

AUS DER FLIEGENPERSPEKTIVE

Facetten der Fotografie als theoretisches Objekt

»Begreifen wir überhaupt, dass die Fliegen [...] wegen ihres Forschungsdranges und Wissenseifers um so eher in Gefahr geraten, als sie unablässig philosophieren und eifrig die geheimen Dinge erforschen?« (Leon Battista Alberti)

»Was ist dein Ziel in der Philosophie? – Der Fliege den Ausweg aus dem Fliegenglas zeigen.« (Ludwig Wittgenstein)

»Seitdem die Fotografie erfunden wurde, ist es möglich geworden, nicht bloß im Medium der Wörter, sondern auch der Fotografien zu philosophieren.« (Vilém Flusser)

Die philosophische Fliege und das Denken der Fotografie

Leon Battista Alberti ist uns als Theoretiker der italienischen Renaissance bestens vertraut. Seine Konzeption des Bildes als offenes Fenster hat eine beachtliche Karriere gemacht. Noch etliche Theorien der Fotografie verdanken sich dieser idealistischen Vorstellung von ikonischer Transparenz.¹ Kaum bekannt ist jedoch, dass Alberti nur wenige Jahre nach *De pictura* (1435) auch der Fliege einen Text gewidmet hat. In seiner 1441 bis 1443 verfassten Lobschrift *Musca* beschreibt er die Aufsässigkeit des Insekts als Zeichen für dessen Wissbegierde.² Die Fliege lasse sich nicht entmutigen, ihre »Forschertätigkeit« übe sie beharrlich aus.³ Besonders ihre riesigen Augen bezeugten, dass sie diesen »Dienst an der Weisheit« von Natur aus leistete.⁴ Ihr tägliches Geschäft sei die unentwegte Suche nach Erkenntnis, und sie scheue dabei keinerlei Gefahr. Alberti charakterisiert die Fliege als philosophisches Insekt.

Nun ist *Musca* ein satirischer Text und dessen Würdigung der Fliege nur bedingt ernst zu nehmen. Dass die Mühen und Leiden des Insekts dennoch philosophischer Natur sein könnten, legt circa fünfhundert Jahre später und auf ganz andere Weise Ludwig Wittgenstein nahe. Seines Erachtens ist es das »Ziel in der Philosophie«, die hoffnungslos verirrete Fliege aus ihrer Falle zu befreien.⁵ Im transparenten Glas eingeschlossen, sieht das Tierchen die Welt um sich herum, aber sein Gefängnis und den Ausweg daraus erkennt es nicht (Abb. 1). Wittgensteins Paragraph 309 lässt viele Interpretationen zu: Ob es der wissende Philosoph ist, der anderen eine Fluchtbahn *aus* dem Verlies ihrer Unwissenheit weist; ob die Fliege für den Denker steht, der in eine »Sackgasse des Philosophierens«⁶ geraten ist; ob es um eine Befreiung *vom* trügerischen Fliegenglas geht, das heißt

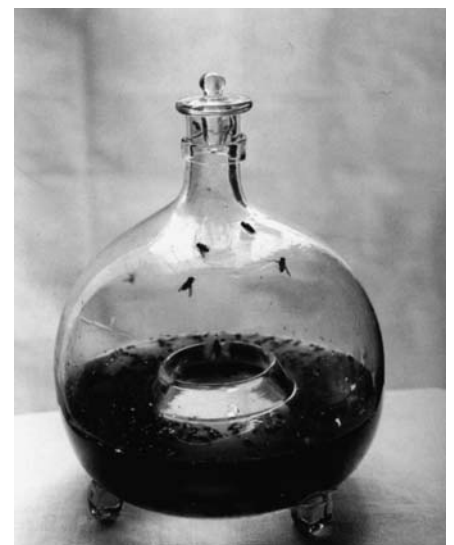


Abb. 1 Kimmo Taskinen: Fliegen in einem Fliegenglas [aus: Steven Connor: *Fly*, London 2006, S. 96].

den nichtsichtbaren Barrieren des Denkens – all dies ist hier nicht relevant.⁷ Wichtiger scheint, dass es die Geste des Philosophierens selbst ist, die den Ausweg *zeigt* und dadurch eine Blindheit beseitigt und neue Perspektiven eröffnet. Letzteres ist nicht allein zum Nutzen des Insekts; dessen Not gibt nach Wittgenstein allererst einen Anlass zum Philosophieren.

