

VORWORT

Seit Erfindung der Fotografie dominieren technische bildgebende Verfahren die visuelle Kultur. Eine Linse oder ein Strahl wird auf etwas in der Welt gerichtet und *aufgenommen*. Der Signifikant *aufnehmen* ruft unterschiedliche Vorstellungen auf, die zu belegen scheinen, dass das Bild über einen unklaren Status verfügt: das Bewahren, das Herausnehmen, die Metamorphose, das Darstellen, die Besitznahme.

Es gehört mittlerweile zu den Grundeinsichten in den diversen Bildwissenschaften (Kunst-, Film-, Medienwissenschaften), dass die Repräsentationen auf technisch generierten Bildern in einem spannungsvollen bis antithetischen Verhältnis zu den Wirklichkeiten stehen, die den Weg in die Aufnahme gefunden haben. Dem Naturtreue-Postulat wird die Realismus-Illusion entgegengehalten: Das Bild zeigt nicht einfach Welt Dinge, so der Einwand, es enthält auch Intentionen, Interessen, Voreingenommenheiten, epistemische Prägungen und Inszenierungen. Inzwischen hat sich die Rede von der *Konstruktion* als Begriffskonvention etabliert, um unterschiedliche Sachverhalte des Formierens von Bildaussagen zu bezeichnen.

Die vorliegenden Texte folgen in gewisser Weise diesem Anliegen, die Bildwirklichkeit und die Wahrnehmungswirklichkeit respektive Wirklichkeitswahrnehmung in eine Konstellation zu bringen. Damit ist auch das Risiko eines Missverständnisses gegeben: Es könnte angenommen werden, dass die Untersuchung den illusorischen Charakter der Mimesis enthüllen möchte und die Klage der populären Medienkritik anstimmt, die in Bildern vor allem die Gefahr der Verfälschung oder Verfehlung erkennt. So berechtigt in bestimmten Zusammenhängen die Vorsicht dem Bild gegenüber ist, hier wird eine andere Perspektive eingenommen. Ausgangspunkt ist eine medienästhetische Haltung, mit der sowohl das entdeckende Potential, die Produktivität und in der Folge die sinngebende Funktion von Fotografie und Film untersucht werden. Man könnte auch vom Eigensinn der Medien sprechen, der zur Debatte steht. Das wiederum klingt nach Medienontologie. Aber auch an diesem Punkt

ist eine Präzisierung vorzunehmen: Die Geschichte der Medienentwicklung ist nicht zu trennen von den Anlässen und den Wahrnehmungswünschen, die zu diesen Medien geführt haben. Genau diese Anlässe werden im Folgenden berücksichtigt. In ihnen kommt vor allem die Kreativität der Medien zum Vorschein. Zwar gehört es zum Diskursrepertoire unserer Kultur, den Medien mit Verdächtigungen zu begegnen; es hat sich mit ihnen aber auch die Einsicht verschärft, dass die menschliche Wahrnehmung begrenzt ist und vielleicht weitaus konstruktiver ist, als den Medien unterstellt wird. Medien können durch ihre Differenz zur Wahrnehmung *zeigen*, dass Wirklichkeiten sich nicht in Anschauungen erschöpfen.

Der Titel des Buches – *Visualisierungen des Ereignisses. Medienästhetische Betrachtungen zu Bewegung und Stillstand* – verweist vor diesem Hintergrund auf einen Umbruch. Die Aufzeichnungstechniken haben die Sensibilität der Bildmacher und Bildrezipienten verstärkt auf das Moment der Bewegung und des Zeitflusses gerichtet. Es ist vielleicht keine Kontingenz, dass die Fotografie im gleichen historischen Augenblick entsteht, in dem Industrie, Städte, der Verkehr und damit die Lebensverhältnisse Tempo aufnehmen. Die Fotografie ist selbst ein schnelles Medium; aufgrund ihrer Schnelligkeit ist sie in der Lage festzuhalten, was in jedem Moment zu verschwinden droht. Die Fotografie erscheint damit als konservativ in ihrer Reaktionsform gegenüber dem *Ereignis*, also gegenüber dem, was aus der Unveränderlichkeit oder dem Gleichmaß des Zeitflusses herauspringt. Die Fotografie nimmt aber auch Teil an der Ereignisproduktion. Das Klicken des Fotoapparates, in dem sich der Sekundenbruchteil der Aufnahme anzeigt, symbolisiert die frühe Form des medial generierten Ereignisses, das im Bild zur Visualität gelangt.

