

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



Dieses Objekt ist durch das Urheberrecht geschützt. Sie sind berechtigt, das Objekt in jeder Form zu nutzen, die das Urheberrechtsgesetz und einschlägige verwandte Schutzrechte gestatten. Für weitere Nutzungsarten benötigen Sie die Zustimmung der Rechteinhaber_innen. Um weitere Informationen zu erhalten, konsultieren Sie <http://rightsstatements.org/vocab/InC/1.0/>.

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 Keraschwenks	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

I)

RÄNDER DES VISUELLEN

MARTINA DOBBE

„WAS EIGENTLICH INTERESSIERT, SCHEINT
IMMER GERADE NEBEN ODER HINTER DEM
GEZEIGTEN ZU LIEGEN.“¹ AUSGESTELLTE
UN/SICHTBARKEITEN DER FOTOGRAFIE

Im Kontext des Nachdenkens über das Wissen der Künste gewinnt auch die Frage nach dem Verhältnis von Sehen und Wissen neue Aktualität. Wurde dieses Verhältnis lange Zeit insbesondere vor dem Hintergrund der klassischen Ästhetik erörtert, so schienen dabei die Rollen klar verteilt zu sein: Gegenüber einem Wissen, das als propositionales Wissen gefasst war und als Vollzug oder Resultat von Erkenntnis im begrifflichen Sinne verstanden wurde, wurde das Sehen – oder allgemeiner: die sinnliche Wahrnehmung – im Kontext der Künste als ein Erkenntnisvermögen eigener Qualität profiliert. Um dessen epistemologische Konturen bemühte sich die Ästhetik als, so Alexander Gottlieb Baumgarten, eine „Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis“².

Wenn die Beziehung von Sehen und Wissen heute erneut zur Debatte steht, geschieht dies nicht zuletzt deshalb, weil beide ‚Pole‘ dieses Verhältnisses zunehmend anders problematisiert und bestimmt werden als in der gerade skizzierten klassischen Gegenüberstellung. Was das Wissen betrifft, so problematisieren Wissenschaftsgeschichte, historische Epistemologie und Philosophie gleichermaßen die Konturen eines – allzu – enggefassten Wissensbegriffs. Konzepte wie die des „impliziten Wissens“³, des „inkorporierten“ und „habitualisierten Wissens“⁴, Befragungen der Rolle des Nichtwissens sowie kritische Untersuchungen von Form und Funktion (z.B. von Archiven als Wissensspeichern) haben die Idee der ‚einfachen‘ Verfügbarkeit von positivem bzw. propositionalem Wissen gründlich in Frage gestellt. Auf der anderen Seite wurde auch das Sehen – als vermeintlich herausragende Form der sinnlichen Erkenntnis – einer wortwörtlichen Revision bzw. diversen Dekonstruktionen unterzogen. Erinnerung sei an Martin Jays Studien zur Geschichte des Sehens und der Aufklärung, die die Auflösung der skopischen Re-

1 Baier, Simon: „On Christopher Williams“, in: *Spike*, Nr. 21, 2009, S. 48–59, hier: S. 56.

2 Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Ästhetik*, Bd. 1, Hamburg 2007 [Frankfurt 1750/58].

3 Polanyi, Michael: *Implizites Wissen*, Frankfurt/M. 1985 [Chicago 1966].

4 Vgl. die Hinweise zum Erfahrungswissen bei Karl Mannheim sowie zum Habitus-Konzept Pierre Bourdieus in Bohnsack, Ralf: „Dokumentarische Methode und die Logik der Praxis“, in: Lenger, Alexander / Schneickert, Christian / Schumacher, Florian (Hg.): *Pierre Bourdieu's Konzeption des Habitus*, Wiesbaden 2013, S. 175–200.

gime in der Moderne verfolgen,⁵ oder auch an Jonathan Crarys Auseinandersetzung mit den Technologien sowie der Physiologie des Sehens im 19. Jahrhundert, die deutlich macht, dass auch der Vorstellung eines autonomen Sehens schon früh entgegengearbeitet wurde.⁶

Eine gewisse Zuspitzung erfahren die Diskurse um das Verhältnis von Wissen und Sehen im Rahmen bildtheoretischer, bildwissenschaftlicher und bildhistorischer Fragestellungen.⁷ Bezogen auf Fragen der Repräsentation und der Wahrnehmung entspräche ein enges, propositionales Verständnis von Wissen einem ebenso engen, repräsentationslogischen Verständnis dessen, was ein Bild ‚weiß‘ bzw. zeigt, genauso wie ein enges Verständnis der Relation von Bild und Sehen zu einem Rückgriff auf „bildhaft[e] Theorien des Sehens“⁸ verführt, ohne dass der „notwendige Modellcharakter“⁹ solcher Theorien hinreichend berücksichtigt wird. Neue bildtheoretische Perspektiven erschließen sich hingegen, sobald solche Engführungen preisgegeben werden, etwa indem ein performativer¹⁰, ein handlungstheoretisch reflektierter oder ein materialistisch-agentiell¹¹ konturierter Bildbegriff zugrunde gelegt werden. Für die Frage nach der bildlichen Verhältnisbestimmung von Sehen und Wissen folgt daraus unter anderem eine neue Aufmerksamkeit für die Interdependenzen von Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit beim Sehen von Bildern: So zum Beispiel wenn die „Unsichtbarkeit der Sichtbarmachung“¹² von Bildern als ein „Bildwissen“¹³ bezeichnet wird, das in seiner Unsichtbarkeit nicht-propositional gedacht ist.¹⁴ Zugleich wird das Sehen eines Bildes als Praxis befragt oder umgekehrt das

5 Jay, Martin: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley 1993.

6 Crary, Jonathan: *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden/Basel 1996 [New York 1990].

7 Vgl. zur Unterscheidung dieser Aspekte Wiesing, Lambert: *Artifizielle Präsenz. Studien zur Phänomenologie des Bildes*, Frankfurt/M. 2005, S. 9–16; sowie Bonnemann, Jens: „Bildphilosophie – Bildtheorie – Bildwissenschaften“, in: Günzel, Stephan / Mersch, Dieter (Hg.): *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart/Weimar 2014, S. 16–20.

8 Kümmerling, Franziska: „Bildmetaphern des Sehens“, in: Günzel/Mersch 2014 (wie Anm. 7), S. 32–39, hier: S. 33.

9 Ebd.

10 Vgl. exemplarisch Wiesing, Lambert: „Pragmatismus und Performativität des Bildes“, in: Krämer, Sybille (Hg.): *Performativität und Medialität*, München 2004, S. 115–128.

11 Vgl. Finke, Marcel / Halawa, Mark A. (Hg.): *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*, Berlin 2012; sowie Witzgall, Susanne / Stakemeier, Kerstin (Hg.): *Macht des Materials / Politik der Materialität*, Zürich/Berlin 2014.

12 Sternagel, Jörg: „Sichtbarkeit – Sichtbarmachung – Unsichtbarkeit“, in: Günzel/Mersch 2014 (wie Anm. 7), S. 297–302, hier: S. 300. Wichtig ist für Sternagels Darstellung insbesondere der Rückgriff auf Alloa, Emmanuel: *Das durchscheinende Bild. Konturen einer medialen Phänomenologie*, Zürich/Berlin 2011.

13 Vgl. den Titel und das Konzept des Graduiertenkollegs „Sichtbarkeit und Sichtbarmachung. Hybride Formen des Bildwissens“ (Universität Potsdam).

14 Vgl. Beck, Martin / Goppelsröder, Fabian: „Zeigen – Zur Vielschichtigkeit eines Begriffs“, in: dies. (Hg.): *Sichtbarkeiten 2: Präsentifizieren. Zeigen zwischen Körper, Bild und Sprache*, Berlin

Bild „im Modus seiner Performativität als visuelles Ereignis“¹⁵ thematisiert, sodass auch von dieser Seite her ein Rückgriff auf klassisch ästhetische Bestimmungen von sinnlicher Erkenntnis zu kurz greifen würde.

