

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 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

I)

RÄNDER DES VISUELLEN

MARCEL FINKE

## GLAS, GLANZ, GLEISSEN. RANDBEMERKUNGEN ZUR FOTOGRAFIE

### I) Diesseits der Sichtbarkeit. Limbische Zonen

Fotografische Bilder, so mutet es an, sind gänzlich der Domäne des Auges verpflichtet. Ihre Sichtbarkeit geht mit einer vermeintlich uneingeschränkten Affirmativität einher: In einer Fotografie ist scheinbar alles ‚offen-sichtlich‘, nichts liegt unter ihrer Oberfläche verborgen, alles breitet sich rückhaltlos vor den Blicken der Betrachtenden aus; und was sich darin nicht sehen lässt, liegt außerhalb des Bildes, jenseits seiner Grenzen. Selbstredend ist bekannt, dass auch die fotografische Bildgebung auf komplexen Verfahren und Strategien der Ausblendung und des Verbergens beruht, dass sie Ausschnitte wählt, isolierte Ansichten errichtet und somit stets auch eine Praxis der Nichtsichtbarmachung ist.<sup>1</sup> Und dennoch: *Im* Bild, innerhalb seiner Rahmung, scheint sich das jeweils Sichtbargemachte restlos dem Visus preiszugeben. Wäre dies tatsächlich der Fall, dann träfe der „Adel des Sehens“<sup>2</sup> in der Fotografie folglich auf das kongeniale Ideal einer ausschließlichen, „reinen Sichtbarkeit“<sup>3</sup>, sodass innerhalb der Grenzen des fotografischen Bildes alles in grenzenloser Evidenz aufginge. Verschiebe man sich diesem panoramatischen Phantasma, wäre in Fotografien nicht lediglich alles sichtbar, vielmehr wäre alles *gleichermaßen* sichtbar, und es gäbe somit nichts, was sich unserer Kenntnis auch nur ansatzweise entzöge. Denn wo Allsichtigkeit bis in das letzte Bilddetail und völlige Transparenz herrschen, dürfte letztlich nichts opak oder obskur sein, müsste sich folglich alles Sichtbargemachte in Wissen überführen lassen.

Es ist offenkundig, dass man es hierbei mit einem idealisierten Zerrbild von Fotografie zu tun hätte, das niemand ernsthaft unterschreiben möchte. Eine derartige Auffassung würde zudem ohne Zögern jenem „Imperativ der Sichtbarmachung“<sup>4</sup> Genüge leisten, der beständig zur Erweiterung oder Entgrenzung der ‚Welt des Sichtbaren‘ auffordert bzw. auf die mediale Ausleuchtung der ‚dunklen

---

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

2 Jonas, Hans: „Der Adel des Sehens. Eine Untersuchung zur Phänomenologie der Sinne“ (1973), in: Konersmann, Ralf (Hg.): *Kritik des Sehens*, Leipzig 1999, S. 247–271.

3 Vgl. Wiesing, Lambert: *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt/M. 2005.

4 Hefler, Martina: „Der Imperativ der Sichtbarmachung. Zur Bildgeschichte des Unsichtbaren“, in: *Bildwelten des Wissens*, Bd. 4.2, Winter 2006, S. 69–79.

Gegenwelt des Unsichtbaren‘ drängt, und in dem der „Wille zum Wissen“ auf das Engste mit einem „Willen zum Sehen“ verbunden ist.<sup>5</sup> Dies wäre insbesondere für die Auseinandersetzung mit fotografischen Bildgebungsverfahren problematisch. Deren Geschichte wurde nicht selten als teleologische Fortschrittserzählung geschrieben, nach der die Expansion der Sichtbarkeit mit einer zunehmenden Eroberung des Unsichtbaren einhergeht, wodurch zugleich neue Wissensräume erschlossen werden.<sup>6</sup> In diesem Sinne würde die fotografische Besitznahme einer Sphäre jenseits der natürlichen Wahrnehmungsfähigkeit des Menschen neben einem „Mehr-Sehen“<sup>7</sup> auch noch ein ‚Mehr-Wissen‘ in Aussicht stellen. Nun ist kaum zu bezweifeln, dass fotografische Verfahren eine Vielzahl visueller wie auch nichtvisueller Phänomene sichtbar gemacht haben, von denen man vorab kaum Kenntnisse hatte oder gar nichts wusste und die ausschließlich auf der Basis ihrer Visualisierungen erforscht werden konnten. Gleichwohl handelt es sich dabei keineswegs um eine simple Grenzverschiebung durch die sich zuvor Unsichtbares ohne Weiteres in Sichtbares und sodann in gesichertes Wissen verwandelt. Vielmehr bedarf es in der Regel aufwendiger Praktiken und diskursiver Strategien der Evidenzerzeugung, die ihrerseits an der Grenzziehung zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Wissen und Nichtwissen mitarbeiten.<sup>8</sup> Mit den vielfältigen Einsätzen der Fotografie geht deshalb häufig nicht nur ein „radikaler Zweifel an der Evidenz des Sichtbaren“<sup>9</sup> einher, sondern ebenso eine Infragestellung der einfachen Aufteilung in Sichtbares und Unsichtbares. Auf Letzteres hat unter anderem Peter Geimer hingewiesen, der verallgemeinernd festhält:

Eine klare Trennlinie zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit ist nicht auszumachen; der Grenzverkehr ist unübersichtlich, die Grenzen durchlässig bis zur Unkenntlichkeit; vermutlich ist es schon ungenau, sich die Übergänge überhaupt im Bild der Grenze vorzustellen.<sup>10</sup>

Im Folgenden möchte ich die zuletzt geäußerte Vermutung aufgreifen und über Fotografien sowie deren Sichtbarkeit und Verhältnis zum Wissen nachdenken, ohne vom „Bild der Grenze“ Gebrauch zu machen. Anstatt Metaphern des Liminalen (z.B. Grenze, Schwelle, Horizont) zu bemühen, werde ich die Denkfigur des

---

5 Vgl. kritisch hierzu Halawa, Mark A.: *Die Bilderfrage als Machtfrage. Perspektiven einer Kritik des Bildes*, Berlin 2012, S. 163–216.

6 Vgl. 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.

7 Vgl. Stiegler, Bernd: „Das Sichtbare und das Unsichtbare. Kleine Wahrnehmungsgeschichte der Photographie“, in: Haupt, Sabine / Stadler, Ulrich (Hg.): *Das Unsichtbare sehen*, Zürich 2006, S. 141–159, hier: S. 152–154.

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

9 Stiegler 2006 (wie Anm. 7), S. 141.

10 Geimer, Peter: „Bilder ohne Vorbild. Versuch über die Blackbox“, in: Haupt/Stadler 2006 (wie Anm. 7), S. 161–180, hier: S. 162.

