



Aura und Experiment: Naturwissenschaft und Technik bei Walter Benjamin, hg. v. Kyung-Ho Cha, Cultural Inquiry, 13 (Wien: Turia + Kant, 2017), S. 156–72

MARKUS RAUTZENBERG

Blendungsmetaphysik und mechanische Objektivität

Walter Benjamin und die Epistemologie des Indexikalischen

ZITIERVORGABE:

Markus Rautzenberg, »Blendungsmetaphysik und mechanische Objektivität: Walter Benjamin und die Epistemologie des Indexikalischen«, in *Aura und Experiment: Naturwissenschaft und Technik bei Walter Benjamin*, hg. v. Kyung-Ho Cha, Cultural Inquiry, 13 (Wien: Turia + Kant, 2017), S. 156–72 <https://doi.org/10.37050/ci-13_09>

ANGABE ZU DEN RECHTEN:

© by the author(s)
This version is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License.

ABSTRACT: Der Medienwissenschaftler und Philosoph Markus Rautzenberg untersucht in seinem Beitrag die Denkfigur des Indexikalischen. Er vergleicht dazu Benjamins Überlegungen zur Bildlichkeit mit Hans Blumenbergs Reflexionen über die Vergleichbarkeit von fotografischer Belichtung und Begriffsbildung, Charles Sanders Peirce Semiotik und Ernst Jüngers Essays *Über den Schmerz*. Benjamins theoretische Aussagen zur Fotografie oszillieren nach Rautzenberg zwischen dem Ideal einer mechanischen Objektivität und einer neuplatonischen Blendungsmetaphysik. Anhand von Benjamins Texten historisiert Rautzenberg den Gegensatz von »Magie« versus »Technik«, um zu zeigen, dass diese Unterscheidung erst mit dem Aufkommen der Fotografie denkbar wird.

SCHLAGWÖRTER: Benjamin, Walter; Fotografie; Index <Semiotik>; Metaphysik

BLENDUNGSMETAPHYSIK UND MECHANISCHE OBJEKTIVITÄT

Walter Benjamin und die Epistemologie des Indexikalischen

Markus Rautzenberg

Im Zuge der Konjunktur der Bildwissenschaften hat es entgegen des lange vorherrschenden Diktums Adornos, dass Benjamins Denken vor allem von Schrift und Literatur her zu begreifen sei,¹ vielversprechende Versuche gegeben, Benjamin als einen dezidierten Bilddenker zu profilieren. Hierbei sind vor allem die Arbeiten Sigrid Weigels hervorzuheben,² die in mehreren Monografien die verschiedenen Bildbegriffe Benjamins und die Rolle von Bildern für dessen Denken herausgearbeitet hat. In ihrem eigenen bildtheoretischen Entwurf *Grammatologie der Bilder*, in dem Benjamins Bilddenken der Argumentation stets als epistemologischer Horizont dient, summiert Weigel: »Dem Benjaminschen Bilddenken liegen Sehen und Erfahrung visueller Bilder zugrunde; es geht aber darüber hinaus, indem es die bildliche Erkenntnis reflektiert und in Denkbilder, gelesene und dialektische Bilder verwandelt.«³ Diese Affinität Benjamins zu einer »bildlichen Erkenntnistheorie«⁴ wird dabei so weit gefasst, dass das Denken Benjamins selbst als eine Art fotografischer Prozess (re-)konstruiert wird:

Erstbegegnung: Faszinierte Betrachtung des Bildes, die einen nachhaltigen Eindruck hinterlässt, häufig mit einer Mitteilung darüber, ergriffen zu sein;

Latenz: Das Bild im Kopf als imaginäres Gegenüber der Reflexion;

¹ Theodor W. Adorno, »Einleitung zu Benjamins Schriften«, in ders. *Noten zur Literatur* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998), S. 567–83.

² Sigrid Weigel, *Entstellte Ähnlichkeit: Walter Benjamins theoretische Schreibweise* (Frankfurt a.M.: Fischer, 1997); dies., *Leib- und Bildraum: Lektüren nach Benjamin* (Köln: Böhlau, 1992); dies., *Walter Benjamin: Die Kreatur, das Heilige, die Bilder* (Frankfurt a.M.: Fischer, 2008).

³ Sigrid Weigel, *Grammatologie der Bilder* (Berlin: Suhrkamp, 2015), S. 439.

⁴ Ebd., S. 416.

Denkbild: Erörterung des Bildes und Generierung eines dialektischen Bildes der Theoriebildung.⁵

Nicht nur, dass hier der Peirce'sche Dreischritt von *firstness*, *secondness* und *thirdness* geschickt auf Benjamins bildliche Epistemologie appliziert wird (dazu später mehr); auch wird Schöpfungsgeschichte und Epistemologie sprachlich mithilfe fotografischer Metaphorik überblendet:

Erstbegegnung: Moment der ›Aufnahme‹ des Bildes, die Bannung der indexikalischen Spur;

Latenz: Der belichtete Film noch vor seiner Entwicklung in der Dunkelkammer, reine Potentialität;

Denkbild: Transsubstantiation der chemisch-materiellen Spur zu einem Bild, das einer anderen Ordnung angehört als die Materialität der Spur.

Aber welche Rolle spielen diese Elemente, vor allem die Denkfigur des Indexikalischen und dessen epistemologische Valenzen, in Benjamins fotografiethoretischen Texten und vor welchem geistesgeschichtlichen Hintergrund sind diese zu lesen?

Im Folgenden wird die These erprobt, dass Benjamins Theorie der Fotografie zwischen zwei epistemologischen Modellen vermittelt, die für Wissenschaft, Mediengeschichte und Ästhetik des zwanzigsten Jahrhunderts gleichermaßen entscheidend sind und die im Phänomen der fotografischen Indexikalität neue Brisanz gewinnen. Diese Modelle stehen auf den ersten Blick in diametralem Gegensatz zueinander, erweisen sich allerdings ideengeschichtlich als zwei Seiten derselben Medaille; eine Erkenntnis, welche die Theorie nicht zuletzt Benjamin verdankt. Um diesen Nachweis führen und damit die Bedeutung der Benjamin'schen Intervention ermessen zu können, ist es hilfreich, zunächst einen Schritt zurückzutreten.