Die folgenden Überlegungen zur ausgestellten Un/Sichtbarkeit der Fotografie knüpfen bei den neueren bildtheoretischen Erkenntnissen zum Verhältnis von Sehen und Wissen an, wollen jedoch keinen Beitrag zu einer explizit philosophischen Debatte leisten. Sie möchten stattdessen lediglich einige Aspekte der Neubefragung von Wissen und Sehen im Feld der jüngeren Kunst(-geschichte), speziell der Fotografie, rekapitulieren. Ihr unmittelbares Umfeld ist die postkonzeptuelle Kunst mit Fotografie, in der sich die Diskurse um das Bildwissen und Fragen der Un/Sichtbarkeit begegnen. Es sind insbesondere die Fotoprojekte von Christopher Williams, die im Folgenden angesprochen werden sollen. Diese zeigen exemplarisch, wie die modernistischen Paradigmen des Sehens und des Wissens in der Fotografie (z.B. die Ideen der Medienspezifik, der Optikalität und der Bestimmung der Fotografie „as epistemically privileged representations of the real“¹⁶) überwunden und zugleich – als überwundene – ausgestellt werden. Wenn mit der Konzeptkunst die zeitgenössische Kunst insgesamt fotografisch geworden ist,¹⁷ so gilt seitdem auch, dass die Kunst mit Fotografie stets über die Fotografie im postmedialen Sinne reflektiert.¹⁸ Das kann man bei Williams beispielhaft beobachten, und zwar dort, wo er den engen, repräsentationslogischen Begriff des Wissen der Fotografie hinterfragt, sowie dort, wo er mit optischen Mitteln die Optikalität des Modernismus ad absurdum führt, um dem Sehen in der zeitgenössischen Kunst neue Aufgaben zu erschließen.

Christopher Williams' Fotografie *Ethiopia* (1989) zeigt den Zweig eines Kaffeestrauchs in einem eigenartig eng angelegten Bildausschnitt (Abb. 1). Am unteren Bildrand der querrrechteckigen Fotografie ist nahezu in Augenhöhe der abgeschnittene Stiel der Pflanze zu sehen, kurz darüber zeigen sich einige Früchte (die sog. Kaffeekirschen) sowie links und rechts einzelne Laubblätter. Der Kaffeezweig liegt auf einer hellen Fläche auf. Im Hintergrund rechts sind einige helle spitze Formen auszumachen; hierbei handelt es sich um die weißen Blütenstände der Kaffeepflanze, die allerdings schon in der Unschärfe verschwinden und deshalb nicht wirklich zur botanischen Identifikation des abgebildeten Gegenstandes geeignet sind.

2014, S. 7–16, hier: S. 9, wo von der „nicht-propositionalen Struktur des Zeigens“ die Rede ist.

15 Sternagel 2014 (wie Anm. 12), S. 302.

16 Osborne, Peter: *Anywhere or Not At All. Philosophy of Contemporary Art*, London 2013, S. 120.

17 Vgl. u.a. Wall, Jeff / Osborne, Peter: „Art after Photography, after Conceptual Art. An Interview with Jeff Wall“, in: *Radical Philosophy*, Nr. 150, Juli/August 2008, S. 36–51, bes.: S. 47–50. Ich schließe hier auch an meine eigenen Überlegungen an, vgl. Dobbe, Martina: *Fotografie als theoretisches Objekt. Bildwissenschaft – Medienästhetik – Kunstgeschichte*, München 2007.

18 Vgl. Krauss, Rosalind: *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London 1999.

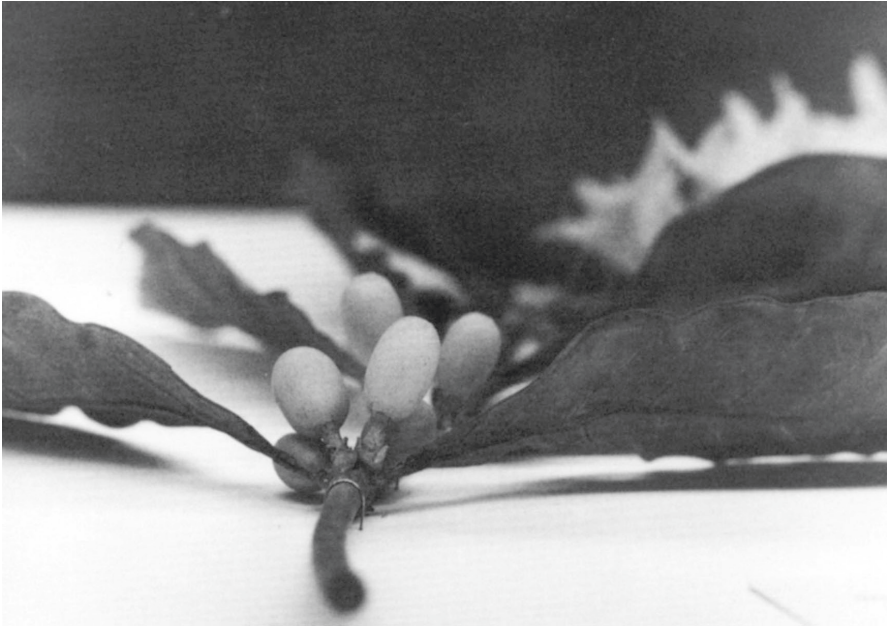


Abb. 1: Christopher Williams: *Ethiopia*, 1989, Silbergelatineabzug, 28 x 35,6 cm.

Ethiopia ist Teil des 27-teiligen (bzw. 28-teiligen) Zyklus *Angola to Vietnam*, der 1989 entstand und zuletzt 2013 auf der Biennale in Venedig im sogenannten Enzyklopädischen Palast zu sehen war. Den kleinformatischen Schwarz-Weiß-Fotografien, die stilistisch ein wenig an die neusachliche Fotografie der 1920er Jahre erinnern, liegt eine mehrfach codierte, institutions- bzw. archivkritische Haltung zugrunde, die bereits im Titel angekündigt wird. Denn obwohl Williams zunächst das klassische botanische Ordnungssystem, das Pflanzen nach deren Art und Topografie klassifiziert, in den Bildlegenden zitiert,¹⁹ hat er seine Motive nicht primär aus einer botanischen Systematik heraus ausgewählt. Vielmehr wurden solche Pflanzen fokussiert, die aus Ländern stammen, in denen aktuell, d.h. 1985, politisch motivierte Verfolgung (bzw. genauer: das Verschwinden von politisch unliebsamen Personen) durch Amnesty International bekannt gemacht worden war.²⁰ An die Stelle der wissenschaftlichen Taxonomie tritt in diesem Zyklus also

19 Im vorliegenden Fall mit der genauen Angabe „Ethiopia, 1989 / Blaschka Model 478, 1894 / Genus no. 8381 / Family, Rubiaceae / *Coffea arabica* Linn. / Coffee, „Coffa““.

20 Diese Zusammenhänge erschließen sich nicht aus den Fotografien, sondern aus dem begleitenden Künstlerbuch. Vgl. Williams, Christopher: *Angola to Vietnam*, Gent 1989, S. 4 (Impressum).

eine politische Codierung in alphabetischer Reihenfolge; an die Stelle einer vermeintlich objektiven, botanischen Gliederung tritt der Hinweis auf die nationale Zurichtung der Repräsentation. Abgeschlossen wird das Konvolut *Angola to Vietnam* dann mit der Appropriation (re-photography) eines *Elle*-Covers, dem ebenfalls eine nationale ‚Zurichtung‘ von Spezies zugrunde liegt: Unter dem Motto „Le Monde vu par les *Elle* étrangers“ sind dort ‚exotische‘ Cover-Girls zu sehen, wodurch sich der Blick abermals verschiebt, insofern die von Amnesty International angeklagten Nationen nun durch Models im Fashion-Kontext repräsentiert werden und das Verschwinden der politisch Verfolgten in der Unsichtbarkeit durch Williams’ Appropriation mit der Hochglanz-Sichtbarkeit eines Zeitschriftencovers konterkariert wird.