Dass Sehen und Aufnehmen, Erfahrung und Repräsentation in einem komplizierten Verhältnis zueinander stehen, können zwei Beispiele aus der Fotogeschichte verdeutlichen, in denen die Stadt Gegenstand der Darstellung ist. Das erste Bild, das zu den wiederkehrenden Belegen in fotografiegeschichtlichen Abhandlungen gehört, ist Louis Daguerres »Boulevard Du Temple« aus dem Jahr 1838.¹ (Abb. 1)

1 Timm Starl gibt einen kritischen Überblick zur Rezeption dieser Daguerreotypie. Timm Starl: Schuhputzer, in: <http://www.kritik-der-fotografie.at/29-Schuhputzer.htm>, 31.7.2008

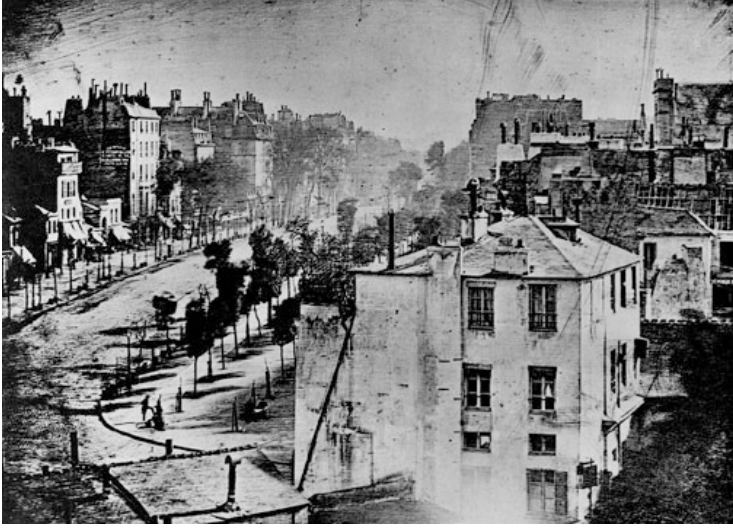


Abb. 1. Louis Daguerre: Boulevard Du Temple, 1838



Abb. 2. Mario Bellusi: Modern Traffic in Ancient Rome, 1930

Dieses Bild, das vielleicht nicht mehr war, als eine Probeaufnahme, um die Leistungsfähigkeit des neuen Mediums zu testen, wird gemeinhin unter technischer Perspektive interpretiert. Hingewiesen wird stets auf die Menschenleere des Boulevards. Lediglich ein verwischter Schuhputzer und sein Kunde in Silhouette sind an der Straßenecke zu erkennen. Die Aufnahme, die zur Mittagszeit entstanden sein muss, gibt insofern einen falschen Wirklichkeitseindruck wieder, als um diese Zeit die Straße äußerst belebt gewesen sein muss. Der Umstand, dass Daguerre noch minutenlang seine Platte belichten musste, ist verantwortlich für diese Leere. Die Spuren der sich (zu) schnell bewegenden Menschen und Gefährte konnten nicht von der (zu) langsam reagierenden Chemie aufgenommen werden. Allein die relative Ruhe der Schuhputzszene machte es möglich, diese zu erfassen.

