu entwickeln hätte. Und umgekehrt: Wie soll sich eine Wahrnehmung denken lassen, die man als gänzlich wissensfrei bezeichnen kann? Sie würde sich auf eine Welt verlassen müssen, die in ihrer Objektivität und der darin verbürgten Evidenz keiner Epistemologie bedürfte, um sich den Betrachtenden zu erschließen.³ Andernfalls wäre das Sehen wenig mehr als eine „great, blooming, buzzing confusion“⁴, ein Durcheinander, das sich nur noch als qualitativer Eindruck und anhand seiner Intensitäten beschreiben ließe.

Im Falle einer fundamentalen Trennung würde die isolierte Wahrnehmung nicht über den Status des Chaos hinausgelangen. Das Wissen wiederum würde zu einem theorematischen Spiel des Geistes verkommen, das kein Außen mehr kennt. Dass dem keineswegs so ist, scheint offenkundig zu sein. Damit ist ein Spannungsfeld eröffnet, das auch für die Gegenwart kaum an Bedeutung eingebüßt hat.⁵ Und es wird eine philosophiegeschichtliche Traditionslinie berührt, die – von der platonischen Fragestellung ausgehend – Wissen und Sehen auf immer neue Weise in ein sich wechselseitig bedingendes und gegenseitig vereinnahmendes Verhältnis setzt. Dieses Erbe zeichnet etwa Lambert Wiesing in seiner Textsammlung *Philosophie der Wahrnehmung* nach, in der er die Diskussionen über das Sehen von den Ansät-

2 Ebd., 164b.

3 Für eine Kritik dieser „Konstanzhypothese“ vgl. Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1974 [Paris 1945], S. 47–53.

4 James, William: *Principles of Psychology*, Bd. 1, New York 1890, S. 488.

5 Dies gilt zumal im Kontext einer häufig getroffenen Gegenwartsdiagnose, die sich mit einer immer weiter ausgedehnten und in immer größerem Maße die Wahrnehmung bestimmenden Fülle an Bildern konfrontiert sieht. Die Forschung will demgegenüber nicht einfach die Vorbehalte einer fortschreitenden Simulation (vgl. Baudrillard, Jean: „Die Präzession der Simulakra“, in: ders.: *Agonie des Realen*, Berlin 1978) des Sehens wiederholen, sondern auch nach dessen epistemischem Potenzial fragen. Zum Zusammenhang von Sehen, Wissen und Virtualität siehe den Aufsatz von Eva Wilson in diesem Band.

zen einer „repräsentationalistische[n] Theorie der Wahrnehmung“⁶ bis zu den phänomenologischen Beschreibungen der Gestaltphilosophie verfolgt. In diesem Zusammenhang gewinnt die Sinnestäuschung immer wieder besondere Aufmerksamkeit, und zwar genau deshalb, weil man es am Grunde der unterschiedlichen Wahrnehmungsentwürfe mit der Frage nach dem epistemischen Gehalt der Wahrnehmung bzw. mit der Frage nach dem Anteil des Sinnlichen am Wissen zu tun hat: „Jede Sinnesillusion evoziert die Fragen: Was kann man *eigentlich* wahrnehmen und was ist nicht mehr im *eigentlichen* Sinne des Wortes wahrgenommen?“⁷ Die Sinnestäuschung als ein spezielles Phänomen wirft hiernach die allgemeine Frage nach einer Grenze auf, die zwischen dem Sehen und dem Wissen verläuft; die verschiedenen Antworten auf diese Frage differenzieren sich in unterschiedliche wahrnehmungstheoretische Modelle aus.

Was sich vonseiten einer Auseinandersetzung mit der Wahrnehmung und vor allem dem Sehen konstatieren lässt, trifft ähnlich auch auf die umgekehrte Perspektive zu, d.h. jene, die sich vorrangig auf das Phänomen des Wissens richtet. Letzteres begründet sich dann vor allem als ein *embodied knowledge*, das mentale Fähigkeiten auf der Ebene ihrer sensorischen und neurologischen Herausbildung anspricht. Mit Michael Polanyi handelt es sich um ein implizites Wissen,⁸ das sich als ein Einüben des Umgangs mit der Welt versteht und darin das Sehen als eine wissende Handlung mit einschließt.⁹ Auch hier bewegt man sich an dem Punkt einer Ununterscheidbarkeit von Wissen und Sehen, die sogar in den Rang eines definitorischen Merkmals erhoben wird: So fallen in den Bereich impliziten Wissens, wie Richard Zaffron festhält, „all those things which we know, yet cannot tell: how I recognize a face, how I ride a bicycle, how I read an x-ray, how I use a tool, how I read, write, and speak.“¹⁰ Aktuelle Publikationen verschieben die aufgeworfene Fragestellung stärker in eine kognitionswissenschaftliche Richtung: Zwar handelt es sich auch aus dieser Perspektive um ein körperliches Wissen, doch wird der Körper hier gleichwohl vorrangig als ein System von Filtern verstanden. Die Ausdifferenzierung der Sinne fungiert demnach als die Herausbildung von „automatic sorting machines“¹¹, deren Aussonderungen und Fokussierungen dem Erscheinen der Welt seine Ordnung verleihen und Bedeutung schaffen.

6 Wiesing, Lambert: „Einleitung“, in: ders. (Hg.): *Philosophie der Wahrnehmung. Modelle und Reflexionen*, Frankfurt/M. 2002, S. 9–64, hier: S. 26.

7 Ebd., S. 14.

8 Vgl. Polanyi, Michael: *The Tacit Dimension*, New York 1966; ders.: „Knowing and Being“, in: *Mind*, New Series, Bd. 70, Nr. 280, 1961, S. 458–470.

9 Siehe hierzu den Aufsatz von Emmanuel Alloa in diesem Band.

10 Zaffron, Richard: „On Understanding What We Don't Know How We Know“, in: *Science*, New Series, Bd. 168, Nr. 3938, 1970, S. 1440–1442, hier: S. 1440.

11 Mohan, Matthew: *Seeing, Doing, and Knowing. A Philosophical Theory of Sense Perception*, Oxford 2005, S. 8. In eine ähnliche Richtung argumentiert Carsetti, Arturo (Hg.): *Seeing, Thinking and Knowing. Meaning and Self-Organisation in Visual Cognition and Thought*, Dordrecht 2004.

