

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

## **Periphere Visionen. Wissen an den Rändern von Fotografie und Film**

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

Paderborn: Wilhelm Fink, 2018

Gestaltung: Jenny Baese



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

# INHALT

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

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

II)

EPISTEMISCHE RÄNDER  
MULTIPLER SICHTBARKEIT

ANTONIA VON SCHÖNING

RÄNDER DES URBANEN.  
ZUR POLITIK DES STÄDTISCHEN RAUMS BEI  
MICHEL DE CERTEAU UND BRUNO LATOUR

I)

New York 1980, Paris 1998: zwei Szenen, zwei Blicke auf zwei Städte, die paradigmatisch für die westliche Moderne stehen. Michel de Certeaus *Kunst des Handelns*<sup>1</sup> und Bruno Latours *Paris ville invisible*<sup>2</sup> beschreiben und problematisieren jeweils den Topos des summarischen Überschauens der Metropole aus einer erhöhten Position, der seit der Neuzeit für den Raumbezug und das Weltverhältnis der abendländischen Gesellschaften charakteristisch ist. Dabei handelt es sich nicht um den Blick von Individuen, sondern um Blickregime, wie sie durch Institutionen, Regierungen und Verwaltungen in Anschlag gebracht werden, um den urbanen Raum, seine Bewohner, seine Infrastrukturen zu administrieren.<sup>3</sup> Sowohl de Certeau als auch Latour entlarven diesen panoramatischen Überblick als eine phantasmatische Konstruktion, die gleichwohl eine starke normative Kraft in ästhetischer, epistemischer und politischer Hinsicht entfaltet. Beide Autoren setzen dem generalistischen Prinzip des Panoramas eine Auffassung partikularer Praktiken im Raum entgegen, die sich der vollständigen Übersicht entziehen. Auf je unterschiedliche Weise thematisieren sie dabei Randzonen institutioneller Strategien der Sichtbarmachung sowie der Festschreibung des Urbanen als Ensemble von Menschen, Dingen und technischen Dispositiven.

De Certeaus Anliegen ist es, die etablierte Hierarchisierung der modernen Stadt und ihrer Architekturen in Zentrum und Peripherie zu unterlaufen, für die Michel Foucault das Prinzip des Panopticons als historisches Paradigma geltend gemacht hat.<sup>4</sup> De Certeaus Buch diskutiert eine Reihe von Alltagspraktiken, die ihr emanzipatorisches Potenzial aus der Tatsache schöpfen, dass sie an den blinden Rändern der Institutionen und ihrer Kontrolltechniken operieren. Ihre Randständigkeit er-

---

1 De Certeau, Michel: *Kunst des Handelns*, Berlin 1988 [Paris 1980].

2 Latour, Bruno / Hermant, Emilie: *Paris ville invisible*, Paris 1998.

3 Der vorliegende Aufsatz steht im Kontext einer längeren Untersuchung der Herausbildung eines Wissens des Urbanen und der Sichtbarmachung von Paris im 19. Jahrhundert. Vgl. von Schöning, Antonia: *Die Administration der Dinge. Medien und Räume des Regierens im Paris des 19. Jahrhunderts*, unveröffentlichte Dissertation, Weimar 2015.

4 Vgl. Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*, Frankfurt/M. 1976 [Paris 1975].

langen diese Praktiken aus zwei Gründen: Erstens sind sie zu klein, zu unbedeutend, zu alltäglich, um in der Totalen repräsentiert zu werden. Zweitens eignen sie sich die bestehenden Infrastrukturen an, um diese für ihre eigenen, subversiven Zwecke zu gebrauchen. Der Historiker de Certeau benennt und analysiert jene Akte mit dem Ziel, die gewöhnlichen Individuen nicht als passive und unterworfen zu beschreiben, sondern im Gegenteil ihre unkalkulierbare Handlungsmacht gerade im Kleinen hervorzuheben.

Im Unterschied zu de Certeau befasst sich der Wissenschaftssoziologe Latour am Beispiel von Paris nicht mit den Rändern und Außenseiten städtischer Behörden und Institutionen, sondern mit ihren inneren Abläufen, die in komplexer Weise von visuellen Repräsentationen vermittelt und gesteuert werden. So untersucht Latour die Leistungen von Bildern etwa in der Verkehrssteuerung oder in den Schaltzentralen der städtischen Wasserwerke. Er weist nach, dass eine singuläre Repräsentation nicht ausreicht, um urbane Zusammenhänge in ihrer Gesamtheit sichtbar zu machen, sondern dass es einer Vielfalt von Visualisierungen bedarf, die auf unterschiedliche Arten miteinander verknüpft, montiert und in Bewegung gehalten werden. Dementsprechend richtet Latour sein Augenmerk besonders auf die Übergänge und Ränder der Bilder, die innerhalb der Institutionen zirkulieren. Er betont ihre Offenheit und Unabgeschlossenheit, aber auch die Begrenztheit der durch sie vermittelten Informationen. Er bemüht sich, Übergänge, Anschlüsse und Austauschverhältnisse zwischen den materiellen und symbolischen Dimensionen der Stadt nachzuverfolgen und die Schaltstellen und Prozesse zu untersuchen, an denen sich Veränderungen vollziehen, Neues produziert und Wissen generiert wird. Nur auf diese Weise zeige sich das „politische Paris“ – als nie gänzlich sichtbares, beständig offenes, erweiterbares und zugleich prekäres Gefüge.<sup>5</sup> Um diesen Beobachtungen gerecht zu werden, ist *Paris ville invisible* nicht als abstrakte Beschreibung konzipiert, sondern verfährt selbst nach dem Prinzip der Montage. Auf den großformatigen Seiten des Buches verschränken sich die Textpassagen Latours mit Fotografien von Emilie Hermant zu einem Ensemble, das selbst keinen definitiven Überblick und keine endgültige Lesart gestattet.

## II)

In seinem 1980 erschienen Buch *Kunst des Handelns* unterscheidet Michel de Certeau zwei fundamentale Wahrnehmungs- und Zugriffsweisen auf die moderne Stadt: die theoretische Distanzierung durch die panoramatische Sichtweise und die Praktiken des Gehens als Formen einer Aneignung des Stadtraums durch die einzelnen Individuen. Paradigmatisch für die erste der zwei Wahrnehmungsweisen ist die Betrachtung der Stadtstruktur aus einer erhöhten Position, die einen – vermeintlich absoluten – Überblick verschaffen und das Gewebe der Stadt als transpa-

<sup>5</sup> Latour, Bruno: „Paris, invisible city: The plasma“, in: *City, Culture and Society*, Nr. 3, 2012, S. 91–93.

renten Text lesbar machen soll. Der berühmte dritte Teil der Abhandlung über die „Praktiken im Raum“ beginnt mit dem Blick von der 110. Etage des früheren World Trade Centers in New York, von der man auf das gigantische Meer der Gebäudekomplexe und Straßenzüge Manhattans hinabschaut.<sup>6</sup>

