

Sybille Krämer · Sibylle Schmidt (Hg.)

Zeugen in der Kunst



Sybille Krämer · Sibylle Schmidt Hg.

# Zeugen in der Kunst

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:

Dadang Christanto: *Litsus* (2004), Performance am 31. Mai 2015 am „4A Centre for Contemporary Asian Art“ in Sydney, im Rahmen von „MASS GROUP INCIDENT: 48HR Incident“. Foto: Pedro de Almeida. Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers, sowie Marita Smith von „Gallerysmith“ in Melbourne und dem „4A Centre for Contemporary Asian Art“ in Sydney.

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

#### Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2016 Wilhelm Fink, Paderborn  
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München  
Printed in Germany  
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-6020-2

Markus Rautzenberg

## BLENDUNGEN. FOTOGRAFISCHE SELBSTVERGEWISSERUNG IM FILM

*„Wir können uns keinen unvoreingenommenen Zeugen und ehrlicheren Zeugen als die Sonne vorstellen, da ihr Licht die Ähnlichkeit mit der Wunde auf der Fotografie, die der Jury vorgelegt wird, aufprägt und sie in ihr versiegelt.“<sup>1</sup>*

Auf den Bildern Chris McCaws hinterlässt das Licht nicht nur Spuren, sondern Wunden. Das Foto erleidet die Einwirkung des Lichts – Bedingung der Möglichkeit fotografischer Medialität – sichtbar als Zerstörung der eigenen Substanz; eine Verwundung, die dann als solche ausgestellt wird. Der amerikanische Fotograf nutzt großformatige Analog-Kameras, um mit diesen den Verlauf der Sonne über einen langen Zeitraum zu dokumentieren. Durch die dafür notwendige, sehr lange Belichtungszeit brennt das Sonnenlicht Spuren in das Negativ und zeichnet damit den Verlauf des Gestirns am Firmament als physische Spur der Zerstörung nach (Abb. 1). Die Faszination dieser seltsam unheimlichen und intensiven Bilder liegt darin, dass sie als „Ikonen des Realen“<sup>2</sup> sehr deutlich machen, dass das Problem der Indexikalität, trotz aller Bemühungen dieses Gespenst abendländischer Präsenzmetaphysik aus der Fotografiethorie zu vertreiben<sup>3</sup>, nicht aufhört, konstitutives Moment fotografischer Medien zu sein und die Theorie zu beunruhigen. Nach wie vor „legt“ Fotografie ihrem Namen entsprechend „Zeugnis ab“<sup>4</sup> für das Licht, das

---

1 American Law Reports, Bd. 49, 1882, S. 748, zitiert nach: Bernd Stiegler: *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*, Frankfurt am Main 2006, Eintrag: „Zeuge“, S. 265.

2 Ronald Berg: *Die Ikone des Realen: Zur Bestimmung der Photographie im Werk von Talbot, Benjamin und Barthes*, München 2001.

3 Die Geschichte der Fotografiethorie ist ohne das Problem des Indexikalischen nicht zu erzählen. Noch jene Autoren, die wie Susan Sontag Indexikalität als Definitionskriterium der Fotografie abstreiten, gehen doch von diesem als ihrem unausweichlichen theoretischen „Gegenüber“ aus. Auch die künstlerische Fotografie war und ist vom Faszinosum der Indexikalität beherrscht. Für einen Überblick vgl. Bernd Stiegler: *Theoriegeschichte der Photographie*, München 2006; Peter Geimer: *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg 2014, James Elkins: *Photography Theory*, New York, 2007.

4 Vgl. etwa das Zitat von Phillipe Dubois auf S. 4. Die Rede von der Zeugenschaft der Fotografie („testimony of the picture“) geht zurück bis zu den Anfängen der Fotografie und Fotogra-



Abb. 1 Chris McCaw, Sunburned GSP#65 (Nevada), 2007. 16"x20", Einzelstück, Negativ auf Gelatine-Silberpapier, Privatsammlung

einmal auf fotosensitive Oberflächen gefallen ist<sup>5</sup> und aus diesem Grund ist das Interesse an Begriff und Phänomen des Zeugen nicht nur durch den Zeugenschaftsdiskurs des Holocaust motiviert,<sup>6</sup> sondern auch und gerade als medientheoretisches Problemfeld bedeutsam. Aber was für ein Begriff von Zeugenschaft ist hier im Spiel, bzw. wie wirken medientheoretische Erwägungen auf den Begriff des Zeugen ein und umgekehrt?

---

fiethorie bei Talbot: Vgl. William Henry Fox Talbot: „Der Zeichenstift der Natur [1844-1846]“, in: Wilfried Wigand (Hg.): *Die Wahrheit der Fotografie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, Frankfurt am Main 1981, S. 45-89, hier S. 62.

5 Für das Argument, mit dem digitalen Zeitalter hätte sich die Fotografie grundsätzlich gewandelt, unter anderem auch, weil ihr nun das Element des Indexikalischen nicht mehr zukomme vgl. William J. Mitchell: *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge, Mass. 1992; dagegen Lev Manovich: „The Paradoxes of Digital Photography“, in: Liz Wells (Hg.): *The Photography Reader*, New York 2003, S. 240-249; für einen Vermittlungsversuch in dieser Frage vgl. kürzlich Steffen Siegel: *Belichtungen: Zur fotografischen Gegenwart*, Paderborn 2014, S. 22-37.

6 So etwa Heike Schlie in: Dies.: „Bemerkungen zur juristischen, epistemologischen und medialen Wertigkeit des Zeugen“, in: Wolfram Drews, Heike Schlie (Hg.): *Zeugnis und Zeugenschaft. Perspektiven aus der Vormoderne*, München 2011, S. 23-33, hier S. 24.

## I. Indexikalität und testimoniale Epistemologie

Das Licht, das Spuren in die fotochemische Emulsion gräbt, hat mediengeschichtlich eine neue Epoche eingeläutet, deren Faszination nach wie vor ungebrochen ist. In den „SUNBURNS“ genannten Bildern McCaws zeigt sich warum: Fotografie ermöglicht die Bannung realer Zeit durch Kontakt mit dem Abgebildeten, was im Fall der Bilder McCaws durch die physikalisch-chemische Nähe zu dessen Referenten der Fotografie eine Aura verleiht, die diesem Medium gemäß Walter Benjamins bekanntem Diktum doch eigentlich abhanden gekommen ist.<sup>7</sup> Dies entspricht jener vielzitierten Definition des Indexes, die Charles Sanders Peirce gegeben hat: Indices zeigen etwas über Dinge, weil sie „physisch mit ihnen verbunden sind“.<sup>8</sup> Daher sind Fotografien bereits bei Peirce nicht durch eine wie auch immer geartete Ähnlichkeit mit dem Abgebildeten definiert, sondern durch ihren Kontakt mit dem Aufgezeichneten. Ihre ikonische Qualität, also die Fähigkeit *als Repräsentation* eines Abwesenden für diesen qua Ähnlichkeit einzustehen, ist gegenüber der *kausalen Teilhabe* an diesem einstmals Anwesenden bereits bei Peirce nicht definitionsrelevant. Die spezifische Wirkung von McCaws Fotografien hingegen geht von dem Umstand aus, dass sie gleichzeitig Ikon *und* Index im Peirce'schen Sinne sind. Als ikonische Zeichen repräsentieren die „SUNBURNS“ via Ähnlichkeit im selben Moment das, was sie selbst sind. Sie bringen ihre eigene Genese zur Geltung, was zu beschreiben einem linguistischen Zeichenbegriff, der von der grundständigen *Differenz* von Zeichen und Bezeichnetem ausgeht, sehr viel schwerer fällt, als dem Zeichenmodell von Peirce. Als ikonische Zeichen haben die „SUNBURNS“ Indexikalität zum Inhalt, während gleichzeitig Indexikalität diese Fotografien zu Ikonen macht.