*

Im Gegensatz zu Walter Benjamin ist Hans Blumenberg nicht für seine Auseinandersetzung mit fotografischen und kinematografischen Medien bekannt. Zu wenig hat sich der Philosoph, der Zeit seines Lebens nie einen Fernseher besaß und von dem nur zwei Fotografien

⁵ Ebd., S. 418.

existieren, scheinbar für technische Medien interessiert, zu sehr war seine Denkwelt mit Sprache, der Welt des Mythos, der Metaphern und Begriffe befasst. Und doch spielen epistemologische Denkfiguren aus dem Umkreis fotografischer Medialität auch bei Blumenberg eine wichtige Rolle, was bereits anlässlich einer biografischen Anekdote deutlich wird, in der es um die fotografischen Exkursionen mit dem Vater geht, »ein Photograph von großer Leidenschaft und mäßigen Erfolgen«. Nicht die »Einholung der optischen Beute«, sondern die »Vorfreude auf das, was danach kam«, interessierte den jungen Blumenberg:

Nicht selten passierte es, daß die Platte sich in einheitliches Schwarz verfärbte; wohl ebenso häufig, daß sie klar und durchsichtig blieb, als sei nichts gewesen. Die Grenzfälle verfehlter Belichtung also, und dazwischen lag »die Welt« des mehr oder weniger Unbedeutsamen. Die von meinem Vater als gut befundenen Resultate interessierten mich wenig. Was mich faszinierte war der Prozeß, wie aus nichts etwas entstand, was vorher ganz und gar nicht da war. [...] Ich wußte, ich sah es vor mir, wie es bei der Erschaffung der Welt zugegangen war. Erst nichts und dann etwas – und etwas nur, weil zuerst einmal für Licht gesorgt worden war. Die biblische Prozedur erschien mir phototechnisch als ganz richtig, und die Dunkelkammer als Imitation der Gesamtlage im Universum vor dem ersten Schöpfungstag. Ohne daß es finster gemacht wurde, konnte aus nichts nichts werden, und Licht war dann die wichtigste Bedingung für das, was eine richtige Belichtung genannt wurde. Unter meinen Händen, beim vorsichtigen Schwenken der Platten in den Bädern kam die Welt zutage – natürlich nicht mit soviel Aplomb und Tohuwabohu wie am biblischen Auftakt, aber doch im Prinzip nach keinem anderen Verfahren. Man wird es mir nicht verzeihen: Einer, der an die Schöpfung nicht glaubt, versteht ihren Begriff doch immer noch, wie er ihn in der Dunkelkammer anschaulich vor sich »produzierte«. Seither ahne ich wenigstens wie Begriffe entstehen.⁶

Für den Autor von *Licht als Metapher der Wahrheit*⁷ liegt im fotografischen Prozess eine allgemeine Theorie der Formgenese, die nicht auf

⁶ Dies und alle vorigen Zitate: Hans Blumenberg, *Begriffe in Geschichten* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998), S. 7–8.

⁷ Hans Blumenberg, »Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung«, in ders., *Ästhetische und metaphorologische Schriften. Auswahl und Nachwort von Anselm Haverkamp* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001), S. 139–72.

Medienphänomene beschränkt ist, oder besser gesagt: die Medialität sowohl aus schöpfungsgeschichtlicher Perspektive als auch unter epistemologischen Gesichtspunkten betrachtet. Doch wie kommt es, dass Blumenberg beim Anblick der Emergenz des Sichtbaren aus der fotochemischen Emulsion »ahnt«, wie Begriffe entstehen? In welchem Zusammenhang stehen hier Sehen und Wissen und was hat die Fotografie damit zu tun?

Im bereits erwähnten Aufsatz *Licht als Metapher der Wahrheit* erläutert Blumenberg in genauer historischer Rekonstruktion die Wirkmacht der Lichtmetapher für das abendländische Denken seit Platons Höhlengleichnis, welches den allgegenwärtigen ideengeschichtlichen Hintergrund für alles Folgende darstellt. In diesem Kontext wird ersichtlich, warum der Fotografie, deren Möglichkeitsbedingung das Licht ist, eine solch zentrale Bedeutung für das Denken des zwanzigsten Jahrhunderts zukommen konnte.

»Wahrheit ist Licht am Sein selbst, Sein als Licht, das bedeutet: Sein ist *Selbstdarbietung* des Seienden. Deshalb entspringt Erkenntnis in ihrer höchsten Form aus der tatlos ruhenden Schau, der *θεωρία*.«⁸ Genau dies ist der Vorgang, der dem jungen Blumenberg im chemischen Bad, in der Dunkelkammer des Vaters erahnbar wird. *Theoria*, das bedeutet: Schau des Seienden im Licht, d. h. in der Wahrheit. Ohne Licht gibt es kein Sehen, weswegen das Licht als irreduzible Bedingung der Möglichkeit *par excellence* zugleich bereits zutiefst *medial* gedacht ist. Licht ist die erste und wichtigste Metapher von Medialität, denn Licht gibt zu sehen, ohne selbst sichtbar zu sein:

Licht wird nur an dem gesehen, was es sichtbar werden läßt; gerade das macht die »Natürlichkeit« des Lichts aus, daß es erst mit der Sichtbarkeit der Dinge seinem Sinn nach »aufgeht«, selbst also nicht von der Art dessen ist, was es hervorruft. Aber diese *Differenz* spielt schon bei *Plato* in *Transzendenz* hinüber; in der *Lichtmetapher* ist die *Lichtmetaphysik* angelegt.⁹

Diese »Natürlichkeit« des Lichts ist Quelle des ab Platon wirkmächtigen *Transparenzmodells* von Medialität, das seine erste theoretische Ausgestaltung in der Wahrnehmungslehre des Aristoteles und dessen

⁸ Ebd., S. 142.

⁹ Ebd., S. 142–43.