De Certeau verbindet diese Aussicht mit einem Lustempfinden und einer „Erotik des Wissens“.<sup>7</sup> Er beschreibt die Perspektive von oben als Voyeur-Blick, der eine Distanz schafft, durch welche die Welt in einen Text verwandelt wird, den man unter sich und vor Augen hat. Doch die „Panorama-Stadt“, die sich auf diese Weise dem Betrachter darbietet, ist ein „theoretisches (das heißt visuelles) Trugbild“.<sup>8</sup> Sie erscheint nur deshalb einheitlich, überschaubar und beherrschbar, weil die praktischen Vorgänge und Bewegungen weit unten in den Straßen vergessen und verkannt werden. Der Voyeur-Blick ist ein entfremdeter. Bei de Certeau wird er nicht nur den Institutionen der städtischen Verwaltung, der Planung, der Kartografie und den Techniken der Disziplin zugeordnet, sondern auch als Symptom einer „Gesellschaft des Spektakels“ verstanden, deren Konzentration auf ein medial vermitteltes Zuschauen die Betrachter in eine passive Haltung versetzt.<sup>9</sup> Die alltäglichen, kleinen Handlungen und Bewegungen, sozusagen das, was das Innenleben der Stadt ausmacht, bilden dagegen laut de Certeau einen Rand der Sichtbarkeit aus, der zwar wahrnehmbar ist, aber dem panoptischen Zugriff entgehen muss:

Es gibt eine Fremdheit des Alltäglichen, die der imaginären Zusammenschau des Auges entgeht und die keine Oberfläche hat, beziehungsweise deren Oberfläche eine vorgeschobene Grenze ist, ein Rand, der sich auf dem Hintergrund des Sichtbaren deutlich abzeichnet.<sup>10</sup>

Im Unterschied zur „Utopie des optischen Wissens“<sup>11</sup> und einer rein visuellen Beherrschung des Stadtraums bezeichnet die zweite Zugriffsweise eine alltägliche Praxis, nämlich das Gehen im Stadtkörper selbst, das de Certeau als eine „Aneignung des topographischen Systems durch den Fußgänger“<sup>12</sup> versteht. Diese Aneignung wird zugleich als eine Äußerung, als ein Schreiben von Wegen und als Reaktion auf die unmittelbare Umgebung verstanden.

Diese Praktiken, wie das Gehen, aber auch bestimmte Weisen des Konsumierens, das Wohnen, die alltägliche Unterhaltung, das Benutzen öffentlicher Einrichtungen oder von Ressourcen am Arbeitsplatz, die de Certeau als Taktiken des Alltags auffasst, entziehen sich der Lesbarkeit und erzeugen selbst keinen Überblick:

6 De Certeau 1988 (wie Anm. 1), S. 179.

7 Ebd., S. 181.

8 Ebd.

9 Vgl. ebd., S. 26. „Die Lektüre (von Bildern oder Texten) scheint somit den Höhepunkt von Passivität darzustellen, der für einen Konsumenten charakteristisch wäre, der zum Voyeur [...] in einer ‚Gesellschaft des Spektakels‘ wird.“ De Certeau bezieht sich an dieser Stelle auf die Abhandlung von Debord, Guy: *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin 1996 [Paris 1967].

10 De Certeau 1988 (wie Anm. 1), S. 182.

11 Ebd., S. 183.

12 Ebd., S. 186.

„Alles geht so vor sich, als ob eine Blindheit die organisierenden Praktiken der bewohnten Stadt charakterisierte.“<sup>13</sup>

Die Konfrontation der beiden Wahrnehmungsweisen des städtischen Raums führt de Certeau zu einer Analyse der Machttechniken, welche die moderne Stadt kennzeichnen. Die Metropole, deren Panorama sich aus der erhöhten Perspektive vermeintlich vollständig darbietet, zeichnet sich durch klare Einteilungen und die Zuweisung von Funktionen und Plätzen aus. Dieser Anspruch auf Übersicht ist mit einem spezifischen Phantasma der Beherrschbarkeit verbunden. Im Hintergrund von de Certeaus Analysen steht die Auseinandersetzung mit Foucaults Konzeption der Disziplinartechniken. In *Überwachen und Strafen* untersucht der Philosoph die Dispositive, technischen Prozeduren und Institutionen der modernen Gesellschaft, die darauf abzielen, Individuen möglichst vollständig und bis ins Detail zu überwachen, zu kontrollieren und zu disziplinieren. Foucault zufolge setzt sich im 18. Jahrhundert eine Form der Machtausübung durch, die er als „Panoptismus“ bezeichnet.<sup>14</sup> Dessen Prinzip beruht auf dem Wissen über die beständige Möglichkeit der Beobachtung eines Überwachten durch die Instanzen der Kontrolle und Disziplinierung. Die Macht ist in ihren konkreten Wirkungen permanent spürbar, aber ihre Strukturen sind selbst nicht einsehbar. Dies führt dazu, dass die zu disziplinierenden Individuen schließlich die Normen der Überwacher internalisieren und ihr Verhalten an die Erwartungen anpassen, welche an sie gestellt werden. Es ist die Geschichte der Schulen, Kasernen, Fabriken, Krankenhäuser und Gefängnisse, aber auch einer spezifischen Organisation des urbanen Raums. Der Panoptismus bringt einen geschlossenen, parzellierten, lückenlos überwachten Raum hervor, der von einer zentralen Beobachterposition aus in seiner Gesamtheit erfasst werden soll, ohne dass diesem Blick das geringste Detail verlorengeht.

Demgegenüber gilt es, nach Auswegen aus dem Überwachungsregime mit seinem optischen Zugriff auf das urbane Geschehen sowie nach Möglichkeiten der Kritik und Subversion zu fragen. De Certeau setzt hierfür auf Taktiken, Finten und alltägliche, kleine Praktiken, die es ermöglichen, an den Rändern des für die Institutionen der Disziplinarmacht Sichtbaren zu agieren. Sie wenden sich gegen die scharfe Grenzziehung, die darüber bestimmt, was innen und was außen ist, was eingeschlossen und was ausgeschlossen ist. Dies erlaubt es, Neues und Anderes zu schaffen, sich den Stadtraum anzueignen, ihn umzugestalten und neuen Verwendungen zuzuführen. Durch die kleinen Praktiken werden die Stadtbewohner selbst zu Produzenten des Urbanen. De Certeau traut diese subversiven Verhaltensweisen einer Gruppe zu, die in den 1980er Jahren gar keine Randgruppe im wörtlichen Sinne mehr ist, nämlich den Konsumenten.