Was sich hier in drastischer Weise zeigt, nennt Peirce „Sinn für Reaktion“<sup>9</sup>, einen Weltbezug, in dem sich Indexikalität als Zeichenmodus der *secondness* erweist.<sup>10</sup> Während *firstness* einen Modus der Ununterschiedenheit von Geist und

7 Walter Benjamin: „Kleine Geschichte der Photographie“ (GS II, 368-385); Walter Benjamin: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ (GS I, 431-469). Durch ihr spezielles Herstellungsverfahren sind McCaws Bilder ebenso wie Daguerrotypen Unikate, deren Eigenlogik sich der Kategorie technischer Reproduzierbarkeit erfolgreich entzieht. Einer Reproduktion der „SUNBURNS“ fehlt exakt das Element worauf es ankommt: die eingebrannte Spur. Während im Original das Material an der Stelle, auf welche die Sonne eingewirkt hat, ausgelöscht ist, fehlt eben dieser Verlust des Materials in der Reproduktion.

8 Charles Sanders Peirce: „Die Kunst des Rasonierens“ („The Art of Reasoning“ MS 404, 1893), in: Ders.: *Semiotische Schriften Band 1*, Frankfurt am Main 2000, S. 193.

9 Ebd., S. 192.

10 Peirce selbst spricht in *The Art of Reasoning* nicht von Erstheit, Zweitheit und Drittheit, sondern umschreibt diese mit Fokus auf die korrespondierenden Zeichenklassen, jedoch ist im Hinblick auf das Gesamtwerk der Zusammenhang deutlich. Vgl. zu einer Bildtheorie nach Peirce vor allem Mark Halawa: *Wie sind Bilder möglich? Argumente für eine semiotische Fundierung des Bildbegriffs*, Köln 2008.

Welt bezeichnet, in dem ersterer sich selbst im „Spiel der Phantasie“<sup>11</sup> genügt, ist *secondness*, und mit ihr Indexikalität, durch den Schock der Widerständigkeit von Welt geprägt, welche die geistige Homöostase in Unruhe versetzt, weil der Geist sich hier mit etwas auseinandersetzen muss, das außerhalb seiner selbst liegt, diese Konfrontation mit dem Außen aber noch nicht in der Reflexion der *thirdness*, dem „Denken“<sup>12</sup> vermittelt ist: „Der Index ist physisch mit seinem Objekt verbunden; sie bilden ein organisches Paar. Aber der interpretierende Geist hat mit dieser Verbindung nichts zu tun, außer daß er sie bemerkt, nachdem sie sich herausgebildet hat.“<sup>13</sup>

Wichtig ist, dass Peirce hier die *thirdness*, den Modus des Denkens als „Mittel“<sup>14</sup> (*medium*) beschreibt, also erst auf dieser Ebene eine Vermittlung und Reflexion stattfindet, deren Modus wiederum das Symbol ist. Der *secondness* der Indexikalität hingegen haftet für Peirce ein Moment der A-Medialität an, es geht hier noch nicht um Vermittlung, sondern um Schock und Konfrontation; ein Motiv, das in der Fotografietheorie durch Walter Benjamin<sup>15</sup> zu Prominenz gelangt ist. Indexikalität ist also protomedial verfasst: zwar Voraussetzung von medialer „Vermittlung“, allerdings, laut Peirce, selbst noch im Rohzustand phänomenaler Widerständigkeit, zwischen Ich und Welt aufgespannt. Indexikalität – und damit die Fotografie – ist somit streng nach Peirce also gerade *kein* Medium, sondern zunächst einmal nicht mehr und nicht weniger als ein Residuum ‚rohen‘, verletzenden und verletzlichen Weltbezugs, der genau deswegen nicht medial verfasst ist, weil er unmittelbar, also bar jeden Mediums ist.

Genau diese Eigenschaft des Indexikalischen – ohne Vermittlung durch „den interpretierenden Geist“ darstellen zu können – ist es, welche der Fotografie zur ihrer epistemologischen Bedeutung verholfen hat, denn nur aufgrund dieser Eigenschaft ist jenes epistemologische Modell plausibel, das Lorraine Daston und Peter Galison folgerichtig als „Blindsehen“ bezeichnet haben. Für die beiden Wissenschaftshistoriker ist dies die Kurzdefinition dessen, was sich laut ihrer Analyse historisch als wissenschaftliche Objektivität herausgebildet hat.<sup>16</sup> Zwar beeilen sich

11 Peirce: *Die Kunst des Rasonierens* (vgl. Anm. 8), S. 191.

12 Ebd., S. 192.

13 Ebd., S. 199. Vgl. zu diesem Zusammenhang von Peirce' Begriff des Index mit der Figur des Zeugen den Aufsatz von Sigrid Weigel in diesem Band, in dem sie aus der Perspektive des leibhaftigen Zeugen auf die Epistemologie des Indexikalischen blickt: „Insofern ist das Verhältnis des Zeugen zum Geschehen, für das er zeugt, indexikalischer Natur, indexikalisch im Sinne von Charles S. Peirce: ‚indices; which show something about things, on account of their being physically connected with them.‘ Eine derartige indexikalische Verbindung zum bezeugten Geschehen wird durch die leibhaftige Präsenz des Zeugen sowohl ‚damals-dort‘ als auch ‚jetzt-hier‘ hergestellt.“ S. 191.

14 Peirce: *Die Kunst des Rasonierens* (vgl. Anm. 8), S. 199.

15 Neben den bereits genannten Aufsätzen wären hier vor allem das Baudelairebuch, sowie Konvolut Y des Passagenwerks zu nennen.

16 „Objektivität ist Blindsehen.“ Lorraine Daston, Peter Galison: *Objektivität*, Frankfurt am Main 2007, S. 17.



Daston/Galison in *Objektivität* materialreich zu belegen, dass jener Modus epistemischer Tugend, welchen sie „mechanische Objektivität“ nennen, weder auf die Erfindung der Fotografie zurückzuführen, noch mit dieser identisch sei, jedoch ist deutlich, dass dieses Konzept zumindest in die Funktionsweise der Fotografie eingelassen ist. Wenn der Satz „Die Natur soll für sich selbst sprechen“ zur „Parole der neuen wissenschaftlichen Objektivität“<sup>17</sup> werden konnte, so ist unbestreitbar, dass die unmittelbare Nähe einer solchen Denkfigur zum „Pencil of Nature“ dabei von entscheidender Bedeutung ist:

„Und diese der Fotografie unterstellte Wirklichkeitsnähe, dieses unantastbare Vermögen, Zeugnis ablegen zu können, beruht hauptsächlich darauf, dass man sich des mechanischen Herstellungsprozesses des fotografischen Bildes und der spezifischen Weise seiner Konstituierung und Existenz bewusst ist, beruht auf dem Wissen vom sogenannten Automatismus seiner technischen Genese.“<sup>18</sup>