Ob nun von der Wahrnehmung ihren Ausgang nehmend oder von einer Theoretisierung des Wissens, den Ansätzen scheint eine prinzipielle Unbestimmbarkeit bzw. morphologische Offenheit gemein, wenn es um die Frage nach den Differenzen und Übereinstimmungen von Wissen und Sehen geht. Diese Unbestimmbarkeit wiederum bildet den Ausgangspunkt für kulturwissenschaftliche Ansätze: Diese erkennen in den oben vorgestellten Theorien vor allem eine Art biologischen Determinismus, der, wie Gottfried Boehm ausführt, unterschiedliche Weisen des Sehens und Wissens höchstens als Abweichung von den aufgestellten normativen Setzungen zu erfassen vermag. Der Fokus auf eine körperliche Präformation setze einem adäquaten Verständnis der Wahrnehmung und der Erkenntnisprozesse zu enge Grenzen. Für die Kulturwissenschaften sei hingegen die „Unterscheidung der beteiligten natürlichen und der hervorgebrachten Aspekte [...] von größter Bedeutung.“¹² Ralf Konersmann bringt diesen Gedanken in aller Deutlichkeit zum Ausdruck, wenn er für die These eintritt, „daß sich, wie Walter Benjamin schrieb, innerhalb großer Zeiträume mit der gesamten Daseinsweise der Menschen die Art und Weise ihrer Sinneswahrnehmung ändere, daß also [...] das Sehen eine Geschichte hat.“¹³

Eine kulturhistorische Auseinandersetzung mit Sehen und Wissen findet ihren Untersuchungsgegenstand entsprechend häufig in der medialen Vermittlung, in der sich nicht nur unterschiedliche Weisen von Sichtbarkeit entdecken lassen, sondern ebenso eine damit verbundene wandelbare Epistemologie. Damit ist ein Begriff von Medien angesprochen, der letztere nicht als neutrale Übertragungsinstanzen zwischen Sender und Empfänger versteht, die keinerlei Auswirkungen auf Wahrnehmung und Wissen haben. Die These, „dass das Wissen einer Kultur noch nie anders als medialisiert zu haben war“¹⁴, tritt viel eher für ein Verständnis ein, das Medien als spezifische Formungen dessen auffasst, was sich wahrnehmen und wissen lässt: „Die Frage lautet also, auf welche Art und Weise das Medium das Wissen prägt und wie umgekehrt die kulturellen Anforderungen an das Wissen als Ressource auf die Medien zurückwirken.“¹⁵ Medien erscheinen in diesem Sinne als Kristallisationspunkte, an denen sich eine historisch-diskursive Zusammenführung von Wissen und Sehen als ein je eigenes Verhältnis analysieren und nachzeichnen lässt. Sie verstehen sich jeweils als ein „Netzwerk symbolischer Äußerungen und diskursiver Strategien“¹⁶, deren je spezifische Sichtbarkeitsgestaltung Wissen und Sehen in der Wandelbarkeit ihrer Verhältnisse zum Ausdruck bringt.¹⁷

12 Boehm, Gottfried: „Sehen. Hermeneutische Reflexionen“, in: *Internationale Zeitschrift für Philosophie*, Nr. 1, 1992, S. 50–67, hier: S. 57.

13 Konersmann, Ralf: „Die Augen der Philosophen. Zur historischen Semantik und Kritik des Sehens“, in: ders. (Hg.): *Kritik des Sehens*, Leipzig 1997, S. 9–47, hier: S. 13f.

14 Mein, Georg / Sieburg, Heinz: „Medien des Wissens. Anstelle einer Einführung“, in: dies. (Hg.): *Medien des Wissens. Interdisziplinäre Aspekte von Medialität*, Bielefeld 2011, S. 7–21, hier: S. 10.

15 Ebd., S. 11.

16 Köhnen, Ralph: *Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens*, München 2009, S. 14. Vgl. auch Daston, Lorraine / Galison, Peter: *Objektivität*, Frankfurt/M. 2007 [Cambridge/Mass. 1997].

17 Vgl. Köhnen 2009 (wie Anm. 16), S. 555.

Sichtbarkeit, vor allem in ihrem Verhältnis zu einer potenziellen Nichtsichtbarkeit, steht auch im Zentrum gegenwärtiger bildwissenschaftlicher Forschungen.¹⁸ Insbesondere Ansätze, die nach dem Bild als einer eigenständigen „Erkenntnisform“ fragen und „dem Bildlichen [...] das Potential der Erkenntnisgewinnung“¹⁹ zugehen, beharren auf einer nicht-propositionalen, auf dem Zeigen beruhenden Logik des Ikonischen bzw. Visuellen.²⁰ Dabei geht es nicht allein um die „ikonischen Bedingungen des Wissens“²¹, sondern um ein dezidiert „ikonisches Wissen“²², ein Wissen also, dass sich nicht anders als durch bildliche Sichtbarkeit hervorbringen lässt. Hier wird deutlich, dass eine (noch ausstehende) „Erkenntnistheorie des Bildes“²³ notwendigerweise eine enge Verbindung von Sehen und Wissen voraussetzen muss. Denn der epistemische Wert der Bilder, d.h. ihre wissensgenerierende Rolle im Vollzug eines „visuellen Denkens“²⁴, ist nicht nur abhängig davon, dass etwas anschaulich wird, sondern auch davon, dass das Anschaulichgemachte wahrgenommen und nachvollzogen wird. Sichtbarkeit, in ihren je unterschiedlichen medialen Hervorbringungsweisen und Formen pikturaler Gestalt, bildet demzufolge den Grundstein eines Bildwissens,²⁵ mit dem sich das Sehen überschneidet. Wichtig ist dabei, dass bildliche Sichtbarkeit nicht ohne Weiteres vorliegt – genau so wenig wie Wissen immer schon vorhanden ist. Bildliche Sichtbarkeit wird hergestellt und Wissen generiert, weshalb stets auch nach den „Praktiken des Sichtbarmachens im Hinblick auf ihre spezifische Konstituierung von Wissen“²⁶ zu fragen ist. Auf diesen von kultur- und bildwissenschaftlichen Diskursen adressierten Konnex zwischen den medialen Dispositiven der Sichtbarmachung und der Medialität des Wissens fokussieren auch die Beiträge dieses Sammelbandes.