In seinem Text »Die Geste des Fotografierens« betont Vilém Flusser, es sei möglich, im Medium »der Fotografien zu philosophieren.«⁸ Weiter heißt es, der fotografische Akt sei eine »philosophische Geste«, deren Ergebnisse eine besondere »Greifbarkeit« aufweisen.⁹ Der Vorteil von Fotografien liege in ihrem anschaulichen Charakter, das heißt in ihrer Fähigkeit, etwas *zeigen* zu können. Demgemäß hält Flusser fest, dass man »die Fotografie als eine Geste des Schauens, der *theoria*«,¹⁰ aufzufassen habe.¹¹ Sein eigenes Interesse gilt dabei dem Agieren des Fotografen in der Aufnahmesituation. Ich werde eine etwas andere Richtung einschlagen. Mein Fokus liegt auf den Resultaten dieser »philosophischen Geste des Fotografierens«, oder anders gesprochen: auf Fotografien als theoretischen Objekten. In diesem Gefilde soll uns das »philosophische Insekt« bei der Orientierung helfen. Denn Ansichten der Fliege können uns die Augen für verschiedene analytische Facetten von fotografischen Bildern öffnen.

Was ist das, ein theoretisches Objekt? —

Martina Dobbies Buch *Fotografie als theoretisches Objekt* führt den für uns interessanten Begriff bereits im Titel.¹² Gleich zu Beginn des Textes zeichnet sich ab, dass ihre »Befragung der Fotografie als theoretisches Objekt«¹³ als Beitrag zu einer Theorie des Fotografischen gedacht ist. Keine abschließende Definition der Fotografie wird versucht, vielmehr geht es um die medienspezifischen Charakteristika des Fotografischen allgemein. Statt des Rätsels, was ein fotografisches Bild *ist*, steht die Frage im Zentrum, wodurch sich fotografische Bildlichkeit gegenüber anderen Formaten der Bildlichkeit auszeichnet. Bedeutet dies, Fotografien gegen trockene Theorien *über* Fotografie einzutauschen? Nicht unbedingt. Dobbe weist zu Recht darauf hin, dass mit der Verschiebung

von der Fotografie zum Fotografischen keineswegs ein Verlust von Anschaulichkeit einhergehen muss. In Bildanalysen sollte das Fotografische stattdessen als eine »je unterschiedlich akzentuierte Selbstthematizierung des Mediums Fotografie«¹⁴ herausgearbeitet werden.¹⁵

Martina Dobbe ist weder die erste noch die einzige Autorin, die den Begriff des theoretischen Objekts verwendet. So hat Rosalind Krauss in *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände* bereits 1990 einen Zusammenhang zwischen der Fotografie und dem Konzept des theoretischen Objekts hergestellt.¹⁶ Darauf macht Dobbe aufmerksam. Sie lässt indes unerwähnt, dass der Begriff auch von anderen systematisch in Anspruch genommen wird. Zu nennen wären etwa Hubert Damisch, Louis Marin und Mieke Bal.¹⁷ Zwischen den jeweiligen Konzeptionen gibt es Unterschiede und eine umfassende *Theorie des theoretischen Objekts* steht noch aus. Gleichwohl lassen sich gemeinsame Grundzüge festhalten: Spricht man von einem »theoretischen Objekt«, bedeutet dies keineswegs, dass es dieses Objekt nur hypothetisch gibt, dass es lediglich *in* der Theorie existiert oder etwas bloß Ausgedachtes ist. Ein theoretisches Objekt kann etwas sehr Konkretes sein, zum Beispiel eine Ausstellung, eine künstlerische Praxis oder eben auch Fotografien. Es zeichnet sich dadurch aus, dass es theoretische Fragen aufwirft und diese selbst zu einem ihrer Reflexionsgegenstände macht. Sein Theoretisieren vollzieht sich mit anschaulichen Mitteln. Dank seiner Anschaulichkeit kann ein theoretisches Objekt dabei behilflich sein, theoretisches Denken zu artikulieren. Aus dieser Perspektive sind Fotografien nicht mehr Gegenstände, auf die Theorie angewendet wird, vielmehr erkennt man in ihnen eine Art philosophisches Denkwerkzeug *mit* dem sich theoretische Einsichten gewinnen und Aussagen formulieren lassen.

