

Peter Geimer

Fotografie als Fakt und Fetisch

Eine Konfrontation von Natur und Latour

Prolog

Was kann mit dem Untertitel der vorliegenden Publikation – *Zur visuellen Herstellung von Selbstverständlichkeiten* – gemeint sein? «Selbstverständlich» ist, was sich von selbst versteht, worüber man schweigen kann, was auf sich selbst beruht und deshalb keiner Intervention bedarf. Was in diesem Sinne selbstverständlich ist, lässt sich aber nicht zugleich auch *herstellen*. Alles Hergestellte versteht sich gerade *nicht* von selbst, jedenfalls muss es von denen, die es herstellen, verstanden oder missverstanden werden. Der zitierte Untertitel umschreibt also offenbar eine Paradoxie oder wird insgeheim immer schon in einem uneigentlichen Sinne verwendet, nämlich im Sinne von: «die Herstellung der *sogenannten* Selbstverständlichkeiten». Was als selbstverständlich daherkommt, so will man dann sagen, ist es in Wahrheit gar nicht: Es wurde konstruiert. Dann aber fragt sich, *wer* eine solche hergestellte Selbstverständlichkeit dann als «selbstverständlich» auffasst, wer oder was sie einerseits herstellt, konstruiert und in Umlauf bringt, und wer oder was das solcherart Konstruierte dann andererseits für unkonstruiert, evident und selbstverständlich halten soll?

Eine ähnliche Paradoxie bewohnt auch den Titel *Ganz normale Bilder*. Man kann diesen Titel in einem ganz umgangssprachlichen Sinne verstehen. Ganz normale Bilder wären dann solche, die durch nichts überraschen, die unauffällig sind und deren Lektüre keine Probleme bereitet. Man kann den Begriff «normale Bilder» aber auch im Sinne von «normierte Bilder» verstehen und meint dann, dass sie in Wahrheit gar nicht normal sind, sondern nur so scheinen, vielleicht nur so scheinen *sollen*. Und auch hier stellt sich die Frage ein, wer diese Bilder einerseits normiert, und wer sie – aller Normierung zum Trotz – dann andererseits noch normal und harmlos finden soll. So scheint es

unvermeidbar, dass die beiden genannten Titel immer zwei Parteien, Instanzen oder Handlungsträger voraussetzen: diejenigen, die herstellen, und diejenigen, die das solcherart Hergestellte offenbar nicht als Machwerk erkennen, sondern es für natürlich halten.

Dieser Figur liegt in der Regel die Annahme zu Grunde, dass am Beginn solcher Konstruktionen eine verantwortliche Instanz steht, dass an diesem Beginn jedenfalls *nichts* ist, was auf der Seite der Dingwelt zu verbuchen wäre. In der seinsgeschichtlichen Diktion Martin Heideggers liesse sich sagen: «Das Seiende im Ganzen wird jetzt so genommen, dass es erst und nur seiend ist, sofern es durch den vorstellend-herstellenden Menschen gestellt wird.»¹ Was aber lässt ein solches Primat der Herstellung im Ungedachten? Was ist es, das sich in dieser Rede vom Selbstverständlichen scheinbar von selbst versteht?

Diese Fragen werden im Folgenden nur auf einigen Umwegen tangiert. Mit der Fotografie geht es aber doch um eine Abbildungstechnik, deren historische Beschreibungen die genannte Polarisierung von Natur und Kultur, Gegebensein und Herstellung beinahe in Reinform vorgeführt haben: Selbsteinschreibung der Natur versus Codierung einer Botschaft; oder, um es im Wortlaut zweier Titel zu sagen: *The Pencil of Nature* (William Henry Fox Talbot 1844) und *On the Invention of Photographic Meaning* (Allan Sekula 1982).

Natur und Latour

Die beiden Agenten, welche der Untertitel dieses Beitrags zusammenführt, sind denkbar ungleich, durch einen Reim gerade noch in der Balance gehalten, der seinen Klang freilich auch nur im Deutschen entfaltet und schon im Französischen nicht mehr funktioniert. Auf der einen Seite eine uralte Entität – «Natur» –, in deren Grenzen man alles eingeschlossen hat, was *nicht Kultur* ist; auf der anderen Seite ein vergleichsweise junges Subjekt, in Burgund geboren und Professor am *Centre de Sociologie de l'Innovation* am Boulevard St. Michel Nr. 60 in Paris. Vor allem aber: auf der einen Seite Natur, auf der anderen Mensch und Menschenwerk oder, wie oft gesagt worden ist, zum einen das Vorgefundene, Vorgängige und historisch Indifferente, zum anderen das Subjektive, kulturell Konstruierte, historisch Variable. Dieser Opposition von *Objektivität* und *Subjektivität* entspricht – ebenso schlagwortartig – die methodologische Unterscheidung von *Realismus* und *Konstruktivismus*. Damit ist eine Heuristik genannt, welcher die eine Seite des ungleichen Reimpaars – «Natur» – wahrscheinlich gänzlich indifferent gegenübersteht, welcher die andere Seite – «Latour» – indessen mit einer neuen Redefigur begegnen will: «a new figure of speech [...] which should allow me to open another language

