

Authentizität und mindere Technik

Angelika Schwarz

Darstellung von Nicht-Darstellung

Sowohl in der »Kleinen Geschichte der Photographie« von Walter Benjamin als auch in *Photographie und Gesellschaft* von Gisèle Freund findet sich eine Beobachtung, die von der Verstrickung zwischen Authentizität und Medientechnologien erzählt. Freund wie Benjamin interessieren sich für den Eindruck von Wahrhaftigkeit, der sich beim Anblick der Gesichter der alten Portraitfotografie zeigt. Dass die neuere Fotografie diesen vermissen lässt, hat vielerlei Gründe, z. B. eine ehemals intimere Beziehung zwischen dem Fotografen und seinen Modellen, noch bevor ein monetäres Verwertungsinteresse an Bildern einsetzt. Vor allen Dingen aber vermuten sie eine technische Ursache. Es sind die langen Belichtungszeiten, die der chemische Prozess dieser frühen Aufnahmeapparate in Anspruch nimmt, die schließlich dafür sorgen, dass das starre »Fotogesicht« aufgegeben wird und die »wahre Persönlichkeit« unverstellt zum Ausdruck kommt. Die verbesserte Kameratechnik der neueren Fotografie hingegen kann diesen Authentizitätseffekt nicht mehr erzielen, da sich Gesichter für den Schnappschuss nur noch für die Dauer einiger weniger Sekunden disziplinieren müssen. Freund und Benjamin geht es um den Verlust des Zerfallsmoments des offiziellen Gesichts, den die Portraitfotografie der ersten Stunde noch hat einfangen können. Eine verschwindende Technik dient als Medium des Authentischen (Freund 1976: 48f.; Benjamin 1963a: 74f.).

Wer sich die Frage nach dem Authentischen in Medientechnologien stellt, begibt sich schnell auf unwegsames Gelände. Mitte des 19. Jahrhunderts gelten die frühen fotografischen Verfahren als präzise Aufzeichnungsinstrumente der Realität; gleich einem »pencil of nature« (Talbot 1844), der sich seinem Trägermaterial direkt einschreibt, offenbaren sie einen unverstellten Blick auf die Wirklichkeit. Gerade aufgrund der vermeintlichen Unabhängigkeit von menschlichen Eingriffen eignen sie sich als wissenschaftliche Visualisie-

rungstechnik (vgl. Daston/Galison 2007: 133–145). Die Veralltäglichere der fotografischen wie filmischen Reproduktion und die stetige Verbesserung seiner technischen Qualität haben jedoch bekanntlich nicht zu einem vollmundigeren Kontakt mit der Realität geführt. Je perfekter und detailgetreuer die Wirklichkeit ins Werk gesetzt wird, desto stärker formieren sich Zweifel gegenüber hintergründigen Inszenierungsinteressen. Im Wissen darum, dass kulturelle Artefakte jedweder Art eine Produktionsgeschichte haben, muss sich die Bildindustrie der Gegenwart schon längst den Verdacht gefallen lassen, Authentizität an technische Zurichtung zu verlieren. Die Sehnsucht nach dem Authentischen wächst dort, wo eine vom »Fremdkörper der Apparatur« (Benjamin 1963b: 35) freie Wirklichkeit kaum noch denkbar ist.

Schon früh haben Kulturtheoretiker des Tourismus darauf hingewiesen, dass authentische Erfahrung immer nur als »staged authenticity« (MacCannell 1973; Culler 1990) zu haben ist. Die Suche nach dem urigen Lokal, das auch Einheimische besuchen würden, oder dem örtlichen Markt, der noch handgetöpftes und geschreinertes Kunsthandwerk feilbietet, lässt sich schnell als Nostalgieparade für den touristischen Blick durchschauen. Ähnlich führt die Rede vom authentischen Bild in eine Sackgasse, da sie nicht anders kann, als die Überwindung von Medialität *medial* in Aussicht zu stellen und damit Authentizität unverbrüchlich mit dem Gegenbegriff der Inszenierung zu vereinen. Und dennoch – in der »spätmodernen Authentizitätsrevolution« (Reckwitz 2019: 104) ist das Bedürfnis nach authentischer Darstellung so virulent wie nie. Die Versuche, Authentizität als »Kultform der Naivität« (Luhmann 1997: I, 240), gar als terroristischen Akt (Bohrer 1988: 61; zu solchen Anschlägen auf die Authentizität vgl. Krämer 2012: 17f.) der Wehleidigen zu überführen, haben ihr anscheinend nicht viel anhaben können.

An dieser Spannung will der folgende Beitrag einsetzen: Es soll weder einem kulturkritischen Verlust von authentischer Repräsentation das Wort geredet werden noch darum gehen, die vermeintlichen Authentizitätsdarstellungen als »bloße Inszenierung« zu entlarven. Statt einer abstrakten Gegenüberstellung von Authentizität und Inszenierung wird hier das *Re-Entry* der Unterscheidung zwischen dem Authentischen und dem Inauthentischen im Medium des Technischen selbst in den Blick genommen. Mich interessiert also weniger, dass der Eindruck des Authentischen »in Wirklichkeit« eine enorme Inszenierungsleistung voraussetzt, sondern dass bestimmte inszenatorische Formen den Effekt des Unvermittelten *trotz* ihrer notwendigen Vermittlung glaubhaft verkörpern, wohingegen andere nur den Stempel des Aufgesetzten, des Verstellten, des Arrangierten davontragen. Im Zentrum der fol-

genden Überlegungen steht damit die paradoxe Leitfigur einer »Darstellung von Nichtdarstellung« (Berg 2001: 57), die Jan Berg für verschiedene Techniken der medialen Authentifizierung vorgeschlagen hat.

Die medialen Artefakte, die ich dafür in Stellung bringen möchte, sind fotografische wie filmische *Bilder der Unschärfe*. Die bereits bestehenden Überlegungen¹ zur medialen Form der Unbestimmtheit und Ungenauigkeit bei der Abbildung eines Motivs möchte ich in diesem Text auf die Frage nach ihren Authentizitätseffekten zuspitzen. Wieso sind es gerade unscharfe Aufnahmen, die Authentizität mit ihrer »Aura von Echtheit, Wahrhaftigkeit, Ursprünglichkeit, Unmittelbarkeit, Eigentlichkeit« (Knaller/Müller 2006: 7) überzeugender darstellen als das technisch einwandfreie Bild?