Ein theoretisches Objekt kann als reflexives Hilfsmittel begriffen werden, das einen alternativen Blick auf ein zuvor vertraut scheinendes Analyse-Feld (etwa auf die Kunstpraxis oder die Fotografie-Theorie) gewährt. Ein wichtiger Aspekt kommt noch hinzu: Es verschiebt darüber hinaus die Kategorien, mit denen über ein Thema nachge-

dacht wird. In diesem Sinne erzwingt und ermöglicht ein theoretisches Objekt eine Kritik der Theorie. Doch signalisiert der Begriff zugleich eine bestimmte methodische Haltung. Man zielt nämlich nicht auf eine einseitige Anwendung, das heißt weder wird eine Theorie auf Fotografien angewendet noch wird die Fotografie als kritisches, theoretisches Objekt auf eine Theorie angewendet. Stattdessen geht es um eine »in reziproker Wechselseitigkeit geleistet[e] Arbeit«.18 Der Kontakt wird als »reziproke Aktion« verstanden, in dessen Folge beide Positionen einander erhellen können. Im Zuge dieses dialogischen Prozesses werden beide Positionen aber auch verschoben. Im günstigsten Fall legt die Theorie ein bereits implizites theoretisches Potenzial der Bilder frei, und die Bilder stellen die Theorie auf die Probe, irritieren beziehungsweise korrigieren deren Thesen oder verlagern ihr Zentrum. Fotografien als theoretische Objekte zu behandeln bedeutet, sie als anschauliche Formen des Theoretisierens anzuerkennen, weil sie Theorie mit bildlichen respektive ästhetischen Mitteln praktizieren. Sie »denken« nicht nur über sich nach, sondern lassen sich darüber hinaus auch als visuelle Argumente in theoretische Diskurse einführen.

Im Folgenden werden (fotografische) Bilder von Fliegen als theoretische Objekte herangezogen, die bestenfalls ein wenig Unordnung in die Fotografie-Theorie bringen sollen. Für ein solches Vorgehen empfehlen sich Darstellungen des Zweiflüglers schon deshalb, weil die *musca depicta* spätestens seit dem 15. Jahrhundert zu einem beliebten bildreflexiven Element avanciert.19 Als Motiv der (Selbst-)Thematisierung piktorialer Repräsentation trifft man sie seither immer wieder. Des Öfteren tritt das Insekt als »philosophische Fliege« in Erscheinung, die ins Bild gesetzt wird, um auf eine ästhetische Schwelle aufmerksam zu machen. Durch ihre Positionierung oder Größe fällt sie häufig (temporär) aus dem Maßstab und der Logik der Darstellung heraus: Sie scheint auf der Oberfläche des Bildes herumzuklettern, auf der Leinwand zu sitzen oder durch die Bildröhre des Fernsehgerätes zu krabbeln. So ist es oft die Fliege, die Albertis *finestra aperta* opak werden lässt, indem es das Bild als materielles Objekt herauskehrt, auf die Künst-

lichkeit der Repräsentation verweist und »unseren Blick als begehrenden Blick« entlarvt.20 Die *musca depicta* fungiert dann als eine Art reflexive Kippfigur, die das Bild und das Sehen selbst zum Thema macht. Wie im normalen Leben besitzt das Insekt also auch in der Ordnung der Repräsentation ein gewisses Störpotenzial. Es wird sich zeigen, dass die Fliege diese bildanalytische Kraft noch immer nicht eingebüßt hat.