Schnelles Leben, langsames Medium: Kann man also sagen, dass die Daguerreotypie nicht in der Lage war, das Ereignis *Stadt* ins Bild zu transferieren? Legt man eine einfache Abbildlichkeitsvorstellung zugrunde, wäre dieser Einschätzung zu folgen. Jedoch wird man fragen müssen, was Daguerre geleitet haben mag, den Blick aus einem Fenster, der in dieser Form zu dieser Zeit kaum als bildwürdiges Motiv innerhalb der traditionellen Künste gegolten hatte, fotografisch zu erfassen? Ist dem Bild eine Semantik eigen, die nicht im Hinweis auf das chemo-technische Dispositiv aufgeht? Hierzu ist anzumerken, dass nicht nur der Verkehr, sondern die Stadt selbst in der Zeit Daguerres einem wahrnehmbaren Wandel unterlag. Sie war das Inbild von Modernität. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren die Boulevards die Orte, an denen sich neue Wirtschaftszweige entwickelten. Am Boulevard Du Temple war es die Unterhaltungskultur der Theater und des Spektakels, die Kultur der Zerstreuung, die für Umtriebigkeit und Fortkommen sorgte. Honoré de Balzac hat in seinem Roman *Verlorene Illusionen*, der in den 1820er Jahren spielt und zeitgleich mit der Aufnahme Daguerres entstand², ein Zeitkolorit vom Boulevard du Temple gegeben. Im Roman wird das Kommen und Gehen von Theatern und Menschen, die Geschäftigkeit hinter den Kulissen und der Modewechsel in der Unterhaltung beschrieben:

2 Der Roman entstand zwischen 1837 und 1843.

»Das Panorama Dramatique, an dessen Stelle heute ein Haus steht, war ein reizender Saal, der am Boulevard du Temple gegenüber der Rue de Charlot lag. Zwei Direktionen hatten darin bereits Bankrott gemacht, obwohl Bouffé, der eine der Schauspieler, die sich in die Nachfolgerschaft Potiers teilten, dort zuerst auftrat, und ebenso Florine, die fünf Jahre später berühmt wurde. Die Theater haben wie die Menschen ihr Verhängnis. Das Panorama Dramatique mußte mit der Konkurrenz des Ambigu, der Gaité, der Porte-Saint-Martin und der Vaudevilletheater rechnen; es konnte sich nicht gegen sie halten und litt an den Einschränkungen der ihm erteilten Konzession und an dem Mangel an guten Stücken.«³

Die Fotografie mit ihrem panoramatischen Stil, der auf die vorfotografische Karriere Daguerres⁴ in dem dargestellten Kultursegment verweist, beinhaltet letztlich doch das Moment beschleunigten Lebens: Das Bild *zeigt* zwar nicht, was man in einem Augenblick 1838 hätte sehen können, es *verweist* aber *auf* etwas, von dem man als Zeitgenosse ein Wissen haben konnte. Das Medium fügt sich, indem es das traditionslose Motiv hervorbringt, in die Tendenz einer wachsenden Sensibilität für die Modernität des städtischen Betriebs. Auch wenn Sehen und Zeigen auseinanderklaffen, so ist damit noch kein Urteil über die Repräsentationsleistung des Bildes gefällt.

Ähnliches gilt für das zweite Foto, das fast 100 Jahre nach der Daguerreotypie entstand. Es handelt sich um eine futuristische Fotografie von Mario Bellusi aus dem Jahre 1930 mit dem Titel »Modern Traffic in Ancient Rome«. (Abb. 2) Der Titel enthält bereits eine Konfrontation: Nicht die Stadt der Modernisierung, sondern die Stadt der Geschichtlichkeit, der Antike, der sedimentierten Zeiten wird in Gegensatz zum Tempo des Verkehrs gebracht. Durch Mehrfachbelichtung hat Bellusi eine verwirrende Undeutlichkeit geschaffen. Er schiebt Räume ineinander, was zu einer Auflösung der Perspektive führt; er zeigt gehende Personen und eine aus dem Bild herausdrängende Straßenbahn; Bewegungsschlieren durchziehen das Bild. Man hat kaum Zweifel daran, dass es Bellusis Intention war, die Schnelligkeit der Eindrücke, das diffuse Durcheinander und die Reizüberflutung in der Stadt zu übersetzen. Die medial erzeugte Simultaneität und die Undeutlichkeit der Geschwindigkeitselemente sind hierzu die bildnerischen Mittel.