Zumeist gelten verschwommene Bilder als Mangel; in Handbüchern und Fachzeitschriften firmiert ihre Gattung daher unter Namen wie »falsche Phänomene«, »Fehlerscheinungen«, »Anomalien«, »lästige Störungen«, »sekundäres Bild«, »rätselhafte Phänomene«, »desaströse Effekte«, »Hexerei«, »parasitäre Aufzeichnungen« und »Feinde« (Geimer 2002: 323). Üblicher sind Ratsschläge, wie man durch die richtige Verschlusszeit, die Einstellung der Blendenzahl oder Fokussierung »gestochen scharfe« Bilder erzielt oder wenigstens in der Nachbearbeitung noch ein paar Schärfegrade herausholen kann.

An der Geschichte der Unschärfe (Ullrich 2002) lässt sich dagegen ableiten, dass fehlerhafte Bilder, gerade im Verhältnis zur technischen Möglichkeit des scharfen Bildes, eine Zusatzqualität besitzen. Als symbolische Ressource setzt man sie in so unterschiedlichen Bereichen wie dem Sensationsjournalismus, der okkultistischen Fotografie, dem Horror-Film oder als Retro-Filter auf Instagram ein. Gemeinsam ist diesen Einsatzgebieten, dass es den undeutlichen, verwackelten oder vergilbten Konturen misslingt, ihren Gegenstand perfekt abzubilden, sie dafür aber den Eindruck des »Uninszenierten« durch die Markierung einer visuellen Differenz zum störungsfreien Bild gewinnen. Eigentlich lassen sie »nahezu nichts erkennen«, außer den »exzeptionellen Bedingungen, unter denen sie entstanden sind« (ebd.: 90).

Ästhetisch lösen die Unschärfebilder damit eine »interne Komplizierung von Medialität« (Berg 2001: 51) aus, erzielen sie diesen Effekt doch paradoxerweise nur durch die *Verfremdung* einer wie auch immer definierten »präzisen«

1 Seit den 2000ern formiert sich ein systematisches Interesse am Phänomen der Unschärfe, sodass nunmehr auf einige grundlegende Publikationen zugegriffen werden kann: Ullrich 2002; Hüppauf 2004; Hoffmann 2007; Steyerl 2008; Smid 2012; Lauenburger 2019

oder »detailgetreuen« Wiedergabe der Wirklichkeit. Zunächst könnte man sich also darüber wundern, dass es gerade die Abweichung von »authentischer« Repräsentation des Abgebildeten ist, die diesen Bildtypus auszeichnet. Wenn eine objektive Abbildgenauigkeit ausfällt, müssen es also andere Dinge sein, die dem Kriterienkatalog des Authentischen genügen. Vielmehr stellt sich der Eindruck des Unvermittelten nur deswegen ein, da der Vorsprung zum technisch einwandfreien Bild auf einem anderen Authentizitätsfeld gewonnen wird. Statt »Referenzauthentizität« partizipiert das unkenntliche Bild an den Ressourcen der »Subjektauthentizität« (Wortmann 2018), zeigt es doch scheinbar etwas, was der Darstellung vorausgeht und damit die Umstände der Bildwerdung in den Wahrnehmungsfokus rückt. Unschärfefeffekte lassen vermeintlich die Spontaneität einer Aufnahmesituation oder die psychische Stimmungslage des Menschen »hinter der Kamera« erkennen und sprechen damit das Bild von verdächtigen Inszenierungsinteressen frei.

An drei Unschärfe-Konstellationen möchte ich im Folgenden nachvollziehbar machen, wie die Neubeschreibung des imperfekten Bildes im Dienst des Authentischen funktioniert. Ihnen entsprechen drei Leitunterscheidungen (legitim/illegitim, high/low, zeitgemäß/unzeitgemäß), die sich frei nach Luhmann der Sozial-, Sach- und Zeitdimension des Analyseobjekts zuordnen lassen. Die jeweiligen Kapitel dienen der Darstellung symptomatischer Konfliktfelder der Gegenwart, auf denen der Unschärfemodus als Streitgegenstand um das authentische Bild aufgefallen ist. Meine *These* wird sein, dass diese Zuschreibung nur deswegen zustande kommt, da Unschärfebilder hinter den technischen Möglichkeiten zurückbleiben. Ihr Kraftzentrum ist der *mindere Grad des Technischen* – darunter verhandle ich sowohl eine amateurhafte Gebrauchsweise, die Qualität des technischen Apparats selbst als auch sein ästhetisches Programm –, der gerade nicht als Verlust, sondern als Geschäftsgrundlage des Authentischen gehandelt wird. Die Darstellung von Nicht-Darstellung entsteht also – so die Spur, der es zu folgen gilt – an den Bruchstellen des technisch Möglichen (vgl. Wortmann 2003).

Legitim/illegitim

Gemeinhin besitzen unscharfe Aufnahmen nur eine kurze Lebensdauer. Man lässt die verpfuschten Aufnahmen in Fotogeschäften zurückgehen, auf Digitalkameras löscht man sie gleich selbst. Das imperfekte Bild führt also eine anonyme Existenz. Es ist daher keine Überraschung, dass die meisten Geschich-

ten der »sozialen Gebrauchsweisen« (Bourdieu et al. 1981) der Fotografie vornehmlich von den Anstrengungen erzählen, diesen Bildtypus gar nicht erst entstehen zu lassen.

Nach diesem Prinzip verfährt Charles M. Taylor, der im Jahr 1902 eine Handreichung für angehende Fotografen mit dem Titel »Why my Photographs Are Bad« veröffentlicht. Die ersten Gehversuche im fotografischen Handwerk seien oft von der Enttäuschung über »ruined plates«, »over exposures« und »unattractive posing« (Taylor 1902: 10) überschattet. Durch die Gegenüberstellung von »schlechter« und »guter« Fotografie arbeitet sich seine Studie an den »errors of beginners« (ebd.: 13) ab, die vor allem Amateuren unterlaufen. Der Spruch »own your own camera« (ebd.: 28) ist gegen diejenigen gerichtet, die sich kaum um die Vorkehrungen kümmern, die ein professioneller Fotograf ob der Wechselfälle des technischen Objekts zu treffen weiß: »Many amateurs seem to desire only instantaneous work, because there is more excitement in it; yet in most cases this very excitement is the cause of failure to make a good picture.« (Ebd.: 164)