Randes heranziehen. Mit dem Begriff ‚Rand‘ (lat. *limbus*) soll – in Absetzung von liminalen Kategorien – keine Trennlinie oder Scheidezone bezeichnet werden, die zwei voneinander differenzierte Bereiche markiert, sondern eine Art limbischer Möglichkeitsraum. Der Rand ist somit kein eigenständiges ‚Dazwischen‘ oder Intervall,<sup>11</sup> das zwei Sphären definiert und zueinander in Beziehung setzt (z.B. innen/außen, sichtbar/unsichtbar, eigen/fremd etc.), als vielmehr ein indeterminierter und diffuser Spielraum, in dem Differenzierungen in der Schwebelage bleiben. Limbische Zonen sind produktive Bereiche der Uneindeutigkeit, in denen Plausibilitäten ins Wanken geraten und Aufteilungen zu fluktuieren beginnen. Während der „Denkstil der Grenze“<sup>12</sup> vorrangig auf die Differenz von Diesseits und Jenseits (und deren Übergänge) abhebt,<sup>13</sup> bezieht sich ein Denken des Randes zuallererst auf solche fließenden Grauzonen des ‚Diesseits‘, in denen dessen Evidenzen und Konturen fraglich werden. Auf die Thematik des vorliegenden Textes gewendet, bedeutet dies: Um zu veranschaulichen, dass es auch *in* Fotografien keine reine und homogene Sichtbarkeit gibt und dass Fotografien den Geltungsbereich des Sehens nicht per se kontinuierlich ausweiten, werde ich über immanente Ränder fotografischer Bilder nachdenken. Es geht mir dabei keineswegs darum, innerhalb des Bildes selbst eine Grenze zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem zu ziehen, d.h. bildinterne Kippstellen ausfindig zu machen, an denen der Blick in ein dunkles ‚Jenseits des Sehens‘ (und mithin in Unwissenheit) stürzt. Bei meiner Beschäftigung mit fotografischen Bildern handelt es sich folglich nicht um Grenzgänge jenseits ihrer Sichtbarkeit, sondern um Randerkundungen *diesseits* ihrer Sichtbarkeit.

Wenn von den Rändern des Bildes die Rede ist, dann liegt die Vermutung nahe, es stünden empirische Ränder wie etwa die Kanten eines Fotopapiers, die Einfassung des Bildfeldes, das Beiwerk (z.B. Passepartout, Bilderrahmen), innerbildliche Rahmungen (z.B. Fenstermotive, Bild-im-Bild), die Bildperipherie samt ihrer Ausschmückungen (z.B. Staffage, Repoussoir), die Umrisse der Figuren oder die Oberfläche der Vorder- und Rückseite eines Abzuges zur Debatte. In dem, was bisher über den Rand als limbische Möglichkeitszone gesagt wurde, deutet sich unterdessen an, dass im Folgenden andere Randphänomene des Bildes ‚ins Zentrum gerückt‘ werden. Abzusetzen wäre der Begriff des Randes daher vor allem von den liminalen Begriffen des Rahmens und der Rahmung, denen in jüngerer Zeit häufiger das bildtheoretische Interesse galt. Denn beide – sowohl der Rahmen als materielle Einhegung sowie die Rahmung als Strukturbedingung des Bildes – werden vorrangig als Markierungen einer medialen bzw. ästhetischen Grenze aufgefasst, durch die Bildlichkeit von Wirklichkeit geschieden wird. Rahmung allgemein ist

11 Vgl. 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.

12 Vgl. Müller, Michael R. / Raab, Jürgen / Soeffner, Hans-Georg: „Der Denkstil der Grenze“, in: dies. (Hg.): *Grenzen der Bildinterpretation*, Wiesbaden 2014, S. 9–12, hier: S. 11.

13 Vgl. Waldenfels, Bernhard: *Ordnungen im Zwielicht*, Frankfurt/M. 1987, S. 28–31.

demnach stark am Modell des Liminalen ausgerichtet: „*Erstens* definiert sie im Wortsinne einer *de-finitio* eine Demarkation oder Grenzziehung des Bildlichen. *Zweitens* ermöglicht sie die Trennung zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem [...]“, heißt es exemplarisch bei Dieter Mersch.<sup>14</sup> Im Gegensatz dazu sind bildimmanente Ränder keine Differenzmarker oder Wendepunkte des Blicks, es sind ‚lediglich‘ Bereiche, in denen das Gesehene seine Evidenz einbüßt, unbestimmt bleibt und zu peripheren Visionen einlädt. In solchen limbischen Zonen des fotografischen Bildes verwischt das Offensichtliche, weil dort offen bleibt, was jeweils genau zu sehen (und zu wissen) ist.

Bildimmanente Ränder, so hieß es eben, veranlassen periphere Visionen; sie verlangen nach einem Sehen, das nicht einfach registriert und in aller Schärfe erfasst, sondern mit Vagheiten umzugehen weiß. *Peripheral vision* ist zugleich der englische Ausdruck für jene Bereiche des Gesichtsfeldes, die außerhalb des fokussierten, fovealen Sehens liegen. Der Umstand, dass die Netzhaut verschiedene „Zonen variierender Sensibilität“<sup>15</sup> aufweist und deshalb nur ein kleiner Ausschnitt des visuellen Gesamteindrucks in maximaler Schärfe erscheint, ist bereits von der physiologischen Forschung des ausgehenden 19. Jahrhunderts herausgestellt worden. Studien zur Wahrnehmung und fokalen Aufmerksamkeit zeigten, dass „das meiste, was wir in irgendeinem bestimmten Moment sehen, in einer unaufhebbaren Unbestimmtheit schweb[t]“, und das Gesichtsfeld diskontinuierlich zusammengesetzt ist.<sup>16</sup> Es existiert somit kein durchweg einheitlicher Raum des Sehens; das Sichtbare ist kein homogenes Panorama, in dem alles gleichermaßen klar und distinkt wäre. Die Peripherie des Blicks ist im Vergleich zum fovealen Zentrum riesig, und seine Ränder sind untilgbar, auch nicht dadurch, dass sich die Augen bewegen und ihren Fokus verschieben: Wandert der Blick, wandern seine Ränder mit. Diese Charakterisierung des Gesichtsfeldes dient mir im Folgenden als Anregung, um darüber nachzudenken, ob und inwiefern auch das Bildfeld immanente Ränder aufweist. Es versteht sich, dass damit keine direkte Übertragung beabsichtigt ist. Wenn anschließend von peripheren Visionen und Rändern *in* Fotografien gesprochen wird, dann lediglich insofern als damit Zonen innerhalb fotografischer Sichtbarkeit gemeint sind, in denen unser Sehen noch längst nicht in sein Gegenteil (Blindheit) umschlägt, sondern unbestimmt, zerstreut oder diffus wird. Oder anders formuliert: Zwischen dem puristischen Ideal einer „reinen Sichtbarkeit“ und der negativen Idee einer konstitutiven Unsichtbarkeit, die wie ein blinder Fleck im Bild nistet, scheint ein weites, inhomogenes Feld limbischer Möglichkeitsräume zu

14 Mersch, Dieter: „Sichtbarkeit und Sichtbarmachung. Was heißt ‚Denken im Visuellen?‘“, in: Beck, Martin / Goppelsröder, Fabian (Hg.): *Sichtbarkeiten 2. Präsentifizieren: Zeigen zwischen Körper, Bild und Sprache*, Berlin/Zürich 2014, S. 17–69, hier: S. 28.

15 Crary, Jonathan: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*, Frankfurt/M. 2002 [Cambridge/Mass. 1999], S. 231.