Begriff des *Diaphanen*¹⁰ erhielt und noch innerhalb heutiger Medientheorie virulent ist. Die Differenz von Gesehenem und dem, was zu sehen gibt (dem Licht), wird bei Platon zu Metaphysik, indem im Höhlengleichnis jenem Element, das zu sehen gibt, eine hierarchische Vorrangstellung gegenüber dem Sichtbaren selbst eingeräumt wird; eine Vorstellung, die heute so selbstevident scheint, dass es schwer ist, überhaupt eine Alternative zu denken. Indem Licht Bedingung der Möglichkeit von Sichtbarkeit ist, wird es selbst zum Residuum der Wahrheit, der Ideenwelt *außerhalb* der (dunklen) Höhle. Das, was vom Licht als dessen Ermöglichungsbedingung abhängig ist, ist daher bei Platon notwendig defizitär, um nicht zu sagen parasitär: »Die Höhlenwelt ist eine *künstliche*, ja geradezu gewaltsame Unterwelt zu der Sphäre natürlichen Lichts und natürlichen Dunkels, eine Region der Abschirmung und des Vergessens, der Seinssurrogate und -derivate.«¹¹ Was hier »vergessen« wird, ist die Seinsqualität des natürlichen Lichts, von der die Höhleninsassen, die bei Platon gefesselt und dem Höhleneingang abgewandt an eine Wand starren, auf der die Schattenspiele von Figuren schemenhaft zu erkennen sind, nichts mehr ahnen. Hat sich das Auge des Höhlenflüchtlings an das gleißende Licht der Ideenwelt gewöhnt, beginnt erst die eigentliche Erkenntnis. Auf dem Weg zurück ist das Auge dann abermals blind; diesmal, weil es sich wieder an die Dunkelheit der Höhle gewöhnen muss.

Dieser bei Platon noch als defizitär angelegte Modus der Blendung bekommt, Blumenberg zufolge, jedoch bereits bei den Neuplatonikern eine eigene Dignität, indem die Berührung von Licht und Auge in der Blendung nicht mehr als zu überwindende Störung, sondern als Konstitutivum einer *unio mystica* konzipiert wird. Auch hier die epistemologische Szene vom Aufeinandertreffen von Auge und Licht, diesmal ist die Blendung jedoch Signum des *Kontakts* mit Transzendenz und erhält Wahrheitsfähigkeit somit nicht (wie bei Platon) durch Licht als transparentem Medium, sondern durch direkte Affektion des (geistigen) Auges, das damit selbst Medium wird, die Spur des Gesehenen an sich selbst bekundend:

¹⁰ Vgl. zum Begriff des Diaphanen als grundlegende Denkfigur des Medialen von Aristoteles bis Husserl: Emmanuel Alloa, *Das durchscheinende Bild: Konturen einer medialen Phänomenologie* (Berlin-Zürich: Diaphanes, 2011).

¹¹ Blumenberg, »Licht als Metapher...«, S. 149.

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.¹²

Ebenso wie bei Platon steht am ›Ausgang der Höhle‹ die Helligkeit der Sonne und die Blendung des Wahrheitssuchenden. Die neuplatonische Pointe¹³ des mystischen Sehens liegt allerdings in einer Umwertung die-

¹² Ebd., S. 159, Hervorhebung von M.R. Es kann an dieser Stelle nur darauf hingewiesen werden, dass man es hier auch mit einem der wichtigsten Elemente des überaus vielschichtigen Medienbegriffs Walter Benjamins zu tun hat, wie er sich bereits im Aufsatz *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* herausgebildet hat; ein Element, das selten mit den sehr viel später entstandenen Überlegungen Benjamins zur Fotografie und zur technischen Reproduzierbarkeit zusammengedacht wird. Resultat ist ein Medienbegriff, der, zunächst kontraintuitiv, Medialität nicht wie schon bei Hegel als Ver-Mittlung, sondern im Gegenteil als *Unmittelbarkeit* konzipiert. Eingedenk der neuplatonischen Blendungsmetaphysik ist deutlich, dass Benjamin hier nicht an einem irrationalistischen Medienbegriff arbeitet, sondern eine sehr präzise Invertierung des platonischen Transparenzmodells von Medialität vornimmt. Medialität ist kein Fenster durch das hindurch man auf ein von diesem Unabhängiges blicken kann. Das ›Mediatisierte‹ ist in das Medium *eingelassen*, beide sind nicht zu trennen; das eine ist durch das andere verwandelt. Zum ›Transparenzmodell von Medialität‹ siehe neben der genannten Monografie von Alloa auch *Hide and Seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität*, hg. v. Markus Rautzenberg u. Andreas Wolfsteiner (München: Fink, 2010) sowie vom Autor: »Resonanzen zwischen Medientheorie und Ästhetik: Medialität als Un-Mittelbarkeit bei Walter Benjamin«, in *Resonanz. Potentiale einer akustischen Figur*, hg. v. Karsten Lichtenau, Viktoria Tkaczyk u. Rebecca Wolf (München: Fink, 2007), S. 339–53.

¹³ 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

ser Blendung.¹⁴ Während diese bei Platon ein Übergangsstadium auf dem Weg zur Erkenntnis darstellt, welches 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; *es wird durch Affektion selbst Teil des Gesehenen*.¹⁵ Das geblendete Auge ist Index des Kontakts, dessen Preis der Verlust des Sehens ist, dessen epistemischer Gewinn jedoch in der Authentizität der unmittelbaren Bekundung besteht. Der Eingeweihte (vom gr. ἐποπτεία, *epopteia*) ist der, *der geschaut 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. Es ist kein Zufall, dass Blumenberg an dieser Stelle vom »indizierenden Sinn« spricht, denn dies ist eben eine der wichtigsten Quellen für die epistemologische Bedeutsamkeit, welche der Fotografie im zwanzigsten Jahrhundert zukommt und dies wiederum entspricht jener vielzitierten Definition des Indexikalischen, die Charles

Eingenommenseins vom Anblick« (Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (Tübingen: J.C.B. Mohr, 6. Auflage 1990), S. 139). Vgl. etwa Diether Lauenstein, *Die Mysterien von Eleusis* (Stuttgart: Urachhaus, 1987); Walter Burkert, *Antike Mysterien: Funktionen und Gehalt* (München: C. H. Beck, 1990); Giorgio Agamben, *Das unsagbare Mädchen. Mythos und Mysterium der Kore* (Frankfurt a.M.: Fischer, 2012). Eine bildtheoretische Studie zu den Mysterien von Eleusis als »Drama des Sehens« wird von mir gerade vorbereitet.