Während zur selben Zeit der Fotoapparat Eingang in die Alltagskultur findet, wird das Unschärfebild umso vehementer mit der Amateurproblematik verknüpft. In der Figur des »Knipsers« (vgl. Starl 1995) vermutet man eine Ansammlung von Hobbyfotografen, die sich kaum auf die Konventionen des detailgetreuen Fotografierens verpflichten lassen. Der Vertreter einer damals führenden Fachzeitschrift klagt über die »Massenproduktion jener kleinen, verzerrten, verwischten, fleckigen und meist abstoßend geschmacklosen Bilder« (zit. ebd.: 14), die mit der anspruchslosen Schnappschussfotografie in Umlauf geraten könnten. Und tatsächlich ist der Schärfegrad als Index der ästhetischen oder technischen Kennerschaft nicht das ausschlaggebende Kriterium für die Knipser-Fotografie, die der zweckfreien Dokumentation des Privatlebens gewidmet ist. Viel bedeutsamer ist der Erinnerungswert der Bilder, den das verwackelte Motiv womöglich sogar am besten in Szene setzt: »Der Erinnerung genügt die Andeutung, auch wenn sie nicht in eine bestimmte Richtung verweist.« (Ebd.: 150) Wenn man davon ausgeht, dass der Erinnerung selbst nur unzuverlässige und ausschnittshafte Wiedergabequalitäten zugesprochen werden, die eher von Stimmungen und Affekten als von Detailtreue dominiert sind, leuchtet ein, dass das verwackelte Bild die subjektive Wahrnehmung eines Ereignisses sogar besser als die objektive Abbildgenauigkeit repräsentiert. Die Unschärfebilder der Knipser bestechen also gerade im Verfehlen von Deutlichkeit, da dieser Effekt »authentischer« die Rückbesinnung auf einen bedeutsamen Moment verkörpert.

Eine weitere Spielart des Illegitimen findet sich bei denjenigen Amateuren, die Unschärfe-Effekte aus Provokationsgründen in Stellung bringen. Pierre Bourdieu verortet dieses Stilmittel bei Angehörigen der urbanen Bevölkerung, die sich damit von der dörflichen Gemeinschaft absetzen, deren ästhetisches Programm aus »Verboten (nicht verwackeln, den Apparat nicht schräg halten, nicht im Gegenlicht oder bei schlechten Belichtungsverhältnissen fotografieren)« (Bourdieu et al. 1981: 91) besteht. So halten sich ländliche Familien streng an die Gebote der konventionellen, ritualisierten Bildkomposition. Den technischen Apparat experimentell einzusetzen, absichtsvoll falsch einzustellen, die Motive gar ohne ihr Wissen in »natürlichen« Posen abzulichten – all die Gebrauchsweisen, die das legitime Bild verfehlen könnten, kämen in diesen Milieus einer absurden Verschwendung materieller Ressourcen gleich. Für den Städter, »dessen Wahrnehmung einer gewissen Wurstigkeit erliegt« (ebd.: 92), ist das ideale Bild dagegen frei von funktionalen, praktischen oder ethischen Erwägungen – kurz: von gesellschaftlichen Einflüssen. Auch ein unscharfes Bild gilt ihm nicht mehr als Ausschussware, äußert sich darin doch der Vorschein einer »anderen Ästhetik[, die] vielleicht bewusst auf jene verschwommenen und verwackelten Bilder, die die herrschende Ästhetik als stümperhaft und verpatzt verwirft« (ebd.: 91), setzt.

Heute hat die Unschärfe sicherlich etwas von diesem randständigen Charakter verloren, der ihr damals noch den Authentizitätsbonus der Amateurfotografie verschaffen konnte. Zwar zehrt dieser Bildtypus immer noch von seiner unkonventionellen Anmutung. Er ist aber längst selbst zu einem legitimen Stilmittel avanciert, was man an der musealen Aufwertung des Unschärfebildes feststellen kann. Erst 2019 wurde ihm eine ganze Ausstellung im San Francisco Museum of Modern Art namens »Don't! Photography and the Art of Mistakes« gewidmet, in der die Exponate – der Titel verrät es – gerade nicht nach den Regeln der künstlerischen Perfektion ausgewählt werden, sondern ob ihrer technischen Mängel. »There's no success like failure«, schreibt man sich dort auf die Fahnen.

Die Abgrenzung zwischen »guter« und »schlechter« Fotografie ist hier also erneut maßgeblich, nur dass in diesem Beispiel das defekte Bild den Vorzug erhält. Auch hier will man die Konventionen der Fotografie gegen den Strich lesen. Man positioniert sich gegen die Masse an Fotografie-Handbüchern der ersten Stunde, die ihre Leserinnen auf das Streben nach technischer Perfektion geeicht hätten. Der gewünschte fotografische Realismus sei allerdings – so die Einschätzung des Kurators Clément Chéroux – auf Kosten der Authentizität in idealisierte, bereinigte Versionen der Wirklichkeit gekippt. Er erklärt,

dass Doppelbelichtung oder Bewegungsunschärfe noch vor einer Generation als Abfälle des fotografischen Verfahrens disqualifiziert worden seien, man heute jedoch das innovative Potential darin nicht mehr übersehen könne.² Die Besucherinnen der Ausstellung seien nun dazu eingeladen, über die Konfrontation mit der Unschärfe ihre Wahrnehmung auf die Probe zu stellen. Für das Fotoalbum eignen sich die Bilder, die jeden Wiedererkennungswert des Abgebildeten verspielt haben, jedenfalls nicht.

Gegenwärtig erscheint das Stilmittel der Unschärfe also deswegen als Medium des Authentischen, da es die Zwangsverpflichtung auf die Abbildfunktion der Fotografie aufzuheben scheint. Sie entfernt die Fotografie von mechanischen Kopiervorgängen der Realität und rückt sie eher in Richtung eines künstlerisch wertvollen bzw. auratisch aufgeladenen Verfahrens, deren Produkte sich als derart würdige Kulturobjekte erweisen, dass sie im Museum ausgestellt werden können. Dabei kann es sich jedoch nur um eine Kunst ohne Anspruch handeln. Gestaltungsabsichten, handwerkliches Können, Kontrolle und Intention – das sind alles Momente, die einer »Epistemologie des Unwillkürlichen« (Engler 2017: 169) verdächtig vorkommen müssen. So ist bei den einschlägigen Künstlerinnen, die Unschärfe als willkommene Form der Beschädigung feiern, viel die Rede davon, sich mittels der anarchischen Kraft des Pfuszens von »Zwängen freizumachen«³ (Dufour/Grover/Hütter 2020). Hinter verschwommenen Aufnahmen vermutet man nicht die Bemühung, sich einer herrschenden Repräsentationsweise anzuzähneln, sie unterlaufen sie einfach. Im Optimalfall sind sie Artefakte ohne Absicht, die gegenüber Inszenierungsgesten als Einsätze einer Authentizitätsoffensive ausgespielt werden. Ein postsouveräner Gebrauch der Technik stellt das paradoxe Versprechen auf mediale Unmittelbarkeit in Aussicht.