Damit ist nicht nur die enge Bindung der Fotografie an mechanische Objektivität noch einmal belegt, sondern auch ein spezifischer Begriff der Zeugenschaft aufgerufen, der an fotografische Indexikalität gekoppelt ist und zunächst einmal vor allem dem Vorbild des Blutszeugen folgt, der, wie die „SUNBURNS“, für das Bezeugte einsteht, indem es als Spur am eigenen Körper bekundet wird. Die Logik dieses Sehens ist dem epistemischen Modell des „Blindsehens“ eng verwandt: Zeugenschaft im Sinne der materiellen Teilhabe am Bezeugten wird gerade durch eine *Annihilation des Sehens* beglaubigt: „Der Beobachter nahm sich jetzt die Maschine zum Vorbild – um zu sehen, als ob sein inneres Auge, das Auge des Geistes, absichtlich geblendet wäre.“<sup>19</sup> In vollkommener Übereinkunft mit Peirce' Charakterisierung des Indexikalischen soll der „interpretierende Geist“ keinen Anteil haben an der Konfrontation von Welt und fotosensitiver Oberfläche, das Ergebnis kein Bild, sondern ein archeopoietisches Artefakt; keine Reproduktion oder Repräsentation, sondern Teil der Natur selbst. Daston und Galison betonen dabei die asketische Haltung, die jenem Wissenschaftler abverlangt wird, dessen Ideal das Prinzip mechanischer Objektivität ist. Die diesbezüglichen Beschreibungen erinnern dabei nicht zufällig an Selbstdisziplinierungspraktiken: „Objektivität war ein Verlangen, ein leidenschaftlicher Entschluss, den Willen zu unterdrücken und die sichtbare Welt ohne Interventionen auf dem Papier erscheinen zu lassen.“<sup>20</sup> Es scheint seltsam, aber kein Zufall zu sein, dass derlei Formulierungen an mönchische Selbstpraktiken erinnern, und in der Tat sind die Selbstkasteiung des religiösen Mystikers mit derjenigen des nach Objektivität strebenden Wissenschaftlers verwandt. Beide streben nach einem ‚Sehen‘, dass erst durch Annihilation des Sehens erreicht werden kann:

17 Ebd., S. 126.

18 Philippe Dubois: *Der Fotografische Akt: Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam, Dresden 1998, S. 29.

19 Daston/Galison: *Objektivität* (Anm. 16), S. 147.

20 Ebd., S. 151.

„Die absolute Blendung, gegen die keine Gewöhnung aufkommt, gibt es erst im Neuplatonismus. Aber hier bekommt sie positiv *indizierenden* Sinn: die Koinzidenz von Sehen und Nichtsehen in der Blendung durch das reine Licht ist die bestätigende Grunderfahrung aller Mystik, in der sich die Gegenwart des Absoluten bezeugt, in der alles Denken und Sprechen überboten wird, die der Transzendenz einzig adäquate Begegnungsweise.“<sup>21</sup>

Die neuplatonischen Modifikationen des Höhlengleichnisses sind unübersehbar: Ebenso wie bei Platon steht am Ausgang der Höhle die Helligkeit der Sonne und die Blendung des Wahrheitssuchenden. Die neuplatonische Pointe<sup>22</sup> des mystischen Sehens liegt allerdings in einer Umwertung dieser Blendung.<sup>23</sup> Während diese bei Platon ein Übergangsstadium auf dem Weg zur Erkenntnis darstellt, welche nach der Anpassung des (geistigen) Auges an die sonnendurchflutete Helligkeit der Ideenwelt ein aktives Sehen der Wahrheit erlaubt, fällt in der mystischen Schau Blendung mit Erkenntnis zusammen, da hier das Auge in der Blendung den Kontakt mit dem „Absoluten“ unmittelbar *bekundet*. Das geblendete Auge ist Index des Kontakts, dessen Preis der Verlust des Sehens ist, dessen epistemischer Gewinn jedoch in der Authentizität der Zeugenschaft besteht. Der Eingeweihte ist der, *der gesehen hat*. Zwar kann das so in der Blendung ‚Gesehene‘ nicht mitgeteilt werden, jedoch ist der Eingeweihte durch die mystische Schau transformiert, er trägt die Spuren der Verwandlung an sich, und in diesem Sinne bezeugt er diese. Kein Wunder, dass auch Blumenberg hier unwillkürlich vom Index spricht.

21 Hans Blumenberg: „Licht als Metapher der Wahrheit“, in: Ders.: *Ästhetische und metaphorologische Schriften*, Frankfurt am Main 2001, S. 139-172, hier S. 159, Hervorhebung von mir, M.R.

22 Es können Zweifel angemeldet werden an Blumenbergs These, die beschriebene Form mystischer Schau qua „absoluter Blendung“ gäbe es erst seit dem Neuplatonismus. Tatsächlich kann man dieses Konzept viel früher datieren, denn bereits in den Eleusinischen Mysterien gibt es die Figur des „Eingeweihten“, des Epopten, dessen Name sich von Schauen/Schau ableitet (gr. *epopteia*), und dessen Weg der Initiation von der *myesis* (dem Schließen der Augen) zur *epopteia* fortschreitet und im „unsagbaren“ Anblick des Mysteriums kulminiert. Von hier aus führt ein direkter Weg zur *theoria* im Sinne des „hingerissenen Eingenommenseins vom Anblick“ (Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. 6. Auflage, Tübingen 1990, S. 139). Vgl. etwa Diether Lauenstein: *Die Mysterien von Eleusis*, Stuttgart 1987; Walter Burkert: *Antike Mysterien: Funktionen und Gehalt*, München 1990; Giorgio Agamben: *Das unsagbare Mädchen. Mythos und Mysterium der Kore*, Frankfurt am Main 2012. Eine bildtheoretische Studie zu den Mysterien von Eleusis als „Drama des Sehens“ wird von mir gerade vorbereitet.

23 Zu Geschichte und Theorie der Blendung vgl. vor allem Jonathan Crary: *Techniken des Betrachters: Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden 1996; Jacques Derrida: *Aufzeichnungen eines Blinden: Das Selbstporträt und andere Ruinen*, München 1997; Peter Bexte: *Blinde Seher: Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts; mit einem Anhang zur Entdeckung des blinden Flecks im Jahre 1668*, Amsterdam/Dresden 1999; Ders.: *Wo immer vom Sehen die Rede ist...da ist ein Blinder nicht fern. An den Rändern der Wahrnehmung*, Paderborn 2013.

Die Logik des Indexikalischen verbindet so epistemologische Konzepte – das „Blindsehen“ mechanischer Objektivität und die Blendung mystischer Schau –, die sich scheinbar diametral gegenüberstehen, aber zwei Seiten derselben Medaille sind, welche sich jeweils im ‚blinden Fleck‘ des anderen befinden. Der Film – Godard zufolge immerhin „Wahrheit vierundzwanzig Mal in der Sekunde“<sup>24</sup> – kann daher gar nicht anders, als dieses Spannungsfeld immer wieder zu durchmessen, ohne sich dabei jemals für eine Seite entscheiden zu können.