18 Vgl. allgemein Sternagel, Jörg: „Sichtbarkeit – Sichtbarmachung – Unsichtbarkeit“, in: Günzel, Stephan / Mersch, Dieter (Hg.): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart 2014, S. 297–302.

19 Heßler, Martina: „BilderWissen. Bild- und wissenstheoretische Überlegungen“, in: Adelman, Ralf u.a. (Hg.): *Datenbilder. Zur digitalen Bildpraxis in den Naturwissenschaften*, Bielefeld 2009, S. 133–161, hier: S. 161. Der Begriff der Sichtbarkeit gewinnt hier seine Bedeutung auch in Absetzung vom Begriff der Repräsentation, womit er sich gegen eine simplifizierende Indexikalität oder Zeichenhaftigkeit (vor allem technischer) Bilder richtet. Vgl. ebd., S. 159f.

20 Vgl. allgemein Buchholz, Amrei / Stahl, Lina Maria: „Epistemologie: Bilder als Wissen“, in: Günzel/Mersch 2014 (wie Anm. 18), S. 125–130.

21 Boehm, Gottfried: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007, S. 119.

22 Ebd., S. 120.

23 Buchholz/Stahl 2014 (wie Anm. 20), S. 125.

24 Vgl. Heßler, Martina / Mersch, Dieter: „Bildlogik oder Was heißt visuelles Denken?“, in: dies. (Hg.): *Logik des Bildlichen. Zur Kritik der ikonischen Vernunft*, Bielefeld 2009, S. 8–62.

25 Vgl. Fliescher, Mira / Goppelsröder, Fabian (Hg.): *Sichtbarkeiten 1: Erscheinen. Zur Praxis des Präsentativen*, Berlin/Zürich 2013.

26 Ebd., S. 8.

II) Fotografie und Film. Mediale Beziehungen zwischen Sehen und Wissen

Wenn das Verhältnis von Sehen und Wissen immer auch auf spezifische Weise medial vermittelt ist, dann lässt sich deren jeweilige Beziehung auch anhand konkreter medialer Dispositive erörtern. Zwei Medien bieten sich für eine solche Untersuchung in besonderem Maße an: Fotografie und Film. Beide sind in der Literatur zu *den* Erkenntnismedien avanciert und eignen sich deshalb für ein Nachdenken über das Verhältnis von Wissen, Sehen und Sichtbarmachung. Begründet liegt dies zunächst in einer Diskurstradition, die Fotografie und Film entlang der Eigenschaften ihrer medialen Dispositive bestimmt und ihnen ihren prominenten Platz in der Geschichte des wissenden Sehens und der visuellen Evidenz zugewiesen hat.

Relevant war hierfür zum einen, dass fotografische und filmische Verfahren Bilder erzeugen, die einfach zu reproduzieren sind, sich größtenteils relativ kostengünstig herstellen und leicht distribuieren lassen. Wie bereits Walter Benjamin betonte, boten und bieten sie sich deswegen für die Wissenskommunikation sowie die Dokumentation, Übertragung und Popularisierung von Wissen geradezu programmatisch an.²⁷ Auf diese medialen Vorzüge verwies schon François Arago 1839 in seiner Rede vor der Pariser Académie des Sciences. Denn wenn dort von der Fotografie als „einem so genauen und so schnellen Reproduktionsmittel“ sowie „der Schnelligkeit der Ausführung und des Nutzens für die Wissenschaften“²⁸ die Rede ist, dann meint dies nichts anderes als die veränderten Vervielfältigungs- und Zirkulationsmöglichkeiten, die sich mit der Erfindung der Fotografie auftaten. Digitale Bildformate und neue Medientechnologien wie das Internet oder Smartphones haben die Dissemination fotografischer und filmischer Bilder in den vergangenen Jahren bekanntlich abermals erleichtert.²⁹

Ferner gestatten fotografische und filmische Bildverfahren gewissermaßen explorative Formen der Sichtbarmachung, die vorderhand nahelegen, dass sich damit Bereiche des zuvor Nichtsichtbaren erschließen respektive Zonen des „Optisch-Unbewußten“³⁰ visualisieren lassen. Zu denken ist in diesem Zusammenhang an Chrono-, Mikro- und Makrofotografien oder Röntgenaufnahmen, während der

27 Vgl. Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (1936), in: ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt/M. 1977, S. 7–44, bes.: S. 10f.; Stiegler, Bernd / Grivel, Charles / Gunthert, André (Hg.): *Die Eroberung der Bilder. Photographie in Buch und Presse (1816–1914)*, München 2002; Hüppauf, Bernd / Weingart, Peter (Hg.): *Frosch und Frankenstein. Bilder als Medium der Popularisierung von Wissenschaft*, Bielefeld 2009.

28 Arago, Dominique François: „Bericht über den Daguerreotyp“ (1839), in: *Theorie der Fotografie, Bd. 1–4, 1939–1995*, hg. von Wolfgang Kemp und Hubertus von Amelnunxen, München 2006, S. 51–55, hier: S. 51, 54.

29 Siehe hierzu den Aufsatz von Kathrin Peters in diesem Band.

30 Vgl. Benjamin 1977 (wie Anm. 27), S. 36.

Film dieses Potenzial vor allem durch die Temporalität der Bewegung wie beispielsweise Zeitlupe und -raffung verwirklicht.³¹ Gemeinsam ist diesen Verfahren, dass sie mit Hilfe der apparativen Bildgebung Sachverhalte und Phänomene sichtbar machen, die sich der Wahrnehmung mit dem bloßen Auge entziehen. Dadurch eröffneten sich vielfältige Anwendungsfelder und wissenschaftliche Einsatzmöglichkeiten, in deren Kontext sich Fotografie und Film als epistemologische Objekte konstituieren konnten.³²

Und schließlich wurde und wird in Auseinandersetzungen mit Fotografie und Film auf die besondere Art ihrer Bildgenese hingewiesen.³³ Deren apparative Bildentstehung sei insofern speziell, als sie immer wieder suggeriert, losgelöst vom menschlichen Zutun eine Form der Selbstaufzeichnung zu betreiben und auf diese Weise objektive Bilder zu erzeugen.³⁴ Objektiv deshalb, weil damit das Versprechen einer „indexikalischen Referentialität“³⁵ einhergeht, das von einer direkten Beziehung zwischen dem Objekt und seinem Abbild ausgeht.³⁶ Mit der solcherart angedeuteten indexikalischen Verfasstheit von Fotografie und Film wird folglich