possibility where the question of constructivism or realism could be shortcut».² Latour verschränkt diesen Zusammenschluss zu einem Neologismus und fasst dessen Genese in folgende Formel:

fetishes + facts = factishes

oder (im Französischen)

*fétiches + faits = faitiches*³

Diese Figur lässt sich auch auf die Geschichte der Fotografie und ihre Deutungen anwenden. Soll man ihr Aufkommen in den 1830er-Jahren als *Entdeckung* oder als *Erfindung* beschreiben? Als das Vorfinden eines natürlichen Vorgangs, der in einer Art von Stand-by-Modus immer schon vorhanden war und nur aktiviert (oder für immer unerkannt bleiben) musste? Oder als die Etablierung einer kulturellen Praxis aus bestimmten Motiven, Interessen oder Zwängen heraus? Ist die Fotografie also vorgefallen oder wurde nach ihr gesucht? Und sind die Bilder, die sie generiert, demnach *self-representations* der Natur⁴ oder codierte Botschaften unter anderen, die sich alleine durch die Zuschreibung eines bestimmten Codes von anderen Bildern und Zuschreibungen unterscheiden?

Ich werde mich im Folgenden bemühen, diese Fragen nicht zu beantworten. Sie jedenfalls nicht mit «Ja» oder «Nein» zu beantworten und mich so auf die eine oder andere Seite der Dichotomie zu schlagen. Ungleich interessanter wäre es, die Fotografie von jenem Ort der *factishes* her als eine hybride Formation zu denken, die weder eindeutig «Entdeckung» noch eindeutig «Erfindung» ist. Ich möchte dem Weg Latours also ein Stück weit folgen, halte aber ein, wenn dieser die Absicht äussert, «Handel mit der Metaphysik zu treiben», «mit dem Realismus die Risiken der Ontologie wieder[zu]finden».⁵ An dieser Stelle wird ein anderer Gewährsmann aus Paris hinzugezogen, Jacques Derrida, dessen Taktik es erlaubt, die genannten Dichotomien zumindest zu vermeiden und in der Schwebe zu halten. So wird die folgende Schilderung – zugegebenermassen – vor allem eine Strategie der Negation und Vermeidung sein: Es geht darum, mit Latour die Polarisierung von Realismus und Konstruktion zu vermeiden und – wo dieser dann doch den metaphysischen Grund seiner Rede durchschimmern lässt – mit Derrida zu fragen: *wie nicht sprechen, comment ne pas parler?*

Indexikalisches Bild oder codierte Botschaft?

Eine realistische Tradition hatte lange Zeit auf der Indexikalität des fotografischen Bildes beharrt. Die Pioniere des Mediums – Niépce, Daguerre und Talbot – hatten diese Vorstellung fest installiert, und die Kommentatoren der kommenden Jahrzehnte folgten ihnen darin. «So ist», schreibt Daguerre 1839, «das DAGUERREOTYP kein Gerät, das dem Abzeichnen der Natur dient, sondern ein chemischer und physikalischer Prozess, welcher der Natur hilft, sich selbst abzubilden».⁶ Im 19. Jahrhundert verzichtet kaum ein wissenschaftlicher Kommentar zur Fotografie auf den Hinweis, bei ihr handele es sich um ein automatisches Verfahren, ein Substitut menschlicher Sinne, den Ersatz von Subjektivität in einem Aufzeichnungsprozess, dessen Unmittelbarkeit der Natur der Dinge selbst geschuldet sei. Gegen Ende des Jahrhunderts besiegelt Charles Sanders Peirce diese Formel, wenn er fotografische Bilder als Beispiele jener Klasse von Zeichen aufführt, die er «Zeichen aufgrund ihrer physischen Verbindung» nennt. Für Peirce gilt, «dass Photographien unter Bedingungen entstehen, die sie physisch dazu zwingen, Punkt für Punkt dem Original zu entsprechen».⁷