¹⁴ Zu Geschichte und Theorie der Blendung vgl. vor allem Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters: Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert* (Dresden: Verlag der Kunst, 1996); Jacques Derrida, *Aufzeichnungen eines Blinden: Das Selbstporträt und andere Ruinen* (München: Fink, 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: Philo Fine Arts, 1999); ders., *Wo immer vom Sehen die Rede ist...da ist ein Blinder nicht fern. An den Rändern der Wahrnehmung* (Paderborn: Fink, 2013).

¹⁵ »Zugleich ist, in dem Verlust der Distanz und des Standortes der Sicht, der vorher *nur* Sehende ein anderer geworden, er ist nicht mehr dieses selbst und nicht mehr seiner selbst, er *gehört* dem anderen, das nur theoretisch betrachten zu wollen und zu können eine Illusion ist.« (Blumenberg, »Licht als Metapher...«, S. 160).

Sanders Peirce gegeben hat: Indices zeigen etwas über Dinge, weil sie »physisch mit ihnen verbunden sind«. ¹⁶ 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 bei Peirce nicht definitionsrelevant. Die in diesem Sinne ungeheure Leistung der Fotografie: das Licht selbst fangen; das, was ungesehen bleiben muss, weil es Bedingung der Möglichkeit von Sehen ist, wird auf der fotografischen Platte gebannt.

Was sich hier zeigt und quasi als eine zu einem epistemischen Modell säkularisierte Version der *epopteia* interpretiert werden kann, taucht bei Peirce dann als »Sinn für Reaktion« ¹⁷ wieder auf, ein Welt- (und nicht mehr Gottes-)bezug, in dem sich Indexikalität als Zeichenmodus der *secondness* erweist. ¹⁸ Während *firstness* einen Modus der Ununterschiedenheit von Geist und Welt bezeichnet, in dem ersterer sich selbst im »Spiel der Phantasie« ¹⁹ 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«, ²⁰ vermittelt ist: »Der Index ist physisch mit seinem Objekt verbunden; sie bilden ein organisches Paar.

¹⁶ Charles Sanders Peirce, »Die Kunst des Rasonierens« (»The Art of Reasoning« MS 404, 1893), in ders., *Semiotische Schriften*, hg. v. Christian J. W. Kloesel u. Helmut Pape, 3 Bde. (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000), I: 1865–1903, S. 191–201, hier S. 193.

¹⁷ Ebd., S. 192.

¹⁸ 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: Herbert von Halem Verlag, 2008).

¹⁹ Peirce, »Die Kunst...«, S. 191.

²⁰ Ebd., S. 192.

Aber der interpretierende Geist hat mit dieser Verbindung nichts zu tun, außer daß er sie bemerkt, nachdem sie sich herausgebildet hat.«²¹

Der *secondness* der Indexikalität haftet bei Peirce wie bei Benjamin ein Moment der Amedialität – im herkömmlichen Sinne der Vermittlung – an; es geht hier um den Schock; jenes Motiv, das in der Fotografietheorie Walter Benjamins zu Prominenz gelangt ist. Indexikalität ist also bei Peirce protomedial verfasst: zwar Voraussetzung von medialer »Vermittlung«, allerdings 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 (im Sinne des Transparenzmodells) ist.

Genau diese Eigenschaft des Indexikalischen – ohne Vermittlung durch »den interpretierenden Geist« darstellen zu können – ist es, welche der Fotografie zuletzt zu ihrer epistemologischen Bedeutung verholten hat, denn nur aufgrund dieser Eigenschaft ist jenes Wissensmodell 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 im zwanzigsten Jahrhundert als wissenschaftliche Objektivität herausgebildet hat.²² Zwar beeilen sich Daston und 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 ist, jedoch ist deutlich, dass dieses Konzept zumindest in der Funktionsweise der Fotografie sedimentiert ist. Wenn der Satz »Die Natur soll für sich selbst sprechen« zur »Parole der neuen wissenschaftlichen Objektivität«²³ werden konnte, so ist unbestreitbar, dass die unmittelbare Nähe einer solchen Denkfigur zum »Pencil of Nature« Talbots dabei von entscheidender Bedeutung ist.

Die Logik dieses Sehens ist dem epistemischen Modell des neuplatonischen »Blindsehens« eng verwandt: Erkenntnis wird gerade durch

²¹ Ebd., S. 199.

²² »Objektivität ist Blindsehen.« Lorraine Daston u. Peter Galison, *Objektivität* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2007), S. 17.

²³ Ebd., S. 126.

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.«²⁴ 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 archeopoeitisches Artefakt; keine Reproduktion oder Repräsentation, sondern Teil der Natur selbst.