16 Ebd., S. 231–238. Zur „Entdeckung des Randbewusstseins“ um 1900 siehe auch den Aufsatz von Emmanuel Alloa in diesem Band.



existieren, das es noch zu erschließen gilt. Es sind solche peripheren Spielräume des Sehens, die im Folgenden thematisiert werden.

## II) Immanente Ränder fotografischer Sichtbarkeit

In Erwin Blumenfelds *Selbstporträt* (ca. 1942–47) steht der Blick buchstäblich im Zentrum des Bildes (Abb. 1). Aus der Mitte der fotografischen Aufnahme heraus sieht uns ein Auge an, das durch einen einfachen wie tiefsinnigen Kunstgriff vom Rest des Gesichts isoliert wurde. Das Sehorgan schaut durch die offene Blende eines Kameraobjektivs, hinter dem der Kopf des Fotografen fast vollständig verschwindet. Während das Objektiv mit seinen sich konzentrisch verjüngenden Kreisen und seinen glänzenden Oberflächen das Zentrum dominiert und die Aufmerksamkeit auf sich zieht, rückt Blumenfeld selbst in die Peripherie des Bildes: Vom linken und unteren Rand des Abzugs aus ragen seine Hände in den Bildraum hinein, in einer verschatteten Zone im unteren Drittel lassen sich Brustbereich, Kinn und Schulter ausmachen, in der rechten oberen Ecke sind seine Haare und der Ansatz des linken Ohres erkennbar. Die Fotografie ist aufgrund der Lichtführung durch ein ausgeprägtes Hell-Dunkel charakterisiert, weist dabei aber eine recht gleichmäßige Schärfentiefe auf, sodass es kaum verschwommene Zonen gibt. Der Fokus der Aufnahme liegt gleichwohl auf der Kodak Ektar Linse und dem lupenhaft vergrößerten Auge, das wiederum uns durch die fotografische Optik hindurch zu fokussieren scheint. Wichtig ist nun, dass sich hinter dem Objektiv keine Kamera befindet, sondern der Fotograf selbst, sodass sich inmitten des Bildfeldes Technik und Körper zu einer visuellen Einheit zusammenschließen. Dem Objektivglas, so wirkt es, wurde ein sehendes Auge eingepflanzt.

Das etwa Mitte der 1940er Jahre entstandene *Selbstporträt* des seinerzeit in New York lebenden Fotografen Erwin Blumenfeld lässt an Clement Greenbergs kurzen Text „Das Glasauge der Kamera“ denken.<sup>17</sup> Die Fotografie wird dort als das „transparenteste aller künstlerischen Medien“ bezeichnet, das mit mechanischer Präzision Bilder erzeugen könne, die eine „unbarmherzige, kristalline Schärfe von Details und Textur“ aufweisen.<sup>18</sup> Greenbergs Kritik gilt unter anderem dem egalisierenden Gestus der Fotografie, die unterschiedslos jede nebensächliche Einzelheit in technischer Perfektion aufzuzeichnen bereit ist. Das „scharf fokussierte Kameraauge“<sup>19</sup>, könnte man von dieser Warte aus sagen, selektiert nicht, sondern erfasst gleichgültig alles, was sich sichtbar vor ihm ausbreitet. Allerdings ist die von Greenberg gewählte Metapher des Glasauges ambivalent: So spielt sie einerseits auf die Transparenz der fotografischen Optik an, durch welche die Sichtbarkeit der Welt wie durch ein Fenster ins Innere der Kamera gelangt. Andererseits imitiert ein Glasauge ein natür-

17 Greenberg, Clement: „Das Glasauge der Kamera“ (1946), in: ders.: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. von Karlheinz Lüdeking, Hamburg 2009, S. 107–113.

18 Ebd., S. 107, 109.

19 Ebd., S. 112.



Abb. 1: Erwin Blumenfeld:  
*Selbstporträt*, ca. 1942–47, Silbergelatine-  
 abzug, ca. 30 x 24 cm. Privatsammlung,  
 © The Estate of Erwin Blumenfeld.  
 Siehe Tafelteil, S. III.

liches Auge nur; es sieht selbst nichts, ist blind. Mit der ersten Assoziation greift Greenberg auf einen bewährten Topos zurück, den Roland Barthes später in *Die helle Kammer* noch einmal aufnimmt, wenn er schreibt, die Fotografie gehöre „zu jener Klasse von geschichteten Objekten, von denen man auch nicht zwei Blätter abtrennen kann: die Fensterscheibe und die Landschaft.“<sup>20</sup> Eine fotografische Aufnahme zu betrachten, hieße demzufolge, einen ungehinderten Blick auf das im Bild Sichtbargemachte werfen zu können. „Wie durch ein Glas schaut man durch eine Fotografie *hindurch*“, fasst Peter Geimer diese Vorstellung zusammen.<sup>21</sup>

Blumenfelds *Selbstporträt* scheint diese Idee der Fotografie als transparentem Medium anfangs zu bekräftigen. Die Glaslinse, durch die uns das Auge des Fotografen unverwandt mustert, tritt selbst nicht in Erscheinung; und in ihrer visuellen Absenz erinnert sie an den nur vorderhand banalen Umstand, dass (beinahe) jedes fotografische Bild durch ein diaphanes Objektivglas gefallen ist. Fotografie und Glas hängen in der Regel auf eine ursprüngliche Weise zusammen, ohne dass dies im Bild direkt ersichtlich würde. So hält sich das „Glasauge der Kamera“ in der Darstellung für gewöhnlich im Verborgenen, d.h. wir sehen es nicht unmittelbar in dem, was es uns zu sehen gibt. Und doch formatiert die Linse das aufgezeichnete Bild auf seine diskrete Art mit. In Blumenfelds *Selbstporträt* ist das Glas des Objektivs somit bereits die figurative Verdoppelung einer diesem Bild vorgelagerten und eingeschrie-

20 Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt/M. 1992 [Paris 1980], S. 13–14.

21 Geimer, Peter: *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*, Hamburg 2010, S. 10.

benen Optik. Sowenig wie uns das Objektivglas jener Kamera in den Blick gerät, mit der Blumenfeld diese Fotografie aufgenommen hat (wir sehen sein Porträt und nicht das Glas der verwendeten Linse), sowenig sehen wir die im Selbstporträt abgebildete Linse tatsächlich, wenngleich wir dank der Beschriftung vieles von ihr zu wissen meinen (Kodak, Modell Eastman Ektar, Baujahr 1942, Brennweite 14 inch, maximale Blendenzahl 6.3). Doch obschon das Glas der Letzteren aufgrund seiner Transparenz nicht sichtbar ist, sehen wir in dieser Aufnahme etwas, das uns seine Existenz zumindest nahelegt: zum einen die bereits angesprochene Vergrößerung des Auges, zum anderen einige Lichtspiegelungen. Die Gegenwart des Objektivglases ist durch solche optischen Akzidenzien lediglich angedeutet aber keineswegs bewiesen, und so bildet sich inmitten der Fotografie, in ihrem schärfsten Bereich, ein unbestimmter Rand aus, an dem die Evidenz des Sehens auf ein Vermuten bzw. das Erwägen von Möglichkeiten angewiesen ist.