## II. *The Lady Vanishes*. Antonionis *Blow Up* und das Problem fotografischer Zeugenschaft

Die Liste allein der Beispiele aus der Filmgeschichte, die sich explizit mit diesem Thema auseinandersetzen, reicht von Dziga Vertovs *Mann mit der Kamera* (UDSSR 1929) bis zu Wim Wenders' *Palermo Shooting* (Deutschland/Italien 2008), von Hitchcocks *Rear Window* (USA 1954) bis zu Michael Hanekes *Caché* (Frankreich/Österreich/Deutschland/Italien 2005). In Nicolas Roeg's *Don't Look Now* (Italien/Großbritannien 1973) liegt das Abschmelzen der fotochemischen Oberfläche wie ein Fluch auf dem Schicksal der Protagonisten und in *The Eyes of Laura Mars* (Irvin Kershner, USA 1978) hat die von Faye Dunaway gespielte Hauptfigur medieninduzierte Anfälle von Hellsichtigkeit. In Christopher Nolans *Memento* (USA 2000) wird der Film rückwärts erzählt, was ausschließlich aufgrund der indexikalischen Zeugenschaft der im Film verwendeten Polaroids plausibilisiert wird, in *Proof* (Jocelyn Moorhouse, Australien 1991) wiederum betätigt sich die blinde Hauptfigur als Fotograf, um sich von anderen Menschen das Abgebildete narrativ bezeugen zu lassen. Auch das *Courtroom*-Drama ist stets an indexikalischer Epistemologie interessiert. In Sidney Lumets *The Verdict* (USA 1982) ist die innere Transformation des von Paul Newman gespielten abgehalfterten Rechtsanwalts parallel mit der Entwicklung zweier Polaroids montiert: Erst aufgrund dieser Abbildungen wird ihm die Tragik des Gesehenen bewusst, das sich doch eigentlich genau vor seinen Augen abspielt. In *Sleepers* (Barry Levinson, USA 1986) wird das Gesicht Robert de Niros zum Index des Leidens, das ihm aus dem Off erzählt wird. Die Kamera registriert noch die winzigste Regung in de Niros Gesicht und macht dieses zum Index des Leids Anderer. Man könnte ganze filmische Techniken als Auseinandersetzung mit den fotografischen Aspekten der Zeugenschaft bzw. den testimonialen Elementen der Fotografie beschreiben. Während in der Fotografie einer Cindy Sherman oder eines Jeff Wall die Statik der Fotografie in Richtung filmischer Zeitlichkeit modifiziert wird, so wäre es durchaus möglich, das innerhalb der Filmgeschichte so bedeutende Stilmittel der langen Einstellung als ein filmisches Begehren nach der Permanenz und Festigkeit fotografischer Zeugenschaft zu interpretieren. Die somit

<sup>24</sup> Dieses Zitat stammt aus Jean-Luc Godards zweitem Spielfilm *Le petit soldat* (Frankreich 1960) und lautet vollständig: „Die Fotografie, das ist die Wahrheit. Kino, das ist die Wahrheit 24 Mal in der Sekunde“.

in der Einstellung „versiegelte Zeit“ etwa in den Filmen Béla Tarrs, Ulrich Seidl oder Andrei Tarkowskis könnte aus der Perspektive testimonialer Epistemologie und Ästhetik noch einmal neu beleuchtet werden, erlauben doch diese Einstellungen die genaue Beobachtung eines Zeitverlaufs innerhalb der Rahmung des Filmbildes.

Während obige Beispiele an dieser Stelle nur angedeutet bleiben sollen, ist es hingegen kaum möglich über das Verhältnis von Indexikalität und Zeugenschaft im Film zu sprechen, ohne auf Michelangelo Antonionis *Blow Up* aus dem Jahr 1966 näher einzugehen. Dies wird allerdings durch den Umstand erschwert, das wohl kaum ein Film bezüglich seiner medialen Selbstreferenzialität eingehender analysiert wurde als dieser und ein weiterer Kommentar Gefahr läuft, zur Redundanz beizutragen.<sup>25</sup> Dieser Umstand kann allerdings eine Beschäftigung mit diesem Film nicht ersparen, denn *Blow-Up* ist für die Filmgeschichte, was Roland Barthes' *Die helle Kammer* für die Fotografie-theorie ist: unendlich kommentiert, aber nach wie vor unverzichtbar. Es ist daher gewinnbringend, eine nochmalige ‚Lektüre‘ von *Blow Up* dezidiert vor dem Hintergrund des Zeugenproblems zu unternehmen, auch wenn dabei vielleicht, was die Interpretation des Films betrifft, kein Neuland betreten wird.<sup>26</sup>

Die Literatur zu *Blow Up* ist umfangreich und es würde bereits einige Seiten kosten, überhaupt nur den Forschungsstand und die vielen Interpretationsvarianten zu referieren, die zu Antonionis kommerziell erfolgreichstem Film existieren.<sup>27</sup> Der Grund für diesen enormen Zuspruch seitens der Forschung liegt auf der Hand, handelt es sich doch bei *Blow Up* um einen Film, der seine eigene Theorie bereits mitbringt. Die Geschichte um den namenlosen, von David Hemmings gespielten Fotografen, der im London der sechziger Jahre auf seinen Motiv-Erkundungen auf ein vermeintliches Verbrechen stößt, handelt von fotografischer Zeugenschaft und zwar im doppelten Sinne: zum einen geht es um die Fähigkeit fotografischer Medien (in diesem Fall analoge Fotografie und Film) zu authentischer Zeugenschaft, zum anderen, auf der Plotebene, um einen Fotografen, der eben mittels Fotografie zum (vermeintlichen) Zeugen eines Verbrechens wird.

25 Vgl. hierzu exemplarisch: Frank P. Tomasulo: „You're Tellin' Me You Didn't See: Hitchcocks Rear View Window and Antonionis Blow-Up“, in: David Boyd, R. Barton Palmer (Hg.): *After Hitchcock: Influence, Imitation, Intertextuality*, Austin 2006, S. 155-157.

26 ...insbesondere, da in dem für die philosophischen Zeugenschaftsdiskussion jüngeren Datums wichtigen Aufsatz von Richard Moran: „Getting Told and Being Believed“, in: *Philosophers' Imprint*, 5, 5, August 2005, S. 2-29 *Blow Up* ebenfalls eine exemplarische Rolle spielt, allerdings auf eine Weise, die dem folgenden entgegengesetzt ist.

27 Vgl. exemplarisch Peter Brunette: *The Films of Michelangelo Antonioni*, Cambridge 1998; Philippe Garner, David Allan Mellor: *Antonioni's Blow-Up*, Göttingen 2010 sowie den 2014 im Hatje Cantz Verlag erschienenen Katalog zur hervorragend kuratierten Ausstellung „Blow-Up. Antonionis Filmklassiker und die Fotografie“ und die dort enthaltenden Literaturhinweise. Für meine Darstellung maßgeblich: Peter Geimer: „Blow up“, in: Wolfgang Schäffner, Sigrid Weigel, Thomas Macho (Hg.): *Der liebe Gott steckt im Detail: Mikrostrukturen des Wissens*, München 2003, S. 187-202.

Auf einer Wanderung durch London – die Kamera stets im Anschlag – trifft der Fotograf in einem ruhigen Park auf ein Pärchen, das ihm durch sein ausgelassenes Gebaren auffällt. Nachdem er unbemerkt einige Fotos machen konnte, wird er von der Frau erblickt, worauf sie ihn nervös bittet, die Fotos auszuhändigen, was er jedoch verweigert. Die von Vanessa Redgrave gespielte Frau erscheint einige Zeit später im Atelier des Fotografen, um die Negative endlich an sich zu bringen, wird von ihm allerdings hintergangen, indem er ihr eine falsche Filmrolle aushändigt.