Es ist zu betonen, dass dieser unvollständige Parforceritt durch die Ideengeschichte von Lichtmetapher, Blendungsepistemologie und Indexikalität nicht die Identität von mystischer Schau und fotografischer Indexikalität im Sinne »mechanischer Objektivität« behaupten soll. Es geht vielmehr um Folgendes: Mechanische Objektivität und Metaphysik der Blendung sind beides epistemische Modelle, die in der Kombination von Indexikalität und Fotografie sowohl technisch als auch epistemologisch zusammentreffen und dadurch im zwanzigsten Jahrhundert besondere Brisanz gewonnen haben. Diese Denkfiguren wiederum entsprechen einem platonischen Begehren,²⁵ das insofern naheliegt, als dass dieselben Metaphern (und Metaphysiken) hier wie dort greifen (Licht, Blendung, Erkennen durch Sehen und Erkennen durch Affektion). Es herrscht hier jedoch die am Beispiel des Neuplatonismus dargestellte Invertierung platonischer Epistemologie: Nicht Sehen ist Erkennen, sondern Blendung; nicht das durch das Auge Gesehene, sondern das (um im Bild zu bleiben) getrübt Auge als Spur des Lichtkontakts ist ausschlaggebend. Indexikalität verbürgt Bilder, die durch direkte Teilhabe am Abgebildeten einer Bildklasse angehören, die nicht zur Klasse der *simulakra* (Trugbilder, gr. *phantasmata*), sondern zur (im platonischen Sinne) höherwertigen Skala der Bilder zu gehören scheinen, jedoch mit der antiplatonisch-paradoxen Pointe, dass diese ›höherwertigen‹ Bilder eigentlich gar keine Bilder im Sinne von Reprä-

²⁴ Ebd., S. 147.

²⁵ Vgl. hierzu: Rosalind Krauss, »Eine Bemerkung über die Photographie und das Simulakrale«, in dies., *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände* (München: Fink, 1998), S. 210–24; Jean Baudrillard, »Die Präzession der Simulacra«, in ders., *Agonie des Realen* (Berlin: Merve, 1978), S. 7–71; Susan Sontag, »In Platons Höhle«, in dies., *Über Fotografie* (Frankfurt a.M.: Fischer, 1980), S. 9–31; Gilles Deleuze, »Trugbild und antike Philosophie«, in ders., *Logik des Sinns* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993), S. 311–85.

sensation mehr sind, denn es handelt sich um Bilder, die durch Teilhabe am ›Abgebildeten‹ (zumindest teilweise) *in dessen Status einrücken*; eine Vorstellung, die für Platon undenkbar war. Diese Epistemologie des Indexikalischen legitimiert sowohl mechanische Objektivität als auch ihr scheinbares Gegenteil, Metaphysiken des Fotografischen. Dies ist der geistesgeschichtliche Hintergrund, vor dem Benjamins Schriften zur Fotografie zu lesen sind.

Diese, zu denen neben den Aufsätzen *Eine kleine Geschichte der Photographie* und *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* auch das Konvolut Y des *Passagen-Werks* und die *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* zu zählen sind, interessieren sich für epistemologische Fragen über den ›Umweg‹ von Ästhetik, Medientheorie und Geschichtsphilosophie. Nur wenig wird gesagt über den wissenschaftlichen Stellenwert der Fotografie, viel jedoch zur ›Verwissenschaftlichung des Sehens‹ qua apparativer Zurichtung; ein Topos, der vor allem in den dreißiger Jahren in der Auseinandersetzung mit Fotografie weit verbreitet war. So schreibt etwa Ernst Jünger anlässlich seines 1934 erschienen Essays *Über den Schmerz*:

Es wohnt uns ein seltsames und schwer zu beschreibendes Bestreben inne, dem lebendigen Vorgang den Charakter des Präparats zu verleihen. Wo sich heute ein Ereignis vollzieht, ist es vom Kreise der Objektive und Mikrophone umringt und wird von flammenden Explosionen der Blitzlichter erhellt.²⁶

Für Jünger ist der Fall klar: Der Erste Weltkrieg ist als Materialschlacht Vorbild einer umfassenden Technisierung, die den Menschen immer schon als tote Materie aufgefasst hat, als Präparat vor Objektiv und Gewehrmündung. Diese Armierung der Sinne steht in Wechselwirkung mit einem Denken, das unempfindlich geworden ist gegenüber seinem Gegenstand, wobei die Fotografie der medientechnische Ausdruck dieser Weltsicht ist: »[...] man merkt, daß der Vorgang von einem unempfindlichen und unverletzlichen Auge gesehen ist. Sie [die fotografische Aufnahme, M.R.] hält ebenso die Kugel im Fluge fest wie den Men-

²⁶ Ernst Jünger, »Über den Schmerz« [1934], in ders., *Sämtliche Werke*, 22 Bde. (Stuttgart: Klett-Cotta, 143–91), VII: *Essays 1: Betrachtungen zur Zeit*, hg. v. (1980), S. 143–91, hier S. 183.

schen im Augenblick, in dem er von einer Explosion zerrissen wird.«²⁷ Gleichzeitig ist die Fotografie als »Lichtschrift« »Feststellung, der Urkundencharakter zugebilligt wird.«²⁸ In einer Art dämonischen Version dessen, was weiter oben als mechanische Objektivität und neuplatonische Blendungstheorie beschrieben wurde, zeigt sich die Fotografie in der Kriegsmetaphysik Ernst Jüngers als »Böser Blick«: »Die Photographie ist also ein Ausdruck der uns eigentümlichen, und zwar einer grausamen, Weise zu sehen. Letzten Endes liegt hier eine Form des Bösen Blickes, eine Art von magischer Besitzergreifung vor.«²⁹ In der Tat könnte man leicht der These zugeneigt sein, dass in der sowohl mechanischer Objektivität als auch neuplatonischer Blendungsmetaphysik zugrundeliegenden und in der fotografischen Indexikalität technisch manifestierten Überblendung von Bild und Abgebildetem, von Signifikant und Signifikat, ein zentrales Element *magischen Denkens* verkapselt ist, aber genau an diesem Punkt ist Benjamins Position so entscheidend, die in ähnlicher Weise Elemente ›magischen Denkens‹ aufzuweisen scheint, diese aber nicht, wie es die Mode der Zeit war, nach vulgär-Nietzscheanischer oder Bachofenscher Manier affirmiert,³⁰ sondern geschichtsphilosophisch transformiert.

Bei Blumenberg finden sich ähnlich kulturpessimistische Befunde wie bei Jünger. Hier allerdings werden sie kulturhistorisch an eine Umwertung der Lichtmetapher gebunden, die theoretisch wesentlich weiter führt als Jüngers Aufweis magischen Denkens am Grund fotografischer Indexikalität. Für Blumenberg setzt die Armierung der Sinne in der Fotografie nicht beim Ersten Weltkrieg oder archaischer Vorzeit an, sondern »in der Idee der ›Methode‹, die von *Bacon* und *Descartes* ihren Ausgang nimmt«, »wo ›Licht‹ als verfügbar gedacht« wird: »Das

²⁷ Ebd., S. 182.