Facetten der philosophischen Fliege und das Auge der Kamera

Auch die Fotografiegeschichte hat ihre philosophischen Fliegen. Von Karlheinz Lüdeking, Georges Didi-Huberman und Peter

Geimer sind einige Exemplare bereits im Sinne eines theoretischen Objektes behandelt worden. Am Beispiel von Jacques-André Boiffards *Papier collant et mouches* (1930) haben sowohl Lüdeking als auch Didi-Huberman Aspekte der philosophischen Arbeit des Insekts diskutiert (Abb. 2). Während Lüdeking die selbstreflexive Verdoppelung des »Aufnahmematerials« (fotografischer Film, Klebefilm des Fliegenpapiers) betont, erörtert Didi-Huberman das Foto im Zusammenhang mit Georges Batailles Bemühen um eine symptomale Ästhetik formloser Ähnlichkeit.21 Peter Geimer wiederum hat eine Fliege in Antonio Beatos Ansicht ägyptischer *Mameluckengräber* (um 1870) zum Aus-



Abb. 2 Jacques-André Boiffard: *Papier collant et mouches*, 1930, 22,8 × 17,9 cm, Sammlung Christian Bouqueret [aus: *La Subversion des Images. Surréalisme, Photographie, Film*, Paris 2009, S. 261].