Bereits diese merkwürdige Sequenz, die eine Art Verführungsszene darstellt, deren Entwicklung jedoch stets unterbrochen wird, enthält Hinweise bezüglich des Stellenwerts von Authentizität. Der Fotograf bekommt einen Anruf, den er sehr knapp und nichtssagend beantwortet. Nachdem er daraufhin bemerkt, dass es seine Frau am andere Ende der Leitung gewesen sei – was bei Vanessa Redgraves Charakter eine kurze Reaktion des Missfallens (Eifersucht?) auslöst – charakterisiert er die Beziehung zu seiner Frau in einer Weise, die jeweils die im vorhergehenden Satz gegebene Darstellung wieder leugnet. Sowohl Zuschauer als auch Vanessa Redgraves Protagonistin erfahren also nichts aus dem Leben des Fotografen, das nicht ebenso gut erfunden sein könnte. Antonioni betont so die Fiktionalität seines Hauptcharakters, der einer Frau gegenübersteht, die sich wenig später ebenfalls als fiktiv entpuppt. Nachdem der Fotograf nach der berühmten „Blow-Up“ Sequenz, auf die noch einzugehen sein wird, die Frau auf der Straße wiederzusehen meint, geht diese im nächsten Moment in der Masse der Passanten unter. Dies ist nicht nur metaphorisch zu verstehen: Tatsächlich wird Vanessa Redgrave durch einen Kameratricks innerhalb der Einstellung ohne Schnitt aus dem Bild getilgt, ebenso wie der Fotograf in der letzten Einstellung des Films vom Grün des Rasens verschwindet.

In der Schlussequenz des Films spielt sich jene vielzitierte imaginäre Tennispartie ab, welche den Interpreten immer wieder Rätsel aufgegeben hat: Der Fotograf schlendert, durch das Scheitern seiner eigenen Spurensuche, die trotz scheinbarer fotografischer Evidenz ins Leere gelaufen ist, im wörtlichen Sinne desillusioniert durch eben jenen Park, in dem er das Pärchen zuerst gesehen hat. Dort trifft er auf eine Pantomimentruppe, die vor seinen Augen ein imaginäres Tennisspiel „aufführt“. Der Zuschauer bekommt eine pantomimische Nachahmung eines Tennisspiels zu sehen. Die begleitende Tonspur besteht, durch die Abwesenheit eines realen Balls und der Tennisschläger, nur aus Windgeräuschen und dem Scharren der sich auf dem Asphalt bewegenden Schuhe. Nach einer Weile mimen die Tennisspieler, dass ihnen der Ball aus dem hochumzäunten *court* herausgesprungen sei, ein Vorgang, den die Kamera bereits so einfängt, als gäbe es in der Mitte des Bildes wirklich einen Ball, dessen Lauf die Kamera mit einem *Dolly-Shot* verfolgt. David Hemmings Charakter geht auf dieses Spiel ein und tut nun so, als würde er den imaginären Ball holen und in den Tenniscourt zurückwerfen. Die Kamera verbleibt währenddessen allerdings diesmal auf David Hemmings, der mit seinem Blick offenbar die Flugbahn des von ihm ‚zurückgeworfenen‘ Tennisballs verfolgt. Während die Kamera nun auf seinem Gesicht verharret, beginnt erst leise, dann immer lauter das charakteristische Geräusch eines hin-und-her geschlagenen Tennisballs

sich aus dem Windgeräusch der Tonspur herauszuschälen. Der Fotograf scheint also abermals derjenige zu sein, der für die ‚Realität‘ der Fiktion verantwortlich ist, denn die Logik dieser Sequenz ist klar: Der Fotograf schafft Wirklichkeit, indem er auf die Welt reagiert, seine Fähigkeit besteht darin, aus etwas Fiktivem etwas Reales zu machen, indem er etwas ‚zurückwirft‘, also, wie mit einer Kamera, spiegelt. Aber wie ist dieser Vorgang vorzustellen, wie wird er bei Antonioni inszeniert?

Entscheidend ist, dass das Sehen bzw. der Sehende dabei eben nicht als authentischer Zeuge vor den epistemischen Gerichtshof gezerrt werden kann. Der Tennisball ist, ähnlich wie der Mord, den der Fotograf auf seinen Fotos entdeckt zu haben glaubt, im (Film-)Bild gerade nicht zu sehen: Der Ball wird erst im *Off* real und zwar durch sein Geräusch. Das Bild selbst zeigt derweil das Gesicht des Fotografen, genauer seinen Blick. Es ist dieser Blick, der den ‚Ball ins Spiel bringt‘.<sup>28</sup> Aber auch der Fotograf ist natürlich letztlich eine Scheinevidenz, die deshalb in der letzten Einstellung des Films ebenso getilgt wird, wie bereits vorher die von Vanessa Redgrave gespielte Frau und die Leiche. ‚Scheinevidenz‘ in zweifachem Sinn: zum einen, weil in *Blow Up* die Frage nach dem prekären Status medialer Zeugenschaft nicht nur die Fotografie als Artefakt, sondern auch die Position des fotografierenden Subjekts zur Disposition steht, und dies, zum anderen, im Verschwinden des Fotografen selbst in der letzten Einstellung auf visueller Ebene thematisch wird.

Kern des Films, um den sich alle genannten Aspekte gruppieren, ist dabei jene Sequenz in der Mitte des Films, in der die Forschungsarbeit des Fotografen in der Materialität des Mediums gezeigt wird. Hier versucht die von Hemmings gespielte Figur mittels immer weitergehender Vergrößerungen (*blow-ups*) einem Geschehen auf die Spur zu kommen, das er selbst erst beim Betrachten der Negative bemerkt zu haben glaubt. Was anlässlich des Treffens mit dem Pärchen im Park wie ein harmloses *tête-à-tête* zweier Verliebter aussah, entpuppt sich *bei näherer Betrachtung* als Tatort eines Mordfalls. Diese nähere Betrachtung aber ist eine Medientechnik (eben die des *blow-up*, der Detailvergrößerung), in welcher die Indexikalität des fotografischen Mediums zur Zeugenschaft gerufen wird, diese Zeugenschaft aber gerade zur Disposition steht. Schon die Art und Weise, in der die ursprüngliche Begegnung des Fotografen mit dem Paar cinematographisch inszeniert ist, zeigt die indexikalische Autonomie der Fotografie als eine nur scheinbare, denn Bildausschnitt und *point of view* des innerdiegetischen Fotografen divergieren; der Zuschauer sieht andere Bildausschnitte der Szenerie im Park als Hemmings Figur, was sich in dem Moment zeigt, in dem der Zuschauer im Atelier die nebeneinanderhängenden Fotografien sieht. Schon hier wird klar, dass für Antonioni die indexikalische Selbstevidenz fotografischer Zeugenschaft problematisch ist und dieser Punkt ist zu Recht vielfach betont worden:

„In Antonionis *Blow up* z.B. gelingt es einem Photographen, der in einem Park viele Aufnahmen gemacht hat, bei der Rückkehr in sein Studio durch sukzessive Vergrößerungen eine hinter einem Baum ausgestreckt liegende menschliche

<sup>28</sup> Stiegler: *Bilder der Photographie* (Anm.1), S. 267.

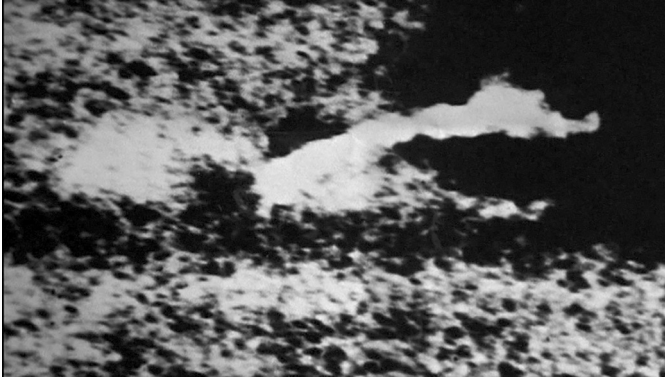


Abb. 2: Bildschirmfoto, DVD: *Blow Up*,  
Michelangelo Antonioni, Großbritannien 1966

Gestalt zu identifizieren: einen Mann, der von einer mit einem Revolver bewaffneten Hand getötet worden ist, die auf einem anderen Teil der Vergrößerung zwischen dem Blattwerk einer Hecke erscheint.