²⁸ Ebd., S. 181.

²⁹ Ebd., S. 183.

³⁰ Dies war die Befürchtung Adornos, der Benjamin dazu bringen wollte, einen klärenden Aufsatz über das »archaische Bild« zu schreiben, in dem es um die Absetzung des »archaischen Bildes«, im Sinne des im Kollektivbewusstsein abgelegten Archetypen bei C. G. Jung und Ludwig Klages, von Benjamins Begriff des dialektischen Bildes gehen sollte. Diese Arbeit ist aufgrund von Widerständen seitens Max Horkheimers nie zustande gekommen (vgl. dazu den Briefwechsel zwischen Adorno und Horkheimer zum *Passagen-Werk* GS VII 852–72); die Auseinandersetzung hat allerdings Eingang gefunden in *Über den Begriff der Geschichte*.

Gegebene steht nicht mehr im Licht, sondern es wird von einem bestimmten Aspekt her *beleuchtet*.³¹ Eine völlig neue epistemologische Variante der Lichtmetaphorik kommt mit Beginn der Neuzeit ins Spiel: Nicht mehr ist das Licht eine dem Menschen unverfügbare und allgegenwärtige Anwesenheit in der Welt, der sich nur angenähert (Höhlengleichnis) oder die nur im Akt der Gnade passiv empfangen werden kann (*unio mystica*), sondern er selbst richtet das Licht in die nun als im Zustand der Dunkelheit befindlich gedachte Welt. Diese Wendung hat Folgen:

Im Raum der Nacht wird eine Optik des Präparats herbeigeführt, die die Freiheit des Sich-Umsehens in einem allgemeinen Medium der Sichtbarkeit ausschaltet und dem modernen Menschen immer mehr Situationen bereitet, in denen eine Zwangsoptik herrscht. [...] Die Welt der Blickfixierung und der optischen Präparate ist in ihrer Struktur wieder der »Höhle« nahe [...].³²

Für Blumenberg befindet sich die fotografisch zugerichtete Moderne also innerhalb einer Verfallsgeschichte, die bereits einmal erreichte Abstraktionsstufen der Lichtmetaphorik und deren Epistemologien wieder in Richtung des Höhlengleichnisses unterschritten hat. Einmal mehr sitzen wir in – diesmal selbstgemachten – Höhlen, in den »Zwangsoptiken« der Medienwelt. Blumenberg nimmt damit eine medientheoretische Volte der siebziger und achtziger Jahre vorweg, der es um eine Kritik der Simulacren im Sinne einer »Agonie des Realen« zu tun war (Baudrillard); eine Kritik, die ihrerseits stets dem Höhlengleichnis verhaftet blieb.

Ganz anders Benjamin. Zwar gibt es auch im Kunstwerkaufsatz die Denkfigur des durch das Kameraauge beobachteten Gegenstands und Menschen im Sinne des Präparats, jedoch bekommt hier die Amalgamierung von Auge und Sichtbarem einen Akzent, welcher der These vom magischen Charakter fotografischer Präparation gerade widerspricht. Benjamin stellt die »Bilderfrage« im Kunstwerkaufsatz auch anhand der Konfrontation von Kameramann und Maler im Sinne zweier bildepistemischer Modelle: Wie unterscheidet sich deren Zugang zum Bild? Benjamin differenziert zwei verschiedene epistemologische

³¹ Alle Zitate: Blumenberg, »Licht als Metapher...«, S. 170.

³² Ebd., S. 171.

Zugänge, wobei die ›magischen‹ Aspekte der Bildgenese nicht mehr auf der Seite der Fotografie, sondern des Malers verortet werden. Im Einklang mit der These vom Präparatcharakter technischer Bilder assoziiert Benjamin zunächst den Kamera-›Operateur‹ mit dem real Operierenden, nämlich dem Chirurgen, welchem jedoch der Maler in Gestalt des Magiers gegenübergestellt wird. Der Magier, von Benjamin als archaische Version des Arztes eingeführt, behandelt seinen Patienten nicht als Präparat, sondern als Kranken, dem er sich »von Mensch zu Mensch« (GS I 459) gegenüberstellt. In dieser Gegenüberstellung ist stets Distanz gewahrt, der Chirurg hingegen »dringt vielmehr operativ in ihn ein« (ebd.): »Die Bilder, die beide davontragen, sind ungeheuer verschieden. Das des Malers ist ein totales, das des Kameramanns ein vielfältig zerstückeltes, dessen Teile sich nach einem neuen Gesetz zusammenfinden.« (Ebd.)

Benjamin übernimmt zwar das in der indexikalischen Epistemologie der Fotografie verkapselte Modell der affektiven Korrelation, betont jedoch entgegen der neuplatonischen Version nicht die Verschmelzung, sondern die agonale Konfrontation der Ebenen; jenen Überlegungen sehr ähnlich, die Peirce zum Prinzip der *secondness* anstellt. Diese Betonung des Konfrontationscharakters dient Benjamin allerdings im Gegensatz zu Ernst Jünger nicht zu einer Fundierung moderner Medientechnologie in Kriegsgerät, sondern als epistemologisches Modell, das als einziges den Herausforderungen einer dissoziierten Moderne gewachsen sei, und nur so ist der zunächst rätselhafte Satz zu verstehen:

So ist die filmische Darstellung der Realität für den heutigen Menschen darum die unvergleichlich bedeutungsvollere, weil sie den apparatfreien Aspekt des Wirklichen, den er von der Kunst zu fordern berechtigt ist, gerade auf Grund ihrer intensiven Durchdringung mit der Apparatur gewährt. (Ebd.)