31 Einen guten Überblick über die verschiedenen Verfahren liefert Frizot, Michel: „Das absolute Auge. Die Formen des Unsichtbaren“, in: ders. (Hg.): *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln 1998, S. 273–284. Für die filmischen Potenziale zeitlicher Verdichtung bzw. Ausdehnung vgl. u.a. Brockmann, Till: *Die Zeitlupe. Anatomie eines filmischen Stilmittels*, Marburg 2013; Becker, Andreas: *Perspektiven einer anderen Natur. Zur Geschichte und Theorie der filmischen Zeitraffung und Zeitdehnung*, Bielefeld 2004.

32 Vgl. u.a. Berg, Ronald: *Die Ikone des Realen. Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes*, München 2001, S. 16. Zu wissenschaftlichen Einsätzen der Fotografie siehe exemplarisch Bredekamp, Horst / Brons, Franziska: „Fotografie als Medium der Wissenschaft. Kunstgeschichte, Biologie und das Elend der Illustration“, in: Burda, Hubert / Maar, Christa (Hg.): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln 2004, S. 365–381; Regener, Susanne: *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktion des Kriminalen*, München 1999; Hinterwaldner, Inge / Buschhaus, Markus (Hg.): *The Picture's Image. Wissenschaftliche Visualisierung als Komposit*, München 2006.

33 Fotografie und Film werden zwar meist auf der Ebene eines von beiden geteilten Aufnahme-modus verhandelt; gerade jüngere Ansätze heben aber auch die medien-spezifische Eigenständigkeit des Films als eines bewegten Bildes hervor. Wie weiter unten ausgeführt wird, macht der Film hierdurch die indexikalische Qualität beider Medien auch als einen Diskurs nachvollziehbar.

34 Vgl. Daston, Lorraine / Galison, Peter: „Das Bild der Objektivität“, in: Geimer, Peter: *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technik*, Frankfurt/M. 2002, S. 29–99, bes.: S. 57–87.

35 Stiegler, Bernd: „Einleitung“ (2. Kapitel: Fotografie und Indexikalität), in: *Texte zur Theorie der Fotografie*, hg. von ders., Stuttgart 2010, S. 71–76, hier: S. 74.

36 Vgl. einschlägig Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt/M. 1989 [Paris 1980]. Siehe ferner Dubois, Philippe: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam/Dresden 1998 [Paris 1983]; Krauss, Rosalind E.: „Anmerkungen zum Index: Teil 2“ (1977), in: dies.: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*, Amsterdam/Dresden 2000, S. 265–276. Einen guten Überblick über die photo-theoretische Debatte um das Objektivitätsparadigma gibt Geimer, Peter: *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg 2009.

ein unmittelbarer Wirklichkeitsbezug der beiden Medien gekennzeichnet. Oder anders formuliert: Es ist die behauptete Indexikalität fotografischer und filmischer Verfahren, die nicht selten dazu verführte, Fotografie und Film eine besondere Form der Evidenz zuzuschreiben.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass ein Verständnis von Fotografie und Film als genuine Erkenntnismittel in der Regel mit deren medialen Besonderheiten begründet wird. Zugleich wurde von unterschiedlicher Seite aber auch darauf hingewiesen, dass die medienspezifische Beweiskraft filmischer und fotografischer Verfahren das Ergebnis vielfältiger Zuschreibungsprozesse ist. So wird in gegenwärtigen filmwissenschaftlichen Debatten betont, dass sich Indexikalität zuerst und vorrangig einer kinematografischen Inszenierung verdankt, die das filmische Bild als Referenz auf die Wirklichkeit ausdeutet. Einen Anlass findet diese Diskussion unter anderem in der Digitalisierung des Films (und auch der Fotografie). Die vormals evidente Relation zwischen der Wirklichkeit und ihrer Bannung auf das Trägermedium wird hierdurch (unter technischen Gesichtspunkten) zwar faktisch außer Kraft gesetzt, kann für die Erfahrung der Zuschauenden aber auch weiterhin seine Gültigkeit beanspruchen.³⁷ Dementsprechend hat beispielsweise Tom Gunning versucht, filmische Indexikalität abseits von Aspekten zu bestimmen, die sich einzig der medialen Übereinstimmung mit der Fotografie verdanken. Dies führte zu der Einsicht, es mit einem „Eindruck von Realität“ zu tun zu haben, der sich in der Bewegung – der Animation – der Bilder für das Publikum realisiert.³⁸ Auch Guido Kirsten geht in eine ähnliche Richtung, wenn er die Frage aufwirft, „was es heißt, einen Film als realistischen zu verstehen.“³⁹ Das harte Faktum der Indexikalität wird in diesem Sinne zu einem Modus, den „Filme durch die Art ihrer Gestaltung [...] mehr oder weniger deutlich blockieren oder aktivieren – wenn auch nie vollständig determinieren – können.“⁴⁰

Für die Fotografie wiederum stellte Katja Müller-Helle erst jüngst noch einmal heraus, dass Fotografien nie „frei [...] von rahmenden Autorisierungsprozessen“ seien, fotografische Evidenz variierenden „diskursiven Praktiken“ entspringe und institutioneller Legitimierung bedürfe.⁴¹ Ähnlich argumentierte zuvor bereits Susanne Holschbach, die bezugnehmend auf einflussreiche fototheoretische Positionen der 1970er und 80er Jahre zu folgender Einschätzung gelangte:

37 Vgl. hierzu Casetti, Francesco: *The Lumière Galaxy. 7 Key Words for the Cinema to Come*, Chichester/New York 2015, S. 6.

38 Vgl. Gunning, Tom: „Moving Away from the Index. Cinema and the Impression of Reality“, in: Koch, Gertrud / Pantenburg, Volker / Rothöhler, Simon (Hg.): *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*, Wien 2012, S. 42–60.