Als Roland Barthes diese Tradition in *La chambre claire* 1980 noch einmal in Anspruch nahm, war er sich bereits des anachronistischen Anscheins dieser Annäherung bewusst. Bei den heutigen Kommentatoren der Fotografie (Soziologen und Semiologen) steht die semantische Relativität hoch im Kurs: nichts «Reales» gibt es (gross ist die Verachtung für die «Realisten», die nicht sehen, dass eine Fotografie immer codiert ist), nur das Artefakt; Thesis, nicht Physis.⁸ Barthes hingegen war noch einmal bereit, die Fotografie als «Emanation des Referenten» zu lesen. «Von einem realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin [...]».⁹ Wie Barthes selbst bemerkte, hatten inzwischen semiotische, sozialgeschichtliche, marxistische und konstruktivistische Theorien das Deutungsmonopol übernommen. Der Realismus der Fotografie, so wurde jetzt angeführt, sei keine *Eigenschaft* fotografischer Aufzeichnung, sondern der Effekt historisch variabler Codes, Rezeptionsweisen, institutioneller Einflüsse, politischer und sozialer Prozesse. «Photographic ›literacy› is learned», heisst es etwa 1982 in einem Text Allan Sekulas, der das geänderte Verständnis schon im Titel führt: *On the Invention of Photographic Meaning*.¹⁰ Demnach ist die Information einer Fotografie dieser nicht als Eigenschaft mitgegeben, sondern muss zuallererst erfunden und erlernt werden. «Every photographic image is a sign, above all, of someone's investment in the sending of a message.»¹¹ Wer hier also sendet, ist nicht «die Natur», sondern «someone». Insbesondere in amerikanischen Beiträgen wird die Materialität des fotografischen Bildes dementsprechend in ein Netzwerk

sozialer Praktiken eingeflochten. Bezeichnend für diese Entwicklung sind die vier Fragen, die Richard Bolton 1989 den Beiträgen eines Aufsatzbandes über *Critical Histories of Photography* voranstellt: «What are the social consequences of aesthetic practice?» – «How does photography construct sexual difference?» – «How is photography used to promote class and national interests?» – «What are the politics of photographic truth?»¹²

Ohne Eigenheit und Differenz der zitierten Positionen einzuebnen, lässt sich wohl sagen, dass sich seit etwa zwei Jahrzehnten eine Hinwendung zu Fragen der *sozialen Konstruktion* und *Rezeption* von Bedeutung abzeichnet. Hatte man die Autorschaft des Bildes lange Zeit fest auf der Seite der Objekte verankert, so setzt man jetzt auf die konstitutive Rolle der beteiligten Institutionen und Akteure, ihrer Interessen und Entscheidungen, ihres Eingreifens und ihrer sozialen Interaktionen. Dem Anspruch eines Wissenschaftlers, der – wie Robert Koch – behauptet, seine Fotografien seien die Wiedergabe jener Krankheitserreger, die er zuvor im Mikroskop gesehen habe, kann nun – mit Thomas Schlich – entgegengehalten werden: «Repräsentation ist auf eine Rezeption durch andere angewiesen, sie ist ein sozialer Vorgang.»¹³

Ich möchte den Wert der beschriebenen Wende keineswegs bestreiten, ihre Axiomatik aber doch in Frage stellen. Wenn selbst noch die schiere Materialität der Fotografie dem Wirken einer Ideologie unterstellt werden soll, dann ist dieser Geste die Unhintergebarkeit eines fotografischen Rauschens entgegenzuhalten, das immer schon stattgefunden haben muss, bevor sich eine Ideologie hier überhaupt einschreiben konnte. Von diesem Rauschen, wie ich es vorläufig nennen will, wird in den erwähnten Debatten kaum gesprochen. Entweder verschwindet es in der Utopie eines transparenten Mediums, das die «Emanationen des Referenten» ungefiltert passieren lässt. Oder es ist bereits übersprungen, indem man die Materialität der Fotografie als eine passive Hohlform verbucht, der die Gesellschaft nach Belieben ihre Konstruktionen aufdrückt. Mit den frühen fotochemischen Versuchen William Henry Fox Talbots geht es im Folgenden um eine Episode aus der Frühzeit der Fotografie, die zwischen den genannten Dichotomien oszilliert.¹⁴

Entdeckung oder Erfindung der Fotografie?