---

13 Ebd.

14 Vgl. Foucault 1976 (wie Anm. 4), bes.: S. 251–292.

Die gegenwärtige Form von Marginalität ist nicht mehr die von kleinen Gruppen, sondern eine massive, massenhafte Marginalität. [...] Diese Marginalität ist zur schweigenden Mehrheit geworden.<sup>15</sup>

Auf diese Weise unternimmt er eine originelle Umdeutung der Figur des Konsumenten. Er löst ihn aus der ihm zugeschriebenen Passivität und macht ihn selbst zu einem Produzenten, der von den Dingen, Techniken und dem Raum Gebrauch macht. De Certeaus Anliegen ist es dabei, die ehemals randständigen „gemeinen“ Menschen zu Akteuren der Geschichte zu machen, indem er ihnen eine „Kunst des Handelns“ zuspricht.<sup>16</sup> Interessant erscheint hier der auf den ersten Blick widersprüchliche Begriff der „massenhaften Marginalität“. Denn spätestens seit der Französischen Revolution ist die Vorstellung der Masse als wesentlichem politischen Akteur in den Diskursen der Moderne fest verankert.<sup>17</sup> Dennoch nimmt sie, de Certeau zufolge, in den kapitalistischen westlichen Gesellschaften weiterhin eine marginalisierte Rolle ein, da sie zwar statistisch erfassbar und verwaltbar, in ökonomischer und institutioneller Hinsicht aber von den Privilegien des Besitzes und der bürokratischen Entscheidungsgewalt ausgeschlossen ist. In der Logik des Kapitalismus und der Staatsbürokratie konstituieren die Institutionen ein Zentrum, dessen Peripherie von einer passiven Schar von Konsumenten gebildet wird. Eben dieses Verhältnis von Zentrum und Peripherie versucht de Certeau umzukehren, indem er der Figur des Konsumenten eine subversive Handlungsmacht zuschreibt, die ihr politisches Potenzial gerade aus ihrer randständigen Position heraus bezieht. Damit ist zugleich eine Verlagerung der soziologischen Analysen von einer makro- auf eine mikropolitische Ebene vollzogen.

### III)

Bruno Latour schließt in vielerlei Hinsicht an die Untersuchungen de Certeaus an, geht jedoch einen entscheidenden Schritt weiter. In seiner Variante der Akteur-Netzwerk-Theorie wird gar nicht zwischen bedeutenden und unbedeutenden, zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren unterschieden, sondern das Spektrum der handlungsfähigen Figuren und Elemente um alltägliche Dinge, technische Apparaturen, aber auch visuelle Artefakte wie Fotografien erweitert.<sup>18</sup>

<sup>15</sup> De Certeau 1988 (wie Anm. 1), S. 20.

<sup>16</sup> Ebd., S. 9.

<sup>17</sup> Siehe etwa Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Frankfurt/M. 1990; Gamper, Michael: *Masse lesen, Masse schreiben. Eine Diskurs- und Imaginationsgeschichte der Menschenmenge 1765–1930*, München 2007.

<sup>18</sup> Zur Einführung in den Theorieansatz und das Programm der ANT siehe Belliger, Andréa / Krieger, David J. u.a. (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld 2006.

In dieser Hinsicht kann das in Zusammenarbeit mit der Fotografin Emilie Hermant und der Grafikdesignerin Susanna Shannon entstandene Projekt *Paris ville invisible* von 1998 als exemplarisch gelten. Ebenso wie de Certeau in *Kunst des Handelns* untersuchen Latour und Hermant Zugriffsweisen, Handlungszusammenhänge und Darstellungsmöglichkeiten im urbanen Raum. Die Bild-Text-Montage ist in Buchform und als Webseite<sup>19</sup> zugänglich und wurde 2007 in die Ausstellung *Airs de Paris* im Centre Georges Pompidou aufgenommen. Latour bezeichnet das Projekt als „fotografische Erkundung“ von Paris, die entlang von sogenannten „Sequenzen“ einen möglichen Parcours durch die Stadt zeichnet. Dieser geht, zumindest in der Logik des Buchs, von der Terrasse des Kaufhauses La Samaritaine aus, von der es heißt, dass sie ein Panorama der ganzen Stadt biete (Abb. 1). Allerdings bemerkt Latour, dass sich der Blick aus der Höhe im dichten Dunst und Qualm über den Straßen verliert und kaum etwas zu erkennen ist. Darüber hinaus passen die Hinweise zu den Monumenten, die auf einer Keramiktafel auf der Terrasse angezeigt werden, nicht mehr zu dem, was unten durch den Nebel aufscheint: „Die Legende stimmt nicht mehr mit den Bildern überein. Das virtuelle Paris ist schon lange vom realen Paris abgelöst.“<sup>20</sup> Und überhaupt: „Kein Panorama ermöglicht es, ganz Paris auf einen Blick zu erfassen: wir verstehen das mühelos.“<sup>21</sup> Latour verabschiedet also die Gesamtschau, die ihm zufolge einen unmöglichen Ort und einen unmöglichen Blick bezeichnet: „Die totale Sicht ist auch die Sicht von nirgendwo.“<sup>22</sup> Mit dieser Szene über den Dächern der Stadt wird das vermeintlich stabile Verhältnis von Sichtbarkeit und Wissen in Frage gestellt, das darauf beruht, vom Überblick über das Ganze auf die einzelnen Elemente schließen, sie benennen und zuordnen zu können. Den Topos der Evidenz durch die Totale charakterisiert Latour als utopisch. Um Paris, seine Organisation und die lebendigen Prozesse im Innern der Stadt etwas besser verstehen zu können, müsse die Geschichte seiner Visualisierungen und Repräsentationen um die Geschichte dessen ergänzt werden, was unter bestimmten Bedingungen nicht sichtbar werden kann, was sich noch an den Rändern der Sichtbarkeit und des Wissens befindet.<sup>23</sup>

19 Latour/Hermant 1998 (wie Anm. 2). Ferner: [www.bruno-latour.fr/virtual/index.html](http://www.bruno-latour.fr/virtual/index.html). Die folgenden Überlegungen beziehen sich in erster Linie auf die Buchform des Projekts, weil die Objektivität des Buches die Operation der Bild-Text-Montage deutlicher zum Ausdruck bringt als die Webseite und die konkrete Handhabung durch den Leser für Latours Argumentation bedeutsam ist. Die Navigation auf der Webseite, deren Gestaltung noch sehr den technischen Möglichkeiten der 1990er Jahre entspricht, funktioniert zudem paradoxerweise linearer als die komplexen Arrangements auf den Buchseiten. Interessant wäre es allerdings, die Möglichkeiten des Digitalen hinsichtlich Latours' Auffassung des „virtuellen Paris“ zu reflektieren.

20 Latour/Hermant 1998 (wie Anm. 2), S. 9. (Übersetzung A.v.S.)

21 Ebd., S. 14. (Übersetzung A.v.S.)

22 Ebd., S. 58. (Übersetzung A.v.S.)

23 Zum Topos der unsichtbaren Stadt und zur operativen Wirksamkeit der Relation von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit in architektonischen, infrastrukturellen und medialen Zusammenhängen vgl. Schabacher, Gabriele: „Unsichtbare Stadt. Zur Medialität urbaner Architek-

...«On trouve tout à la Samaritaine», dit la réclame de ce grand magasin. Oui, tout, et même un panorama d'où l'on voit tout Paris. Tout Paris? Pas tout à fait. Si l'on monte au dernier étage de l'immeuble principal, un panorama de céramique bleutée nous permet, comme on dit, d'«embrasser la ville d'un seul coup d'œil». Une vaste

n'indique pas?» Le panorama de céramique, dressé par les Cognac-Jay, fondateurs du magasin, ne correspond plus au paysage dont le panorama de pierre et de chair se déploie sous nos yeux. La légende ne colle plus aux images. Paris virtuel se détache depuis longtemps de Paris réel: il est temps de mettre à jour nos panoramas.