39 Kirsten, Guido: *Filmischer Realismus*, Marburg 2013, S. 26.

40 Ebd., S. 28.

41 Müller-Helle, Katja: „Stumme Zeugen. Fotografische Bildevidenz am Rand der Wahrscheinlichkeit“, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaften*, Bd. 11, Nr. 2, 2014, S. 37–48, hier: S. 39.

*Die Fotografie gibt es nicht. Sie besitzt keine Identität, keine Eigenart, keine spezifische Bedeutung unabhängig von derjenigen, die ihr in den kulturellen, gesellschaftlichen und institutionellen Kontexten ihrer vielfältigen Einsätze zugewiesen wird.*⁴²

Aus dieser Perspektive liefern Fotografie und Film keineswegs objektive Bilder einer bildvorgängigen Realität, sondern sind vielmehr als Resultate diskursiver und dispositiver Rahmungen zu begreifen.⁴³ Mit anderen Worten: Der Erkenntnisanspruch von fotografischen und filmischen Bildern etabliert sich stets in Abhängigkeit von Aushandlungsprozessen, weil ihre medienspezifische Beweiskraft einer diskursiven und institutionellen Absicherung bedarf und das Ergebnis einer gezielten *Evidenzerzeugung* ist.⁴⁴

Ganz offensichtlich hat also die Art und Weise, in der die Spezifik von Fotografie und Film jeweils bestimmt wird, auch Auswirkungen auf das angenommene Verhältnis von Sehen und Wissen.⁴⁵ Geht man beispielsweise von einer unvermittelten Indexikalität fotografischer/filmischer Bilder aus, dann besteht die Tendenz, Sehen und Wissen gleichzusetzen. Begreift man Fotografie und Film hingegen vorwiegend als Diskursprodukte, so liegt die Tendenz näher, Sehen und Wissen voneinander abzusetzen bzw. ihre unmittelbare Beziehung aufzulösen. Der Sammelband berücksichtigt diese prekäre Beziehung zwischen Medienspezifik und Diskursivität, wobei er sie mit Bezug auf die Wissensfrage neu verhandelt.⁴⁶

In Publikationen, die sich mit Fotografie und Film befassen, wird das Verhältnis von Sehen und Wissen nur selten eigens adressiert und problematisiert; zumeist wird implizit von einer direkten Beziehung ausgegangen.⁴⁷ Vor diesem Hinter-

42 Susanne Holschbach: „Einleitung“, in: Wolf, Herta (Hg.): *Diskurse der Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Bd. 2, Frankfurt/M. 2003, S. 7–21, hier: S. 7. Holschbach bezieht sich auf anglo-amerikanische Positionen, welche die fotografische Beweiskraft als Resultat eines Zusammenspiels unterschiedlicher Diskurse, Praktiken und Institutionen kennzeichnen. Vgl. dazu exemplarisch Burgin, Victor: *Thinking Photography*, London 1982; Sekula, Allan: *Photography against the Grain. Essays and Photo Works 1973–1983*, Halifax 1984; Tagg, John: *The Burden of Representation*, Hampshire 1988.

43 Darauf verweisen u.a. Artz, Carolin: *Indizieren–Visualisieren. Über die fotografische Aufzeichnung von Strahlen*, Berlin 2011; Burri, Regula Valérie: *Doing Images. Zur Praxis medizinischer Bilder*, Bielefeld 2008.

44 Katja Müller-Helle verweist auf die „Produktion von fotografischer Evidenz“, die stets an bestimmte Diskurse und Institutionen gekoppelt sei. Vgl. Müller-Helle 2014 (wie Anm. 41), S. 38. Zu denken ist in diesem Zusammenhang auch an den von Karin Knorr-Cetina geprägten Begriff des Viskurses, der das Zusammenspiel zwischen Diskurs und Visualisierung betont. Knorr-Cetina, Karin: „Viskurse‘ der Physik. Konsensbildung und visuelle Darstellung“, in: Heintz, Bettina / Huber, Jörg (Hg.): *Mit dem Auge denken. Strategien der Sichtbarmachung in wissenschaftlichen und virtuellen Welten*, Zürich 2001, S. 304–320.

45 Siehe hierzu vor allem den Aufsatz von Moritz Schumm in diesem Band.

46 Siehe hierzu vor allem die Aufsätze von Martina Dobbe und Heide Barrenechea in diesem Band.

47 Vgl. exemplarisch *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, hg. von Horst Bredekamp, Matthias Bruhn und Gabriele Werner, Bd. 7, Nr. 1, Sommer 2009; Hempfer, Klaus W. / Traninger, Anita (Hg.): *Dynamiken des Wissens*, Freiburg/Br. 2007;

grund zielt der vorliegende Band nun dezidiert darauf ab, die komplexen Wechselbeziehungen zwischen Sehen und Wissen am Beispiel der beiden Bildmedien deutlich werden zu lassen. Dabei wird von folgenden Annahmen ausgegangen: Das Verhältnis von Sehen und Wissen lässt sich als eine variable, weil immerzu veränderliche Konstellation bzw. Konfiguration beschreiben. Es gestaltet sich von Fallbeispiel zu Fallbeispiel anders, insofern es einen Unterschied macht, ob man es beispielsweise mit wissenschaftlichen Fotografien, Spielfilmen, Schnappschüssen oder Handyaufnahmen zu tun hat.⁴⁸ Die Verhältnisbestimmung zwischen Sehen und Wissen kann sich aber auch innerhalb eines Fallbeispiels wandeln, etwa durch die Übertragung einer privaten Aufnahme in einen neuen Kontext (z.B. als Beweis vor Gericht) oder durch die Entlarvung eines angeblich dokumentarischen Bildes als Fälschung. Weil das an Bildmedien geknüpfte Verhältnis von Sehen und Wissen von spezifischen Verwendungszusammenhängen, Rezeptions- sowie Produktionskontexten abhängig ist, ist es je nach Situation anders zu bestimmen.⁴⁹