Vor dem Hintergrund der eingangs angesprochenen Verhältnisbestimmung von Sehen und Wissen in bildtheoretischer Hinsicht sind verschiedene Aspekte erwähnenswert. Zum einen wird man, bedingt durch die sehr eigenartige Perspektivierung von Williams’ Pflanzenfotografien, darauf aufmerksam, dass mitnichten ein tatsächlich wissenschaftlicher Zugang zu den ausgewählten Motiven – den Pflanzen und ihrer botanischen Systematik – gewählt wird. Eher ist das Gegenteil der Fall, insofern die Paradigmen wissenschaftlicher Bilder bzw. Darstellungen selbst in Frage gestellt werden: In *Ethiopia* sind die Blüten der Kaffeepflanze, ein für die botanische Identifikation notwendiges Detail, nicht zu erkennen, in *Brazil* sieht man vor allem auch die Halterungsstege, mit denen die Zweige und Blätter eines Korallenbaums in einer Vitrine arrangiert wurden. In *Paraguay* wiederum erahnt man ein unscharfes und angeschnittenes Palmblatt mit einer Exponatennummer unten rechts (Abb. 2). In diesem Beispiel wird das Ausgestelltsein des botanischen Modells besonders deutlich durch den das Bild beherrschenden Lichtreflex auf der Glasscheibe der Vitrine, durch die hindurch fotografiert worden ist. Williams fügt sich mit diesen Arbeiten in den in den 1990er Jahren prominenten „Archivdiskurs“²¹ ein, d.h. in die Befragung der Archive als Regulatoren der „Zugänglichkeit von Information“²², der Institutionalisierung von Wissen, der „Codierung von Geschichte“²³ sowie der Verhandlung von „Sagbarkeiten [...] und [...] Sichtbarkeiten“²⁴ im institutionalisierten Raum.

Konkret bezieht sich *Angola to Vietnam* auf ein Archiv, für das die Fragen der Darstellbarkeit und Ausstellbarkeit von Beginn an relevant gewesen sind und das zuletzt durch das neue Interesse der Wissenschaftsgeschichte an der materiellen Kultur auch bildtheoretisch prominent untersucht wurde. Handelt es sich bei den abgelichteten Pflanzen doch keineswegs um Naturobjekte, sondern um Exponate der berühmten *Ware Collection of Blaschka Glass Models*, die im Harvard Museum of Natural History in Cambridge/Mass. beherbergt ist und deren archivalischer

21 Vgl. Ebeling, Knut / Günzel, Stephan: „Einleitung“, in: dies. (Hg.): *Archivologie. Theorien des Archivs in Philosophie, Medien und Künsten*, Berlin 2009, S. 7–26, hier: S. 7.

22 Ebd., S. 8.

23 Ebd., S. 14.

24 Ebd., S. 20.

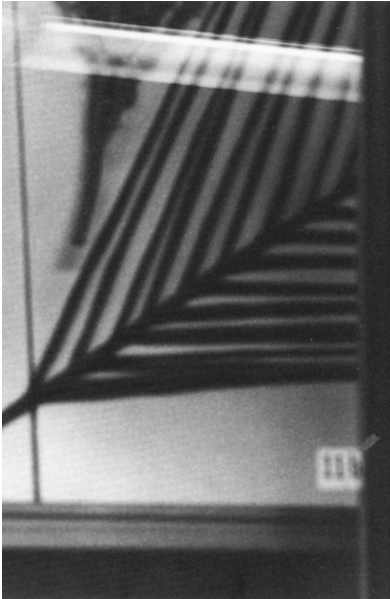


Abb. 2: Christopher Williams: *Paraguay*, 1989, Silbergelatineabzug, 35,6 x 28 cm.

und museologischer Ursprung in der Lehr- und Schausammlung der Universität liegt.

Als ‚Bilder‘ bzw. Darstellungen werfen die Glasblumen – schon vor ihrer fotografischen Reproduktion – zahlreiche kulturhistorische, wissenschaftsgeschichtliche und bildtheoretische Fragen auf: Welcher Abbildrealismus kann den Glass Flowers zugesprochen werden? Sind (diese) Modelle Bilder bzw. Abbilder? Welche Idee von Bildlichkeit liegt einem biologischen Modell überhaupt zugrunde? Wie wurden die Modelle entworfen – auf der Grundlage eigener Anschauung und Zeichnung oder auf der Basis wissenschaftlicher Veröffentlichungen? In welchem Verhältnis standen diese dreidimensionalen Modelle zu den bis dahin üblichen grafischen Darstellungen der Botanik bzw. den Wachs- und Papiermodellen mit ihrer eher „limitierten Detailtreue“²⁵? Welche Materialkenntnis, welche Ausbildung, welche besondere (kunst-)handwerkliche Expertise²⁶ brachten die Blaschkas mit, um ein derartiges Monopol in der Modellanfertigung für die Wissenschaften

25 Niepelt, Meike: „Ein Meer aus Kunst und Wissenschaft. Leopold und Rudolf Blaschka. Kunsthandwerker, Glasmodelleure, Naturforscher“, in: Wiegmann, Karlheinz u.a. (Hg.): *Kunstformen des Meeres. Zoologische Glasmodelle von Leopold und Rudolf Blaschka 1863–1890*, Tübingen 2006, S. 13–35, hier: S. 30. Immer wieder betont wird der Vorzug der Glasblumen gegenüber Gewächshauspflanzen in der Ausbildung von Botanikern, stehen die Glasblumen doch ganzjährig zur Verfügung.

26 Insbesondere bei den Meerestieren ist „es selbst für Experten bis heute nur schwer nachzuvollziehen, wie die Blaschkas genau gearbeitet haben“. Ebd., S. 28.

durchsetzen zu können? Wie und worüber wurde zwischen den Wissenschaftlern und den Glasbläsern kommuniziert? Wie haben sich die Modelle „in übergreifende Felder von epistemischen Praktiken und materiellen Wissenskulturen eingefügt“²⁷? Und welche Rolle spielen die Glasblumen heute, wo der Wissenschafts- und Lehrbetrieb auf Modelle aus Kunststoff, Filme, 3D-Ansichten und andere Techniken rekurriert, die Glasblumensammlung aber dennoch ein Anziehungspunkt des Botanischen Museums bleibt?

Einige dieser Fragen hat Lorraine Daston im Kontext ihrer Studien zur Idee von Objektivität in der Wissenschaftsgeschichte der Naturwissenschaften aufgegriffen. „Object Lessons from Art and Science“ lautet der Untertitel des 2004 von ihr herausgegebenen Buches *Things that Talk*, für das sie ein Kapitel zu Blaschkas Glasblumen beigesteuert hat.²⁸ Daston stellt darin die Glasblumen-Modelle „einerseits in eine lange Handwerkstradition bildnerischer Glasbearbeitung und andererseits in das wissenschaftliche Umfeld zeitgenössischer Methoden und Dispute in der Botanik.“²⁹ Und sie tut dies vor dem Hintergrund der die Kunst- und Bildgeschichte prägenden Debatten um die Naturnachahmung im Bild. In dreifacher Hinsicht, so Daston, triumphieren die Glasblumen über die Natur im Sinne des alten, illusionistischen Überbietungstopos, wie er in Künstlerlegenden, etwa der Zeuxis-Legende, ausformuliert ist.³⁰ Ja der Eigenwert der zerbrechlichen Objekte „beruhe darauf, dass sie als ununterscheidbare Kopien von Naturalien insofern authentischer als die Originale gewesen seien, als sie selbst nicht angemessen dargestellt werden konnten“³¹, wie Robert Felfe resümiert, bzw. „nicht mehr kopierbar sind“³², wie Helmut Trischler schreibt.

Die Karriere von Blaschkas Glasblumen in der jüngeren Wissenschaftsgeschichte dürfte nicht der Auslöser für Williams' Interesse an dem Archiv der Harvard

27 Rheinberger, Hans-Jörg: *Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas*, Frankfurt/M. 2006 [Göttingen 2001], S. 29.

28 Daston, Lorraine: „The Glass Flowers“, in: dies. (Hg.): *Things that Talk. Object Lessons from Art and Science*, New York 2004, S. 223–254.

29 Felfe, Robert: Rezension von: Daston, Lorraine (Hg.): *Things that Talk. Object Lessons from Art and Science*, New York 2004, in: ArtHist, April 2005, URL: <http://www.arthist.net/download/book/2005/050405Felfe.pdf> (letzter Zugriff: 30. August 2015).