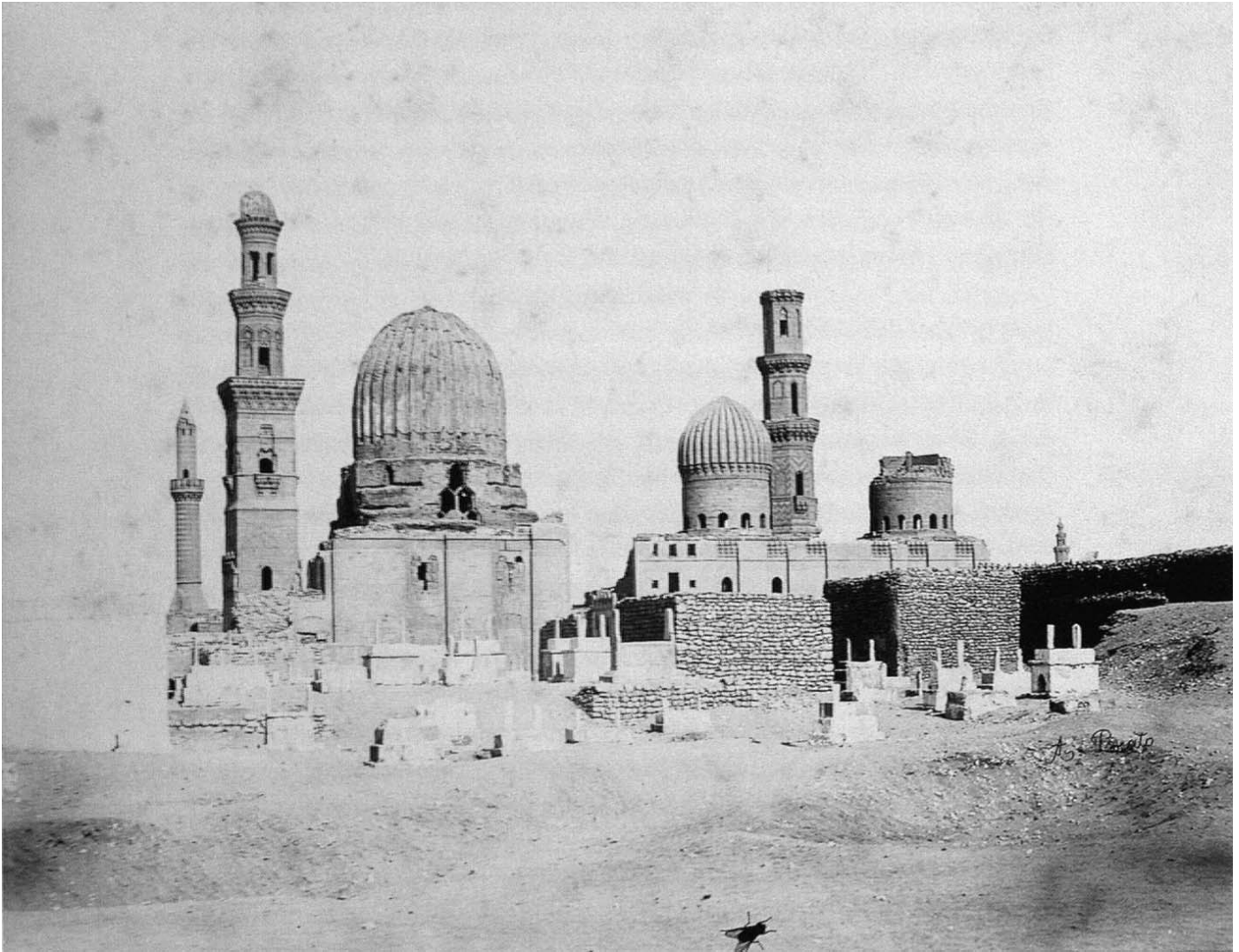


Abb. 3 Antonio Beato: Mameluckengräber (mit Fliege), um 1870, 20 x 26 cm, Sammlung Ruth und Peter Herzog, Basel [aus: *Tomorrow For Ever. Photographie in der Küppersmühle*, Köln 1999, S. 14].

gangspunkt seiner Überlegungen zum Begriff der Spur gemacht (Abb. 3).²² Er nutzt das zufällige Porträt des Insekts, um verschiedene Modi fototechnischer Abbildung zu differenzieren. In Geimers Betrachtungen finden sich viele Gedanken, die auch in der hier anschließenden Diskussion wiederkehren. Eine seiner Bemerkungen ist – vor allem hinsichtlich der Idee des theoretischen Objekts – besonders relevant: So hält er fest, dass das Bild der Fliege die anstehenden Probleme (der Spur) nicht löst, sondern sie vergrößert.²³ Dies gilt für die nun folgenden Exemplare zweifellos ebenso.

In seiner Arbeit *Partitur einer Fliege* (2004) greift Tue Greenfort die Thematik der (fotografischen) Spur in anspielungsreicher Weise auf (Abb. 4). Die aus zehn Bildfeldern bestehende Tafel bietet ein denkbar simples Su-

jet dar: Auf einer kameraparallelen und von Feuchtigkeit beschlagenen Glasscheibe krabbelt eine Fliege. Ihr Weg führt sie von links quer durch den Kader, wobei sie eine Schleife läuft. Beim Gang über das trüb gewordene Fenster hinterlässt das Insekt filigrane Markierungen. Ihre Tarsen und Flügelspitzen zeichnen zitterige Linien, Punkte und stakkatoartige Striche in den kondensierten Nebel. Zunächst werden Erinnerungen an Boiffards Aufnahme »Papier collant« wach, in der der Blick »ins Bild« ähnlich durch eine halbtransparente Schicht gehindert ist. Hier wie dort sehen wir Fliegen als dunkle Silhouetten durch das Hemmnis hindurch, das vom Gegenlicht erleuchtet wird. Anders als im Fall von Boiffards Kadavern ist das Insekt bei Greenfort quicklebendig. Denn immerhin ist es seine Bewegung, die