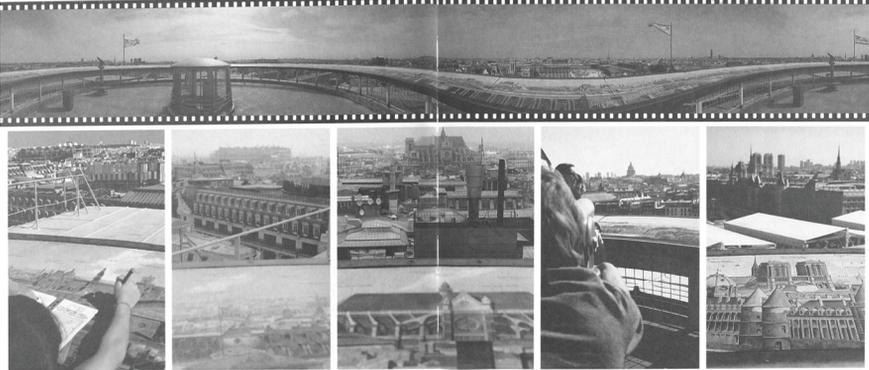


table circulaire, légèrement penchée, désigne par des flèches gravées les repères du paysage parisien dessinés en perspective. Bientôt, le visiteur attentif s'étonne: «Tiens, mais où se trouve Beaubourg?» «Où sont les collines boisées qui devraient se trouver au nord-est?» «Quelle est cette grande flamberge de tour que le plan

...Débordée par la marée montante des voitures, la préfecture de Paris, chargée de la circulation, se décide enfin à équiper la ville de feux de signalisation. Mais où les placer? Comment éviter qu'en les installant on augmente la pagaïlle au lieu de la diminuer? On ne peut résoudre ces questions épineuses qu'en passant par un modèle réduit, .

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

Erzählerisch und experimentell erkundet das Buch die Möglichkeit, andere Darstellungsformen der Stadt zu finden. Dabei entpuppt sich die Beschäftigung mit den Visualisierungen des Urbanen bei Latour in erster Linie als die Frage nach der Darstellbarkeit des Sozialen. Denn wenn es nicht das einheitliche Ganze gibt, dann versucht Latour herauszufinden, was dennoch Kohärenz stiftet, was die Menschen und Dinge in einem Ensemble versammelt und zusammenhält, das man „Paris“ zu nennen gewohnt ist. Genauso wenig wie die Stadt Paris erkennt sich die Gesellschaft am Ende des 20. Jahrhunderts in einer abgeschlossenen und einheitlichen Repräsentation wieder. Aber das Soziale als Zusammenhang von menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren lässt sich auch nicht gänzlich unabhängig von Bildern fassen.

Statt die Übersicht der Totalen anzustreben gilt es daher, Latour zufolge, wenig beachtete Orte in den Blick zu nehmen und die Techniken, Infrastrukturen und scheinbar randständigen, alltäglichen Dinge zu untersuchen, die das Leben und Zusammenleben der Pariser überhaupt bedingen und möglich machen.<sup>24</sup> Aus der Beobachtung solcher praktischer Probleme würden sich schließlich weitreichende

turen“, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*, Bd. 12, Nr. 1, 2015, Medien/Architekturen, S. 79–90.

<sup>24</sup> Latour, Bruno / Hermant, Emilie: *Paris. Invisible City*, 2006, <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/downloads/PARIS-INVISIBLE-GB.pdf> (letzter Zugriff: 30. August 2015).

Schlussfolgerungen für die Beschreibung sozio-technischer Zusammenhänge ergeben: „All these unusual visits may eventually enable us to take a new look at a more theoretical question on the nature of the social link and on the very particular ways in which society remains elusive.“<sup>25</sup>

Bei Latour wird das Pariser Leben zunächst vorrangig über die Netzwerke und technischen Infrastrukturen erfasst: Wasserleitungen, Verkehrsüberwachung, Elektrizitätsnetze, Metrolinien. Mit diesen materiellen, obgleich im Alltag in ihrer Gänze nicht erfassbaren, Strukturen korrespondieren Darstellungen, die über unterschiedliche Dispositive vermittelt werden und eine Vielzahl von Ansichten der Stadt schaffen: Straßenschilder, Bildschirme, auf denen thematische Karten die Auslastung der Wasserleitungen in Echtzeit anzeigen, Postkarten, Tabellen, welche die in der Wetterstation am Montsouris gemessenen Temperaturen angeben, Wahlplakate, die die Gesichter der Kandidaten präsentieren, deren Namen auf dem Wahlzettel angekreuzt werden können, Videos von Überwachungskameras, die auf verkehrsreiche Straßenkreuzungen oder U-Bahnhöfe gerichtet sind, Stadtpläne, Kurven, die über einen Bildschirm flimmern und die Neuronenaktivität einer Pariser Ratte aufzeichnen. Die Fülle der Visualisierungen wird nochmals verdoppelt durch die Beschreibungen im Text und die Fotografien von Emilie Hermant, die beispielsweise angeschnittene Anzeigetafeln, Details von Tabellen und Karten, gestapelte Straßenschilder oder einen kleinen Zettel mit der Rechnung für den Kaffee im Café de Flore zeigen, und die auf den großformatigen Buchseiten bewusst überbordend angeordnet sind. Dem Ansatz der Akteur-Netzwerk-Theorie gemäß werden in *Paris ville invisible* konkrete Objekte und die sie repräsentierenden Zeichen- und Symbolsysteme als gleichwertig und als miteinander im Austausch begriffen. Neben der Materialität der gebauten Stadt und ihren technischen Objekten werden stets auch Inskriptionen und Modelle miteinbezogen und als operative Elemente im urbanen Gefüge reflektiert. Damit tritt die Dimension der Netzhaftigkeit der Stadt hervor, die durch die räumlichen Verschaltungen und materiellen sowie symbolischen Austauschprozesse bestimmt ist.

Latour betont jedoch ausdrücklich, dass jede Netzwerkansicht nur eine sehr begrenzte Menge an Informationen visualisiert, nur einen kleinen und sehr konstruierten Ausschnitt aus den niemals auf einmal überschaubaren Zusammenhängen des Urbanen hervorhebt. Er findet dafür den Begriff der Oligoptiken:

Wie ihr Name schon sagt, erlauben es die ‚Pan-Optiken‘, alles zu sehen, unter der Bedingung, dass man sie auch als ‚Olig-Optiken‘ auffasst, vom griechischen *oligo*, das ‚wenig‘ bedeutet und das man zum Beispiel im Wort Oligo-Elemente findet.<sup>26</sup>

---

Die englische Übersetzung von *Paris ville invisible* ist nur online verfügbar. In der französischen Buchversion fehlen die entsprechenden Passagen.

25 Ebd., S. 1f. An diesem Punkt wird deutlich, inwiefern die Studie über Paris mit Latours etwa zeitgleich veröffentlichter Neubestimmung des Sozialen zusammenläuft. Vgl. Latour, Bruno: *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt/M. 2010 [Oxford 2005], S. 9, Anm. 1.