Das Pochen auf systematische Abrüstung des technischen Verfahrens kann jedoch nur bis zu einem bestimmten Punkt gelten – schließlich muss auch der Fehler in irgendeiner Form mittelbar gemacht werden. Dass Schlieren, Risse oder Flecken als authentisch gelten, kann nur vor dem Hintergrund einer legitimen Gebrauchsweise des technischen Objekts überzeugen, die sich zur

-
- 2 Selbstverständlich kann sich die Vorliebe für das Unschärfe als Befreiungsakt von Darstellungszwängen auf eine Tradition in der Kunstgeschichte berufen. Künstler wie Man Ray, László Moholy-Nagy, die Schule des Piktoralismus oder Gerhard Richter, der Unschärfe-Effekte in die Malerei übersetzt, zählen dazu.
 - 3 »Absicht kann etwas Tyrannisches haben«, äußern sich die Künstler Emanuelle Dufour und Amitesh Grover (Dufour/Grover/Hütter 2020).

Norm verallgemeinert hat. Erst so kann die Möglichkeit alternativer Darstellungen mit Authentizitätsbehauptungen belegt werden. Peter Geimer hat mit Sicherheit recht, wenn er daran erinnert, dass »die Geschichte fotografischer Repräsentation nicht von der korrespondierenden Geschichte der Kontamination, der Störungen und Zerstörungen zu trennen« (Geimer 2010: 61f.) ist. Heute müsste man vielleicht im Gegenzug die Apologeten der Unschärfe daran erinnern, dass auch der permanente Regelbruch nicht ohne die Norm des richtigen Bildes zu haben ist. Den Mehrwert des Authentischen generieren unscharfe Bilder nur, so dürfte jetzt deutlich geworden sein, in Relation zum perfekten, also scharfen Bild. Sie setzen die Gewöhnung an eine bestimmte Norm des richtigen Sehens voraus, um aus der Verfehlung der Erwartung überraschende Effekte zu erzielen.

High/low

Eine weitere Dimension, in der sich das Authentizitätsversprechen unscharfer Bilder entfaltet, betrifft die fragliche Hochwertigkeit des Apparats selbst. Der Medien- und Kulturwissenschaftler John Fiske hat dazu die Unterscheidung zwischen »low tech« und »high tech« im Kontext des politischen Videoaktivismus eingeführt:

»The credibility of video depends upon the social domain of its use. In the domain of the low (low capital, low technology, low power), video has an authenticity that results from its user's lack of resources to intervene in its technology. When capital, technology, and power are high, however, the ability to intervene, technologically and socially, is enhanced.« (Fiske 1999: 223)

Sein Beispiel ist der Fall des schwarzen US-Amerikaners Rodney King, der 1991 Opfer von Polizeigewalt wird. Im Gerichtsverfahren spielt das Video des Amateurfilmers George Holliday, der die Szene zufällig mit dem Camcorder aufnehmen konnte, eine besondere Rolle. Der unstete Fokus und die instabile Kameraführung intensivieren nicht nur den Ausnahmecharakter des abgebildeten Gewaltausbruchs, sondern erzielen einen entscheidenden Zusatzeffekt. Im Gegensatz zu den Aufnahmen der technisch hochgerüsteten Fernsehstudios wirken die minderen Camcorder-Szenen authentisch: »This low-technicity meant that it was low in clarity but high in authenticity.«

(Ebd.: 127) Der Gegenschlag der High-Tech-Seite erfolgt jedoch während des Gerichtsprozesses ein Jahr später. Ausgestattet mit den entsprechenden Optimierungsmitteln wird das Beweismittel »retechnologisiert«. Der Ablauf des Videos wird zur besseren Begutachtung unterbrochen oder verlangsamt, verschiedene Sequenzen geschnitten und die verschwommenen Konturen geschärft – die vier angeklagten Polizeibeamten werden daraufhin freigesprochen. Fiske kommentiert: »Computer enhancement made the images of the videolow tell a new high truth of high tech in a panoptic version of what Barthes called ›bourgeois clarity‹.« (Ebd.: 129) In diesem Klassenkampf der Bilder wirken die sogenannten »poor images« (Steyerl 2009)⁴ als emanzipatorisches Medium gegen den »high-tech gloss of the rest of the news« (Fiske 1999: 128). Low Tech sei ein »ethischer Schrei« – so wird der Fall von Rodney King später kommentiert –, der in die übliche Programmgestaltung einbreche. Das »aleatorische, unvorhersehbare, wachsame, bezeugende Video« wird als »Gewissensruf von Fernsehübertragungen« (Ronnell 2000: 265) gelesen. Was politische Dokumente im Feld des Low Tech durch die fehlenden Ressourcen in der Kameraausstattung an Kreditabilität gewinnen, büßen umgekehrt die professionellen Hochglanzproduktionen ein. So gerät ein technischer Rückschritt zur Ikonographie des sozialen Fortschritts.

Dieses Konfliktfeld, das die Bildpolitik der Gegenwart maßgeblich prägt, ist nur vor dem Hintergrund der Demokratisierung dokumentarischer Aufzeichnungen zu verstehen, schließlich genießen die großen Fernsehanstalten nicht mehr die alleinige Autorität über die Sichtbarkeit politischer Ereignisse, seit Smartphones potentiell jeden zum Dokumentarfilmer befähigen. Die Authentizität des unscharfen Bildes kann sich genau an der Stelle beweisen, wo professionelle, technisch einwandfreie Aufnahmen nicht mehr als Lieferanten des glaubwürdigen Bildes akzeptiert werden. Gegen die mediale Ausrüstung des High Tech der Wenigen steht die Abrüstung im Low Tech der Vielen. In seiner technisch reduzierten Anmutung wird das Unschärfebild von Verdachtsmomenten der technischen Überlegenheit freigestellt: »[U]nedited rawness, loss of focus, and swings of the camera gave it an authenticity that enabled it to speak with the accent of the disempowered.« (Fiske 1999: 31)

Das liegt nicht unbedingt auf der Hand. Die Unschärfe als Signum einer authentischen Berichterstattung deutet auf eine Definitionsverschiebung der

4 Steyerl bezeichnet damit die subversive Kraft niedrig auflösender Bilder, die im Netz zirkulieren: »The poor image... a lumpen proletariat in the class society of appearances«.

dokumentarischen Form selbst hin. Der kontraintuitiven Beobachtung Hito Steyerls zufolge bemisst sich die Authentizität des dokumentarischen Bildes nicht mehr ausschließlich an der Ähnlichkeit zwischen Wirklichkeit und ihrer Repräsentation, sondern daran, dass kaum etwas auf den entsprechenden Bildern zu erkennen sei. Statt präzise zu zeigen, was ist, riskiert man bereitwillig optische Verunklarung, vor allem dann, wenn es um Krieg, Terror und Gewalt geht. Es sind die verwackelten Handy-Aufzeichnungen aus Kriegsgebieten oder die verrauschten Bilder privater Drohnenkameras, die diesen Authentizitätseffekt am Kreuzungspunkt von Politik, Ethik und Ästhetik realisieren:

»Je direkter, je unmittelbarer sie sich geben, desto weniger ist meistens auf ihnen zu sehen. Sie evozieren eine Situation der permanenten Ausnahme und einer dauerhaften Krise, einen Zustand erhöhter Spannung und Wachsamkeit. Je näher wir der Realität zu kommen scheinen, desto unschärfer und verwackelter wird sie. Nennen wir dieses Phänomen die Unschärfere-lation des modernen Dokumentarismus.« (Steyerl 2008: 7f.)