In Blumenfelds *Selbstporträt* fungiert die Linse als Lupe, d.h. als Vergrößerungsglas, das das Auge überdimensioniert und dadurch das Vorhandensein des Glases überhaupt erst suggeriert. Mit dem Lupeneffekt ist zugleich ein Topos aufgerufen, der seine Wurzeln in der Frühgeschichte der Fotografie hat. So gehören zwei Beobachtungen nahezu von Anbeginn zur Bestimmung der medialen Spezifik fotografischer Sichtbarkeit: Zum einen wird der Umstand betont, dass der Apparat nicht allein nebensächliche Details aufzeichnet, die dem Fotografen im Akt der Aufnahme entgangen sind, sondern dass er darüber hinaus auch Details erfasst, die mit unbewaffnetem Auge selbst an den originalen Gegenständen vor der Kamera nicht oder kaum zu sehen gewesen wären. Zum anderen wird immer wieder darauf hingewiesen, dass sich in einem fotografischen Bild Winzigkeiten verbergen, deren Entdeckung dem Auge nur mithilfe einer Lupe gelingt. Um die „Ausführlichkeit der allergeringsten Details“<sup>22</sup> nachvollziehen zu können, rät man daher schon im Jahr 1839 zum Vergrößerungsglas, denn:

[...] die kleinsten in der Natur vorhandenen Einzelheiten sind mit einer solchen Exaktheit und einer solchen Vollendung auf der Kupferplatte fixiert, dass man sogar mit der Lupe zu seinem Erstaunen Gegenstände wiederfindet, die für das bloße Auge fast nicht wahrnehmbar sind.<sup>23</sup>

Der vergrößerte Blick durch das „Glasauge der Kamera“ im vorliegenden Beispiel erinnert an diese Praxis der Bildlektüre, die Blumenfeld als professioneller Modefotograf am Leuchttisch sicherlich zur Genüge selbst anwandte. In ihrer nahezu forensi-

22 Kolloff, Eduard / Schorn, Ludwig: „Der Daguerrotyp“ (1839), zitiert nach Siegel, Steffen (Hg.): *Neues Licht. Daguerre, Talbot und die Veröffentlichung der Fotografie im Jahr 1839*, Paderborn 2014, S. 350–355, hier: S. 351.

23 Pelletan, Jules: „Entdeckung von M. Daguerre (Auszug)“ (1839), zitiert nach Siegel 2014 (wie Anm. 22), S. 62–64, hier: S. 62. Zum Zusammenhang von fotografischer Sichtbarkeit, Detail und Lupe siehe u.a. Siegel, Steffen: „Ich sehe was, was Du nicht siehst.‘ Zur Auflösung des Bildes“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 85, Nr. 2, 2013, S. 177–202; Stiegler 2006 (wie Anm. 7), S. 142–144.

schen Ausprägung zielt eine derartig obsessive Durchmusterung von fotografischen Aufnahmen nicht selten auf die „Entfaltung einer Information, die unbemerkt in den Randzonen eines Bildes hauste.“<sup>24</sup> Das Versprechen der Fotografie, ein ‚Mehr-Sehen‘ zu ermöglichen, ist in solchen Fällen auf das Engste mit einem Blick verknüpft, der sich durch die Lupe und auf die „Mikrostrukturen des Wissens“<sup>25</sup> richtet. In Blumenfelds *Selbstporträt* kommen wir jedoch auch mit einem Vergrößerungsglas nicht weiter: Selbst bei Zuhilfenahme einer Lupe ist das Objektivglas nicht wirklich zu sehen, es treten lediglich ein paar Lichtreflexe deutlicher hervor.<sup>26</sup>

Da ist einerseits ein gleißender Fleck am linken Rand, dort wo die Linse auf den beschrifteten Ring des Objektivs trifft, und bei dem es sich eventuell um die Spiegelung der Lichtquelle handelt, die die fotografierte Szene beleuchtete. Am gegenüberliegenden Rand zeichnet sich andererseits eine diffuse Lichtstreuung ab, und im mittleren Bereich sind mehrere kleine Glanzpunkte auszumachen. Von Letzteren ist wiederum nicht in jedem Fall mit Gewissheit zu sagen, wo diese eigentlich zu verorten sind, ob sie auf dem Glas oder aber auf dem mit Tränenflüssigkeit überzogenen Auge aufblitzen. Anstatt das Objektivglas sehen zu lassen, punktieren diese Lichtreflexe die Sichtbarkeit des fotografischen Bildes; sie erscheinen als weiße Löcher inmitten der Aufnahme, wo sie den vermeintlich transparenten Durchblick buchstäblich ausblenden. Man hat es mit lokalen Überbelichtungen zu tun, die gewissermaßen zu einem insularen Whiteout in der sichtbaren Welt der Fotografie führen. Gleichwohl ist dort nicht nichts zu sehen. Der Glanzpunkt als weißes Loch ist keineswegs ein *punctum caecum*, kein blinder Fleck, an dem Sichtbarkeit vollständig ausgelöscht würde, sondern vielmehr eine (wenn auch winzige) limbische Zone, ein Rand, an dem jede Evidenz ins Gleiten gerät. Ich werde auf diesen Aspekt später ausführlicher eingehen.

Für den Moment möchte ich auf eine Aufnahme zu sprechen kommen, die sich in vielerlei Hinsicht von Blumenfelds *Selbstporträt* unterscheidet, uns aber Weiteres über bildimmanente Ränder lehren kann. So wird in Saul Leiters Farbfotografie *Snow* aus dem Jahr 1960 das Glas als diaphanes Medium und der Glanz als eine Art Lichtung des Bildes ebenfalls thematisch, wenngleich auf eine gänzlich andere Weise (Abb. 2). Auf den ersten Blick scheint die Aufnahme durchweg unscharf, denn die aufgenommene Szenerie zeichnet sich nur in vagen Schemen ab. In der

24 Geimer, Peter: „Blow up“, in: Schöffner, Wolfgang / Macho, Thomas / Weigel, Sigrid (Hg.): „Der liebe Gott steckt im Detail.“ *Mikrostrukturen des Wissens*, München 2003, S. 187–202, hier: S. 187.

25 Schöffner/Macho/Weigel 2003 (wie Anm. 24), S. 7–17. Dort wird außerdem betont, dass die Detailbetrachtung eine besondere „Optik, einen spezifischen Blick und eine eigene Epistemologie“ erfordert, weil ihr noch die marginalsten Kleinigkeiten „zum Signum der Erkenntnis werden.“ Ebd., S. 7.

26 Eine Detailbetrachtung durch die Lupe vermag ebenso wenig das Rätsel zu lösen, ob es sich bei *Selbstporträt* um eine Fotomontage handelt, d.h. ob das Auge dem Objektiv im Bild womöglich durch einen technischen Trick implantiert wurde. Zu Blumenfelds Experimenten mit der Montage verschiedener Negative siehe Adkins, Helen: *Erwin Blumenfeld. Dada Montagen 1916–1933*, S. 170–206.

Abb. 2: Saul Leiter: *Snow*, 1960,  
 Farbfotografie, ca. 35,6 x 27,9 cm.  
 © Saul Leiter Foundation, Courtesy Howard  
 Greenberg Gallery, New York.  
 Siehe Tafelteil, S. IV.