Aber dieses Erzählelement (das im Film – und in der Kritik, der er unterzogen wird – das Gewicht eines Verweises auf die Wirklichkeit und auf die erbarmungslose Allsichtigkeit des Photoobjektivs erhält) funktioniert nur, wenn der ikonische Code mit einem Code der Erzählfunktion in Verbindung tritt. Wenn man nämlich jemandem die Vergrößerung zeigen würde, der den Filmkontext nicht gesehen hat, so wären auf den undeutlichen Flecken, die „ausgestreckter Mann“ und „Hand mit Revolver“ denotieren sollten, nur schwer diese spezifischen Referenten erkennbar. Die Bedeutungen „Leiche“ und „mit einem Revolver bewaffnete Hand“ werden der signifikanten Form nur kraft des Erzählkontextes zugeschrieben, der durch eine Akkumulation von Spannung den Betrachter des Films (und den Protagonisten) darauf vorbereitet, diese Sachen zu sehen. Der Kontext funktioniert als Idiolekt, der Signalen, die sonst als reines Geräusch erscheinen könnten, bestimmte Codewerte zuordnet.<sup>29</sup>

Die epistemische Praxis des Fotografen in *Blow-Up* ist nämlich nicht mehr im eigentlichen Sinne fotografisch, sondern filmisch. Durch die Hängung in seinem Atelier wird aus Einzelbildern eine Sequenz, aus dieser Sequenz ein Narrativ und dieses Narrativ – welches der Logik der Montage und nicht derjenigen der statischen Einzel fotografie folgt – erzeugt das *corpus delicti* im Korn der extremen Ausschnittvergrößerung, die als solche eigentlich überhaupt keine Information, sondern nur noch Rauschen<sup>30</sup> zeigt. (Abb. 2) Dies ist auch Umberto Eco's Argument:

29 Eco, Umberto: *Einführung in die Semiotik*, München 1972, S. 253.

30 „Geräusch“ in der etwas unpräzisen deutschen Übersetzung des Eco-Textes; gemeint ist natürlich *noise* im informationstheoretischen Sinne.

Durch „Akkumulation von Spannung“ und die montageartige Reihung der Einzel-  
fotografien wird aus dem Index ein Zeugnis. Aber, und das ist der Punkt, der Index  
selbst ist als solcher bedeutungslos und daher nicht zeugnisfähig: Aus dem Rau-  
schen des Filmkorns emergiert durch die Staffelung diverser Kontextualisierungen  
erst Gesicht und Pistolenhand, die dann wiederum jenen ‚Pixelhaufen‘ ‚erzeugen‘,  
in dem der Fotograf dann eine Leiche zu erkennen glaubt. Antonioni muss dabei  
zu einem Trick greifen, um diesen Punkt visuell plausibel zu machen: Die Hand  
mit der Waffe, die einmal kurz als angebliches Ergebnis der letzten Vergrößerung  
zu sehen ist (Abb. 3 und 4), ist für den Grad an fototechnischer Vergrößerung zu  
scharf und zu detailreich, als dies medientechnisch möglich wäre. Jede Vergröße-  
rung reduziert die Auflösung, Bildinformationen werden grobkörniger und nicht  
deutlicher, je mehr vergrößert wird. Die Emergenz des Täterfotos aus dem Film-  
korn verdankt sich also nicht der medientechnischen Eigenlogik des Fotografie,  
sondern der diskursiven Praxis des „Fotografischen“ im Sinne von Rosalind Krauss:  
Es wird durch Kontextualisierung und Korrelation erst hergestellt.

Dass David Hemmings Figur diese Leiche dann tatsächlich findet, wird in der  
Forschung oft als Beweis für den Erfolg der detektivischen Arbeit des Fotografen  
gewertet, jedoch muss natürlich betont werden, dass diese Leiche im Fortgang des  
Films ebenso wieder verschwindet wie Vanessa Redgraves Charakter, als auch der  
Fotograf selbst. Nachdem dieser die Leiche gefunden hat, schaut er sich nach allen  
Seiten um, und es ist klar, dass er nach weiteren Zeugen sucht, denn er weiß: Selbst  
die Leiche ist kein Beweis, solange diese nicht von mehreren Beobachtern bezeugt  
wird. Diese Lektion hat er (und der Zuschauer) aus der Emergenz des Realen aus  
piktoraler Kontextualisierung gelernt. Antonionis Theorie fotografischer Indexika-  
lität in *Blow-Up* beschäftigt sich also vor allem mit der sozialen sowie narrativen  
Konstitution von Zeugenschaft und richtet sich gegen eine Mystifizierung des Inde-  
xikalischen als Garant des Realen, der noch Richard Moran anheim fällt, wenn er in  
„Getting Told and Being Believed“ mittels des Beispiels *Blow Up* fotografische Inde-  
xikalität von intersubjektiver Zeugenschaft zu unterscheiden versucht.<sup>31</sup> Moran  
hängt hier einer Transparenztheorie fotografischer Medialität an<sup>32</sup>, die letztere völlig  
unabhängig von intersubjektiver Kontextualisierung verortet. Die Logik filmischer

31 Moran: „Getting Told...“, S. 10-11.

32 Ebd., S. 10: „In Walton's terms, a photograph can be ‚transparent‘ to the scene it depicts in part because, unlike the case of a drawing, what we see here is not essentially dependent on what the photographer thinks is there in the photograph. As with a telescope, we may ‚see through‘ the photograph to the scene itself.“ Diese ‚Transparenzthese des Medialen‘, die davon ausgeht, das Medien neutrale ‚Fenster zur Welt sind‘, steht in der Tradition der Aristotelischen Wahrnehmungslehre, die in Gestalt des Begriffs des Diaphanen unmittelbaren Einfluss auf wirkungsmächtige Denkfiguren des Medialen bis heute ausübt (Vgl. hierzu Emmanuel Alloa: *Das durchscheinende Bild: Konturen einer medialen Phänomenologie*, Zürich 2011). Eine solche Perspektive macht es allerdings schwer, die konstitutive Eigengesetzlichkeit medialer Prozesse selbst in den Blick zu bekommen, auf die es in einer Betrachtung wie der vorliegenden doch eigentlich ankommen muss. Vgl. hierzu ausführlich: Markus Rautzenberg: *Die Gegenwendigkeit der Störung. Aspekte postmetaphysischer Präsenztheorie*, Zürich/Berlin 2007