Bei aller historischen und situativen Variabilität der komplexen und teils vertrackten Beziehungen zwischen Sehen und Wissen existieren auch Bereiche, in denen die Bestimmung dieses Verhältnisses an sich problematisch wird. Wie sich Sehen und Wissen zueinander verhalten, erweist sich in derartigen Fällen als unbestimmt und offen, sodass sich unscharfe Ränder ausbilden. Der Sammelband verfolgt die Hypothese, dass es insbesondere solche Zonen der Ungewissheit sind, die für eine Auseinandersetzung mit Fotografie/Film, Sehen und Wissen aufschlussreich sein können. Deshalb diskutieren die hier versammelten Aufsätze zahlreiche Beispiele, in denen sich zeigt, dass oftmals nicht mit letzter Sicherheit angegeben werden kann, wo die Grenzen des Sehens und Wissens zu ziehen sind, und dass sich die Verhältnisbestimmung als solche bereist als epistemologische Herausforderung stellt. Unabhängig davon, wie man das Verhältnis letztlich bestimmt oder ansetzt, verdeutlichen die Beiträge, dass in der Auseinandersetzung mit Fotografie und Film immerzu auch Fragen nach dem Zusammenhang von Sichtbarmachung und Evidenzerzeugung, Sehen und Wissen berührt werden. Eine Beschäftigung mit den beiden Medien bringt es folglich mit sich, dass man sich nicht nur auf dem Feld des Ästhetischen, sondern stets auch auf dem Feld des Epistemischen bewegt.

III) Sichtbarkeit, Wissen und die Denkfigur des Randes

Vor diesem Hintergrund ist es nicht unerheblich, dass die Geschichte medialer Sichtbarmachung überwiegend als Geschichte einer fortwährenden Grenzverschiebung erzählt worden ist. Es handelt sich um eine verbreitete Fortschrittsnarration,

Möntmann, Nina / Richter, Dorothee (Hg.): *Die Visualität der Theorie vs. Die Theorie des Visuellen*, Frankfurt/M. 2004.

48 Siehe hierzu den Aufsatz von Eileen Rositzka in diesem Band.

49 Siehe hierzu vor allem den Aufsatz von Antonia von Schöning in diesem Band.

nach der sich der Grenzverlauf zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren im Sinne einer progressiven Frontier-Bewegung permanent verlagert. An der Richtung dieser Grenzerweiterung besteht kein Zweifel: Es ist das Reich der Sichtbarkeit, das sich demzufolge ausbreitet, und es ist der dunkle Kontinent des Unsichtbaren, der Stück für Stück ausgeleuchtet und annektiert wird. Die Ausweitung der Sichtbarkeitszone erscheint dabei nicht selten als eine Form der Kolonialisierung zuvor unerschlossenen Terrains, d.h. als technisch mobilisiertes Vordringen des Blicks in die Gegenwelt des Unsichtbaren. Optische Medien und Visualisierungsverfahren wie Fotografie und Film sind aus dieser Perspektive nicht nur Hilfsmittel, um die Beschränktheit der visuellen Wahrnehmung zu überschreiten. In gewisser Weise werden sie zugleich als Mittel der Entgrenzung sowie der Aneignung konzipiert, denn mit der Idee einer Expansion des über seine Grenzen hinausgetriebenen Sichtbaren geht oft die Vorstellung einer zunehmenden Eingemeindung des ehemals Unsichtbaren einher. Sie leisten demnach nicht nur eine Überwindung der Limitierungen des Sehens, sondern ermöglichen auch eine „Eroberung von Räumen, die den menschlichen Sinnen nicht zugänglich sind.“⁵⁰

Diese teleologische Fortschrittserzählung der „unaufhaltsamen technologischen Erweiterung des Sehfeldes“⁵¹ geht nicht selten mit der Vorstellung einher, die apparative Steigerung der menschlichen Wahrnehmungsfähigkeit sei per se schon eine Form der Wissensproduktion: Weil sich das Unsichtbare dem Sehen verbirgt, liege es außerhalb der Grenzen unseres Wissens; und indem es mit technischen Mitteln in den Geltungsbereich des Blicks geholt wird, öffne es sich auch unserer Erkenntnis. Zu hinterfragen bleibt allerdings, ob die vermeintliche optische Eroberung der Terra incognita des Unsichtbaren ohne Weiteres mit einer Expansion des Wissens einhergeht. Oder umgekehrt: Ist es überhaupt hilfreich, mediale Sichtbarmachung im Sinne einer Grenzerweiterung des Feldes der Sichtbarkeit zu denken, die neben vormals uneinsehbaren Welten zugleich auch neue Wissensräume erschließt? Denn so wenig sich Sehen und Wissen strikt voneinander trennen lassen, so wenig kongruieren Sichtbarkeit und Wissen bzw. Unsichtbarkeit und Nichtwissen. Letzteres scheint schon deshalb unmöglich, weil bereits eine saubere Unterscheidung zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem kaum getroffen werden kann und sich auch Wissen nicht definitiv vom Nichtwissen absondern lässt. Hier wird deutlich, dass vor allem die Eignung der üblichen Grenzmetaphorik kritisch hinterfragt werden muss.

Der Begriff der Grenze und andere liminale Kategorien (wie etwa jene der Schwelle oder des Horizonts) sind insbesondere seit Ende des 20. Jahrhunderts zu

50 Heßler, Martina: „Der Imperativ der Sichtbarmachung. Zur Bildgeschichte des Unsichtbaren“, in: *Bildwelten des Wissens*, Bd. 4, Nr. 2, Winter 2006, S. 69–79, hier: S. 77. Für eine kritische Auseinandersetzung mit dieser Logik der visuellen Expansion siehe die Überlegungen zum Schwenk von Volker Pantenburg in diesem Band.

51 Siehe die kritischen Anmerkungen in Geimer, Peter: „Sichtbar/Unsichtbar. Szenen einer Zweiteilung“, in: Scholz, Susanne / Griem, Julika (Hg.): *Medialisierungen des Unsichtbaren um 1900*, München 2010, S. 17–30, hier: S. 20.

diskursiven Leitmetaphern avanciert, sodass es mittlerweile vielfältige „Versuche [gibt], am Leitfaden des Liminalen zu denken“.⁵² Dabei lässt sich die Denkfigur der Grenze nur bedingt auf eine verbindliche Definition festlegen.⁵³ In der Vielfalt der Definitionen lassen sich zwei wiederkehrende Aspekte beobachten, die für die Thematik des Sammelbandes hinderlich sind: einerseits die tendenzielle Simplifizierung der Grenze zur Scheidelinie, andererseits die Koppelung von Grenze und Überschreitung. Es ist verschiedentlich darauf hingewiesen worden, dass die Moderne die Grenze zunehmend zu einer „einfachen Demarkationslinie ohne räumliche Ausdehnung“⁵⁴ und ohne Binnendifferenzierung reduziert hat. Obschon zeitgenössische Theorien des Liminalen diese Linearisierung problematisieren und die Grenze als eigenständigen „mehrdimensionalen Grenzraum“⁵⁵ auffassen, besteht gerade in den Fortschrittserzählungen der medialen Ausweitung des Sehfeldes die Tendenz, die Grenze zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren als distinkten Einschnitt aufzufassen. Sie gleicht einem Riss oder Hiatus, der zwei klar differenzierbare Bereiche separiert; sie wird so zu einer Kipp- und Umschlagfigur.