30 Gemeint sind der Triumph über die Sinne (denn die Pflanzen erscheinen täuschend echt), der Triumph über die Natur (da diese Blumen nicht welken) und der Triumph über das Material (da das harte und starre Glas in lebendige, oft filigrane Blumen umgeformt wird).

31 Felfe 2005 (wie Anm. 29).

32 Trischler, Helmut: Rezension von: Daston, Lorraine (Hg.): *Things that Talk. Object Lessons from Art and Science*, New York 2004, in: sehepunkte 5, 2005, Nr. 3, URL: <http://www.sehepunkte.de/2005/03/7384.html> (letzter Zugriff: 30. August 2015). Daston betont, dass Blaschkas Perfektion von keinem zweiten Glaskünstler erreicht wurde und manche handwerklichen Kenntnisse von den Blaschkas mit ins Grab genommen wurden. Zugleich spricht Daston en passant aber auch die Frage der fotografischen Abbildung und Abbildbarkeit der Blumen an, und zwar dort, wo sie festhält: „A photograph of a daylily or strawberry plant looks exactly like a photograph of the daylily or strawberry plant in your garden.“ Daston 2004 (wie Anm. 28), S. 254.

University gewesen sein,³³ sondern – neben seinem grundsätzlichen Interesse am Archividiskurs – wohl eher die Popularität der Glasblumen im Zwischenfeld von Kunst, Handwerk und Produktkultur. Gleichwohl liest sich Dastons These, „It is the wonder of the copy that itself cannot be copied, which somehow is more authentic than the original“³⁴, wie eine gezielte Provokation an die Adresse des Fotografen bzw. der Fotografie. Stellt man *Ethiopia* die Aufnahme von Blaschkas Objekt Nr. 478 von 1894 gegenüber (Abb. 3), die in einem repräsentativen, vom Museum herausgegebenen Katalog erschienen ist, ließe sich jedenfalls vermuten, dass es solche Publikationen waren, die Williams bei seiner ‚abweichenden‘ Perspektivierung im Auge gehabt hat. Auffällig ist, dass diese Publikation, wie das Vorwort betont, großen Wert auf die „high-quality color photographs“³⁵ der Glasblumen gelegt hat, ein erfahrener Museumsfotograf (Hillel Burger) für das Projekt gewonnen werden konnte und schließlich auch technische Angaben zu den Fotografien mit veröffentlicht wurden, was selbst in derartig aufwendigen Museumskatalogen in den 1980er Jahren wohl auch in den USA nicht unbedingt selbstverständlich war. So findet sich dort die Notiz:

The following equipment was used to photograph the glass flowers: Camera: Sinar P. 4 x 5 / Lenses: Kodak Commercial Ektar 8¼' f 6.3; Schneider Keuznach Symmar 300 mm / Schneider Kreuznach Angulon 210 mm f 6.3 / Film: Kokak Ektachrome Tungsten 4 x 5.³⁶

Vergleichbare technische Angaben gehören – seit *Angola to Vietnam* – zu den Kennzeichen der Veröffentlichungen von Christopher Williams, sei es bei den Bildlegenden der Arbeiten (die er gerne als „Supplement“ veröffentlicht), sei es in seinen Künstlerbüchern. Die Angaben zu *Angola to Vietnam* lauten bezüglich der Fototechnik wie folgt:

The following equipment was used to photograph the Blaschka glass models: Camera: Zenza Bronica ETRS-FA / Lenses: Zenza Bronica 75mm; Zenza Bronica 100mm Macro; Zenza Bronica 150mm / Film: Ilford HP5 120 / Christopher Williams, Director / Eric W. Luden, Camera Operator.³⁷

33 Dastons Veröffentlichung kommt bereits aus chronologischen Gründen nicht als Bezugspunkt in Frage. Umgekehrt nehmen Veröffentlichungen zu den Modellen der Blaschkas, wenn auch nur kurz, Bezug auf Williams. Vgl. Rossi-Wilcox, Susan M.: „Art or Science? The Glass Flower Models at Harvard University“, in: Wiegmann 2006 (wie Anm. 25), S. 49–58, hier: S. 49.

34 Daston 2004 (wie Anm. 28), S. 254.

35 Schultes, Richard Evans / Davis, William A.: *The Glass Flowers at Harvard*, Cambridge 1982/1992.

36 Ebd., S. 120.

37 Williams 1989 (wie Anm. 20), S. 81.

Abb. 3: Leopold und Rudolf Blaschka:
Coffea arabica L., 1894.



Und hinsichtlich der Buchveröffentlichung hält Williams fest:

Twenty-seven photographs constitute the portfolio entitled *Angola to Vietnam**, 1989. It was produced during 1987–89 by Christopher Williams and published in January 1989, by Galerie Crousel-Robelin, Bama, 40 Rue Quincampoix, 75004 Paris, France, in an edition of five, with three artist's proofs. The photographs are signed and numbered by the artist. All photographs are black and white gelatin silver prints on Agfa *Insignia*, 11 x 14 in. [28 x 35.5 cm], processed for archival permanence. The photographs were printed by Thomas Consilvio, Silver Lab, 814 North La Brea Avenue, Los Angeles, California 90038, U.S.A.³⁸

Im Impressum wird darüber hinaus – Auseinandersetzungen um Bildrechte quasi vorwegnehmend – eigens notiert: „This publication is not affiliated with or authorized by the Botanical Museum, Harvard University, Cambridge, Massachusetts; the Commission on International Humanitarian Issues, or *Elle*, Neuilly-sur-Seine, France.“³⁹

Der Besucher einer Ausstellung von Christopher Williams und der Betrachter seines Künstlerbuches erhält also, wie Simon Baier festhält, „eine Kaskade von Daten, von der jede Vorstellung abperlt“⁴⁰. Das präzise Offenlegen aller technischen Details verkehrt sich in Williams' hypertropher Form in sein Gegenteil: Zwar sind wir bestens darüber informiert, wie, von wem und mit welcher Technik die jewei-

38 Ebd., S. 83.

39 Ebd., S. 4.

40 Baier 2009 (wie Anm. 1), S. 50.

lige Fotografie hergestellt worden ist, doch können wir die Präzision dieser Angaben mit den vorderhand unprofessionell erscheinenden Fotografien, ihren Unschärfen, ‚störenden‘ Reflexen etc. kaum in Verbindung bringen. Der professionelle Museumsfotograf nimmt die fragilen Glasblumen für gewöhnlich aus der Vitrine heraus, richtet eine fotoadäquate Beleuchtung ein, die die Farbigkeit, den Glanz, die Transparenz und Fragilität der Objekte betont. Williams hingegen scheint heimlich in den Ausstellungsräumen des Museums fotografiert zu haben, anscheinend ohne größere fachliche Sorgfalt walten zu lassen. Dies ist bemerkenswert, weil er bereits bei dieser frühen Arbeit, wie später grundsätzlich, mit einem professionellen Kameramann zusammengearbeitet und selbst primär als künstlerischer Direktor agiert hat. ‚Sichtbar‘ wird in Williams’ Kontrastkoppelung von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, dass wir die unsichtbaren Bedingungen von Sichtbarkeit nicht erkennen (können), genauso wie umgekehrt deutlich wird, dass noch die präziseste Benennung aller Bedingungen von Sichtbarmachung vor allem deren Unsichtbarkeit hervortreten lässt.

Auf mehrfacher Ebene also wird die Frage nach dem Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, von Darstellbarkeit und Bildlichkeit in *Angola to Vietnam* berührt: auf der Ebene des Archivs und des Museums, auf der Ebene wissenschaftlicher Bilder bzw. Modelle, auf der Ebene der Unsichtbarkeit politischer Verfolgung bzw. der Unsichtbarmachung politisch Verfolgter – und nicht zuletzt auf der Ebene der Fotografie.