Bildmitte steht eine vermutlich männliche Person mit Schirmmütze auf dem Kopf, deren Unterkörper zu einer dunklen und konturlosen Vertikalen verschwimmt. Am linken Bildrand lässt sich eine weitere Person erahnen, von der jedoch kaum mehr als ein diffuser Fleck übrig geblieben ist. Nur wenig deutlicher sind im Dunst des Hintergrundes ein gelber Lastwagen sowie eine Hausfassade auszumachen, deren Formen zerfließen oder teils völlig vom Nebel verschluckt werden. Der überwiegende Rest der Aufnahme löst sich in das visuelle Rauschen ineinander verlaufender, nuancierter Graufächen auf, die sich zur Mitte des Bildes hin in eine undefinierte Zone aus strahlendem Weiß aufhellen. Als wären sie auf die Oberfläche des Abzuges gedruckt, erblickt man zudem drei Zeilen mit spiegelverkehrten Buchstabenfragmenten, deren Sinn sich lediglich ansatzweise erschließt (nur „SEATS“ ist einigermaßen lesbar). In frappierendem Kontrast zu der Klarheit von Blumenfelds *Selbstporträt* sorgt die globale Unschärfe in Saul Leiters *Snow* dafür, dass eine eindeutige Lektüre unmöglich wird und unser Sehen auf Mutmaßungen angewiesen bleibt.

Allein, ist diese Aufnahme ein unscharfes Bild? Auf den ersten Blick ja, im Grunde aber nein. Denn ihr verschwommener Gesamteindruck resultiert nicht etwa daraus, dass Leiter seinen Fotoapparat falsch bediente, das Glasauge seiner Kamera einen ‚Sehfehler‘ hatte oder der Fotograf sein Motiv absichtsvoll ‚out-of-focus‘ erfasste. Ihre Unschärfe kommt vielmehr zustande, weil Leiter von innen durch die beschlagene Scheibe eines New Yorker Cafés oder Diners fotografierte. Das Fensterglas füllt das Format des Bildes aus, sodass wir nicht umhinkönnen, durch es hindurchzuschauen, wenn wir die Straßenszene betrachten möchten. Auch in diesem Beispiel wird das Glas als solches im Bild nicht anschaulich; sicht-

bar sind nur der nebelige Niederschlag, die Rinnsale des Schwitzwassers sowie die unzähligen Tropfen auf seiner Oberfläche. Das Kondensat markiert den Ort der transparenten Scheibe, verschleiert aber gerade dadurch den Blick; es trübt die Sicht, indem es sich wie ein Filter vor das urbane Geschehen im winterlichen New York schiebt.

Die Straßenszene erscheint uns im Bild also verschwommen, obwohl die Aufnahme an sich scharf ist: Betrachtet man *Snow* aufmerksam, zeigt sich nämlich exakt an jener Stelle eine Fülle von Details, an der die Glasscheibe zu vermuten ist, die sich aber genau dort nicht sehen lässt. Ihre diaphane Oberfläche ist überzogen mit einem kleinteiligen Teppich aus Tröpfchen und feinsten Wasserläufen, die ihrerseits durchsichtig wären, wenn auf ihnen nicht helle Glanzlichter funkelten. In gewisser Weise sind diese glänzenden Einsprengsel winzige Echos jener gleißenden Weißfläche, die uns aus dem Zentrum des Bildes heraus entgegenleuchtet und in der wir den titelgebenden Schnee zu erblicken meinen. Doch wir können es nicht mit letzter Sicherheit sagen, denn je länger man diese Fläche inspiziert desto unklarer wird ihre Bestimmung: Schnee auf dem Gehweg vor dem beschlagenen Fenster, eine große Lichtspiegelung auf der Scheibe oder doch nur das schiere Weiß des Fotopapiers? Ihre Erscheinung bleibt mehrdeutig und ihre Definition im Vagen; sie ist ohne eigentliche Kontur und distinkte Form, sodass sie an ihren diffusen Randbereichen fließend in jene buchstäblichen Grauzonen der Aufnahme übergeht, in denen die Durchsicht vernebelt und die fotografische Welt unscharf wird.

Kehren wir daher zur Unschärfe von Saul Leiters *Snow* zurück, die sich als optischer Eindruck kaum leugnen lässt. In dieser Fotografie sind die beschlagene Fensterscheibe und das Treiben auf der Straße unaufhebbar zu einem verschwommenen Anblick verschmolzen. Mit Bernd Hüppauf kann zunächst darauf hingewiesen werden, dass man es aber keineswegs mit einer homogenen Eintrübung zu tun hat, sondern die Unschärfe in dieser Aufnahme „in sich differenziert ist“ und „sich in verschiedenen Graden und Formen“<sup>27</sup> zeigt. Während wir in der linken oberen Ecke beispielsweise eine verwaschene Graufäche vorfinden, in der sich fast gar keine Einzelheiten abzeichnen, erblicken wir am unteren Bildrand ein Gewirr aus Schlieren und diffusen Flecken. Im Bildzentrum hingegen ist der Oberkörper der Person vergleichsweise deutlich wiedergegeben, sodass man zumindest einzelne Elemente wie die Hände, die Nase oder die Mütze unterscheiden kann. In dieser Varianz deutet sich an, dass der „Ambivalenzraum der Unschärfe“<sup>28</sup> keine durchwegs einheitliche visuelle Zone ist, es vielmehr Abstufungen und diverse Spielarten von Unschärfe gibt. Weit davon entfernt, in Unsichtbarkeit umzuschlagen, eröffnet die Unschärfe inmitten der Fotografie vielfältige limbische Möglichkeitsräume,

27 Hüppauf, Bernd: „Zwischen Imitation und Simulation. Das unscharfe Bild“, in: ders. / Wulf, Christoph (Hg.): *Bild und Einbildungskraft*, München 2006, S. 254–277, hier: S. 255.

28 Stiegler, Bernd: „Unschärferelationen. Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit in der piktorialistischen Fotografie“, in: Scholz/Griem 2010 (wie Anm. 6), S. 43–58, hier: S. 58.

die wegen ihrer „Vagheit, Komplexität oder Unbestimmtheit [...] in einem erhöhten Maße Ansprüche an die Einbildungskraft“<sup>29</sup> stellen.

Jenseits des Bereichs der größtmöglichen Auflösung des Bildes lösen sich folglich Plausibilitäten und visuelle Evidenzen unterschiedlich stark auf. Die Darstellung büßt in solchen Zonen zwar ihre optische Prägnanz ein, bleibt aber in einer ursprünglichen Hinsicht prägnant (lat. *praegnans*), insoweit sie ‚sinnträchtig‘ und mit Deutungsmöglichkeiten ‚randvoll gefüllt‘ ist. Das Sehen identifiziert und konstatiert hier nicht lediglich vorgängige Fakten, die sich ohne Weiteres in positives Wissen ummünzen lassen, sondern wird (mehr noch als sonst) zu einem projektiven Sehen, dessen ‚periphere Visionen‘ unter anderem an Erfahrungen, Intuitionen und Imagination gebunden sind. Zu ergänzen wäre, dass sich das Gesagte nicht notwendigerweise auf im eigentlichen Sinne verschwommene Fotografien, d.h. eine durchgängige stilistische Eigenart, beschränken muss. Mit den Worten Gottfried Boehms ließe sich vielmehr formulieren: „[...] unsere Hypothese besagt ja nicht, dass es scharfe und unscharfe Bilder gibt, sondern Unschärfe, genauer gesagt: *Unbestimmtheit* eine Eigenschaft darstellt, die Bildern *generell* zukommt.“<sup>30</sup>