3 Honoré de Balzac: Verlorene Illusionen, Zürich 1977, S. 371.

4 Louis Daguerre hatte als Theater- und Panoramamaler gearbeitet.

Es ist bemerkenswert, dass im Entstehungsjahr des Fotos Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* erscheint, in dem mit sprachlichen Mitteln eine analoge Stadtimpression vermittelt wird. Gleich zu Beginn des Romans heißt es:

»Autos schossen aus schmalen, tiefen Straßen. [...] Fußgängerdunkelheit bildete wolkige Schnüre. Wo kräftigere Striche der Geschwindigkeit quer durch ihre lockere Eile fuhren, verdickten sie sich, rieselten nachher rascher [...]. Wie alle großen Städte bestand sie aus Unregelmäßigkeit, Wechsel, Vorgleiten, Nichtschritthalten, Zusammenstoßen von Dingen und Angelegenheiten, [...] aus Bahnen und Ungebahntem, [...] und der ewigen Verstimmung und Verschiebung aller Rhythmen gegeneinander [...].«⁵

Die Gegenüberstellung von Bild und Text hebt hervor, was bereits an der Daguerreotypie festgestellt wurde: Die mimetische Leistung des Fotos besteht nicht allein oder zuallererst darin, die visuelle Wahrnehmung wiederzugeben, sondern Formen der Erlebnishaftigkeit, wie sie für die Moderne typisch sind, mit den Bildern anzudeuten. Bellusi bricht geradezu mit der Wahrnehmungsmimesis; selbst wenn wir hohe Geschwindigkeiten als Verschleifung von Konturen und Farben wahrnehmen, so sind sie in ihrer Transparenzlosigkeit von anderer Qualität als die Schlieren auf den Bildern.

Die beiden Bildbeispiele sollen nicht weiter diskutiert werden, sie sollten lediglich das Untersuchungsfeld eröffnen, das an Bildwelten aus den Bereichen Wissenschaft, Mode, Kunst und Populärkultur bearbeitet wird. Die vorliegenden Texte sind in einer Art assoziativen Logik mit einander verknüpft: Ein Bildmotiv, eine einzeln hervorspringende Fragestellung, ein Querverweis wird an anderer Stelle aufgenommen und eingehender behandelt. Die Frage nach dem Ereignis und der medialen Zeitlichkeit stellt dabei den allgemeinen Forschungsrahmen dar. Im Zentrum stehen die Hochgeschwindigkeits-, Moment- und journalistisch-dokumentarische Fotografie. Dass hin und wieder überraschende Beziehungen zwischen den unterschiedlichen Sphären hergestellt und sinnfällig werden, ist den Medien zu verdanken, die als technisch-ästhetische Dispositive über die Grenzen der Genres hinweg die Semantik be-

5 Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbek bei Hamburg, 1987, S. 9, 10.

einflussen. Die medienästhetische Betrachtung von Phänomenen der Verzeitlichung koppelt sich dabei an eine übergeordnete Zeit-Dimension, die in der Zusammenstellung der Bilder Daguerres und Bellusis angedeutet wurde: die medienhistorische Dimension. Erst die Einbindung des Einzelphänomens in die Zeit der Geschichte bringt hervor, was an Sinn in ihm aufzufinden ist. Die Frage, wie die Geschichte von Bildern zu traktieren ist, taucht nicht nur an verschiedenen Stellen im Text auf, ein eigenes Kapitel wurde zwischen die Betrachtungen eingebaut (»Nachleben oder Nachträglichkeit«). Nur an dieser Stelle im Text wird die Lektüre des vorhergehenden Kapitels empfohlen, ansonsten ist dem Leser die Reihenfolge der Kapitel freigestellt.