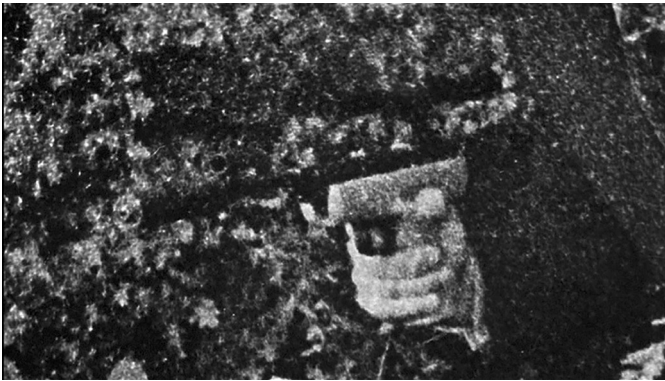
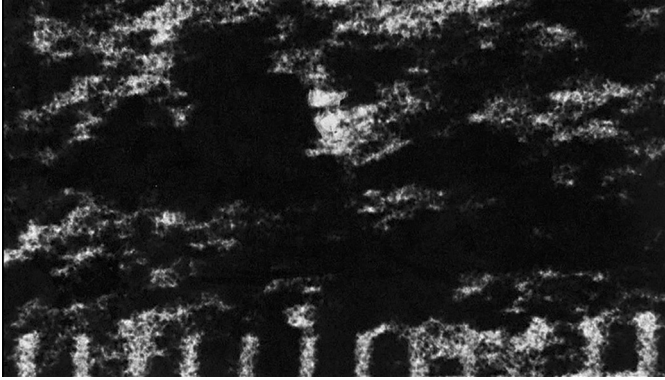


Abb. 3 und 4: Bildschirmfotos, DVD: *Blow Up*,  
Michelangelo Antonioni, Großbritannien 1966

Montage wird in *Blow up* hingegen gerade in ihrer realitätsstiftenden Potentialität gegen die Magie des Singulär-Indexikalischen der Fotografie ausgespielt: Allein Montage und Juxtaposition konstruieren Wirklichkeit, das fotografische Einzelbild hat nur losgelöste Signifikanten zu bieten, die erst durch Kontextualisierung Bedeutung erlangen. Das Einzelbild ist nicht viel mehr als unzusammenhängendes Rauschen auf einer Filmemulsion: die Spur eines Realen, das als solches zwar Anwesenheit *bekundet*, aber eben nicht *bezeugt*. Zeugenschaft entsteht erst durch Pluralität der Bezugspunkte, durch soziale oder narrative Kontextualisierung. Sehen allein reicht nicht, ja ist vielleicht sogar unerheblich.

Und doch scheint sich alles um diese Bekundung zu drehen, die in einem spezifischen Spannungsverhältnis zur Zeugenschaft zu stehen scheint, denn im Gegensatz zur letzteren ist die erste stumm, d.h. die indexikalische Spur ist Information

---

sowie Markus Rautenberg, Andreas Wolfsteiner (Hg.): *Hide and Seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität*, München 2010.

ohne Informationswert, unbestimmte Rohmasse einer erst darauf folgenden Signifikanz. Was sich hier bekundet, ist Welt in ihrem Rohzustand, *hyle, chora*. D.h., dass Indexikalität auf der Stufe der Bekundung zwar nicht in einem propositionalen Sinn wahrheitsfähig ist, aber dennoch entscheidender Bestandteil von Zeugenschaft ist, weil es letztere erst ermöglicht. Auch hier also erscheint *secondness* als entscheidendes Moment fotografischer Zeugenschaft. Die epistemische Arbeit des Fotografen in Blow-Up besteht darüberhinaus darin, *thirdness* herzustellen, das heißt, durch Kontextualisierung die rohe und sinnlose Widerständigkeit des Indexikalischen ins Symbolische zu überführen. Das Mittel dieser Arbeit ist für Antoniوني jedoch der Film, was die übliche ontologische Hierarchie dieser beiden Medien umkehrt: Nicht mehr ist Fotografie allein dem Film vorgängig und dessen Ermöglichungsbedingung, das Gleiche gilt auch umgekehrt: filmische Verfahren verleihen der Fotografie erst die Intelligibilität, befreit sie aus ihrem ‚sinnlosen‘ Rohzustand.

### III. Bekunden und Bezeugen

Dieser Aspekt der fotografischen Indexikalität als einer Art Rohmasse, die als solche nicht sinnfähig ist und erst durch diskursive Einklammerung Bedeutung gewinnt, ist von Peirce bis in die avanciertesten Positionen zeitgenössischer Fotografietheorie lebendig geblieben. Für Phillipe Dubois etwa ist die Fotografie das Ergebnis einer „referentiellen Situation“, innerhalb der der Index ganz im Sinne von Peirce eine Art Anlass ist, welcher allerdings sofort sowohl durch seine technischen Bedingungen als auch durch den Herstellungsprozess sowie die Rezeptionssituation diskursiv umstellt wird, so dass das indexikalische Moment auf den unbeobachtbar kurzen Augenblick der tatsächlichen Belichtung reduziert ist. Dieser ist jedoch eben gerade nicht sichtbar. Peter Geimer hat eindrücklich gezeigt, dass die Fotografie, anstatt unmittelbaren Zugang zum Abgebildeten zu ermöglichen, wissens- und medienge-schichtlich eher als ein „Reservoir der Unanschaulichkeit“<sup>33</sup> verstanden werden muss, dem der Sinn keineswegs ‚natürlich‘ anhaftet; eine Beobachtung, die sich mit den Thesen von Daston/Galison deckt. James Elkins<sup>34</sup> schließlich wendet sich entschieden gegen Roland Barthes' emphatisches „Es ist so gewesen“ der fotografischen Zeugenschaft und betont die Langeweile und Insignifikanz als eigentlichen Kern der Fotografie. Nicht der wertvolle Augenblick oder die Aura des Vergangenen beherrschen für ihn die Fotografie, sondern ihre Gewöhnlichkeit, Kälte und Unmenschlichkeit, die in der Indifferenz des Indexikalischen gegenüber dem Abgebildeten beruht. Nicht die Motive, sondern die störenden Details, die das Foto heimsuchen und ‚verderben‘; nicht der gelungene Schnappschuss, sondern die tau-

33 Peter Geimer: *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*, Hamburg 2010, S. 347.

34 James Elkins: *What Photography Is*, New York 2011.

senden misslungenen Fotografien, die dem einen ‚decisive moment‘ vorhergegangen sind, machen das Eigentliche der Fotografie für Elkins aus.

All diesen Positionen ist jedoch nach wie vor ihre Beziehung zum Grundskandalon fotografischer Zeugenschaft gemein, dem Paradox des ‚Blindsehens‘, dem Umstand, dass der vermeintlich magische Kern der Fotografie zwar durchaus vorhanden ist, also tatsächlich die Spur eines Dagewesenen sich qua Indexikalität bekundet, diese Bekundung jedoch völlig indifferent gegenüber der Dimension des Sinns ist.