Leiters *Snow* ist eine paradoxe Fotografie: scharf und unscharf zugleich. Im Fall meines dritten Beispiels herrscht wesentlich mehr Klarheit, scheint hier doch außer Frage zu stehen, dass es sich um ein Bild handelt, das wir für gewöhnlich als scharf bezeichnen (Abb. 3). Was zeigt uns diese Aufnahme? Wir erblicken einen Anzug tragenden, älteren Mann mit akkurater Kurzhaarfrisur, der vor einem Steuerpult sitzt. Sein Gesicht ist von uns abgewandt, weil ihn die Kamera in fast vollständiger Rückenansicht abgelichtet hat. Der rechte Arm des Mannes ist ausgestreckt, seine Hand ruht auf der polierten Oberfläche des Bedienelements. Ein Teil dieser Szene spiegelt sich in einer die Bildbreite füllenden Verglasung, durch die sich vage eine Landschaft mit Strommasten abzeichnet. Die Scheibe gliedert den Bildraum in einen abgerückten, unscharfen Bereich hinter dem Glas sowie das im Vordergrund sichtbare Interieur, das mit größter Präzision wiedergegeben ist und eine Art Schaltwarte zu sein scheint. Die Funktion dieses Kontrollzentrums ist jedoch ebenso ungewiss wie die Handlung des Protagonisten. Ähnlich enigmatisch ist ein konturloser Fleck von enormer Strahlkraft, der sich in der Bildmitte auf Kopfhöhe des Mannes befindet. Diese gleißende Aureole lädt zu verschiedenen Lesarten ein: Handelt es sich um eine gigantische Sonne oder eine nukleare Explosion auf einem Testgelände vor dem Leitstand? Hat man es mit der Reflexion eines Blitzlichtes im Fensterglas oder einer fluvialen Emanation zu tun, die der Stirn des Operators entströmt? Ganz gleich, wie man diese Leuchterscheinung deuten mag, inmitten der Fotografie irritiert sie unseren Blick – aber nicht weil sie eine Leerstelle im Sichtbaren ist, sondern weil sie als limbischer Möglichkeitsraum die Evidenz des Gesehenen unsicher werden lässt.

Die Aufnahme ist dem 1977 von Mike Mandel und Larry Sultan publizierten Fotobuch *Evidence* entnommen, einer Sammlung von 59 Bildern, die ursprünglich

29 Hüppauf 2006 (wie Anm. 27), S. 257.

30 Boehm, Gottfried: *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin 2007, S. 200.



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.

in Archiven verschiedenster US-amerikanischer Behörden, Forschungseinrichtungen, Firmen und Polizeipräsidiien lagerten. Es handelt sich um *Found Footage* aus einer „Welt sachlicher Bestandsaufnahme“<sup>31</sup>, d.h. vorgefundene dokumentarische Gebrauchsbilder, die von den Künstlern ohne Titel und erklärende Zusätze reproduziert wurden. Durch die Überführung in einen neuen Kontext sowie das Fehlen von Kommentaren verrät sich der originäre Sinn dieser Aufnahmen, wodurch deren titelgebende Evidenz, d.h. die „Beweiskraft des Fotografischen“<sup>32</sup>, bewusst problematisiert wird. Die augenscheinliche Klarheit der Fotografien und die Unbestimmtheit ihrer Bedeutung geraten in einen Konflikt, den Peter Geimer folgendermaßen beschreibt:

31 Geimer, Peter: „Kein Code: Evident. Krauss, Sultan & Mandel und die Fototheorie“, in: *Larry Sultan*, Ausstellungskatalog (Kunstmuseum, Bonn), hg. von Stefan Gronert, Bielefeld/Berlin 2015, S. 31–35, hier: S. 31.

32 Berg, Stephan: „Das Rätsel des Sichtbaren“, in: *Larry Sultan 2015* (wie Anm. 31), S. 8–10, hier: S. 8.



So ist auch auf den Fotos von *Evidence* nach wie vor alles einwandfrei benennbar [...]. Aber die Zusammenstellung der Elemente ist in Unordnung geraten, als habe man die Lebenswelt in Einzelteile zerlegt und nach einem unbekanntem Plan noch einmal neu kombiniert. Der Sinn ist abhandengekommen, zugleich bleibt alles erkennbar, übervoll an fremder Bedeutung und deshalb unentzifferbar und leer. Evidenz: man sieht alles und versteht nichts.<sup>33</sup>

Aufs Ganze hin betrachtet, scheint also der Widerspruch zwischen dem Sichtbaren und der Offenheit seiner Interpretation das zentrale Moment von *Evidence* zu sein. In der Auseinandersetzung mit unserem Bildbeispiel stellt sich allerdings die Frage, ob man darin tatsächlich alles sieht. Gewiss nicht gleichermaßen. Denn auch in dieser Fotografie gibt es Zonen, in denen die Sichtbarkeit des Bildes selbst bereits unbestimmt ist, auch hier existieren Ränder, an denen die „pure Faktizität des Gezeigten“<sup>34</sup> fraglich wird. So mag zwar das zentrale Motiv (d.h. der Mann im Schaltraum) in aller Klarheit erfasst sein, doch hinter dem Fensterglas, dessen Gegenwart erneut nur die Spiegelungen und Reflexionen errahnen lassen, liegt eine unscharfe, schemenhafte Welt. Wir sehen in diesem Bereich keineswegs nichts, aber doch nichts Genaues. Und so können wir auch nicht zweifelsfrei wissen, was wir eigentlich zu sehen bekommen. Ähnlich verhält es sich mit der gleißenden und ihrerseits unscharfen Lichterscheinung, von der oben bereits die Rede war.

Nehmen wir an, dass es sich dabei um die Widerspiegelung des Blitzlichtes handelt, das der Fotograf zur Ausleuchtung der Szene einsetzte. Für den kurzen Moment der Aufnahme erstrahlte der Blitz, illuminierte den Kontrollraum und verhalf dadurch dem Bild zu seiner Sichtbarkeit. Anstatt aber in der Fotografie selbst unsichtbar zu bleiben, erscheint der Blitz als sengendes Glanzlicht auf der Fenster-scheibe. Er hat sich gewissermaßen als Verblitzung in das Foto eingeschrieben. Der Glanz auf dem Glas sticht als eine partielle Überbelichtung ins Auge, die Teile der Ansicht tilgt und zugleich an die buchstäblich fotogene Herkunft der Aufnahme erinnert. Denn physikalisch betrachtet, handelt es sich beim Glanz um eine Reflexion von Licht auf einer Oberfläche; und es sind von Dingen reflektierte Lichtstrahlen, die die Fotografie einfängt und zum Bild werden lässt. Das Glanzlicht ist gleichwohl etwas Besonderes, seine Phänomenologie unterscheidet sich auf irritierende Weise von ‚normalen‘ Beleuchtungserscheinungen. Andreas Cremonini ist der Faszination des Glanzes und dessen widerständigem Verhältnis zum Sehen in zwei Texten nachgegangen,<sup>35</sup> denen ich hier nur insoweit folgen werde, als sie Aufschlüsse über Glanzeffekte *im* Bild und deren Virulenz in der Ordnung fotografischer Sichtbarkeit ermöglichen.