26 Latour/Hermant 1998 (wie Anm. 2), S. 50f. (Übersetzung A.v.S.)



la voix mécanique des «vannes parlantes», enregistrée sur bande magnétique, résonnant dans le silence de la salle de contrôle de la Sagep: «Vanne E.T., vanne E.T., 75 degrés, 80 degrés, 85 degrés, vanne ouverte, vanne ouverte!» Ce chœur de voix non humaines voyageant des pompes jusqu'à l'oreille d'un chef d'orchestre humain m'aurait ravi. Aujourd'hui, dans ce lieu que le plan Vigipirate nous oblige à tenir secret, tout est informatisé, comme on dit. Pas une goutte d'eau de robinet (potable et non potable) n'entre dans Paris sans passer par ce tableau de commande - l'eau de pluie, quant à elle, tombe sur un autre service: le Siaap, à Clichy. Depuis la

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

Die Oligoptiken zeichnen sich dadurch aus, dass sie wenig zu sehen geben. Das beste Beispiel liefern die Visualisierungen der Pariser Wasserdienste Sagep (Abb. 2). In ihrer Zentrale ist alles computerisiert. Jeder Wassertropfen, der aus einem Hahn kommt, wird auf einem Kontrollschirm registriert, jede Überlastung eines Rohres sofort angezeigt, der Ausgleich des Systems schnellstmöglich etabliert. Höchst intime Vorgänge der Pariser Bevölkerung werden hier in technische Regelkreisläufe übersetzt. Das System reagiert auf die Gewohnheiten der Bewohner, die duschen, die Toilette benutzen, den Garten bewässern. Doch dass dieses komplexe Netzwerk funktioniert, liegt nicht daran, dass alles gleichzeitig überschaubar wäre, sondern es liegt gerade an der Sparsamkeit der visuellen Informationen, die auf den Bildschirmen der Sagep erscheinen. Es ist ein gezieltes Nicht-Sehen, eine freiwillige Blindheit („aveuglement volontaire“), welche die Effizienz der Dienste ermöglicht.<sup>27</sup> Latour verwendet demnach eine sehr ähnliche Formulierung wie de Certeau, der den kleinen Taktiken und alltäglichen Praktiken eine gewisse Blindheit zugeschrieben hat, weitet diese jedoch auf die Medien der Verwaltung und Organisation der urbanen Infrastrukturen aus. Jedes Netzwerk der Stadt wird von einem Oligoptikon, seinem Berechnungszentrum, gesteuert, das

<sup>27</sup> Vgl. ebd., S. 51.

extrem spezialisiert und selektiv veranschaulicht, was, wie, wo, in welchen Mengen und in welchen Kanälen zirkuliert und woraus sich das soziale Leben zusammensetzt:

Wasser, Elektrizität, Telefon, Verkehr, Meteorologie, Geografie, Stadtplanung, alles besitzt sein eigenes Oligoptikon: ein großes Tableau in der Mitte eines geschlossenen Kontrollraums, von dem aus man Paris betrachtet. Wenige Dinge können auf einmal gesehen werden, aber alles erscheint mit hoher Präzision, dank eines doppelten Netzwerks von Zeichen, die kommen und gehen wie antretende und abtretende Gardien, die Tag und Nacht über das Leben der Pariser wachen. Kein Kontrollraum, keine Übersichtstafel kann alle diese Ströme auf einmal an einem Ort versammeln.<sup>28</sup>

Das einzelne Oligoptikon liefert zwar ein abgeschlossenes Bild als momentane Zustandsbeschreibung eines Systems. Auch stellt es in gewissem Sinne eine privilegierte Beobachterposition dar. Jedoch repräsentiert es immer nur einen ausschnittshaften Aspekt aus dem immensen Gefüge der Stadt und kann somit keinen Anspruch auf die Totalität der Darstellung erheben. Auch in ihrer Summe fügen sich alle denkbaren Oligoptiken nicht zu einem vollständigen Panorama. Während Michel Foucault den Panoptismus als überwachenden Blick aus einer selbst nicht einsehbaren Position heraus begriff – einen Blick, der die überwachten Subjekte umso sichtbarer werden lässt –, versucht Latour mit den Oligoptiken eine Fragmentierung, Multiplizierung, Mobilisierung von Blicken zu beschreiben, die einzeln jeweils nur höchst wenig sehen, trotz oder gerade wegen der technischen und institutionellen Dispositive, an die sie gebunden sind. Der Begriff der Oligoptiken ist damit sowohl gegen die megalomane Haltung gerichtet, welche die Karte mit dem Territorium verwechselt und meint, ganz Paris zu dominieren, als auch gegen die Paranoia, die das Territorium mit der Karte verwechselt und sich in jedem Augenblick dominiert, dokumentiert und überwacht glaubt.<sup>29</sup> Beide erliegen der Illusion des Panoramas, das eine Totale vorspiegelt, die keine Lücke aufweist.

Zugleich schreibt Latour den oligoptischen Visualisierungen eine besondere Handlungsmacht zu. Aufgrund ihrer Fähigkeit zu zirkulieren und weil sie nicht allein stehenbleiben können, vermögen sie, sich zu vernetzen und untereinander zu verketten. Die Konfrontation der Oligoptiken, die sich gerade nicht zu einem abgeschlossenen Ganzen fügen, soll die Transformationen, Bewegungen und Veränderungen erfahrbar und erfassbar werden lassen, die sich zwischen den Bildern ereignen. Um Paris ein wenig sichtbarer zu machen, reicht es nicht, Zustände von Netzwerken in einzelnen kartografischen Fixierungen zu erstellen und ihre Summe als „tout Paris d'un coup d'œil“ zu nehmen. Einem solchen Verfahren entgeht notwendigerweise, was zwischen den einzelnen Kanälen, Leitungen, Bahnen und Straßen der Infrastrukturen liegt. Denn was, so fragt Latour, befindet sich

<sup>28</sup> Ebd., S. 58. (Übersetzung A.v.S.)

<sup>29</sup> Vgl. ebd., S. 51.

zwischen den Maschen eines solchen Zirkulationsnetzes? [...] Besteht ein Netz nicht zunächst und vor allem aus leeren Räumen? [...] Welche Art von Stoff ist es, der *nicht* von dieser eng umschriebenen Art von Zirkulation berührt oder zugeschaltet wird? [...] Wenn das Wissen vom Sozialen auf die Termitengänge beschränkt ist, in denen wir unterwegs waren, was wissen wir dann von dem, was *außerhalb* ist?<sup>30</sup>

Die Substanz, nach der hier gefragt wird, nennt Latour das „Plasma“. Unter dieser Bezeichnung versteht er all das, „was noch nicht formatiert, noch nicht gemessen, noch nicht sozialisiert ist, was noch nicht in metrologischen Netzwerken zirkuliert, noch nicht registriert, überwacht, mobilisiert oder subjektiviert ist.“<sup>31</sup> Mit dem aus der Physik entlehnten Begriff des Plasmas soll ein Zustand beschrieben werden, der unbestimmt, aber voller Potenzialitäten ist – „virtuell“, wie es in *Paris ville invisible* mehrfach heißt.<sup>32</sup> Das Plasma füllt die vermeintlich leeren Räume zwischen den Bildern, Karten und Repräsentationen der Stadt:

Nehmen Sie eine Karte von London, und stellen Sie sich vor, daß die bislang besichtigte soziale Welt nicht mehr Raum einnimmt als die U-Bahn. Das Plasma wäre das übrige London, alle seine Gebäude, Bewohner, Gegenden, Pflanzen, Katzen, Paläste und Gardekavalleriebrigaden.<sup>33</sup>