In Talbots *The Pencil of Nature* wird die Fotografie zunächst noch ganz in der Ordnung jener Medien und Künste reflektiert, von denen sie sich gerade unterscheiden sollte. Was die Fotografie *nicht* ist, gibt sich dabei an einem veränderten Stellenwert der Hand zu erkennen – der menschlichen Hand des Zeichners und jener «Hand der Natur», von der es bei Talbot heisst, dass sie im

Medium der Fotografie erstmals Bilder ihrer selbst zeichne: Fotografien, so heisst es, seien «impressed by nature's hand».¹⁵ Was Talbot und seine Zeitgenossen an diesem Modus der Abbildung verblüfft hat, war der Umstand, dass die fotografische Apparatur – im Gegensatz zur Hand eines Zeichners – alle Details eines Gegenstandes *zugleich* aufzeichnen konnte. So hatte Talbot die Mitglieder der *Royal Society* 1839 anlässlich der ersten Ausstellung seiner fotografischen Bilder eigens auf diese Eigenschaft der Fotografie hingewiesen. Die Verwunderung gilt dem Umstand, dass die fotografische Erfassung der 1000 Verästelungen einer Blüte nicht auch 1000-mal länger dauert als die Erfassung eines einzelnen Eichenblatts: «It is so natural to associate the idea of *labour* with great complexity and elaborate detail of execution, that one is more struck at seeing the thousand florets of an *Agrotis* depicted with all its capillary branchlets [...], than one is by the picture of the large and simple leaf of an oak or a chestnut. But in truth the difficulty is in both cases the same. The one of these takes no more time to execute than the other [...].»¹⁶

Für Talbot ist es «natürlich» («so natural»), hinter der Aufzeichnung endloser Details auch eine zeitintensive Arbeit zu vermuten. Diese Konstellation zeigt, dass im Aufkommen einer Abbildungstechnik alles andere als Selbstverständlichkeit am Werk ist. Im Anblick der fotochemischen Artefakte versteht sich nichts von selbst. Talbot muss seinen Lesern und Zuhörern erst erklären, dass die Fotografie 1000 Blüten so schnell wie ein einzelnes Blatt aufzeichnet. Offensichtlich kann man die neue Technik zunächst nicht in ihrer Positivität denken, sondern immer nur ihre Differenz zur vorangegangenen Praxis der Handarbeit konstatieren. Um Verwechslungen mit Techniken manueller Bilderherstellung zu vermeiden, hat Talbot dem *Pencil of Nature* denn auch eine Notiz an den Leser beigegeben: «The plates of the present work are impressed by the agency of light alone, without any aid whatever from the artist's pencil. They are sun-pictures themselves, and not, as some persons have imagined, engravings in imitation.»¹⁷

Wie die Hand der Natur eine solche Selbsteinschreibung vornimmt, berichtet Talbot den Mitgliedern der *Royal Society* am Beispiel der ersten fotografischen Aufnahmen seines Landsitzes Lacock Abbey: «Zuerst wurde das Papier genau in der Brennweite der Objektiv dieser kleinen Kameras angebracht. Dann nahm ich sie mit ins Freie und baute sie in verschiedenen Stellungen rund um das Gebäude auf. Nach Verlauf einer halben Stunde sammelte ich sie wieder ein und öffnete sie im Hause und fand in jeder ein Miniaturbild von den Objekten, vor denen ich sie aufgestellt hatte.»¹⁸ Während sich im Inneren der Camera obscura das Silberchlorid im Sonnenlicht schwärzt, hat Talbot Zeit zu einem Spaziergang. Was also um 1840 zur Disposition stand, war die Frage nach der Herkunft der fotografischen Bilder. Woher kamen sie, wenn sie zu

einem Zeitpunkt entstanden, an dem Hand und Auge des Operators nicht unbedingt beteiligt waren?

Talbot beantwortet diese Fragen zunächst, indem er die Autorschaft einfach verschiebt: vom Subjekt zum Objekt. «[...] it is not the artist who makes the picture, but the picture which makes i t s e l f. All that the artist does is to dispose the apparatus before the object whose image he requires; he then leaves it for a certain time, greater or less, according to circumstances.»¹⁹ Als sei die Ursache der Bilder auf jeden Fall nur an einem einzigen Ort zu finden, operiert Talbot mit zwei statischen, sich gegenseitig ausschliessenden Instanzen. Entweder er selbst oder das Objekt selbst hat die Spuren hervorgebracht. Da er selbst es offensichtlich nicht war, der die Ansicht seines Landsitzes ins Innere der Kamera versetzt hat, musste es dieses selbst gewesen sein. «Dieses Haus», so heisst es im Bericht vor der Royal Society, «ist, wie ich annehme, das erste, von dem jemals bekannt wurde, dass es sein eigenes Bild gezeichnet habe.»²⁰ Die Aktivität, die zum Erscheinen des Bildes führt, wird jetzt tief in die Dinge selbst hinein verlegt. Es ist, als habe Talbots Haus den Willen gehabt, sich fotografisch porträtiert zu sehen. Talbots Vorgehen, alles Handwerkliche und Hergestellte aus seiner Beschreibung auszuschliessen, hat ihn an einen Punkt geführt, an dem die fotochemische Aufzeichnung offenbar nur noch als Zauber, Wunder und Magie adressierbar ist: «Wenn man einer Person, die mit dem Verfahren nicht bekannt ist, sagt, dass nichts von all dem von Hand ausgeführt worden ist, muss sie glauben, dass einem der Geist aus Aladins Wunderlampe dienstbar ist. Und tatsächlich könnte man sagen, dass es etwas derartiges ist. Es ist ein kleines Stück an wahrgewordener Magie – an Naturmagie [...].»²¹