33 Geimer 2015 (wie Anm. 31), S. 33.

34 Ebd., S. 34.

35 Cremonini, Andreas: „Über den Glanz. Der Blick als Triebobjekt bei Lacan“, in: Blümle, Claudia / von der Heiden, Anne (Hg.): *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Berlin 2005, S. 217–248; ders.: „Was ins Auge sticht. Zur Homologie von Glanz und Blick“, in: Boehm, Gottfried u.a. (Hg.): *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*, München 2008, S. 93–117.

Vorauszuschicken ist, dass man es im vorliegenden Bildbeispiel natürlich nicht mit einem ‚realen‘ Glanz zu tun hat. Das blendende Licht ist in der fotografischen Aufnahme zu einem Darstellungsgegenstand geworden, und diese Bildwerdung des Glanzes setzt einige seiner ursprünglichen Eigenheiten außer Kraft – zu nennen wären etwa dessen Positionabhängigkeit, Ereignishaftigkeit und Flüchtigkeit.<sup>36</sup> Denn egal von welcher Seite aus, mit welchem Auge oder unter welcher Beleuchtung wir diese Fotografie betrachten, die abgelichtete Glanzfläche bleibt wie sie ist an Ort und Stelle. Zudem büßt der Lichtreflex seine „aggressiv-intrusive Dimension“<sup>37</sup> ein, d.h. sein Vermögen, den Sehapparat physiologisch zu überfordern oder gar nachhaltig zu schädigen. Beim Betrachten des Glanzes im Bild besteht nicht die Gefahr, geblendet zu werden. Gleichwohl bleiben einige phänomenale Aspekte des Glanzes auch im Foto noch wirksam. Nehmen wir dessen Beiläufigkeit: Für gewöhnlich sind Glanzeffekte nebensächliche Phänomene, die wir lediglich an den Dingen mitsehen, die wir in der Regel aber nicht eigens betrachten. Aufgrund seiner „präthemativen Unaufdringlichkeit“<sup>38</sup> ist der Glanz ein visuelles Randphänomen, dem wir meist nur dann Aufmerksamkeit schenken, wenn er unsere Wahrnehmung beeinträchtigt. Im Bild verhält es sich ähnlich. Im vorliegenden Beispiel etwa verbleiben die kleinen Lichtreflexe auf den Knöpfen des Sakkos, dem Stellrad, den Reglern und Schräubchen in der Peripherie unseres Blicks, während sich das gleißende Blitzlicht durch seine Größe und Intensität bemerkbar macht. Und dennoch ist auch dieser Glanzreflex sicherlich kein intendierter Gegenstand der Darstellung gewesen; er hat sich eher als Randerscheinung der Aufnahmesituation mit in das Bild hineingeschlichen.

In seiner phänomenologischen Annäherung an den Glanz hebt Cremonini außerdem hervor, dass dieser „den materiellen Träger, an dessen Oberfläche das Licht sich bricht, überstrahlt.“<sup>39</sup> Vor allem die gleißenden, harten Glanzeffekte löschen in gewisser Weise die Materialität des Gegenstandes optisch aus. Wir sehen zwar den Lichtreflex, können aber das ‚hinter‘ dem Schein befindliche Objekt regional nicht mehr erkennen. In der Aufnahme aus *Evidence* passiert dasselbe, allerdings ist die Ausblendung durch die fotografische Fixierung nun unaufhebbar. Das Blitzlicht erstrahlt auf der Fensterscheibe, die wir dort vermuten, von der an diesem Fleck jedoch nicht das Geringste zu sehen ist. Es verschwindet das Glas, dafür öffnet sich im Bild ein diffuses helles Loch, durch das die weiße Oberfläche des Fotopapiers hervortritt. Hinzu kommt ein Aspekt, den Cremonini die „weltlose Untiefe des Glanzes“<sup>40</sup> nennt. Angesprochen ist damit der Umstand, dass man nur bedingt angeben kann, wo sich der Glanz jeweils befindet, welche Ausdehnung er hat, ob er unseren Blick aus der Distanz einsaugt oder auf uns zukommt. Vergleichbares lässt sich für das Bildbeispiel festhalten: Zwar können wir auf die Stelle

---

36 Vgl. Cremonini 2005 (wie Anm. 35), S. 220–221, 223; 2008, S. 103.

37 Cremonini 2008 (wie Anm. 35), S. 94.

38 Cremonini 2005 (wie Anm. 35), S. 221.

39 Cremonini 2008 (wie Anm. 35), S. 101.

40 Ebd., S. 103.

zeigen, an der die Reflexion des Blitzlichts in der Aufnahme zu sehen ist, doch lässt sie sich innerhalb der abgebildeten Welt kaum exakt lokalisieren. Der Lichtschein schwimmt als amorphes Whiteout im Bildraum und changiert dabei gewissermaßen zwischen Perforation (ein Hiatus in der Darstellung, durch den wir auf das Papier des Abzugs schauen) und Protuberanz (ein greller Glutball, der uns aus der Aufnahme entgegenstrahlt).

Es ließe sich folglich auch für den Glanz in dieser Fotografie festhalten, dass ihm eine Dimension eignet, die sich der restlosen „Einbindung in eine gegenständlich gedeutete Welt entzieht“<sup>41</sup>. Cremonini spricht diesbezüglich von der „Negativität des Glanzes“, weist aber zugleich darauf hin, dass Glanzphänomene mit der Dialektik von sichtbar/unsichtbar nicht adäquat zu erfassen sind.<sup>42</sup> Sein Hinweis ist für die Auseinandersetzung mit bildimmanenten Rändern als limbischen Möglichkeitsräumen wichtig, insofern die verstreuten Spiegelungen des Blitzlichts im vorliegenden Fall die fotografische Sichtbarkeit keineswegs negieren, um an ihrer statt Zonen der Unsichtbarkeit in der Aufnahme einzurichten. Glanzreflexe im Bild mögen zwar in der Lage sein, unseren Blick im Sinne Roland Barthes' als eine Art *punctum* zu verstören oder gar mit der Zersetzung unseres Gesichtsfeldes zu drohen,<sup>43</sup> doch schlagen sie uns nicht mit Blindheit. Ganz im Gegenteil, denn sie aktiveren das Sehen und bieten ihm periphere Visionen an, die offen bleiben ohne offensichtlich zu sein. Wie alle Ränder im Bild übernimmt auch der Glanz die Funktion eines Reservoirs potenzieller Sichtbarkeiten: Er fungiert als Reser-Voir, d.h. als Speicher möglicher und unbestimmter Ansichten, bzw. als ein miniaturhaftes, innerbildliches „ReSaVoir“, in dem das Kontingente und Unbestimmte nicht nur das Sehen herausfordert, sondern auch die „Exklusivität von Wissen“<sup>44</sup> fraglich werden lässt. Für die Fotografie aus *Evidence* ließe sich diesbezüglich festhalten: Das zentrale Bild des Mannes an den Reglern des Kontrollraums kontrastiert mit den randständigen Glanzeffekten, die daran erinnern, dass sich Sichtbarkeit nicht ohne Weiteres regulieren und kontrollieren lässt, und dass es im Bild stets auch vage Zonen gibt, die aufgrund ihrer Ambiguität keine valide Gewissheit erlauben und unentscheidbar in der Schwebe bleiben – *in limbo*.