Das Plasma ist weitläufig und vielschichtig zugleich, bestehend aus Myriaden von Teilchen, die in unabsehbare Beziehungen zueinander treten können. Und eben deshalb ist es keinesfalls auf einen Blick erfassbar, sondern nur durch Operationen der Montage, durch das Verfolgen von Spuren („tracer“) im Zwischenraum und außerhalb der Netzwerke wahrnehmbar. Seine Erforschung ist das erklärte Anliegen von *Paris ville invisible*:

In diesem Büchlein werden wir von der kalten und realen Gesellschaft zum warmen und virtuellen Plasma übergehen: vom Paris, das als Ganzes erfasst wird, zu den multiplen Paris, die sich in Paris befinden und zusammen ganz Paris bilden, dem nichts jemals ähnlich ist. Dieses unsichtbare Paris wird durch die Verbreitung der Computertechnologien endlich beschreibbar: das vorliegende Bilder-Buch erkundet die Eigenschaften dieses Plasmas, die nicht genau dieselben sind wie diejenigen der Gesellschaft, wie man sie traditionell versteht.<sup>34</sup>

Insofern das Plasma als das Formlose, Ungreifbare und Fluide beschrieben wird, erschließt sich seine Konzeption vor allem aus der negativen Bestimmung der Kri-

30 Latour 2010 (wie Anm. 25), S. 416.

31 Ebd., S. 419. Vgl. auch Latour/Hermant 1998 (wie Anm. 2), S. 14.

32 Vgl. etwa Latour/Hermant 1998 (wie Anm. 2), S. 90.

33 Latour 2010 (wie Anm. 25), S. 416.

34 Latour/Hermant 1998 (wie Anm. 2), S. 14. (Übersetzung A.v.S.) Um der Vorstellung, dass sich „die Gesellschaft“ in der Karte ihrer technischen Netzwerke gänzlich abbilden ließe, vehement zu widersprechen und ihr etwas entgegenzusetzen, verwendet Latour in *Paris ville invisible* statt des Begriffs „la Société“, den er häufig mit Kälte verknüpft, im Folgenden vielmehr „le social“, das dem verteilten, fragmentierten, diffusen und scheinbar warmen Aggregat des Plasmas eher entspricht.

tik von Festlegungen und Kanalisierungen. Ähnlich wie das Plasma in der Physik, erscheint es als ein Teilchengemisch, das zwischen den Festkörpern der technischen und institutionellen Dispositive, zwischen den Atlanten, den Bildern, den Bildschirmen und den Karten wabert und zugleich die Umwelt bildet, in die alles andere eingetaucht ist.<sup>35</sup> Das Plasma des urbanen Sozialen ergibt sich nur indirekt, erst in der Verbindung, Überschneidung, Verschaltung, Sequenzierung von vielen Oligoptiken. Konsequenterweise ist das Verfahren, das Latour hier gegen das Panorama der Stadt und der Gesellschaft stark macht und dem sich sein Buch und die Webseite verschrieben haben, die Montage:

Sagen wir lieber, dass das Sichtbare niemals nur in einem isolierten Bild besteht und auch nicht in etwas, das den Bildern äußerlich ist, sondern in der Montage von Bildern, einer Transformation von Bildern, einer Bewegung durch verschiedene Ansichten hindurch, einem Weg, einem In-Form-Setzen, einem In-Verbindung-Setzen. Das Phänomen erscheint gewiss niemals auf dem Bild, es wird vielmehr in dem sichtbar, was sich von einem Bild zum nächsten, von einer Perspektive zur nächsten verändert, transportiert, verformt.<sup>36</sup>

Was an dieser Stelle ausformuliert wird, soll auf den Buchseiten von *Paris ville invisible* umgesetzt werden. Die abgedruckten Fotografien und Textelemente werden auf komplexe Weise miteinander verschränkt. Besonders die Abbildungen nehmen viel Platz ein: Entweder bilden sie kleinteilige Anordnungen, indem eine Vielzahl von Fotos aneinandergereiht wird. Oder sie sind groß aufgezogen, zeigen Nahaufnahmen von Gegenständen, Bildschirmen, Modellen oder Schriftstücken, die scharf vom Bildrand begrenzt werden. Häufig arbeitet Hermant auch mit Unschärfen, die die Ränder der Fotos auslaufen und verschwimmen lassen. Die Textpassagen sind mal groß und gesperrt, mal extrem klein gesetzt, wobei die Formatierung immer wieder mitten im Satz wechselt und so die Anschlüsse zwischen zwei Textspalten oder Buchseiten weniger eindeutig erscheinen lässt. Doch stets ergeben sich eine Vielzahl von Assoziationen und Bilderfolgen, auch wenn daraus kein homogenes und lückenloses Kontinuum entsteht. Die spezifischen medialen Qualitäten der Fotografie spielen hierbei eine zentrale Rolle. Durch den „fotografischen Akt“ erfolgt zunächst ein radikaler Schnitt durch Raum und Zeit, eine Stillstellung und Entnahme aus einer endlosen Kontinuität.<sup>37</sup> Die Fotografie als Ausschnitt aus dem Sichtbaren, als Oligoptikon, impliziert jedoch, dass ein Umfeld ausgeschlossen und etwas anderes, ein Rest, das Off oder eben das fluide Plasma, ausgeblendet ist und nicht sichtbar wird. In der Versammlung und Verkettung der einzelnen Fotografien wird dieses Ausgeblendete jenseits der Bildgrenze aktiviert und der Schnitt vielmehr in einen Rand verwandelt. Latours und Hermants Arbeit mit den Fotografien gründet auf der Dialektik von Fragmentierung durch den fotografi-

35 „dieses ‚Plasma‘, in das wir alle getaucht sind“. Ebd., S. 13. (Übersetzung A.v.S.)

36 Ebd., S. 53. (Übersetzung A.v.S.)

37 Vgl. Dubois, Philippe: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam/Dresden 1998 [Paris 1990], bes.: S. 155–213.

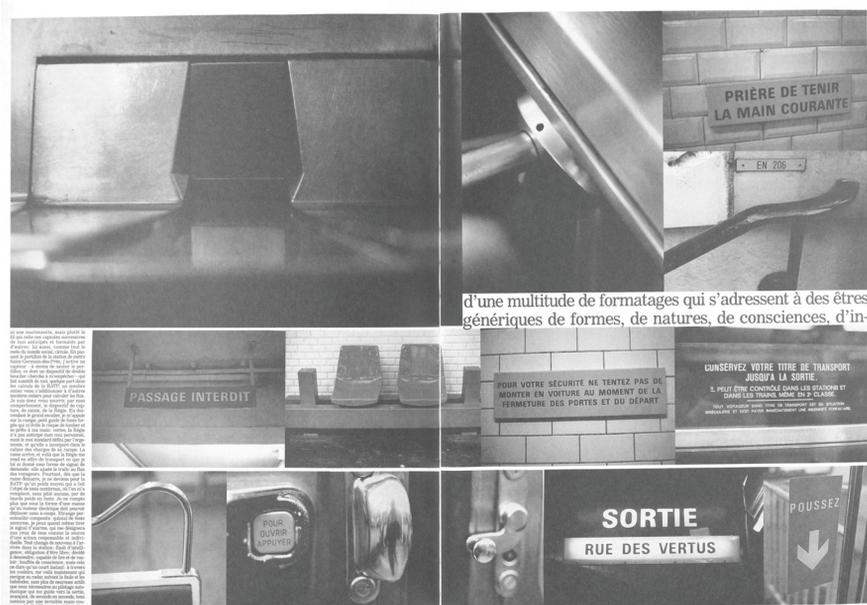


Abb. 3: Bruno Latour / Emilie Hermant: *Paris ville invisible*, Paris 1998, S. 102–103.  
Siehe Tafelteil, S. IX.