Letzteres, d.h. die Auseinandersetzung mit Fragen der Un/Sichtbarkeit im Medium der Fotografie, zieht sich seit *Angola to Vietnam* wie ein roter Faden durch die Arbeiten von Christopher Williams. Insbesondere die fotohistorischen Referenzen, die für *Angola to Vietnam* mit dem Hinweis auf die neusachliche Objektfotografie bisher nur ganz am Rande angesprochen wurden, konkretisieren sich dabei seit 1993. Nicht umsonst hat Williams seine Ausstellungen im Zeitraum von 1993 bis 2001 unter das Motto „For Example: Die Welt ist schön“ gestellt. In insgesamt 24 sogenannten „Revisionen“ zeigte er – in wechselnden Konstellationen – Einzel Fotografien und Fotoreihen, die in ihrem stilistischen Auftritt, dem Reihentitel gemäß, nun ganz explizit die neusachliche Fotografie Albert Renger-Patzschs aufrufen, genauso wie sie die Gegenstands- und Bildtypologie aus dessen Buch *Die Welt ist schön* zitieren.⁴¹ Beispielhaft hierfür ist die Gegenüberstellung von Williams’ *Carica papaya Linné, Amerika, Botanischer Garten, München* von 1993 (Abb. 4) mit der Bildtafel *Aloë plicatilis* (Abb. 5) aus der Publikation Renger-Patzschs. In Analogie zu Renger-Patzschs Konvolut – und dessen Zusammenstellung von „Einhundert photographischen Aufnahmen“ mit Motiven aus Natur und Kultur, Pflanzen-, Tier-, und (wenigen) Menschen-Bildern, gefolgt von einer Reihe von Landschaftsfotografien, den berühmten Produktaufnahmen aus der Welt von Industrie und Technik (Schuhleisten, Gläser und Aluminiumtöpfe, Riemenscheiben, Führungsrollen etc.) sowie Kulturlandschaften, Stadtansichten und Architek-

⁴¹ Renger-Patzsch, Albert: *Die Welt ist schön. Eihundert photographische Aufnahmen*, München 1928.



Abb. 4: Christopher Williams: *Caricaceae, Carica papaya* Linné, Amerika, *Botanischer Garten, München*, 1993, Silbergelantineabzug, 28 x 35,5 cm.

turbildern – stellt Williams nicht die Produktkultur der 1920er Jahre, sondern ‚die Welt‘ der 1960er und 1970er Jahre ins Zentrum seiner Arbeit. Beispiele hierfür sind etwa Aufnahmen von Ettore Sottsass’ Valentine Typewriter von 1969, Dieter Rams Audiogeräte der Firma Braun oder Architekturen der Internationalen Moderne der Nachkriegszeit. Darüber hinaus integriert er, wie Renger-Patzsch, immer wieder auch Landschafts- und Pflanzenaufnahmen, wobei Williams’ Pflanzenfotografie hier bezeichnenderweise ‚einen Exoten‘ aus dem Botanischen Garten in München darstellt, während in den 1920er Jahren die Herkunft der ‚die Welt‘ repräsentierenden Objekte nicht weiter befragt worden ist.

Dass sich Williams dabei trotz der formalästhetischen Bezüge gerade nicht als Nachfolger Renger-Patzschs versteht, sondern eine – vorgeblich kritische⁴² – „Revision“ der Moderne-Diskurse der 1920er Jahre zu seinem Arbeitsgebiet macht,

⁴² Ich teile Isabelle Graws bereits 1994 geäußerten Zweifel an der Legitimität bzw. Notwendigkeit, alle Gesten der Revision bei Williams als kritisch auszuweisen. Vgl. Graw, Isabelle: „Bezugspunkte. Die Referenz in der Kunst am Beispiel von Christopher Williams“, in: *Artis*, Nr. 2/3, Februar/März 1994, S. 28–33.

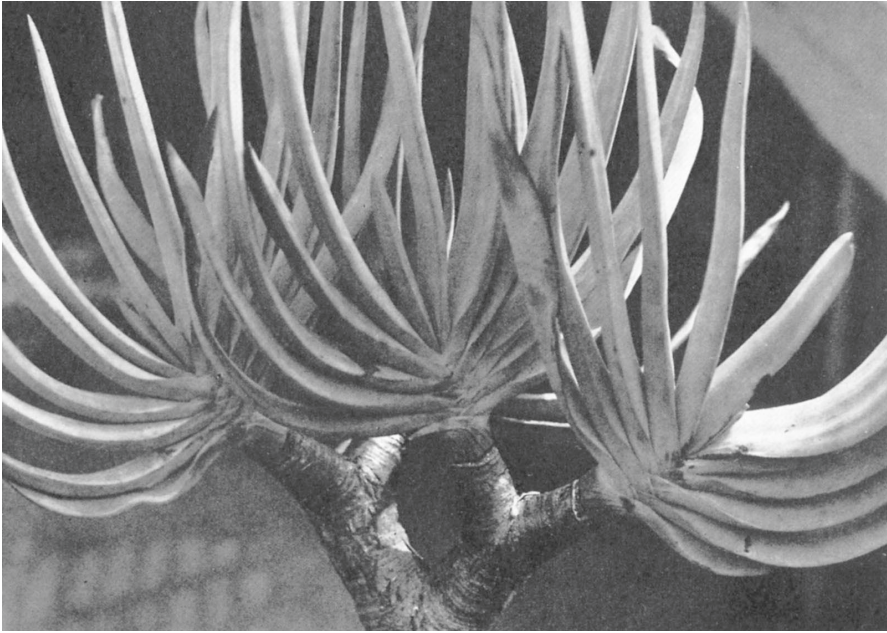


Abb. 5: Albert Renger-Patzsch: *Aloë plicatilis*, ca. 1928, Silbergelatineabzug, 16,8 x 22,8 cm.

liegt auf der Hand. Das Versprechen der neusachlichen Fotografie, die Dinge darzustellen, ‚wie sie sind‘, d.h. ihr ‚Wesen‘ bildlich herauszupräparieren,⁴³ wird bei Williams vielmehr historisch markiert bzw. konterkariert. In diesem Sinne schreibt etwa Helmut Draxler:

Zwar scheint auf den ersten Blick die Unmittelbarkeit der Objekte gegeben, doch zumeist stimmt irgendetwas nicht. Auf den zweiten Blick ist dann nichts mehr unmittelbar – kein plötzliches, eingefangenes Leben – vielmehr wirkt alles extrem artifizuell, konstruiert und damit verweisend. Statt um unmittelbare Evidenzen geht es um vermittelnde Modalitäten.⁴⁴

Bei alledem rückt zunehmend die Fotografie selbst als vermittelnde Modalität in den Aufmerksamkeitsfokus. Jedenfalls verlagern die Ausstellungsprojekte seit 2005 den Blick immer stärker von den Produkten auf die Produktionsbedingungen der

⁴³ Vgl. im Überblick etwa Klöpffer, Nina: *Fotografische Objekte in Schwarzweiß. Neusachliche Bildtraditionen 1920 bis heute*, Berlin 2014.

⁴⁴ Draxler, Helmut: „Moderne als Modalität. Fotografische Verhältnisse nach Christopher Williams“, in: *Program. For Example: Dix-Huit Leçons Sur La Société Industrielle (Revision I)*, Ausstellungskatalog (Kunstverein Braunschweig), hg. von Karola Grässlin, Berlin 2005, S. 41–50, hier: S. 46.