Eben weil die »Apparatur« die *conditio sine qua non* des »heutigen Menschen« darstellt, ist die apparative Durchdringung des Gegebenen gleich wertvoll wie das einstige Versprechen des Kunstwerks auf Aufstellung einer apparatfreien Wirklichkeit. Die Wahrheit des Gegebenen liegt nicht mehr in einer technikfreien Wirklichkeit, die »Apparatur« ist durch Gewohnheit selbst so tief im Realen sedimentiert, dass sie zu Natur geworden ist. Zudem ist in der Implosion der Distanz zwischen Kamera und Aufgenommenem nicht eine magische Bildepisteme postu-

liert, sondern eine Auseinandersetzung mit einer medialen Welt, die dem Menschen auf den Leib gerückt ist. Die entrückte Perspektive des Zuschauers, durch die Höhlensituation des Kinosaals suggeriert, ist trügerisch. Anstatt ›magische‹ Distanz zu wirken, ist die Kamerasituation *in medias res*, wobei das Bild des operierenden Chirurgen an die asketische und kalte Haltung des Wissenschaftlers gemahnt, dem mechanische Objektivität einen ›unmittelbaren‹ Zugang zur Natur verspricht.

Auch ist es kein Zufall, dass der Begriff der Aura bei Benjamin das erste Mal in seinem Aufsatz zur *Kleinen Geschichte der Fotografie* auftaucht. Obwohl die Herleitung dieses so wirkungsmächtigen Konzepts sich sowohl im Fotografie- als auch im Kunstwerkaufsatz auf magisch-rituelle Vergangenheit stützt, ist Aura doch vor allem an die indexikalische Epistemologie des Fotografischen gebunden. Am deutlichsten ist dieser Zusammenhang in jenem Absatz des *Passagen-Werks* formuliert, in dem fotografische Indexikalität und Aura spiegelbildlich zueinander in Beziehung gesetzt werden:

Spur und Aura. Die Spur ist Erscheinung einer Nähe, so fern das sein mag, was sie hinterließ. Die Aura ist Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft. In der Spur werden wir der Sache habhaft; in der Aura bemächtigt sie sich unser. (GS V 560)

Spur (i.e. Indexikalität) und Aura sind über den Begriff der Erscheinung wie Spiegelbilder einander gegenübergestellt, aber auch gleichzeitig untrennbar verbunden wie der »Strumpf« aus dem gleichnamigen Denkbild der *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*: »Er lehrte mich, dass Form und Inhalt, Hülle und Verhülltes dasselbe sind« (GS VII 417), eine weitere Variation medialer ›Unmittelbarkeit‹ à la Benjamin. Diese Erscheinung aber ist die (frühe) Fotografie, die Spur und Aura in sich vereint. Denn es ist ja keineswegs so, wie eine hastige Lektüre des Kunstwerkaufsatzes suggerieren könnte, dass Fotografie und Aura sich gegenseitig ausschließen. Im Gegenteil wird der Begriff überhaupt erst angesichts der neuen Medientechnologie sicht- und denkbar. Es ist daran zu erinnern, dass für Benjamin die »Blüte der Photographie« zum Zeitpunkt der Abfassung der *Kleinen Geschichte der Photographie* ja bereits lange vergangen ist (GS II 368), denn die Reproduzierbarkeit ist

keinesfalls ein notwendiges Kriterium der Fotografie,³³ wohl aber der Aspekt der Spur, der Indexikalität. Daguerrotypen waren Unikate, die, ganz wie das bürgerliche Selbst, das oft auf ihnen dargestellt war, im Plüsch der Wohnungseinrichtungen des neunzehnten Jahrhunderts »wie Schmuck in Etuis verwahrt« (ebd. 370) wurden. Es handelte sich um äußerst fragile Einzelstücke, deren Herstellung mit dem »Schnappschuss«, wie er mit der Erfindung der Leica-Schraubkamera 1914 möglich wurde, nicht viel gemeinsam hatte.

Lange Belichtungs- und ebensolche Entwicklungszeiten machten aus dem fotografischen Prozess eine sehr bedächtige und anstrengende Angelegenheit:

Das Verfahren selbst veranlaßte die Modelle, nicht aus dem Augenblick heraus, sondern in ihn hinein zu leben; während der langen Dauer dieser Aufnahmen wuchsen sie gleichsam in das Bild hinein und traten so in den entschiedensten Kontrast zu den Erscheinungen auf einer Momentaufnahme. (Ebd. 373)

Dieser Prozess entspricht noch dem Menschen des neunzehnten Jahrhunderts, der ohnehin wie ein »Weichtier« in diesem haust (GS VII 417) und daher auf dieselbe Weise in das Bild hineinwächst, um durch diese Langsamkeit dort eine Spur zu hinterlassen, der für Benjamin die Aura noch anhaftet. An diesen langsam ins fotografische Bild hineingewachsenen Menschen des neunzehnten Jahrhunderts zeigt sich die Aura dann als ein »Medium, das ihrem Blick, indem er es durchdringt, die Fülle und die Sicherheit gibt« (GS II 376). Einmal mehr ist ein solcher Satz nur verständlich auf der Grundlage eines Medienbegriffs, der von der gegenseitigen Durchdringung von Medium und Medialisiertem ausgeht und diese Differenz damit verabschiedet, was zu denken aufgrund der historischen Dominanz der platonischen Logik des Transparenzmodells von Medialität stets etwas Anstrengung erfordert, aber genau darauf kommt es Benjamin an. An dieser Stelle schließt der Begriff der Aura explizit an die Lichtmetaphorik an, denn das »technische Bedingsein der auratischen Erscheinung« liegt laut Benjamin im »absoluten Kontinuum von hellstem Licht zu dunkelsten Schatten«, einer Technik, die er vom Schabkunstverfahren der Druckkunst herleitet, ein aufwendiger Prozess, dessen Besonderheit in der Herausstellung von tiefen

³³ Diese wurde erst mit Talbots Erfindung des Negativs eingeführt.