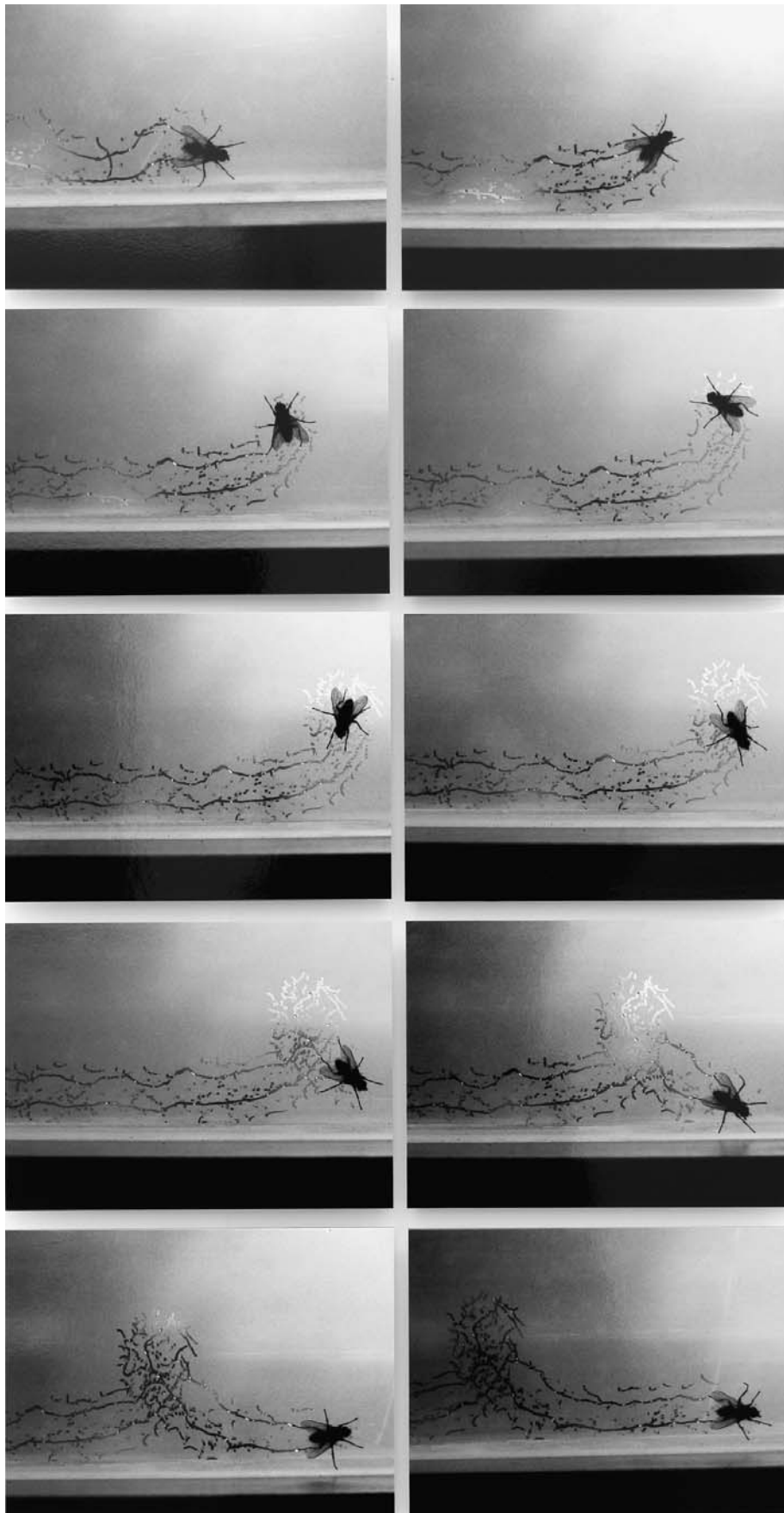


Abb. 4 Tue Greenfort: Partitur einer Fliege, 2004, 10 C-Prints auf Aluminium, je 18 x 24 cm, Courtesy Tue Greenfort und Johann König, Berlin.

als Spur aufgezeichnet wird. Folgerichtig rufen seine Aufnahmen und deren Anordnung denn auch zwei Pioniere der Bewegungs fotografie ins Gedächtnis: Eadweard Muybridge und Étienne-Jules Marey. Während die durch Intervalle getrennten Momentaufnahmen den analytischen Tableaus Muybridges ähneln, gemahnt das Muster der hinterlassenen Spuren an Mareys diagrammatische Chronofotografien.²⁴

Greenforts Arbeit ließe sich in dieser Tradition als ›Studie zum Gang einer Fliege‹ verstehen; sie ist aber natürlich weit mehr als das. Auf andere Weise als das Insekt, das auf der Glasplatte in Beatos Kamera landete, vergrößert die Fliege auf der beschlagenen Scheibe die Problematik der Spur. Denn man hat es mit einer doppelten Einschreibung zu tun: jene der tatsächlich indexikalischen Spur der Fußabdrücke des Tierchens sowie jene des Lichts in die fotosensible Schicht des Films. Im selben Zug kehrt auch die Thematik des Todes wieder ins Bild zurück. Der Rekurs auf Muybridge und Marey erinnert daran, dass die fotografierte Bewegung zugleich deren Stillstellung bedeutet, eine mediale Fixierung, die nicht selten als eine Form der Mortifikation empfunden wurde. Darüber hinaus lässt der Spaziergang auf der Scheibe die Fliege zu einer Verwandten jenes Zweiflüglers werden, den Wittgenstein im Fliegenglas eingeschlossen sah. Wir betrachten das Insekt in Untersicht, wir sehen es auf der ›anderen‹ Seite, ausgeschlossen von unserer Welt, zweifach gefangen hinter der Oberfläche der Fotografie. Für die Fliege gibt es keinen Weg *aus* dem Bild, für unseren Blick keinen wirklichen Zugang *in* das Bild. Das Bild ist eine unüberwindbare Grenze.