schen Akt und Aufhebung der Fragmentierung durch neue Assoziationen der einzelnen, diskreten Elemente. Das Verfahren der Montage schafft in jedem Bild Randzonen, die dessen scharf gezogene Grenze öffnen und Übergänge und Anschlüsse zum nächsten visuellen Ausschnitt erlauben. Latour spricht deshalb von den Fotografien als „intermédiaires“<sup>38</sup> – vermittelnden Instanzen –, die sich an ihren Rändern öffnen, Bewegung stattgeben und Vehikel für Assoziationen, Transformationen sowie die Produktion von neuen Sinnzusammenhängen sind.

Beispielhaft funktioniert eine Doppelseite mit zwölf Detailaufnahmen aus den Tunneln und Gängen der Pariser Metro (Abb. 3).<sup>39</sup> Diese zeigen architektonische Elemente wie Handläufe an Treppen, Schiebetüren, Wartesessel, Drehkreuze, die Passagen und Durchgänge organisieren und regulieren, sowie eine Reihe von Anzeigetafeln und Schildern, die Anweisungen für die Benutzung der Bahnhöfe und die reibungslose Fortbewegung geben: „Passage interdite“ oder „Pour ouvrir appuyer“. Die Anordnung der Fotos über die Doppelseite lässt sie wechselseitig aufeinander verweisen und suggeriert einen spielerischen Parcours von einem zum nächsten. Die unregelmäßige Folge von Schildern mit ihren horizontalen, hand-

38 Latour/Hermant 1998 (wie Anm. 2), S. 43.

39 Ebd., S. 102f.



contexte aux autres. En empêchant les intermédiaires d'abolir ceux qui les précèdent et qui les suivent, nous accroissons la série des coexistences: si les philosophes ont raison, nous produisons donc par le mouvement des médiateurs plus d'espace que de temps. L'Histoire, com-

Société, les lois, les techniques, les sciences occupaient en effet tout l'espace, si toutes ces surfaces totales pouvaient s'ordonner en un zoom vertigineux qui irait, par degrés, du plus grand au plus petit: aux habitants, il ne resterait plus que la sphère intime, que le for intérieur, que les

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

lungsleitenden Schriftzügen, den zwei blauen Wartesitzen ungefähr in der Mitte der Seiten und den diagonalen metallenen Handläufen auf zwei der nächsten Bilder bringt einen visuellen Rhythmus aus Dynamik und Unterbrechung hervor. Eine grundsätzliche Funktion der Montage ist aber nicht nur die Verbindung visueller Elemente, sondern auch die Unterbrechung und Störung der Bilderfolgen.

Besonders anschaulich wird diese zweite Vorgehensweise auf den letzten Seiten des Buches. Hier zieht sich über die obere Hälfte der Blätter ein in viele Einzelaufnahmen zerfallenes Panorama der Pariser Dächer, aufgenommen von einer erhöhten Position an der Rue Notre-Dame-de-Lorette.<sup>40</sup> Statt eines nahtlosen Verlaufs sind die Ränder der Einzelbilder betont, indem sie sich nicht passgenau aneinanderfügen, sondern als Zonen des Übergangs artikuliert sind. Zuweilen sind die Ausschnitte leicht nach oben oder unten verschoben, manchmal kommt es zu Überlappungen, sodass sich Elemente doppelt finden, dann wiederum stimmen die Belichtung und Farbgebung der Fotos nicht genau miteinander überein (Abb. 4). Das „falsche“, zerstückelte Panorama als Schlussbild von *Paris ville invisible* nimmt die Anfangsfigur des inszenierten panoptischen Überblicks von der Terrasse des Kaufhauses La Samaritaine wieder auf, um diese noch einmal direkt zu widerlegen. Das Ende entlarvt die anfängliche Übersicht als ein Trugbild und zersplittert sie in eine heterokliten Serie von Oligoptiken. Diese Form der Montage stützt sich nicht zuletzt auf die Operation des Blätterns der Buchseiten, denn die Differenz zwischen Vorder- und Rückseiten zieht einen noch deutlicheren Rand in die Bilderfolge ein als die verschobenen Anschlüsse auf ein und derselben Seite.<sup>41</sup>

<sup>40</sup> Ebd., S. 150–159.

<sup>41</sup> Zur Räumlichkeit des Buches und zur Operativität des Blätterns vgl. die Ausführungen über die Erstausgabe der Wolfsmann-Studie Sigmund Freuds in Klammer, Markus: *Figuren der Urzene. Material und Darstellung in der Psychoanalyse Freuds*, Wien 2013, S. 81–128. Vgl.

Durch die Seitenränder werden bis auf eine Ausnahme Einzelbilder fragmentiert und auf die nächste Seite umgeschlagen. Denn die Bildgröße ist so gewählt, dass jeweils etwas mehr als zwei Einzelaufnahmen auf einer Doppelseite Platz finden und die dritte notwendigerweise über den Rand umgebrochen werden muss. Die Notwendigkeit des Blätterns verdeutlicht eindrucklich, dass jeweils nur ein Ausschnitt des angeblichen Panoramas in den Blick genommen werden kann, der zugleich andere Ausschnitte überlagert und verdeckt.

Dieses fragmentierte Panorama auf den letzten Buchseiten lädt dazu ein, feine Differenzen und Verschiebungen zwischen den einzelnen Fotografien wahrzunehmen und Anschlüsse zu suchen. Das heterogene Gefüge aus unterschiedlich skalierten Textteilen und fotografischen Arrangements kann jedoch auch leicht zu einer Überforderung des Lesers führen. Dem Textverlauf zu folgen, stellt sich zuweilen als erhebliche Herausforderung dar. Auch hier gilt es, Anschlussstellen zu finden. Die Fotografien wiederum überfordern durch ihre schiere Zahl und oft auch durch ihre Größe, wenn sie eine gesamte großformatige Doppelseite einnehmen und zuweilen um neunzig Grad gedreht sind, sodass die Haltung des Buches entsprechend angepasst werden muss. Überdies ist das Verhältnis der Bilder und Texte komplementär, jedoch alles andere als illustrativ. Die Strategie der Zerstreuung ist aber offensichtlich Programm. Sie fordert den Leser und Betrachter dazu auf, sich aktiv an dem Prozess der Montage zu beteiligen, Verbindungen und Verweise zwischen den Bildern und Textteilen herzustellen und einem eigenen Parcours durch das Buch zu folgen. Auf diese Weise wird *Paris ville invisible* zu einer Art „Übungsatlas“ für den Leser, der lernt, sich in der Fülle und Dichte der Fotografien und Texte zurechtzufinden. Als einen „Übungsatlas“ hat Walter Benjamin in seiner *Kleinen Geschichte der Photographie* August Sanders Projekt einer fotografischen Physiognomie der Gesellschaft des frühen 20. Jahrhunderts bezeichnet.<sup>42</sup> Der Betrachter von Sanders Fotografien könne sich, so Benjamin, darin einüben, exemplarische Vertreter der sozialen Klassen und Berufsstände zu identifizieren und wiederzuerkennen. Die umfangreiche Sammlung von Porträts der Gesellschaft der Weimarer Republik könne, Benjamins Auffassung zufolge, insofern als Mittel und Orientierungshilfe im Klassenkampf dienen. Anders als Benjamin geht es Latour freilich nicht um ein physiognomisches, identifizierendes Sehen, das eindeutige Zuordnungen vornimmt, sondern um ein Lesen und Sehen, das der Vielfalt und Offenheit des Sozialen Rechnung trägt, ein Lesen und Sehen, welches die Randzonen, Brüche und Übergänge zwischen einzelnen Oligoptiken aufspürt und nachzeichnet.