Fotografie, ja die Fotografie selbst wird als – gesellschaftlich bedingtes – Produkt thematisiert. Ebenfalls als „Revisionen“ ausgewiesen, firmieren Williams' Ausstellungen nun unter dem Reihentitel „Program: For Example: Dix-Huit Leçons Sur La Société Industrielle“ und nehmen damit Bezug auf Raymond Arons sozialwissenschaftliche Analysen spätkapitalistischer Gesellschaften. Williams' Arbeit *Kodak Three Point Reflection Guide* © 1968, Eastman Kodak Company, 1968 (Corn) / *Photographed by the Douglas M. Parker Studio, Glendale, California / April 17, 2003* (Abb. 6) spielt so, neben dem Genre der Pflanzenfotografie, auf die Produktionsbedingungen der Werbefotografie an: mit den täuschend echt nachgebildeten Maiskolben sowie mit der ins Bild hineinragenden Kodak-Farbkarte, die in einer Aufnahme von 2003 und ihrer Datierung von 1968 fast schon als ein Hinweis auf den Vergangenheitscharakter der analogen Fotografie zu verstehen ist. Auch hier sind es die Aporien der Un/Sichtbarkeit (des Fotografischen) in der Fotografie, die Williams thematisiert, sowohl auf einer bild- als auch auf einer medienhistorisch spezifizierten Ebene: bildhistorisch spezifiziert, insofern er die kulturellen Einschreibungen oder Muster der Produktfotografie von der Neuen Sachlichkeit bis zur analogen Werbefotografie aufruft; medienhistorisch spezifiziert, insofern er die kulturellen Einschreibungen aufseiten des Mediums Fotografie (und der Materialität des Mediums Fotografie) anspricht. Ähnlich wie bei *Angola to Vietnam* verliert sich der Betrachter auch hier in einer Vielzahl von Verweisen, denen er nachgehen könnte, ohne an ein verbindliches Interpretationsziel zu gelangen. Mit Walter Benjamin könnte man von einem allegorischen Verfahren sprechen, dessen Differenzdenken letztlich nicht einzuholen ist.⁴⁵ Hatte die frühe Arbeit *Angola to Vietnam* den Blick von den Objekten (den Glasblumen) jeweils auf die Rahmung oder, wie man im Kontext dieses Sammelbandes sagen könnte, auf die Ränder des Sichtbaren bzw. von Sichtbarkeit gelenkt, so vertrauen die späteren Arbeiten scheinbar ausschließlich dem präzise, ja hypertroph fokussierenden Blick auf den Gegenstand und provozieren damit beim Betrachter umso stärker den Eindruck, dass sich das, „was eigentlich interessiert“, dem Blick entzieht.

Den Hintergrund für die hier zusammengetragenen Beobachtungen an den Arbeiten von Christopher Williams bildeten eingangs einige Überlegungen zum Verhältnis von Sehen und Wissen in bildtheoretischer Hinsicht. Diese wiederaufgreifend möchte ich abschließend zwei Aspekte herausstellen, die bei der Diskussion von Williams' Arbeiten anklagen, den monografischen Zuschnitt aber zugleich überschreiten.

Erstens: Die abgründige Vielschichtigkeit von Williams' Referenzsystemen und seine Strategie, „was eigentlich interessiert, [...] immer gerade neben oder hinter

⁴⁵ Ich denke hier an die Bestimmung der Allegorie bei Walter Benjamin (der seinerseits Hermann Cohen zitiert): „Das Symbol ist die Identität von Besonderem und Allgemeinen, die Allegorie markiert ihre Differenz.“ Vgl. Benjamin, Walter: „Ursprung des deutschen Trauerspiels“, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt/M. 1987, S. 353.



Abb. 6: Christopher Williams: *Kodak Three Point Reflection Guide* © 1968, Eastman Kodak Company, 1968 (*Corn*), 2003, Dye Transfer Druck, 40,6 x 50,8 cm.

dem Gezeigten⁴⁶ sichtbar werden zu lassen, könnten Ausgangspunkte sein, um das Verhältnis von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit in Absetzung zur Nobilitierung von Sichtbarkeit im modernistischen Sinne zu diskutieren. Während die eingangs angesprochenen bildtheoretischen Fragestellungen einen philosophischen bzw. kunsttheoretischen Hintergrund besaßen, hieße dies, abschließend die bildtheoretische Frage zu historisieren. In der Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts spielt die Frage nach der Sichtbarkeit – transformiert in die Kategorie der Optizität bei Clement Greenberg – im Modernismus-Diskurs der Malerei eine entscheidende Rolle. Mit Greenbergs Votum für Optizität als Inbegriff der abstrakten Malerei, gingen die Nobilitierung des Sehens als Wahrnehmungsform sowie die Vorstellung der Möglichkeit ‚reiner Sichtbarkeit‘ einher. Caroline Jones hat nicht umsonst ihre Auseinandersetzung mit Greenbergs Ansätzen unter die Überschrift *Eyesight alone* gestellt.⁴⁷ Für die nachfolgende Künstlergeneration erwies sich die rigide

46 Vgl. Baier 2009 (wie Anm. 1), S. 56.

47 Jones, Caroline A.: *Eyesight alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, Chicago 2005.

Verpflichtung auf *opticality* als ein Fetisch⁴⁸ – und zugleich als Herausforderung, die eigenen Modi des Sehens und der Sichtbarkeit zu befragen. Die Konzeptkunst stellt sich mit ihrer Tendenz zur Dematerialisierung der Kunst, dem „Entzug der Visualität“⁴⁹, der Bezugnahme auf die Idee (im Unterschied zur Ausführung),⁵⁰ ja mit dem Philosophischwerden der Kunst als Wendung gegen Greenbergs Optikalität dar. Aus der Wendung gegen die Sichtbarkeit und das Sehen ging zugleich eine Nobilitierung des Wissens als Bezugshorizont hervor:

Arbeiten wie der Index von Art & Language forderten ZuschauerInnen dazu auf, das geradezu unerträgliche Fehlen äußerlicher Verlockungen zu überwinden, um einen diskursiven und philosophischen Inhalt zu entdecken, der in einer äußerst prosaischen Form festgehalten war.⁵¹

Es greift allerdings zu kurz, die Konzeptkunst allein als Kritik und Preisgabe der Sichtbarkeit bzw. Optikalität modernistischer Prägung zu verstehen. Dies zeigt sich nicht zuletzt in den ausgestellten Un/Sichtbarkeiten, wie sie Christopher Williams realisiert. Denn in der stilisierten fotografischen Sichtbarkeit seiner Arbeiten wird stets auch die Frage gestellt, welche Rolle diese Sichtbarkeit für die ausgestellte Unsichtbarkeit spielt. Das Philosophischwerden der Kunst in der Konzeptkunst und der Entzug von Visualität werden zugunsten einer nicht einholbaren Verschränkung von Sehen und Wissen relativiert. Während die Konzeptkünstler der 1960er/70er Jahre ihre Preisgabe der *opticality* mit „einer kompromisslosen Absage an das Visuelle“ verbanden, findet die Reprise des konzeptuellen Denkens im Postkonzeptualismus „paradoxiertweise in sichtbarer Form statt [...]“.⁵² Je besser man diese Verschränkung von Sehen und Wissen als Grundlage der postkonzeptuellen Kunst zu fassen bekommt, desto klarer wird das Bildverständnis des Postkonzeptualismus beschreibbar, oder besser: desto deutlicher wird, dass die postkonzeptuelle Kunst dort, wo sie über das Verhältnis von Sehen und Wissen nachdenkt, eine eigene ‚Theorie‘ des Bildes bzw. von Bildlichkeit entwirft.

Zweitens: Nicht nur (kunst-)historisch, sondern auch (medien-)systematisch wären Konsequenzen der veränderten Verhältnisbestimmung von Sehen und Wis-

48 Vgl. Thomas Crows Rede vom „modernistischen Fetisch der Sichtbarkeit“ in ders.: „Ungeschriebene Geschichten der Konzeptkunst“, in: Alberro, Alexander / Buchmann, Sabeth (Hg.): *Art After Conceptual Art*, Köln 2006, S. 58–71, hier: S. 60.

49 Ebd.

50 Vgl. Sol LeWitts Anmerkung, „Ideas alone can be works of art“, oder, daran anschließend, Lawrence Weiners „Absichtserklärung“ mit der Trias: „Der Künstler kann die Arbeit herstellen. / Die Arbeit kann angefertigt werden. / Die Arbeit braucht nicht ausgeführt zu werden.“ (LeWitt, Sol: „Sentences on Conceptual Art“ (1969), in: de Vries, Gerd (Hg.): *Über Kunst. Künstlertexte zum veränderten Kunstverständnis nach 1965*, Köln 1974, S. 186–191, hier: S. 186; Weiner, Lawrence: „[Absichtserklärung]“ (1969), in: Fietzek, Gerti / Stemmerich, Gregor (Hg.): *Gefragt und gesagt. Schriften und Interviews von Lawrence Weiner 1968–2003*, Ostfildern-Ruit 2004, S. 22.