Hell-Dunkel-Kontrasten besteht. Diese auch durch die anfänglich lichtschwachen Objektive bedingte Dunkelheit der ersten Fotografien ist für Benjamin das Residuum der Aura, eine Nacht der Welt, in welche die Fotografie ihr noch unzureichendes Licht wirft, oder besser gesagt, in der das mühsam und langwierig aufgefangene Licht selbst durch seinen Kontrast zum Dunkel als Spur des Vergangenen gleichzeitig sich des Betrachters auratisch bemächtigt. Indem das Licht die fotografische Platte »durchsengt« (ebd. 371) – eine Wortwahl, die nicht umsonst an die verletzende Gewaltigkeit des Lichts gemahnt – »nistet« (ebd.) sich Zeit als Geschichte permanent in sie ein, wie die Aura in den »Falten des Bürgerrocks oder der Lavallière« (ebd. 376). Dies ist eine der Benjaminschen Pointen, sein Beitrag zur epistemologischen Differenz von mechanischer Objektivität und neuplatonischer Blendungsmetaphysik im Medium fotografischer Indexikalität: Nicht »Magie« oder »Präparat« ist die Alternative, sondern die geschichtlich aufzufächernde Kategorie fotografischer Indexikalität, die als solche nicht ontologisch, sondern historisch verfasst ist, ohne dabei die Faszinationskraft dieses neuen/alten »Sehens durch Blendung« zu verlieren. Die »Differenz von Technik und Magie als durch und durch historische ersichtlich zu machen« (ebd. 371) gelingt kaum irgendwo so schlagend wie in der Aushandlung von mechanischer Objektivität und neuplatonischer Blendungsmetaphysik im Medium der Fotografie.

Markus Rautzenberg, »Blendungsmetaphysik und mechanische Objektivität: Walter Benjamin und die Epistemologie des Indexikalischen«, in *Aura und Experiment: Naturwissenschaft und Technik bei Walter Benjamin*, hg. v. Kyung-Ho Cha, Cultural Inquiry, 13 (Wien: Turia + Kant, 2017), S. 156–72 <https://doi.org/10.37050/ci-13_09>

QUELLENANGABEN

- Adorno, Theodor W., »Einleitung zu Benjamins Schriften«, in ders. *Noten zur Literatur* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998), S. 567–83
- Agamben, Giorgio, *Das unsagbare Mädchen. Mythos und Mysterium der Kore* (Frankfurt a.M.: Fischer, 2012)
- Alloa, Emmanuel, *Das durchscheinende Bild: Konturen einer medialen Phänomenologie* (Berlin-Zürich: Diaphanes, 2011)
- Baudrillard, Jean, »Die Präzession der Simulacra«, in ders., *Agonie des Realen* (Berlin: Merve, 1978), S. 7–71
- Bexte, Peter, *Blinde Seher: Wahrnehmung von Wahrnehmung in der Kunst des 17. Jahrhunderts mit einem Anhang zur Entdeckung des blinden Flecks im Jahre 1668* (Amsterdam: Philo Fine Arts, 1999)
- *Wo immer vom Sehen die Rede ist...da ist ein Blinder nicht fern. An den Rändern der Wahrnehmung* (Paderborn: Fink, 2013) <https://doi.org/10.30965/9783846755983_002>
- Blumenberg, Hans, *Begriffe in Geschichten* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1998)
- »Licht als Metapher der Wahrheit. Im Vorfeld der philosophischen Begriffsbildung«, in ders., *Ästhetische und metaphorologische Schriften. Auswahl und Nachwort von Anselm Haverkamp* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001), S. 139–72
- Burkert, Walter, *Antike Mysterien: Funktionen und Gehalt* (München: C. H. Beck, 1990)
- Crary, Jonathan, *Techniken des Betrachters: Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert* (Dresden: Verlag der Kunst, 1996)
- Deleuze, Gilles, »Trugbild und antike Philosophie«, in ders., *Logik des Sinns* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993), S. 311–85
- Derrida, Jacques, *Aufzeichnungen eines Blinden: Das Selbstporträt und andere Ruinen* (München: Fink, 1997)
- Halawa, Mark, *Wie sind Bilder möglich? Argumente für eine semiotische Fundierung des Bildbegriffs* (Köln: Herbert von Halem Verlag, 2008)
- Jünger, Ernst, »Über den Schmerz« [1934], in ders., *Sämtliche Werke*, 22 Bde. (Stuttgart: Klett-Cotta, 143–91), VII: *Essays 1: Betrachtungen zur Zeit*, hg. v. (1980), S. 143–91
- Krauss, Rosalind, »Eine Bemerkung über die Photographie und das Simulakrale«, in dies., *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände* (München: Fink, 1998), S. 210–24
- Lauenstein, Diether, *Die Mysterien von Eleusis* (Stuttgart: Urachhaus, 1987)
- Peirce, Charles Sanders, »Die Kunst des Rasonierens« (»The Art of Reasoning« MS 404, 1893), in ders., *Semiotische Schriften*, hg. v. Christian J. W. Kloesel und Helmut Pape, 3 Bde. (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2000), I: 1865–1903, S. 191–201
- Rautzenberg, Markus, »Resonanzen zwischen Medientheorie und Ästhetik: Medialität als Unmittelbarkeit bei Walter Benjamin«, in *Resonanz. Potentiale einer akustischen Figur*, hg. v. Karsten Lichtenau, Viktoria Tkaczyk und Rebecca Wolf (München: Fink, 2007), S. 339–53

- Rautzenberg, Markus und Andreas Wolfsteiner (Hg.), *Hide and Seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität* (München: Fink, 2010) <<https://doi.org/10.30965/9783846748886>>
- Sontag, Susan, »In Platons Höhle«, in dies., *Über Fotografie* (Frankfurt a.M.: Fischer, 1980), S. 9–31
- Weigel, Sigrid, *Entstellte Ähnlichkeit: Walter Benjamins theoretische Schreibweise* (Frankfurt a.M.: Fischer, 1997)
- *Grammatologie der Bilder* (Berlin: Suhrkamp, 2015)
- *Leib- und Bildraum: Lektüren nach Benjamin* (Köln: Böhlau, 1992)
- *Walter Benjamin: Die Kreatur, das Heilige, die Bilder* (Frankfurt a.M.: Fischer, 2008)