Es ist, als bliebe nach dem Ausscheiden der individuellen Hand als Erklärungsmuster nur noch Aladins Wunderlampe. Talbots Gleichung lautet: Das fotografische Bild entsteht nicht von Hand, also entsteht es von selbst, also handelt es sich um eine Art von Magie. Diese Linie beschreibt indessen nur die eine Hälfte der in Talbots Schriften beschriebenen Begründungslogik. Talbot setzt ihr eine teleologische Gleichung entgegen, die nachgerade das Gegenteil besagt. Talbot fungiert darin als Urheber, der in einer Reihe *zielgerichteter* Experimente ein Verfahren zur Herstellung von Bildern *entwickelt* hat und diesem Verfahren folglich auch einen Namen – *Kalotypie* – geben kann. Für diese Arbeit steht ihm ebenso folgerichtig ein Patent auf seinen Namen zu. In einem Brief vom 29. Januar 1839 kündigt Talbot den drei von der *Académie des Sciences* bestellten Gutachtern der Daguerrotypie – François Arago, Jean Baptiste Biot und Alexander von Humboldt – an, er werde gegenüber der Erfindung Daguerres Prioritätsansprüche geltend machen.

Nicht nur in diesen juristischen Ansprüchen, auch in der Beschreibung seines Experimentierens hat Talbot das Erscheinen der Fotografie an seine eigene

Person gebunden. Im Hantieren mit seinen Chemikalien produziert er Effekte. Deren Erscheinen auf dem weissen Papier steht in einem unmittelbaren Verhältnis zu seinen Handlungen. Verdünnt er beispielsweise die Silbernitratlösung zu schwach, schwärzt sich das Papier bereits ohne Lichteinfluss. Verdünnt er zu stark, zeigt sich keine Lichtempfindlichkeit. Nimmt er ein Teil Silbernitrat und 6–8 Teile Wasser, ergibt sich das richtige Mass. Ist ein Teil der Bilder zu schwach belichtet, so kann er ihn durch Aufpinseln von salpetersaurem Silber, destilliertem Wasser und Essigsäure verstärken usw. Das Hantieren des Experimentators scheint in einem kausalen Verhältnis zu den Effekten zu stehen, die vor ihm auf dem weissen Blatt erscheinen.

Talbots Schriften entfalten mithin ein äusserst widersprüchliches Szenario: Talbot führt Prozesse, um ein Verfahren juristisch an seinen Eigennamen zu binden, von dem er zugleich behauptet, es habe sich ihm von selbst entdeckt. Einmal nennt er die Fotografie eine *Entdeckung*, dann wieder ein von ihm *erfundenes* Herstellungsverfahren. In einen Register verlegt er alles auf die Seite der Objekte, einer immanenten Natur, die aus sich selbst heraus agiert und ihren humanen Zuschauern Rätsel aufgibt. Im anderen Register schreibt er die Fotografie sich selbst und seinem eigenen Agieren, seiner persönlichen Erfahrung und Biografie zu. In ihren jeweiligen Geltungsansprüchen schliessen sich die beiden Erklärungsmodelle offenbar aus. Denn einerseits ist es fraglich, unter welchen Bedingungen sich jemand ein Naturgesetz auf seinen Namen patentieren lassen will; andererseits ist nicht nachzuvollziehen, wie ein präzise beschriebener und experimentell ermittelter Verbund aus Camera obscura, Silbernitrat, Kochsalz und Papier von sich aus in Erscheinung getreten sein soll, um fortan Selbstbildnisse der Natur zu generieren.

Im Vorfeld der Visualisierung

Offensichtlich ist hier eine Spannung am Werk, die mit der eingangs erwähnten Dichotomie von Natur und Kultur, Realismus und Konstruktion zu tun hat. Talbots praktischer Umgang mit seinen Materialien zeigt wohl hinlänglich, dass fotografische Aufzeichnungen nicht einfach als Selbstrepräsentation der Natur vorfallen. Schon der experimentelle Aufwand, den er betreibt, um Bilder zu erzeugen, lässt erahnen, dass Visualisierung sich weder von selbst ereignet noch von selbst versteht. Das Beispiel Talbots zeigt aber ebenso die Grenzen einer Beschreibung, die den Vorgang der Visualisierung vor allem Prozessen der Kommunikation und der Konstruktion unterstellt. Die Schwärzung von Chlorsilber ereignet sich, auch ohne dass eine Gesellschaft darüber kommuniziert. Solches Sich-Ereignen bezeichnet einen Ort, von dem Irritationen ausgehen,