---

auch Wiedemeyer, Nina: *Buchfalten: Material, Technik, Gefüge der Künstlerbücher*, Weimar 2014, URL: <https://e-pub.uni-weimar.de/opus4/frontdoor/index/index/docId/2333> (letzter Zugriff: 30. August 2015).

42 Benjamin, Walter: „Kleine Geschichte der Photographie“ (1931), in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1, hg. von Hermann Schweppenhäuser und Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1977, S. 368–385, hier: S. 380f.

Diese Art des Lesens ähnelt de Certeaus Konzeption des Gehens durch den Stadtraum, bei welcher der Fußgänger die Topografie gleichsam lesend aufnimmt, interpretiert und sich aneignet. Auch bei Latour wird das Blättern und Lesen im Buch zum Parcours durch den Stadtraum. Doch während für de Certeau die Verbindung von Gehen, Lesen und Sich-Äußern vor allem auf methodischer Ebene eine Rolle spielt, scheint bei Latour die Differenz zwischen Dingen und Zeichen grundsätzlich in Frage gestellt zu sein.<sup>43</sup> Latours Fotobuch verhält sich zum realen Paris nicht wie zu einem ihm äußerlichen Objekt. Es ist nicht als soziologische Studie zu verstehen, welche die Organisation und Funktionsweise der Stadt einfach nur beschreibt. Vielmehr schreibt es sich in das Spiel der Oligoptiken ein. Die Montagen von Fotografien und Texten ermöglichen eine Fortsetzung der Erfahrung des heterogenen, von Bildern, Zeichen und Dingen bevölkerten Stadtraums im Medium des Buches und konstituieren somit selbst aktive und bewegliche Bestandteile des urbanen Gefüges.

Das wesentliche Vermögen der Montage ist die Produktion von Differenzen und neuen Sinnzusammenhängen durch die Assoziation visueller Elemente, die als „intermédiaires“ fungieren. Wenn zuvor das singuläre, homogene Bild von Paris als unmögliches Trugbild verworfen wurde, tritt die Stadt nun als fabrizierte, zusammengesetzte in Erscheinung. Insofern ist nachvollziehbar, warum Latour in Begleitung der Fotografin Hermant durch Paris wandert und sich an der Bilderproduktion beteiligt.<sup>44</sup> Sein Anliegen ist es, die Schaltstellen und kleinen Dinge zu untersuchen, die Passagen und Transformationen ermöglichen und die sich anhand der Vielzahl von Oligoptiken verfolgen lassen. Zugleich aber gilt es, selbst Bilder zu erzeugen und aktiv an der Fabrikation von „Paris“ mitzuwirken. Latour entwirft auf diese Weise ein „Paris virtuel“, in dem Relationen und Vernetzungen, aber auch das, was sich dazwischen befindet, ein klein wenig sichtbar werden.

Während de Certeaus *Kunst des Handelns* emanzipatorische Praktiken zur Aneignung des urbanen Raums durch die marginalisierten gewöhnlichen Individuen erkundet, geht es Latour mit den Foto-Text-Montagen in *Paris ville invisible* um die Frage, unter welchen Bedingungen sich das Soziale als Gemenge von Menschen und Dingen im Urbanen versammeln und dabei an dessen Fabrikation partizipieren kann. De Certeau untersucht die Möglichkeiten, die administrativen Funkti-

---

43 De Certeau unterscheidet genau genommen zwei einander entgegengesetzte Weisen des Lesens. Eine taktische, aneignende Lektüre des Stadtraums durch den Fußgänger, die in jedem Lektüreakt immer neue Textversionen erzeugt, und das überschauende Lesen eines vollkommen transparenten, unveränderlichen Textes in der panoptischen Übersicht des geordneten Stadtraums. Letztere greift den Topos des Buchs der Welt auf, der auf der Annahme beruht, die sichtbare Welt wie ein Buch lesen zu können. Siehe dazu: Blumenberg, Hans: *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt/M. 1981.

44 Interessanterweise vergleicht Latour sein Vorgehen mit der Technik der Chronofotografie, die Jules-Étienne Marey im 19. Jahrhundert entwickelt hat. Wie die Chronofotografie ihre Objekte versucht Latour die Stadt Paris in ihrer Dynamik und Veränderlichkeit zu visualisieren, was nicht zuletzt im prozesshaften Charakter seiner Montagen zum Ausdruck kommt. Vgl. etwa Latour/Hermant 1998 (wie Anm. 2), S. 41f.

onszuweisungen, Festschreibungen und Hierarchien zwischen Zentrum und Peripherie zu unterlaufen und sie umzuschreiben. Latour befasst sich mit den Abläufen und der Zirkulation von Bildern im Innern der Institutionen, die es nachzuerfolgen und nachzuzeichnen gilt, um Zwischenräume und Randzonen der Repräsentationen, die einzeln niemals alles sichtbar machen, hervorzuheben. Gegen das „management“ von Paris, oder, wie er schreibt, „the awful word governance“, das der Stadt ihr Potenzial nimmt, plädiert Latour dafür, das „politische“ Paris als eine Stadt zu verstehen, die sich aus unzähligen, ausschnitthaften Oligoptiken immer wieder neu zusammensetzen lässt, ohne dabei ein vollständiges und abgeschlossenes Ganzes bilden zu müssen.<sup>45</sup> Auf diese Weise erscheint Paris als ein heterogenes und heterotopes Gefüge, das sich der eindeutigen Festlegung, Klassifizierung oder Auferlegung einer Ordnung durch die Verwaltungstechniken immer wieder entzieht und beständig offen und erweiterbar bleibt. Das Paris des späten 20. Jahrhunderts definiert sich bei Latour nicht mehr über seine äußeren Grenzen zum umgebenden Territorium, sondern ist durch Randzonen und Umbrüche im Innern geprägt, aus denen die Stadt ihr Potenzial schöpft. Eben diesen Sinn gibt Latour am Schluss seines Buches dem Wappenspruch der Stadt Paris: sie schwankt, aber wird nicht untergehen – *fluctuat nec mergitur*.<sup>46</sup>

---

45 Latour 2012 (wie Anm. 5), S. 93.

46 Latour/Hermant 1998 (wie Anm. 2), S. 187.

## 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 *Falke-nau, 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 Flow-ers 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).