Auch wenn die unscharfen Aufnahmen nur undeutlich zeigen, was sich eigentlich abgespielt hat, stellen sie doch – so meint man zu sehen – die Intensität der Aufnahmesituation weitaus glaubwürdiger als das scharfe Bild vor Augen. Nähe und Distanz als Ordnungsgrößen der dokumentarischen Kampfzone erfahren hier eine Verkehrung. Während Susan Sontag in den 1970ern unter der Tätigkeit des Kriegsfotografen noch einen »act of non-intervention« verstand, der sich zwischen Leben und dokumentarischer Pflicht entscheiden musste (»the person who intervenes cannot record; the person who is recording cannot intervene«, Sontag 1977: 12), erwartet man heute von authentischer Krisendokumentation die Kopplung beider Optionen. Hinter einem technisch einwandfreien Bild vermutet man einen distanzierten Beobachter, der aus sicherer Entfernung zum Geschehen über die Zeit verfügt, seine Kamera korrekt einzustellen und womöglich noch ein Stativ aufzubauen, um die Qualität seiner Aufnahmen zu optimieren. Das Unschärfebild suggeriert einen involvierten Teilnehmer.⁵ Die mindere Qualität des Bildes deutet auf die vollständige Inbeschlagnahme der dokumentierenden Person hin. Als lebendige Spur ihrer

5 »Tactical media do not just report events, as they are never impartial, they always participate and it is this that more than anything separates them from mainstream media« – so die Losung des medienaktivistischen Kollektivs »Tactical Media« nach Garcia/Lovink 2008.

inneren Zustände und äußeren Widerstände folgt die Kamera den Bewegungen eines attackierten, laufenden, stürzenden Körpers; hektische Schwenks und eine unkontrollierte Kameraführung zeugen davon. Indem Unschärfebilder also den distanzierten Beobachterposten gegen Nahaufnahmen eintauschen, die in ein subjektives Erleben eingelassen sind, folgen sie den Direktiven einer »anthropomorphen Kamera«, die anzeigt, »wie stark die Person fühlbar wird, die hinter der Kamera steht« (Brinckmann 1997: 277).

Es liegt auf der Hand, dass das Wissen um die dramatisierende Wirkung unscharfer Aufnahmen auch ihren strategischen, wohlüberlegten Einsatz motiviert. Eine speziell darauf abgerichtete Ästhetik der Handkamera, die sich durch schnelle, manuelle Fahrten auszeichnet und daher auf eine leichte und besonders bewegliche Kamera schließen lässt, hat sich als Inszenierungstechnik etabliert, um Momente der Erschütterung oder Affizierung darzustellen. Hatte sich die Geschichte des filmischen Bildes vor allem auf seine technische Verbesserung und die nötige Kameraunterstützung durch Stative, Kräne oder Kamerawägen spezialisiert, um Bildern ihre nötige Stabilisierung zu verschaffen, haben wir es bei dem Einsatz des *handheld shot* also mit einer gegenteiligen Bemühung aus Authentizitätsgründen zu tun.

Man findet das ästhetische Programm der Unschärfe daher an vielen Stellen, wo die Dramatik des Dargestellten kalkuliert über die Minderung des technisch Möglichen umgesetzt wird. Wohl eins der berühmtesten Unschärfebilder mag verdeutlichen, dass es sich hierbei auch um bewusste Stilentscheidungen handeln kann. Der Kriegsreporter Robert Capa beschreibt in seinen Memoiren (übrigens mit dem Titel »Slightly Out of Focus«) die abenteuerliche Entstehungsgeschichte des D-Day-Fotos »Die Landung der alliierten Truppen in der Normandie« von 1944. Die Lichtverhältnisse in der ersten Landungswelle hätten es kaum zugelassen, zwischen den Soldaten und dem Wasser zu unterscheiden; er selbst sei zwischen Fluchtreflexen und dem Pflichtbewusstsein, das Geschehen zu dokumentieren, hin- und hergerissen gewesen. Später überhitzt ein Assistent die Negative in der Dunkelkammer, sodass von 72 Aufnahmen nur noch elf erhalten bleiben, von denen schließlich ein besonders beschädigtes Exemplar zur Veröffentlichung ausgewählt wird. Dass nun aber dieses Foto eine derartige Wirkung entfalten konnte, ist nicht trotz, sondern aufgrund seiner technischen Mängel geschehen. Der offenkundige Defekt der chemischen Trägerschicht unterstützt den Eindruck, das Chaos dieses historisch denkwürdigen Tages besonders angemessen abzubilden.

Zeitgemäß/unzeitgemäß

In seinem Projekt »The Disappearance of Darkness« erzählt der Fotograf Robert Burley vom Konkurs der Analogfilmindustrie seit den 2000ern, den die Verbreitung des Digitalfilms eingeleitet hat. Es ist vor allem das Verschwinden jeglicher physischen Manifestation des Produktionsprozesses, was ihn zu der Einsicht veranlasst: »[T]he material magic of photography is lost.« (Burley 2013: 17)

»My own experience with making photographs, one that involved not only seeing, but also touching, smelling, and navigating my way around dark-rooms with trays of chemical baths and safe lights is all but gone. It has been replaced by universal electronic tools, which allow me (some would say force me) to manipulate dematerialized data on a glowing screen.« (Ebd.: 13)

Burley sucht daraufhin die Produktionsstätten von Kodak, Agfa, Ilford oder Polaroid auf und dokumentiert ihren voranschreitenden Verfall. Ehemalige Industriestandorte, denen der Analogfilm überhaupt erst zu ihrem Geschäft verholfen hat, verwandeln sich vor seinen Augen in Ruinen. Beim Abriss einer Kodak-Fabrik sind viele ehemalige Mitarbeitende anwesend, die das Ereignis nun selbst mit ihren Digitalkameras aufzeichnen. Unter ihnen verbleibt Burley der einzige Fotograf, der dafür noch den alten Analogfilm bemüht. Zwei Standorte werden jedoch vor einem solchen Ende bewahrt. Es sind Ilford und Polaroid, die zwar nicht mehr auf die alte Massenvermarktung ihrer Produkte setzen können, dagegen aber auf ein neues Nischenbedürfnis nach Material für Schwarz-Weiß-Fotografie bzw. die Sofortbilder der Polaroid-Kamera. Durch die Wiederaneignung einer mittlerweile antiquierten Technik verlasen diese Unternehmen den Fortschrittspfad des digitalisierten Films. Fortan betreiben sie sentimentale Wertschöpfung, um gezielt auf Kameramodelle zu setzen, die ungeachtet der technischen Innovation niedrige Auflösungen herstellen.