Angesichts der oben skizzierten Expansions- und Eroberungsvorstellungen wiegt der zweite Aspekt der Grenzmetaphorik aber noch schwerer: So hat man es von vornherein mit einem wechselseitigen „Spannungsverhältnis von Grenzziehung und Grenzüberschreitung“⁵⁶ zu tun. Die Übertretung ist im Bild der Grenze bereits impliziert, weshalb letztere von vornherein durch die Doppelfigur von Limitation und Transgression charakterisiert ist.⁵⁷ Weil sich Begrenzung und Entgrenzung von Beginn an bedingen, erweist sich das Denkmodell der Grenze gerade für die Beschäftigung mit dem hier verfolgten Zusammenhang von Sehen, Wissen

52 Hohnsträter, Dirk: „Im Zwischenraum. Ein Lob des Grenzgängers“, in: Benthien, Claudia / Krüger-Fürhoff, Irmela Marei (Hg.): *Über Grenzen. Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik*, Stuttgart/Weimar 1999, S. 231–244, hier: S. 232, 236.

53 Zur Geschichte und Vielschichtigkeit des Begriffs der Grenze siehe u.a. Zill, Rüdiger: „Grenze“, in: Konersmann, Ralf (Hg.): *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, Darmstadt 2007, S. 135–146. Zur geopolitischen Dimension der Grenze und der Peripherie siehe den Aufsatz von Lilian Haberer in diesem Band.

54 Febvre, Lucien: „Frontière – Wort und Bedeutung“ (1928/62), in: ders.: *Das Gewissen des Historikers*, Berlin 1988, S. 27–37, hier: S. 31f. Vgl. auch Benthien, Claudia / Krüger-Fürhoff, Irmela Marei: „Vorwort“, in: Benthien/Krüger-Fürhoff 1999 (wie Anm. 52), S. 7–16, hier: S. 10.

55 Kleinschmidt, Christoph: „Einleitung: Formen und Funktionen von Grenzen. Anstöße zu einer interdisziplinären Grenzforschung“, in: ders. (Hg.): *Topographien der Grenze. Verortungen einer kulturellen, politischen und ästhetischen Kategorie*, Würzburg 2011, S. 9–24, hier: S. 11f. Vgl. auch Parr, Rolf: „Liminale und andere Übergänge. Theoretische Modellierungen von Grenzzonen, Normalitätsspektren, Schwellen, Übergängen und Zwischenräumen in Literatur- und Kulturwissenschaft“, in: Geisenhanslüke, Achim / Mein, Georg (Hg.): *Schriftkultur und Schwellenkunde*, Bielefeld 2008, S. 11–63, hier: S. 12–15.

56 Benthien/Krüger-Fürhoff 1999 (wie Anm. 54), S. 7.

57 Vgl. u.a. Foucault, Michel: „Zum Begriff der Übertretung“ (1963), in: ders.: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt/M. 1988, S. 69–89, bes.: S. 73f.; Kleinschmidt 2011 (wie Anm. 55), S. 11; Hohnsträter 1999 (wie Anm. 52), S. 231, 236, 240.

und Sichtbarmachung als problematisch. Die Bewegung über die Grenze hinaus, ihr Durchbruch, das Übersteigen und Verschieben des Limits sind bereits im Begriff mit angelegt – und so besteht die Gefahr, dass die Vorstellung einer unaufhaltsamen medialen Ausdehnung des Feldes des Sichtbaren (und des Wissens) zu sätzlich genährt und verstärkt wird.

Weil es zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren, zwischen Wissen und Nichtwissen sowie zwischen Sehen und Wissen keine exakten Grenzverläufe gibt, und weil fotografische oder filmische Verfahren und Praktiken nicht per se in neue Räume der Sichtbarkeit und des Wissens vordringen, ist es ratsam, von liminalen Kategorien Abstand zu nehmen. Der vorliegende Sammelband verzichtet deshalb auf die Denkfigur der Grenze. Es wird stattdessen nach den *Rändern* von Sehen und Wissen gefragt und erörtert, wie sich diese an den Rändern von Fotografie und Film manifestieren. Mit ‚Rand‘ ist hier indes keine definitive Kontur oder eine äußere Einfassung gemeint, vielmehr wird der Begriff im Sinne eines Limbus (lat. *Rand, Saum*) verwendet, d.h. im Sinne einer beweglichen Zone unsauberer Übergänge und Zwischenzustände, in der vieles ‚in der Schweben‘ bleibt. Anders als im Fall liminaler Grenzziehung lässt sich der Rand als limbischer Möglichkeitsraum nicht eindeutig bestimmen. Er besitzt keine präzise Trennschärfe, sondern ist selbst ein vager Bereich in Relation zu einem nur vorläufig markierten Zentrum.⁵⁸ Wenn also von den Rändern der Sichtbarkeit und des Wissens die Rede ist, dann geht es nicht abermals um ein negatives Anderes (Unsichtbarkeit, Nichtwissen), vielmehr werden Unterscheidungen dieser Art selbst fraglich, „denn Ränder sind diffus und fransen leicht aus, und man weiß bei ihnen nicht immer ganz exakt, ob man noch bei diesem oder schon bei jenem ist.“⁵⁹