51 Crow 2006 (wie Anm. 48), S. 61.

52 Ebd.

sen zu benennen. Von besonderem Interesse erscheint dies im Kontext der Diskurse um die Medienspezifik der Fotografie und das Fotografische als postmedialer Kategorie. Auch hier wäre mit dem Postkonzeptualismus eine veränderte Perspektive zu eröffnen. Wurden die Fotografie und das Fotografische in bildtheoretischer Hinsicht lange Zeit primär mit indexikalischen Medienbestimmungen in Verbindung gebracht – wodurch ein eher propositionales Verständnis von Wissen und ein oft genug apparatives (Miss-)Verständnis von Sehen in die Debatten integriert waren –, lässt sich für den Postkonzeptualismus dessen postmediale Perspektive konkretisieren: Die Insistenz, mit der bei Williams die Fotografie als ein Medium der (modernistischen) Sichtbarmachung angesprochen und zugleich der Topos der Sichtbarkeit – evident – unterlaufen wird, sprengt in gewisser Weise auch die Geschlossenheit der modernistischen medialen Selbstreflexion. Die Fotografie als Medium wäre dann mit William J. T. Mitchell zu bestimmen, der festhält: „Ein Medium ist ebenso sehr eine Zunft, ein Beruf, ein Handwerk, ein gemischtes, körperschaftliches Wesen wie ein materiales Werkzeug der Kommunikation.“⁵³ Übertragen auf die Frage nach der bildlichen Relevanz von Sehen und Wissen, könnte man schließlich mit Adorno festhalten: Indem die Fotografie im Postkonzeptualismus „von innen, in der Logik ihres Produziertseins“ befragt wird, zeigt sich ihre Bildlichkeit in der „Einheit von Vollzug und Reflexion“⁵⁴. Gerade weil die Fotografie als Medium scheinbar auf Sichtbarkeit verpflichtet ist, vermag eine gesteigerte Sichtbarkeit (wie sie bei Williams beschrieben werden konnte) zu irritieren, da – unsichtbar – sichtbar wird, dass etwas ‚neben oder hinter dem Gezeigten‘ liegt. Die Bildlichkeit der Fotografie, so ließe sich resümieren, artikuliert sich im Modus ausgestellter Un/Sichtbarkeit. Dabei verläuft zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit keine Grenze; vielmehr eröffnet sich dort das Feld peripherer Visionen.

53 Mitchell, William J. Thomas: „Der Mehrwert von Bildern“, in: Andriopoulos, Stefan u.a. (Hg.): *Die Adresse des Mediums*, Köln 2001, S. 158–184, hier: S. 159.

54 Adorno, Theodor W.: „Valéry's Abweichungen“, in: ders.: *Noten zur Literatur*, Frankfurt/M. 1981, S. 158–202, hier: S. 159.

BILDNACHWEISE

Emmanuel Alloa: An den Rändern der Sichtbarkeit

Abb. 1) Ernst Mach: *Selbstschauung ‚Ich‘*, 1886, Holzstich. Entnommen aus Mach, Ernst: *Beiträge zur Analyse der Empfindungen und das Verhältnis vom Physischen zum Psychischen*, Jena 1886, S. 14.

Abb. 2) Filmstill aus *Intolerance* (Regie: D.W. Griffith, USA 1916).

Abb. 3) Tony Conrad: *The Flicker*, 1965, Lichtbestimmungsplan. Foto: Robert Adler. Entnommen aus URL, <http://bit.ly/1HtLgCh> (letzter Zugriff: 3. November 2015).

Volker Pantenburg: Die Peripherie abtasten. Zum Blickregime des horizontalen Kameraschwenks

Abb. 1 und 2) Eine Montage, die sich als Schwenk verkleidet. Filmstill aus *Him & Me* (Regie: James Benning, USA/CA/BRD 1982).

Abb. 3 und 4) Der Schwenk als Grundierung der fiktionalen Welt. Filmstill aus *The Country Doctor* (Regie: D.W. Griffith, USA 1909).

Abb. 5 und 6) Ethik und Evidenzproduktion: Samuel Fullers Schwenk. Filmstill aus *Falkenau, vision de l'impossible* (Regie: Emil Weiss, F 1988).

Abb. 7 und 8) Mikrogeschichten von Antizipation und Vergessen. Filmstill aus *Fortini/Canis* (Regie: Danièle Huillet/Jean-Marie Straub, I/UK/USA/F 1976).

Martina Dobbe: „Was eigentlich interessiert, scheint immer gerade neben oder hinter dem Gezeigten zu liegen.“ Ausgestellte Un/Sichtbarkeiten der Fotografie

Abb. 1) Christopher Williams: *Ethiopia*, 1989, Silbergelatineabzug, 28 x 35,6 cm. Entnommen aus Williams, Christopher: *Angola to Vietnam*, Gent 1989, Tafel 10.

Abb. 2) Christopher Williams: *Paraguay*, 1989, Silbergelatineabzug, 35,6 x 28 cm. Entnommen aus Williams, Christopher: *Angola to Vietnam*, Gent 1989, Tafel 19.

Abb. 3) Leopold und Rudolf Blaschka: *Coffea arabica L.*, 1894. Foto: Hillel Burger, ca. 1982. Entnommen aus Schultes, Richard Evans / Davis, William A.: *The Glass Flowers at Harvard*, Cambridge 1992 [1982], S. 103.

Abb. 4) Christopher Williams: *Caricaceae, Carica papaya Linné, Amerika, Botanischer Garten, München*, 1993, Silbergelatineabzug, 28 x 35,5 cm. Entnommen aus Williams, Christopher: *For Example: Die Welt ist schön (Final Draft)*, Ausstellungskatalog (Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam), Rotterdam 1997, S. 24.

Abb. 5) Albert Renger-Patzsch: *Aloë plicatilis*, ca. 1928, Silbergelatineabzug, 16,8 x 22,8 cm. Entnommen aus Renger-Patzsch, Albert: *Die Welt ist schön*, Dortmund 1992 [München 1928], Tafel 15.

Abb. 6) Christopher Williams: *Kodak Three Point Reflection Guide* © 1968, Eastman Kodak Company, 1968 (Corn), 2003, Dye Transfer Druck, 40,6 x 50,8 cm. Entnommen aus *Jeroen de Rijke and Willem de Rooij, Christopher Williams*, Ausstellungskatalog (Secession, Wien), hg. von Christian Kravagna, Köln 2006, S. 19.

Marcel Finke: Glas, Glanz, Gleißern. Randbemerkungen zur Fotografie

- Abb. 1) Erwin Blumenfeld: *Selbstporträt*, ca. 1942–47, Silbergelatineabzug, ca. 30 x 24 cm. Privatsammlung, © The Estate of Erwin Blumenfeld.
- Abb. 2) Saul Leiter: *Snow*, 1960, Farbfotografie, ca. 35,6 x 27,9 cm. © Saul Leiter Foundation, Courtesy Howard Greenberg Gallery, New York.
- Abb. 3) Mike Mandel, Larry Sultan: Bildtafel aus dem Fotobuch *Evidence*, 1977, 20 x 25 cm. © Mike Mandel, © Larry Sultan, Courtesy Galerie Thomas Zander, Köln.
- Abb. 4) Hiroshi Sugimoto: *Orinda Theater*, 1992, Silbergelatineabzug, ca. 43 x 54 cm. © Hiroshi Sugimoto, Courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco.

Eva Wilson: Hinter den Spiegeln. Virtualität, Rekursion und virtuelle Bilder im 19. Jahrhundert

- Abb. 1) Ein mittels *DeepDream*-Algorithmus manipuliertes Foto der Podenco-Hündin Human, die 2012 als Teil von Pierre Huyghes Arbeit *Untilled* (2011–12) auf der dOCUMENTA (13) in Kassel zu sehen war (privates Foto).
- Abb. 2) Jacques Lacans *Zwei Spiegel-Schema*. Lacan entlehnte das optische Modell aus einem Experiment des Physikers Henri Bouasse. Entnommen aus Lacan, Jacques: *Das Seminar, Buch 1. Freuds technische Schriften (1953–54)*, Olten und Freiburg/Br. 1978, S. 162.
- Abb. 3) Philip Carpenter: *Brewsters patentiertes Kaleidoskop*, 1820. © Science Museum / Science & Society Picture Library, London.
- Abb. 4) David Brewster: *Linsenstereoskop*, 1856. Entnommen aus Brewster, David: *The Stereoscope. Its History, Theory and Construction, with its Application to the Fine and Useful Arts and to Education*, London 1856, S. 67.
- Abb. 5) Underwood & Underwood: *The Stereograph as an Educator. Underwood patent extension cabinet in home library*, 1901. © Library of Congress Prints and Photographs Division, Stereograph Cards collection, Washington.