Es ist kein Zufall, dass seit den 2000ern sowohl die allgemeine »Wiederkehr der Unschärfe« (Hüppauf 2011) an Fahrt auf- als auch die Dichte jener akademischen Publikationen zunimmt, die sich dieses Themas angenommen haben. Man kann darin eine Reaktion auf die neuen Standards der digitalen Bildproduktion sehen, die zur nahezu vollständigen Verdrängung des analogen Films geführt haben. Dass man sich nun trotz des digitalen Versprechens

auf optimierte Wiedergabequalitäten so stark für unscharfe und grobkörnige, also *unzeitgemäße* Fotografien zu interessieren scheint, deutet an, dass die Entwicklungsrichtung der Technik mehrspurig verläuft.

Mittlerweile zählt es schon zu den »Standardsituationen der Technologiekritik« (Passig 2013), dass die Verbreitung von auflösungsstärkeren Medien für den Verlust von authentischer Darstellung verantwortlich gemacht wird. Angesichts der Vielzahl an Eingriffsmöglichkeiten, um Bildkompositionen zu inszenieren oder nachträglich zu bearbeiten, gelten digitale Fotografien schon seit ihren Anfängen als »dubitativ Bilder« (Lunenfeld 2002). Gerade in der Differenz zu analogen Medien stehen sie weniger mit Wahrhaftigkeit als mit Manipulationsabsichten in Verbindung, was ihr Verhältnis zur Authentizität verkompliziert. Gegen alle Vermutungen, dass die Digital-Zäsur sogar den »Tod der Fotografie« (Mitchell 1992: 99) herbeigeführt habe, muss man ihr doch auch gewisse Wiederbelebensmaßnahmen des Analogen zugestehen, für die sie auf Umwegen gesorgt hat. Als Folge der Konfrontation zwischen alten und neuen Aufnahmeordnungen, zwischen zeitgemäßer und unzeitgemäßer Technik, hat sich eine Neubewertung des Bildmaterials, ein Heimischwerden im Analogen, eingestellt.

Im Anschluss an Rosalind Krauss' These der »Neuerfindung des Mediums« im Moment seiner »technologischen Obsoleszenz« (Krauss 1999) ließe sich formulieren, dass neue Technologien ihre Vorgänger nicht vollständig zum Verschwinden bringen, ihnen jedoch einen neuen Platz zuweisen. Die Eigenschaften des alten Mediums werden dabei nicht einfach konserviert, sondern – das ist die entscheidende Pointe – sie werden im Zuge der Medientransformation überhaupt erst *erfunden*, z. B. als Quelle authentischer Bilder.

Von diesem Effekt berichtet Burley selbst, als er sich die analogen Fotografien aus den 70ern vorlegt, die damals bei »New Topographics. Photographs of the Man-Altered Landscape« zu sehen waren – jene Ausstellung, die die US-amerikanische Landschaftsfotografie revolutionierte und aus ihrer romantischen Verhaftung mit unberührter Natur löste, indem sie die »man-altered landscapes« mit ihren Starkstromanlagen, Parkplätzen und Bürokomplexen dokumentierte. Die Bilder standen für einen distanzierten Blick auf die moderne Umwelt, auch Burley nahm sie damals als »contemporary, cool and dispassionate« wahr. Vor dem Hintergrund der Digitalisierung erscheinen sie ihm jedoch in einem gänzlich anderen Licht; sie stehen plötzlich für eine (sentimentale) Rückwendung auf die Vergangenheit: »[N]ew media have also suddenly heightened my awareness of the old medium, I've used throughout my career: film.« (Burley 2010)

Mit der erwachten »awareness« gegenüber dem alten Medium ist Burley derzeit nicht allein. In einer Welt, in der analoge Formate eigentlich getrost in der Bedeutungslosigkeit verschwinden könnten, faszinieren sie umso stärker durch Bildelemente, die die digitale Serienproduktion vermissen lässt (vgl. Sax 2016; Schrey 2017). Die schnelle Adaption an digitale Filmtechnik ist Raubbau an intensiver Filmerfahrung – so äußern sich schon länger Regisseure wie Steven Spielberg, Christopher Nolan oder Quentin Tarantino. Ihnen zufolge garantieren analoge Bilder »Wärme«, »Weichheit« und »Echtheit« gegenüber der »kalten«, »harten« und »künstlichen« Digitaltechnik (Rose 2016). Technisch erklärt man sich diese Unterscheidung jedenfalls über eine unterschiedliche Beanspruchung der Wahrnehmung. Im Gegensatz zum kornbasierten Analogfilm laufen digitale Bilder über Pixel. Ihnen fehlen »die gewohnten Störungen, die das Wahrnehmungssystem füttern und mit Adaptionaufgaben auf der Mikroebene beschäftigen, die zum lebendigen Eindruck des Filmbilds führen. Sie wirken sehr perfekt und werden als unbelebt und steril qualifiziert« (Flückiger 2003: 29).

Dass sich mit der Digitalisierung die Verfahren der Bildwerdung nun endgültig in die Unsichtbarkeit verabschieden, hat zugleich die Vorstellung einer vermeintlichen Sicht- und Tastbarkeit des alten Mediums etabliert. Analoge Unschärfbilder genießen plötzlich eine Aura des Handgemachten und Echten und lassen sich so als produktionsästhetische Entscheidung gegen die Glätte und Künstlichkeit der digitalen »High Definition« mobilisieren. Der optische Systemwechsel von der Störanfälligkeit des Analogen zur Störungsfreiheit des Digitalen steht für den Verlust der menschlichen Spur, von Authentizität und Einmaligkeit, denen die serielle Perfektion der Maschine keinen Raum mehr lässt. Die Unterscheidung von zeitgemäßer und unzeitgemäßer Technik, die auf die temporalen Bedingungen aufmerksam macht, bindet in diesem Fall erneut Authentizität an mindere Technik.