die jeder Konstruktion immer schon vorangegangen sind und die Latour in einer schönen Wendung das «Beben» der Dinge genannt hat.²² Dieses «Beben» und das Handeln, das es veranlasst, lassen sich innerhalb der traditionellen Dichotomie von «Objektivität» und «Subjektivität» nicht adäquat beschreiben. Latours Strategie, solche Dichotomien von vornherein zu unterlaufen, erscheint mir – auch mit Blick auf die Fotografie – interessanter. Die Begriffe «Subjekte, Objekte, Menschen und nicht-menschliche Wesen» müssten «aufgegeben werden».²³ Latour spielt seinen Entwurf einer alternativen Erzählung am Beispiel Pasteurs und der Entdeckung/Erfindung des Milchsäureferments im Jahre 1853 durch.²⁴

In Anlehnung an Latours Beschreibung lässt sich auch von den durch Talbot beschriebenen Bildern und Praktiken sagen, sie seien weder objektiv noch subjektiv. Und sie sind auch nicht beides zugleich: teils objektiv und teils subjektiv. Vielmehr entstehen sie in *Relationen* aus Chemikalien und ihren Effekten, Bibliotheken, Handgriffen Talbots, den Lichtverhältnissen Englands im Jahr 1833 etc. Anstelle von Objekt- oder Subjektmonaden zeigt sich ein Ensemble aus Agenten, die immer schon vermittelt, miteinander verschränkt, aufeinander bezogen sind. Hier lässt sich übertragen, was Latour über seinen Gegenstand sagt, wenn er Pasteur, seine Laborausrüstung, die naturwissenschaftliche Fakultät in Lille, die Bierhefe, den Zucker etc. aufzählt und hinzufügt: «In dieser Liste gibt es keinen Substanzialismus, denn jede Entität definiert sich nur durch ihre Relationen [...]. Die naturwissenschaftliche Fakultät mit und ohne Pasteur ist nicht mehr genau dieselbe Fakultät; der Zucker mit und ohne Milchferment ist nicht mehr genau derselbe Zucker; das Milchferment vor und nach 1857 ist überhaupt nicht mehr dasselbe Ferment.»²⁵ Doch hat Latour die Umklammerung von Realismus und Konstruktivismus – in unserem Fall: von realen und konstruierten Bildern – tatsächlich aufgelöst? Es gibt ganze Passagen in seinem Text, wo mir diese Auflösung blosses Design zu sein scheint. So muss man sich fragen, ob in dem Neologismus *factishes* die beiden Teile, aus denen er – noch allzu gut erkennbar – zusammengesetzt ist, nicht unter ihrem neuen Dach noch immer ihr altes Zwiegespräch fortsetzen. Eine andere Strategie Latours ist es, die zu ihrem neuen Recht gekommenen Dinge als Wesen eigener Ordnung zu beschreiben, sie mit eigenem Willen, einer Art von Bewusstsein und festen Absichten auszustatten. Einige Beispiele aus der Beschreibung der Pasteur'schen Experimente: «Wir finden hier nicht mehr allein Pasteur, wie er in seinem Laboratorium bei der Vorstellung bebt, seine Fermentierung und dieses ungewisse Ferment zu verlieren [...]. Auch die Milchfermentierung bebt.»²⁶ – «Nicht nur <stösst> das Ferment Pasteur <zu> [...], sondern auch Pasteur <stösst> dem Ferment <zu> [...].»²⁷ – «Wenn Pasteur zögert, zögert die Fermentierung ebenfalls.»²⁸ – Und schliesslich: «Das Nach-

helfen Pasteurs wurde vom Ferment als historische Chance ergriffen, um sich zu manifestieren [...]. Pasteur denkt, das Ferment lenkt. Das Ferment denkt, Pasteur lenkt.»²⁹ Die Ironie dieser Sätze verdeckt nur mühsam, dass hier offenbar ein grundsätzliches Problem der Darstellung vorliegt. Es scheint, als könne man ein Sich-Ereignen nicht artikulieren, ohne augenblicklich in eine Art metaphysisches Vokabular zurückzufallen, das die Indifferenz der Dinge grammatikalisch belebt, personifiziert, wenn nicht gar anthropomorphisiert. Schliesslich fällt jener Satz, mit dem Latour ganz offen seinen «Handel mit der Metaphysik» eröffnet: «Aber mit der verallgemeinerten Symmetrie wollen wir *die Phänomene selbst* erreichen, wir wollen das Elternhaus des Idealismus verlassen und mit dem Realismus die Risiken der Ontologie wiederfinden [...].»³⁰ So taucht im Verlauf einer differenzierten Rede plötzlich ganz unverhohlen ein altes Phantom wieder auf: «die Phänomene selbst».