Eileen Rositzka: Corpographische Koordinaten. *Zero Dark Thirty* und *United 93* zwischen Sehen, Hören und Wissen

- Abb. 1 und 2) Paranoia als affektiv-räumliche und sensorische Erfahrung in *Zero Dark Thirty* (Regie: Kathryn Bigelow, USA 2012).
- Abb. 3, 4 und 5) Indirekte Erfahrbarkeit und Ränder in *United 93* (Regie: Paul Greengrass, F/UK/USA 2006).

Moritz Schumm: „The beginning of the end of the end of the beginning has begun.“
Sehen und Wissen an den Rändern von Wes Andersons *The Grand Budapest Hotel*

Abb. 1) Courtesan au Chocolat und Verpackung. Filmstill aus *The Grand Budapest Hotel*
(Regie: Wes Anderson, USA/D 2014).

Abb. 2) Besuch auf einem Friedhof in Lutz. Filmstill aus *The Grand Budapest Hotel* (Regie:
Wes Anderson, USA/D 2014).

Abb. 3) Interview mit dem Autor im Jahr 1985. Filmstill aus *The Grand Budapest Hotel*
(Regie: Wes Anderson, USA/D 2014).

Abb. 4) Erzähler und Autor im Grand Budapest Hotel des Jahres 1968. Filmstill aus *The
Grand Budapest Hotel* (Regie: Wes Anderson, USA/D 2014).

Abb. 5) The Society of the Crossed Keys. Filmstill aus *The Grand Budapest Hotel* (Regie:
Wes Anderson, USA/D 2014).

Abb. 6) „The beginning of the end of the end of the beginning ...“. Filmstill aus *The Grand
Budapest Hotel* (Regie: Wes Anderson, USA/D 2014).

Antonia von Schöning: Ränder des Urbanen. Zur Politik des städtischen Raums
bei Michel de Certeau und Bruno Latour

Abb. 1) Bruno Latour / Emilie Hermant: *Paris ville invisible*, Paris 1998, S. 8–9.

Abb. 2) Bruno Latour / Emilie Hermant: *Paris ville invisible*, Paris 1998, S. 48–49.

Abb. 3) Bruno Latour / Emilie Hermant: *Paris ville invisible*, Paris 1998, S. 102–103.

Abb. 4) Bruno Latour / Emilie Hermant: *Paris ville invisible*, Paris 1998, S. 150–151.
Ausschnitt (Foto: Jean-Baptiste Montagut).

Lilian Haberer: Stateless state. Marginale Bewegungen, Handlungsformen des Fik-
tionalen und Politischen in Eric Baudelaires *Letters to Max*

Abb. 1) Filmstill aus *Letters to Max* (Regie: Eric Baudelaire, F 2014). © Eric Baudelaire
Studio.

Abb. 2) Eric Baudelaire: *Foundations*, 2004/2005, C-Print, Diasec, Eiche, 110 x 140 cm.
© Eric Baudelaire Studio, Courtesy Galerie Greta Meert, Brüssel.

Abb. 3) Filmstill aus *Letters to Max* (Regie: Eric Baudelaire, F 2014). © Eric Baudelaire
Studio.

Abb. 4) Eric Baudelaire: *The Abkhazian Anembassy*, Bergen Kunsthall, 2014. © Eric Baudelaire
Studio, Courtesy UC Berkeley Art Museum & Pacific Film Archive, San Francisco.

Abb. 5) Filmstill aus *Letters to Max* (Regie: Eric Baudelaire, F 2014). © Eric Baudelaire
Studio.

Heide Barrenechea: Hybride Sichtbarkeit. Irritierende Uneindeutigkeiten in der
frühen palästinensischen Bildnisfotografie

Abb. 1) Johannes Krikorian: *Najla Krikorian*, 1921, Silbergelatineabzug, 13,6 x 8,8 cm,
Aida Krikorian Kawar Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.

Abb. 2) Johannes Krikorian: *Najla Krikorian*, 1921, Silbergelatineabzug, 13,6 x 8,8 cm,
Aida Krikorian Kawar Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.

- Abb. 3) Johannes Krikorian: *Aida Krikorian*, 1938, handkolorierter Silbergelatineabzug, 8,3 x 13,3 cm, Aida Krikorian Kawar Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.
- Abb. 4) Johannes Krikorian: *Eva, Alfred and Fouad Merhej dressed up in oriental traditional clothing*, 1932, Silbergelatineabzug, 13,2 x 8,3 cm, Aida Krikorian Kawar Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.
- Abb. 5) Johannes Krikorian: *Children of Merhej and Krikorian*, 1932, Silbergelatineabzug, 14 x 9 cm, Aida Krikorian Kawar Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.
- Abb. 6) Khalil Raad: *Khalil Raad's children, Ruth and Georges with Aida Krikorian*, 1931, handkolorierter Silbergelatineabzug, 8,7 x 13,7 cm, Aida Krikorian Kawar Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.
- Abb. 7) Khalil Raad: *Tourists dressed up in traditional clothing*, 1910, Silbergelatineabzug, 14,4 x 10 cm, Fouad El Khoury Collection, Courtesy Arab Image Foundation, Beirut.

Kathrin Peters: Bilder des Protests. Über die „Woman in the Blue Bra“ und relationale Zeugenschaft

- Abb. 1) Filmstill aus dem CNN-Bericht, Dezember 2011. Entnommen aus Ebner, Florian / Wicke, Constanze (Hg.): *Cairo. Open City. New Testimonies from an Ongoing Revolution / Kairo. Offene Stadt. Neue Bilder einer andauernden Revolution*, Leipzig 2013, S. 182.
- Abb. 2) Kairo, 20. Dezember 2011, Protestmarsch von Frauen zum Pressesyndikat, Foto: Aly Hazza'a. Entnommen aus: Ebner, Florian / Wicke, Constanze (Hg.): *Cairo. Open City. New Testimonies from an Ongoing Revolution / Kairo. Offene Stadt. Neue Bilder einer andauernden Revolution*, Leipzig 2013, S. 183. Abb. 4.
- Abb. 3) Jonathan Rashad: *The Dragged Woman*, Protestmarsch zum Verteidigungsministerium, Kairo, 27. April 2012. Entnommen aus URL, <https://www.flickr.com/photos/drumzo/6976322408/in/photostream/> (letzter Zugriff: 24. November 2015).
- Abb. 4) El Teneen: Graffito mit dem Motiv der „Women in the Blue Bra“, Tahrir Platz, 10. Februar 2012, Courtesy El Teneen.
- Abb. 5) Carlos Latuff: *Masked Avenger*, 11. Januar 2012. Entnommen aus Ebner, Florian / Wicke, Constanze (Hg.): *Cairo. Open City. New Testimonies from an Ongoing Revolution / Kairo. Offene Stadt. Neue Bilder einer andauernden Revolution*, Leipzig 2013, S. 183. Abb. 6.

Hanno Berger: Pascals Wette, die Revolution und *V for Vendetta*

- Abb. 1) Eine neue Zeitrechnung kündigt sich an. Filmstill aus *V for Vendetta* (Regie: James McTeigue, USA/UK/D 2005).
- Abb. 2) Die Konfrontation scheint unvermeidlich. Filmstill aus *V for Vendetta* (Regie: James McTeigue, USA/UK/D 2005).
- Abb. 3) Die alte Zeit wird verabschiedet. Filmstill aus *V for Vendetta* (Regie: James McTeigue, USA/UK/D 2005).
- Abb. 4) Die Explosionen erhellen den Bildraum. Filmstill aus *V for Vendetta* (Regie: James McTeigue, USA/UK/D 2005).