Weder ist der Rand an sich klar definiert noch erlaubt er letztgültige und eindeutige Unterscheidungen zwischen Innen und Außen, Eigenem und Fremdem, Sichtbarem und Unsichtbarem und so fort. Im Gegensatz zur liminalen Kippfigur der Grenze ist der Rand eine Verlaufsform, eine gleitende Dämmerzone, in der Gestalten verschwimmen, Streuungen und Ambivalenzen auftreten, Klarheiten sich auflösen und Sicherheiten ins Wanken geraten.⁶⁰ Anstatt als ein ‚Drittes‘ zwischen zwei differenzierten Bereichen zu liegen, gehört der Rand – je nach Standpunkt oder Blickwinkel – mal zu diesem, mal zu jenem hinzu. Die Ränder des Sehens und Wissens sind dabei keineswegs marginal; sie sind auf ihre Weise prägnant und bedeutsam, weshalb es verfehlt wäre, sie als irrelevante Nebensächlichkei-

58 Ähnliche Gedanken finden sich in Jacques Derridas Kritik der Grenze und der Abgegrenztheit des Werkes. Vgl. Derrida, Jacques: „Tympanon“, in: ders.: *Randgänge der Philosophie*, hg. von Peter Engelmann, Wien 1988, S. 13–27; ders.: *Die Wahrheit in der Malerei*, hg. von Peter Engelmann, Wien 1992 [Paris 1978], bes.: S. 56–104. Unser Bezug zu Derridas Überlegungen zu einer „Logik der Randzone“ und dem Pargonalen ist indes eher allgemeiner denn systematischer Natur.

59 Wokart, Norbert: „Differenzierungen im Begriff ‚Grenze‘. Zur Vielfalt eines scheinbar einfachen Begriffs“, in: Faber, Richard / Naumann, Barbara (Hg.): *Literatur der Grenze*, Würzburg 1995, S. 275–289, hier: S. 284.

60 Siehe hierzu unter anderem den Aufsatz von Hanno Berger in diesem Band.

ten abzutun, die sich ohne Verlust ignorieren lassen. Sinnfällig wird dies am Beispiel des peripheren Sehens, auf das auch der Titel unseres Bandes anspielt. Denn das, was wir sehen, sehen wir nicht in durchgehender Klarheit und einheitlicher Schärfe. Im Gegenteil: Das foveale Sehzentrum mit dem höchsten Auflösungsvermögen ist winzig, während das Gros des Gesichtsfelds aus exzentrischen und unscharfen Rändern besteht. Dieser Bereich peripherer Vision(en) ist ein relevanter Bestandteil unseres visuellen Zugangs zur Welt. Er lässt sich nicht beseitigen, sondern wandert mit jeder Blickbewegung, sodass sich mit jedem neuen Fokus zugleich neue Ränder etablieren.⁶¹

Den Rand kann man – im Gegensatz zur Grenze – darum auch nicht überschreiten; und der Entgrenzung korrespondiert keine ‚Ent-Randung‘.⁶² Mit dem Begriff des Randes sind dann all jene unentschiedenen Bereiche eines weiteren Gesamtfeldes angesprochen, die nicht schon kategoriale Abgrenzungen erlauben, sondern für temporäre Übergänge und graduelle Kontraste sorgen. Insofern verweist der Rand als limbischer Möglichkeitsraum einerseits auf den Umstand, dass das Feld des Sichtbaren kein homogenes Panorama ist, in dem alles gleichermaßen ersichtlich wäre. Andererseits erinnert er daran, dass auch das Wissen kein einheitlicher epistemischer Bereich ist, in dem alles gleichermaßen evident und kognitiv durchdrungen wäre. Anders gesagt: Lange bevor Sehen in Blindheit und Wissen in Ignoranz umschlägt, gibt es immanente Zonen des Ungewissen, diffuse Ränder, die den Blick und das Denken in Bewegung halten und bewirken, dass sich in die visuelle Wahrnehmung und die Arbeit des Intellekts stets auch Imaginationen, Vermutungen, Intuitionen, Begehren, Erinnerungen, Erwartungen, Ahnungen und dergleichen einmischen. An den Rändern gibt es statt klarer Verhältnisse und säuberlicher Differenzierungen deshalb immerzu Möglichkeiten vielfältiger peripherer Visionen, d.h. alternativer und kreativer Sichtweisen, die etablierte Sehordnungen und verfestigte Evidenzen in Zweifel ziehen können.

Die Veröffentlichung *Periphere Visionen. Wissen an den Rändern von Fotografie und Film* erscheint als erster Band der Schriftenreihe des DFG-Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“. Ohne die Unterstützung und die Ermutigungen unserer Kolleginnen und Kollegen wäre das Publikationsprojekt nicht möglich gewesen. Wir möchten Tanja Michalsky danken, die uns zu einem frühen Zeitpunkt darin bestärkt hat, die hier behandelte Thematik weiterzuerfolgen. Die Sprecherinnen des Kollegs, Barbara Gronau und Kathrin Peters, haben die Entstehung des Bandes mit großem Interesse und wertvollen Hinweisen begleitet. Ihr Engagement hat dafür gesorgt, dass diese Publikation keine marginale ‚Baustelle‘ im größeren Kon-

61 Für einen Überblick über das periphere Sehen und dessen Erforschung siehe u.a. Strasburger, Hans / Rentschler, Ingo / Jüttner, Martin: „Peripheral vision and pattern recognition: A review“, in: *Journal of Vision*, Bd. 11, Nr. 5, 2011, S. 1–82.

62 Siehe hierzu vor allem den Aufsatz von Marcel Finke in diesem Band.

text unseres Forschungszusammengangs blieb. Sandra Soltau hat in den richtigen Momenten die Ruhe bewahrt und uns mit ihrem administrativen Geschick die Arbeit ungemein erleichtert. Für die Gestaltung des Einbandes sind wir der Grafikerin Jenny Baese zu Dank verpflichtet, die unsere diffusen Wünsche in eine konkrete Form brachte. Doch was wäre ein wissenschaftlicher Sammelband ohne Texte? Wir danken den Autorinnen und Autoren für ihre Bereitschaft, mit uns an den Rändern von Sehen und Wissen entlang zu denken, ohne das thematische Zentrum aus den Augen zu verlieren. Nicht zuletzt machte es erst die finanzielle Förderung der Deutschen Forschungsgemeinschaft möglich, dass das vorliegende Buch realisiert werden konnte und nicht im Zustand einer schönen, aber peripheren Vision verharren musste.