Daher rührt auch das Problem, dass die Medientheorie mitunter mit dem Begriff der Zeugenschaft hat. Für Geert Gooskens<sup>35</sup> etwa ist der Fall eindeutig: Medien können keine Zeugen sein, da Zeugenschaft durch eine affektive Teilhabe am Bezeugten definiert sei. Zwar ist letzterem unumwunden zuzustimmen, aber es ist nicht plausibel, Medien auf dieser Grundlage die Fähigkeit zur Zeugenschaft abzuspochen. Die Begründung bei Gooskens lautet, dass mediale Zeugenschaft es nur mit „reiner Sichtbarkeit“ (ein Begriffs Lambert Wiesings) zu tun habe und deshalb der Aspekt der affektiven Teilhabe herausfalle. Neben dem Umstand, dass derlei theoretische Purifikationsbemühungen das Phänomen der Medialität derart sterilisieren, dass deren epistemische Vermittlungsposition überhaupt nicht mehr plausibel zu machen ist, wird übersehen, dass Medien in ihrer Materialität Teil der Körperwelt sind und genau dieser Umstand ihre epistemische Valenz ausmacht. Es ist doch gerade eine der wichtigsten ‚Entdeckungen‘ der Medientheorie (seit Aristoteles), dass Medien immer schon in die Gemengelage von Geist, Welt und Sinnlichkeit verstrickt sind, dass die Rede von einem ‚Inhalt‘ oder einer ‚Botschaft‘, die unkontaminiert von Materialität existiere, aufgegeben werden muss. Medien sind nicht epistemologischen Purifikationskriterien unterworfen, sondern Teil der Welt und als solche sind sie natürlich affizierbar, das ist sogar ihre vordringlichste Eigenschaft: Medien und insbesondere die Fotografie sind empfindliche Oberflächen, die, wie die Figur des *martyrs*, Spuren des Bezeugten an sich erlitten haben (*pathein*), welche sie *bekunden*, um damit Grundlage der Sinngenease zu werden. Es wäre eher angebracht zu fragen, ob ein Konzept von Zeugenschaft ohne das Vorbild medialer Teilhabe an materieller Wirklichkeit überhaupt kohärent entwickelt werden könnte. Die Fotografien von Chris McCall erinnern eindringlich an diesen Umstand. Es ist ein anthropozentrischer Standpunkt, Affektionspotential nur dem Menschen zuzubilligen. Medientheoretisch ist eine solche Position unplausibel, weil ihr ein Eigentlichkeitspathos zugrunde liegt, das davon ausgeht, es gäbe a-mediale Unmittelbarkeit und Medien wären demgegenüber grundsätzlich defizitär, um nicht zu sagen parasitär. Solche Theorien bleiben regelmäßig eine Antwort auf die Frage schuldig, wie denn a-mediale, unmittelbare Welthabe denn eigentlich vorzustellen sei, aber genau hierauf gibt das Phänomen der Indexikalität eine Antwort: Zwar ist diese als *secondness* a-mediale Widerständigkeit, allerdings als solche blind und stumm. Diese Form der Begeg-

35 Geert Gooskens: „Das Jahrhundert der Zeugen? Fernsehen und Zeugenschaft“, in: Sibylle Schmidt, Sybille Krämer, Ramon Voges (Hg.): *Politik der Zeugenschaft. Zur Kritik einer Wissenspraxis*, Bielefeld 2010, S. 141-159.

nung kann als Kategorie emphatisch aufgeladen werden (*epopteia, theoria*), allerdings nicht notwendigerweise. Was bleibt ist ein Datum ohne Information, ein *factum brutum*, ein ‚Da‘. Nicht mehr, aber auch nicht weniger.

Das Skandalon fotografischer Indexikalität ist, dass sie zwar eines der Hauptkriterien der Zeugenschaft, nämlich die materielle Affektion, geradezu paradigmatisch erfüllt, jedoch deshalb noch lange nicht über ‚Wahrheit und Irrtum‘ entschieden werden kann. Die indexikalische Bekundung ist somit notwendiges, aber kein hinreichendes Kriterium für Zeugenschaft, sie entspricht jedoch demjenigen Element, das die spezifische Qualität des Zeugen ausmacht: seine Teilhabe am bezeugten Geschehen. Diese Teilhabe jedoch – und das zeigt die Geschichte des epistemologischen Problems fotografischer Indexikalität – ist der als solcher nicht (im propositionalen Sinne) wahrheitsfähige Kern des Zeugenphänomens zugleich aber die Basis für jeglichen Beweiswert des Zeugnisses. Ebenso wie der nicht beobachtbare Akt fotografischer Belichtung, ist die Transformation des Zeugen durch das Bezeugte (*martyrs*) ein an sich nicht mitteilbarer Nucleus, welcher von der Wahrheitsfähigkeit des *testis* durch einen kategorialen Graben getrennt ist, ohne dass Letzterer auf die epistemischen Valenzen des Ersteren jemals verzichten könnte. Diese Aporie ist die Basis des Zeugenschaftsproblems, das die medientheoretischen, epistemologischen und ethischen Aspekte desselben verbindet, eine Aporie, deren Modus die Blendung ist, die vielleicht noch in der Augenbinde Justitias ihre emblematischen Spuren hinterlassen hat.

## ABBILDUNGSVERZEICHNIS

HEIKE SCHLIE

Abb. 1 Peter Paul Rubens, Michielsen-Epitaph, um 1617/18, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (William Aerts (Hg.), *The Cathedral of Our Lady in Antwerp*, Antwerpen 1993, S. 216)

Abb. 2 Peter Paul Rubens, Moretus-Epitaph, Innenansicht, 1610-12, Antwerpen, Liebfrauen-Kathedrale (Foto: Maertens, Provinciebestuur Antwerpen)

Abb. 3 Peter Paul Rubens, Moretus-Epitaph, Außenansicht, 1610-12, Antwerpen, Liebfrauen-Kathedrale (Foto: Maertens, Provinciebestuur Antwerpen)

Abb. 4 Urne der Brüder Clodius, 1. Jahrhundert, Rom, Vatikanische Museen (Archiv der Verfasserin)

Abb. 5 Peter Paul Rubens, Rockox-Epitaph, Innenansicht, 1613 bis 1615, Öl auf Holz, 234 x 145 cm, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Christopher White, Peter Paul Rubens. Leben und Kunst, Stuttgart, Zürich 1988., Abb. 117)

Abb. 6 Michelangelo Merisi da Caravaggio, Die Thomasprobe (Der ungläubige Thomas), um 1600, Potsdam, Neues Palais von Sanssouci (Kat. Ausst.: Caravaggio in Preußen. Die Sammlung Giustiniani und die Berliner Gemäldegalerie, Berlin/ Rom 2001, S. 279)

Abb. 7 und 8 (Fotos: Verfasserin)

Abb. 9 Peter Paul Rubens, Coup de Lance, 1620, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (Bosch-Abele, Susanne, Kreuzigung, Berlin 2005, S.141)

Abb. 10 Peter Paul Rubens, Geisselung, um 1617, Antwerpen, Pauluskirche (Frans Badouin: Pietro Paolo Rubens, Königstein im Taunus: Langewiesche 1977 [niederl. 1977], Abb. 84.

GIANNA FRÖLICHER, SYLVIA SASSE

Abb.1: o.A., „Rabočaja žizn'. Sud nad Leninym“, *Pravda*, 22. April 1920, S. 2.

Abb.2: N. Glebova, *Sud nad delegatkaj: delo po obvineniju delegatki Tichonovoj, ne vypoľnivšej svoego proletarskogo dolga*, Moskva, Leningrad 1926 (Gericht über eine Delegierte: Fall der Anklage der Delegierten Tichonova, die ihre proletarische Pflicht nicht erfüllt hat).

Georgij Lebedev, *Sud nad trechpol'em*, Moskva 1924 (Gericht über die Dreifeldwirtschaft).

Boris Sigal, *Sud nad babkoj-znacharkoj*, Moskva 1926 (Gericht über eine alte Kurpfuscherin).

Vasilij Grigor'ev, *Sud nad desertirom pochoda za urožaj*, Moskva, Leningrad 1929 (Gericht über einen Ernte-Deserteur).

MARKUS RAUTZENBERG

Abb. 1 Chris McCaw, Sunburned GSP#65 (Nevada), 2007. 16«x20«, Einzelstück,  
Negativ auf Gelatine-Silberpapier, Privatsammlung

Abb. 2: Bildschirmfoto, DVD: *Blow Up*, Michelangelo Antonioni, Großbritannien  
1966

Abb. 3 und 4: Bildschirmfotos, DVD: *Blow Up*, Michelangelo Antonioni, Groß-  
britannien 1966