Man muss Latour gegen Latour lesen. Man muss der eigentümlichen Re-Ontologisierung der Dinge jene Feststellung entgegenhalten, die der Text wenige Seiten später selbst ausspricht: «[...] dass die Ereignisse, wenn sie ihren Namen verdienen sollen, zum Teil ohne Ursache sind.»³¹ In diesem Sinne heisst es über Pasteurs Experiment von 1853: «Es lässt sich nirgendwo im Universum eine Kräfteübertragung finden, die für die Entstehung dieses Ereignisses aufkommt und retrospektiv seine Emergenz erklärt. Die Entdeckung/Erfindung/Konstruktion des Milchferments verlangt, dass man ihm den Status der Vermittlung gibt, das heisst eines Ereignisses, das tatsächlich weder ganz Ursache ist, noch ganz Wirkung, weder vollkommen Mittel, noch vollkommen Zweck.»³² «Die zur Neuerung notwendige Transzendenz verteilt sich auf all die kleinen Verschiebungen, in denen Folgen und Wirkungen ihre Vorfahren überragen.»³³

«Wie nicht sprechen? Comment ne pas parler»? Es ist kein Zufall, dass Jacques Derrida diese Frage im Verlauf eines Textes stellt, der von den Strategien der negativen Theologie handelt.³⁴ Denn nach dieser Theologie ist jede Sprache, jedes Prädikat notwendig unangemessen, um Gottes Wesen, seine *Überwesenheit*, zu benennen. Ehe es Wesen gab, da war Gott, meint Meister Eckart. Gott zu benennen, ist demnach nicht möglich, und einzig eine *negative* Rede kann vorgeben, seinen Ort zu benennen: Gott ist weder gut noch schlecht, er ist nicht innen und nicht aussen, nicht das eine und nicht das andere etc. Es ist auch kein Zufall, dass selbst Latour in einer Fussnote – seinen Gewährsmann Whitehead zitierend – schliesslich Gott auftreten lässt: «Alle wirklichen Einzelwesen teilen dieses Charakteristikum der Selbstverursachung mit Gott.»³⁵ Latour hat in manchen Passagen eine Art von Theologie, in anderen so etwas wie eine negative Theologie des Milchsäureferments vorgeschlagen. Denn in seinen Versuchen, den Dingen ein neues Recht einzuräu-

men, war er einerseits zu *positiven* Bestimmungen dessen gekommen, was die Dinge angeblich tun und wollen, und hatte andererseits konstatiert, was *nicht* der Fall ist, was *nicht* mehr gesagt werden kann, was vergessen und unterlassen werden soll: Die Begriffe «Subjekte, Objekte, Menschen und nicht-menschliche Wesen» müssten «aufgegeben werden» (siehe oben). Das «wiedervereinigte Ensemble» sei nicht «immanent oder transzendent, unpersönlich oder persönlich».³⁶

Wie Derrida gezeigt hat, steht hinter den Negationen der negativen Theologie indessen eine vorausgegangene Bejahung. Denn die negative Rede wird nur nötig, weil man dem, wovon man nicht reden kann, zuvor schon eine Überwesenheit und Allmacht attestiert hat. Die Rede ist verneinend, im Kern aber affirmativ, «à la fois négative et hyper-affirmative».³⁷ Was Derrida «Spur», «Urschrift» oder «différance» genannt hat, soll hingegen eine Vorgängigkeit anzeigen, die weder positiv noch negativ wäre. Von dieser Vorgängigkeit lässt sich freilich nicht sprechen.

Übertragen auf die Visualisierungen der Fotografie lässt sich so vielleicht sagen: Es «gibt» da Rauschen; ein Rauschen, das gegen realistische und konstruktivistische Zugriffe gleichermassen resistent ist. Statt die Dinge also mit einem Eigenleben auszustatten, wäre es vielleicht ratsam, ihnen eine Art penetranter Indifferenz zu attestieren: *Penetrant*, weil ihr blindes Agieren als Widerständigkeit vorfällt und sich aufdrängt; *indifferent*, weil diese Penetranz nichts meint, nichts sagen will, keine Botschaft ist. Auf Dauer wird auch diese Strategie des blossen Aufschubs keine Lösung sein. An dieser Stelle mag es aber genügen, an eine Bedeutungsresistenz zu erinnern, die irgendwo im Vorfeld der Visualisierung haust.