41 Ebd., S. 95.

42 Ebd., S. 95, 104. Im Anschluss an Lacans Triebtheorie interessiert er sich daher vor allem für das Faszinosum bzw. die das Sehen „bindende Macht des Glanzes“. Cremonini 2005 (wie Anm. 35), S. 221.

43 Vgl. Barthes 1992 (wie Anm. 20), S. 35f., 52–70; Krauss, Rosalind E.: „Glams and Reflections“, in: dies.: *Cindy Sherman. 1975–1993*, New York 1993, S. 104–108, hier: S. 106.

44 Bartl, Angelika u.a.: „Einleitung“, in: dies. (Hg.): *Sehen – Macht – Wissen. ReSaVoir. Bilder im Spannungsfeld von Kultur, Politik und Erinnerung*, Bielefeld 2011, S. 11–27, hier: S. 16.

### III) Glas, Glanz, Gleißern. Inmitten des Bildes, an der Peripherie des Blicks

Angesichts von Erwin Blumenfelds *Selbstporträt*, der Fotografie *Snow* von Saul Leiter sowie einer Aufnahme aus Mike Mandels und Larry Sultans Künstlerbuch *Evidence* habe ich über Aspekte in fotografischen Bildern nachgedacht, die man in einem spezifischen Sinne als Ränder auffassen kann. Wiederholt war von Glas, Glanzreflexen und Unschärfen die Rede, womit ganz unterschiedliche bildimmanente Randphänomene zur Diskussion standen. Wurde oben bereits notiert, dass mit ‚Rand‘ keine faktischen Rahmungen oder Begrenzungen des Bildes gemeint sind, gilt es nun zu ergänzen, dass Ränder nicht notwendigerweise als figurative Gestalten in einer Darstellung auftreten müssen. Wie etwa im Fall des Glases oder der Unschärfe können sie sich gerade dadurch auszeichnen, dass sie konturlos und nicht dingfest zu machen sind. Ränder als limbische Möglichkeitsräume müssen auch nicht an der Peripherie des Bildes, d.h. jenseits seines kompositorischen oder inhaltlichen Zentrums, liegen. Die drei Fotografien veranschaulichen, dass derartige Ränder inmitten des gesamten Bildfeldes vorkommen können – als winzige verstreute Flecken, als diffuse lokale Areale oder beinahe globale Erscheinungen. Immer wieder wurde die Unbestimmtheit und Vagheit der Randzonen betont, wobei hervorzuheben ist, dass Ränder keineswegs unscharfe, verschwommene Bildbereiche zu sein brauchen. Auch dort, wo anscheinend alles prägnant und formal distinkt ist, können sich an der Peripherie unseres fokussierten Blicks visuelle Ränder ausbilden. Ein abschließendes Beispiel soll dies noch einmal vor Augen führen.

Hiroshi Sugimotos Fotografie *Orinda Theater* aus dem Jahr 1992 präsentiert uns die gestochen scharfe Ansicht eines leeren Kinosaals (Abb. 4). Im Bildzentrum befindet sich das strahlend weiße Rechteck der Leinwand, während der Rest des Raumes in ein seltsames Dämmerlicht getaucht ist, sodass dieser zugleich düster und beleuchtet wirkt. Die spezifische Illumination der Szene ist Resultat einer fotografischen Langzeitbelichtung.<sup>45</sup> Über die gesamte Dauer einer Filmvorführung hinweg zeichnete Sugimotos Kamera das Lichtspiel der kinematografischen Projektion auf. In der Mitte der fotografischen Aufnahme hat sich dadurch der vollständige Film, d.h. alle seine ephemeren Bewegtbilder, zu einer gleißenden Fläche addiert. Was im Foto als blankes, exakt abgezirkeltes Geviert erscheint, ist somit die Summe des reflektierten Lichts der Bildprojektion – die Kinoleinwand wird gewissermaßen zum Luminophor. Infolge der sukzessiven Überbelichtung wandelt sich die Projektionsfläche in der Aufnahme in ein gesättigtes Bildfeld, oder anders herum: die augenscheinlich leerste Stelle im gesamten Foto, ist der Ort, an dem sich die meisten Bilder eingeschrieben haben. Von dieser Fülle sehen wir wiederum

45 Für Informationen zum Verfahren siehe Belting, Hans: „Sugimotos Filme“, in: Hensel, Thomas / Krüger, Klaus / Michalsky, Tanja (Hg.): *Das bewegte Bild. Film und Kunst*, München 2006, S. 283–292.



Abb. 4: Hiroshi Sugimoto: *Orinda Theater*, 1992, Silbergelatineabzug, ca. 43 x 54 cm.  
© Hiroshi Sugimoto, Courtesy Fraenkel Gallery, San Francisco.

nichts. Denn infolge der Selbstausslöschung der filmischen Bilder durch ihr eigenes Licht entsteht eine Art Fenster, durch das man im Grunde auf das weiße Fotopapier schaut. Als reine Fläche potenzieller Bilder ist diese Zone aber gerade nicht luzid, sondern in ihrem Gleißeln für den Blick undurchdringlich.

Damit aber nicht genug, denn das Gleißeln der angestrahlten Leinwand breitet sich als disperses, atmosphärisches Phänomen auf das Interieur aus.<sup>46</sup> Während das Zentrum des Fotos vom klar definierten Karree des buchstäblich ausgeblendeten Bildreservoirs dominiert wird, resultiert aus dem Projektionsgeschehen ein weiteres Randphänomen: die Glanzfläche an der Saaldecke. Der nebensächliche Widerschein ist ein diffus wabernder Abkömmling des scharf umrissenen und makellosen ‚Leuchtschirms‘, der in der Aufnahme kontrolliert und völlig unproblematisch wirkt. Sein ausgeglichenes Strahlen greift jedoch in den restlichen Bildraum aus,

<sup>46</sup> Das Gleißeln ist – ähnlich wie die Dämmerung – ein atmosphärisches Phänomen, das die Erscheinungsweise der im Bild sichtbaren Dinge beeinflusst, selbst aber nicht als Bildgegenstand auftritt. Vgl. Böhme, Gernot: „Das Bild der Dämmerung“, in: ders.: *Theorie des Bildes*, München 1999, S. 95–109.

wo es als flackerndes Streulicht eine helle, unregelmäßige Schneise ins Dunkel der Decke schlägt. Als wilder Abglanz vergangener Bilder gemahnt die diffuse Lichtreflexion nicht nur an die Virulenz des Unbestimmten innerhalb fotografischer Sichtbarkeit; sie weist auch darauf hin, dass uns die Ausleuchtung des Schattenreichs des Unsichtbaren nicht unbedingt etwas zu sehen gibt, das wir mit Gewissheit restlos erfassen können.

Eines scheint dann letztlich doch evident: Würde man – wenn es denn ginge – alle Ränder aus fotografischen Bildern entfernen, bliebe deren Sichtbarkeit nicht als eine reine, sondern als eine ausgehöhlte zurück.

## 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, Gleißeln. 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 Chocobar 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 Montagu).

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).