Zur Behausung des Authentischen wird das alte Medium auch dann, wenn es im Stadium seiner Obsoleszenz neue Distinktionsgewinne als Kuriosität anzubieten weiß. Die Unterbietung des technisch Möglichen kommt hier in Gestalt einer Herausforderung daher, sich mit einer veralteten Technologie auseinanderzusetzen, deren Handhabung nicht mehr selbstverständlich ist. Verglichen mit der kostengünstigen und vereinfachten Bedienung digitaler Fotografie, verlangen analoge Schmalfilme und antiquierte Kameras aufwendige Prozesse der Bildwerdung. Nur ausgewählte Kreise verfügen überhaupt noch über die Muße, sich in ausrangierte, bedienerunfreundliche Objekte einzuarbeiten, denen ständig die Ersatzteile fehlen. Im Gegensatz zur Low-

high-Unterscheidung in den Settings der Dokumentarfotografie, in denen Authentizitätseffekte durch einen ungeschickten, unvorbereiteten Gebrauch gewonnen werden, erlangt man diese hier in einer besonders fürsorglichen Beziehung zwischen Menschen und ihren Apparaten.

An dieser Stelle kann es also nicht mehr überraschen, dass in der massenmedialen Alltagskultur der Gegenwart Apparate gefragt sind, die das imperfekte Bild auf Abruf produzieren. Genauso, wie 100 Jahre zuvor die impressionistische Malerei die Unschärfe als Stilmittel für sich entdeckt, um damit gegen die vermeintlichen Vorzüge der Exaktheit der damals neuen Technik der Fotografie vorzugehen, findet sich eine verwandte Strategie in der Kommerzialisierung der Lomographie oder der bereits angesprochenen Polaroid-Kamera, die sich auf gegen-digitale Bilder in grobkörniger Anmutung spezialisieren. »Wir geben analogen Kameras ihre Würde zurück!«, wirbt z.B. der Berliner Shop »Click & Surr«. Auch die Programmierung von Smartphone-Apps wie Hipstamatic (offizieller Slogan: »digital photography never looked so analog«) oder die entsprechenden Filter auf Instagram, die den Anschein einer minderen Aufnahme erwecken, gehören mittlerweile zum gestalterischen Repertoire gegenwärtiger Bildkulturen. Vielleicht könnte man angesichts dieser Entwicklungen die Frage, was noch authentisch, was schon inszeniert sei, nun endgültig für unbrauchbar erklären. Vermutlich wird in Zukunft aber umso vehementer darum gestritten werden, welche Darstellungen trotz der Daueroption digitaler Bearbeitungsmöglichkeiten den Mehrwert des Authentischen bescheinigt bekommen.

Technik von ihren Rändern her denken

»Perfektion« und »Innovation« sind immer noch die tragenden Pfeiler der Technikgeschichte, wohingegen die »Neugier auf Objekte am Ende ihres Einsatzes« im Hintergrund steht (Möser 2011: 95). Befragt man jedoch Geschichte wie Gegenwart der Unschärfe-Ästhetik auf ihre Authentizitätsbehauptungen, lernt man, einen anderen Blick auf die Transformation des Technischen zu werfen. Es ist gerade kein »linearer Marsch« (Manovich 2000: 2) der optischen Medien, die sich durch die Revolutionierung ihrer Mittel einem Realismus der Darstellung immer stärker annähern. Der Fokus auf neue technische Artefakte und ihre optimierten Bildprodukte bildet lediglich die Hintergrundfolie, um die Kopplung von Authentizität und Technizität in den Blick zu nehmen. In einer solchen Konstellation der Gleichzeitigkeit ungleichzeitiger Technik

ereignet sich die Neubewertung ästhetischer Impulse, die mit dem jeweiligen Grad technischer Imperfektion verbunden sind. Es sind die jeweils *minderen Versionen des Technischen*, die nicht einfach aus den Kreisläufen ausrangiert werden, sondern andere Funktionalitäten zugewiesen bekommen. Derart löst der Einsatz von verwackelten und verschwommenen Aufnahmen die Fotografie aus der Verhaftung mit ihrem eigentlichen Erfolgskriterium, der möglichst exakten Übereinstimmung mit den Motiven. Die Untreue am Detail öffnet andere Ausdrucksweisen und damit paradoxerweise das auratische Potential der Technik, obwohl diese doch sonst für die Vernichtung von Aura berüchtigt ist.

Das Authentische fällt dabei stets mit einer oppositionellen Pose zusammen. »Unschärfe leistet Widerstand« (Hüppauf 2011: 34) gegen das konventionelle, das technisch hochgerüstete oder das zeitgemäße Bild. Auffällig ist, dass die Gegenprogramme zu den verallgemeinerten Regeln der legitimen Komposition, des hochwertigen Apparats oder der digitalen Aufzeichnung immer mit Formen kurzgeschlossen werden, die vermeintlich Überholtes und auf der Strecke Gebliebenes nobilitieren. Das Perfekte taugt nicht zum Authentischen – damit ist das Stilmittel der Unschärfe seit seinen Anfängen in der Fotografiegeschichte vertraut, als sich darin ein rückwärtsgewandter Affekt gegen das präzise, technische Bild, das Symbol einer fortschrittlichen Moderne, artikulierte. Schlussendlich wird man heute anerkennen müssen, dass das Spiel mit der Unschärfe längst als selbstverständliche und in bestimmten Situationen sogar als gegenstandsangemessenere Bildsprache etabliert ist. Auch diverse Hybridmöglichkeiten sind hinlänglich bekannt und im Umlauf: Unabsichtlichkeit und Spontaneität werden glaubwürdig inszeniert, Low Tech kann längst mit den Mitteln von High Tech simuliert und die Ästhetik unzeitgemäßer Technik digital verarbeitet werden. Für den Authentizitätsbonus der Unschärfe ist also an dieser Stelle noch nicht das letzte Wort gesprochen.

Literatur

- Benjamin, Walter (1963a): »Kleine Geschichte der Photographie« [1931], in: ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 65–94.
- (1963b): »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit« [1936], in: ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Re-*

- produzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 7–63.
- Berg, Jan (2001): »Techniken der medialen Authentifizierung Jahrhunderte vor der Erfindung des ›Dokumentarischen‹«, in: Ursula von Keitz/Kay Hoffmann (Hg.): Die Einübung des dokumentarischen Blicks. Fiction Film und Non Fiction Film zwischen Wahrheitsanspruch und expressiver Sachlichkeit, Marburg: Schüren, S. 51–70.
- Bohrer, Karl Heinz (1988): Nach der Natur. Über Politik und Ästhetik, München/Wien: Hanser.
- Bourdieu, Pierre et al. (1981): Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie [1965], Frankfurt a.M.: Europäische Verlagsanstalt.
- Burley, Robert (2010): The Architecture of Photography in the Age of Obsolescence, online verfügbar unter <https://www.cca.qc.ca/en/articles/issues/3/technology-sometimes-falls-short/49108/the-architecture-of-photography-in-an-age-of-obsolescence>, abgerufen am 02.05.2024.
- (2013): The Disappearance of Darkness. Photography at the End of the Analog Era., Princeton, N.J.: Princeton Architectural Press.
- Brinckmann, Christine N. (1997): Die anthropomorphe Kamera, Zürich: Chronos.
- Culler, Jonathan (1990): »Semiotics of Tourism«, in: ders.: Framing the Sign. Criticism and the Institutions, Norman, Okla.: University of Oklahoma Press, S. 153–167.
- Dufour, Emanuelle/Grover, Amitesh/Hütter, Verena (2020): »Ich choreografiere gerne Fehler«, online verfügbar unter <https://www.goethe.de/prj/mis/de/sch/chatdebatte-kunst.html>, abgerufen am 02.05.2024.
- Daston, Lorraine/Galison, Peter (2007): Objektivität, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Engler, Wolfgang (2017): Authentizität! Von Exzentrikern, Dealern und Spielverderbern, Berlin: Theater der Zeit.
- Fiske, John (1999): Media Matters. Race and Gender in U.S. Politics [1996], überarb. Aufl., Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Flückiger, Barbara (2003): »Das digitale Kino. Eine Momentaufnahme«, in: montage/av, 12.1, S. 29–54
- Freund, Gisèle (1976): Photographie und Gesellschaft, München: Rogner & Bernhard.
- Garcia, David/Lovink, Geert (2008): The ABC of Tactical Media, online verfügbar unter www.tacticalmediafiles.net/articles/3160/The-ABC-ofTactical-Media, abgerufen am 02.05.2024.

- Geimer, Peter (2002): »Was ist kein Bild? Zur ›Störung der Verweisung‹«, in: ders. (Hg.): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 313–341.
- (2010): Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen, Hamburg: Philo Fine Arts.
- Hoffmann, Katja (2007): »Unschärfe. Zur Polyvalenz eines ikonografischen Prinzips«, in: Andreas R. Becker et al. (Hg.): Medien – Diskurse – Deutungen, Marburg: Schüren, S. 286–293.
- Hüppauf, Bernd (2004): »Die Wiederkehr der Unschärfe«, in: Merkur 58.659, S. 211–219.
- (2011): »Eine neue Unschärfe«, in: Hubertus Gaßner et al. (Hg.): Unscharf. Nach Gerhard Richter, Ostfildern: Hatje Cantz, S. 34–49.
- Knaller, Susanne/Müller, Harro (2006): »Einleitung. Authentizität und kein Ende«, in: dies. (Hg.): Authentizität. Diskussion eines ästhetischen Begriffs. München: Fink, S. 7–16.
- Krämer, Sybille (2012): »Zum Paradoxon von Zeugenschaft im Spannungsfeld von Personalität und Depersonalisierung. Ein Kommentar über Authentizität in fünf Thesen«, in: Michael Rössner/Heidemarie Uhl (Hg.): Renaissance der Authentizität? Über die neue Sehnsucht nach dem Ursprünglichen, Bielefeld: transcript, S. 15–26.
- Krauss, Rosalind E. (1999): »Reinventing the Medium«, in: Critical Inquiry 25.2 (Angelus Novus. Perspectives on Walter Benjamin), S. 289–305.
- Lauenburger, Adina (2019): Das Unschärfebild. Medientheorie einer Wissensform, Marburg: Büchner.
- Luhmann, Niklas (1997): Die Gesellschaft der Gesellschaft. Band I, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lunenfeld, Peter (2002): »Digitale Fotografie. Das dubitative Bild«, in: Herta Wolf (Hg.): Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 158–177.
- Manovich, Lev (2000): From DV-Realism to a Universal Recording Machine, online verfügbar unter http://manovich.net/content/04-projects/031-reality-media/28_article_2001.pdf, abgerufen am 02.05.2024.
- MacCannell, Dean (1973): »Staged Authenticity. Arrangements of Social Space in Tourist Settings«, in: American Journal of Sociology 79.3, S. 589–603.
- Mitchell, William J. (1992): The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era, Cambridge, Mass. u.a.: MIT Press.
- Möser, Kurt (2011): Grauzonen der Technikgeschichte, Karlsruhe: KIT Scientific Publishing.

- Passig, Kathrin (2013): Standardsituationen der Technologiekritik. Berlin: Suhrkamp.
- Reckwitz, Andreas (2019): Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne [2017], Berlin: Suhrkamp.
- Ronnell, Avital (2000): »Trauma-TV. Video als Zeugnis. Zwölf Schritte jenseits des Lustprinzips«, in: Ulrich Baer (Hg.): »Niemand zeugt für den Zeugen«. Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 255–274.
- Rose, Steve (2016): The return of Super 8. Why Kodak's rebooted old-school camera could be a hit, online verfügbar unter <https://www.theguardian.com/film/shortcuts/2016/jan/06/return-of-super-8-kodak-camera-tarantino-spielberg-analogue>, abgerufen am 05.07.2024.
- Sax, David (2016): The Revenge of Analog. Real Things and Why They Matter, New York: Public Affairs.
- Schrey, Dominik (2017): Analoge Nostalgie in der digitalen Medienkultur, Berlin: Kadmos.
- Smid, Tereza (2012): Poetik der Schärfenverlagerung, Marburg: Schüren.
- Sontag, Susan (1977): On Photography, New York: Farrar, Strauss and Giroux.
- Starl, Timm (1995): Knipser. Die Bildgeschichte der privaten Fotografie in Deutschland und Österreich von 1880–1980, München u.a.: Koehler & Amelang.
- Steyerl, Hito (2008): Die Farbe der Wahrheit. Dokumentarismen im Kunstfeld, Wien: Turia + Kant.
- (2009): »In Defense of the Poor Image«, in: e-flux 10, online verfügbar unter <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image/>, abgerufen am 02.05.2024.
- Talbot, William Henry Fox (1844): The Pencil of Nature, London: Longman, Brown, Green & Longmans.
- Taylor, Charles M. (1902): Why My Photographs are Bad, Philadelphia, Pa.: G.W. Jacobs & Co.
- Ullrich, Wolfgang (2002): Die Geschichte der Unschärfe, Berlin: Wagenbach.
- Wortmann, Volker (2003): Authentisches Bild und authentisierende Form, Köln: Halem.
- (2018): »Authentizität als Wiedergänger. Die Konjunkturen eines ungeliebten Konzepts und ihre medialen Bedingungen«, in: Roger Fayet/Regula Krähenbühl (Hg.): Authentizität und Material. Konstellationen in der Kunst seit 1900, Zürich: Scheidegger & Spieß, S. 208–227.