Anmerkungen

- 1 Heidegger, Martin: Die Zeit des Weltbildes, in: Ders.: Holzwege, Frankfurt a. M. 1980, S. 87.
- 2 Latour, Bruno: A Few Steps Toward an Anthropology of the Iconoclastic Gesture, in: *Science in Context* 10 (1997) 1, S. 65.
- 3 Ebd.; die französische Variante wird entwickelt in: Latour, Bruno: *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux Faitiches*, Paris 1996.
- 4 Talbot, William Henry Fox: *The Pencil of Nature*, New York 1969 (London 1844), o. S.
- 5 Latour, Bruno: Haben auch Objekte eine Geschichte? Ein Zusammentreffen von Pasteur und Whitehead in einem Milchsäurebad, in: Ders.: *Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*, Berlin 1996, S. 92 und 97.
- 6 Daguerre, Louis Jacques Mandé, zit. nach: Wiegand, Wilfried (Hg.): *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*, Frankfurt a. M. 1989, S. 18.
- 7 Sanders Peirce, Charles: Die Kunst des Raisonierens, Kap. II, in: Ders.: *Semiotische Schriften*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1986, S. 193.
- 8 Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie, Frankfurt a. M. 1989, S. 98.
- 9 Ebd., S. 90–91.

- 10 Sekula, Allan: On the Invention of Photographic Meaning, in: Burgin, Victor: *Thinking Photography*, London 1982, S. 86.
- 11 Ebd.
- 12 Bolton, Richard: Introduction, in: Ders. (Hg.): *The Contest of Meaning. Critical Histories of Photography*, Cambridge und London 1989, S. xiii–xvii.
- 13 Schlich, Thomas: Repräsentation von Krankheitserregern. Wie Robert Koch Bakterien als Krankheitsursache dargestellt hat, in: Rheinberger, Hans-Jörg, Michael Hagner und Bettina Wahrig-Schmidt (Hg.): *Räume des Wissens. Repräsentation, Codierung, Spur*, Berlin 1998, S. 174.
- 14 Der englische Privatgelehrte William Henry Fox Talbot (1800–1877) widmete sich neben mathematischen, botanischen, astronomischen und sprachwissenschaftlichen Studien seit 1834 Versuchen zur Lichtempfindlichkeit von Silbernitrat. Im Gegensatz zu seinen französischen Zeitgenossen – Nicéphore Niépce und Louis Jacques Mandé Daguerre – setzte Talbot bei seinen Experimenten zur Fotografie auf Papier als Bildträger und etablierte auf dieser Grundlage das Negativ-Positiv-Verfahren der Fotografie; zu Talbot siehe: Amelunxen, Hubertus von: *Die aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot*, Berlin 1989; Frizot, Michel: *Eine automatische Zeichnung. Die Wahrheit der Kalotypie*, in: Ders. (Hg.): *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln 1998.
- 15 Talbot (wie Anm. 4), o. S.
- 16 Talbot, William Henry Fox: Some Account of the Art of photogenic drawing, in: *The London and Edinburgh Philosophical Magazine and Journal of Science*, vol. XIV, January–June 1839, S. 199.
- 17 Talbot (wie Anm. 4), o. S.
- 18 Talbot (wie Anm. 16), dt. Übers. zit. nach: Baier, Wolfgang, *Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*, München 1980, S. 85.
- 19 Brief Talbots, zit. in: Buckland, Gail: *Fox Talbot and the Invention of Photography*, London 1980, S. 49.
- 20 Talbot (wie Anm. 16), dt. Übers. zit. nach Baier (wie Anm. 18), S. 85.
- 21 Brief Talbots, zit. nach Amelunxen (wie Anm. 14), S. 33.
- 22 Latour (wie Anm. 5), S. 92.
- 23 Ebd., S. 92.
- 24 Siehe Latour (wie Anm. 5) sowie die Darstellung in: Latour, Bruno: *Die Geschichtlichkeit der Dinge. Pasteur und sein Milchsäureferment*, in: Ders.: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*, Frankfurt a. M. 2000, S. 175–210.
- 25 Latour (wie Anm. 5), S. 106.
- 26 Ebd., S. 100.
- 27 Ebd., S. 96.
- 28 Ebd., S. 100.
- 29 Ebd., S. 105.
- 30 Ebd., S. 97 (Hervorhebung von P. G.).
- 31 Ebd., S. 107.
- 32 Ebd., S. 107 f.
- 33 Ebd., S. 109.
- 34 Derrida, Jacques: *Comment ne pas parler*, in: Ders.: *Psyché. Inventions de l'autre*, Paris 1987.
- 35 Whitehead, zit. nach Latour (wie Anm. 5), S. 107.
- 36 Latour (wie Anm. 5), S. 109.
- 37 Derrida (wie Anm. 34), S. 542.