Das Moment einer in die Fotografie eingebauten Sichthemmung wird in Irving Penns *Summer Sleep* (1949) auf alternative Weise inszeniert (Abb. 5). Das Bild ist in zwei Ebenen aufgebaut: Im Vordergrund spannt sich über die gesamte Fläche ein feinmaschiges Netz, auf dem sich einige Fliegen niedergelassen haben. Penn hat auf das Fliegengitter fokussiert, so dass sich die Insekten und ihre Schatten scharf abzeichnen. Hinter dem Schleier befindet sich eine Szene, die man für das eigentliche Motiv der Aufnahme halten müsste: Eine schlafende Frau, vor der ein

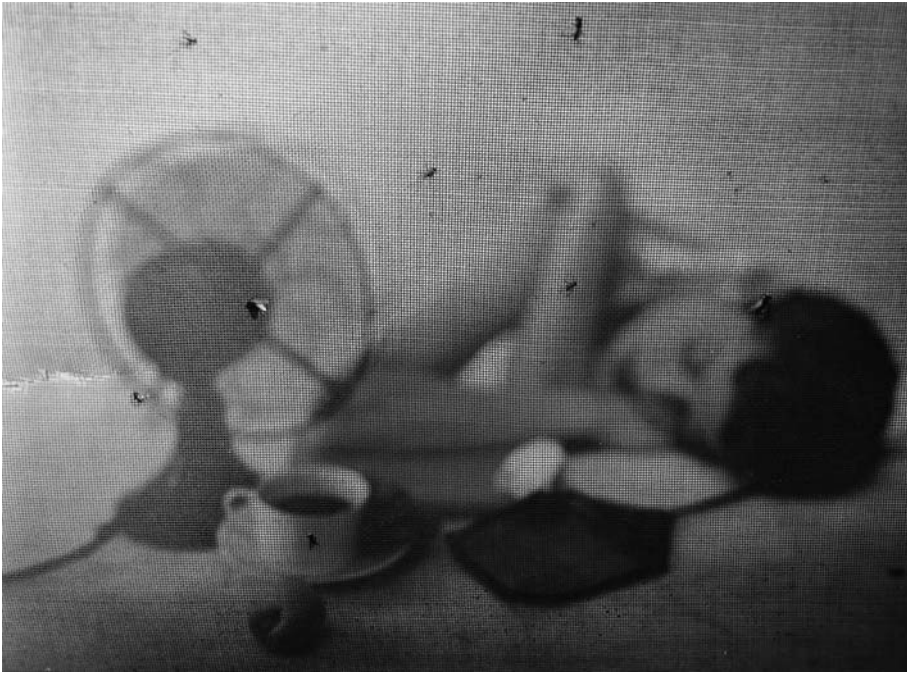


Abb. 5 Irving Penn: Summer Sleep, 1949, Abzug 1985, 50,8 × 60,6 cm, Dye Transfer Print (Reliefdruck) [aus: Irving Penn. Eine Retrospektive, München 1998, S. 100].

Stilleben aus Ventilator, Kaffeetasse, Apfel und Fliegenklatsche angerichtet ist. Die Out-of-Focus-Einstellung und die bildfüllende Gaze sorgen dafür, dass diese zweite Ansicht verschwommen ist. Anders als bei Boiffard, Beato oder Greenfort sind es in diesem Beispiel nicht die Fliegen, die zu Silhouetten werden. Stattdessen wirken die Objekte hinter dem Netz flach und schemenhaft. Die Insekten hingegen bekräftigen die Gaze als physische Barriere, an der der Blick teilweise haften bleibt.

Man könnte Penns Lösung als ironischen Kommentar zu einem anderen, für das (zentralperspektivische) Bild wichtigen Schleier verstehen, nämlich zu Albertis *velum* oder genauer noch: zu Albrecht Dürers mit einem

Fadengitter bespannten »Pfortchen«. Eine gewisse Bezugnahme zur Idee des Bildes als Blick durch ein Fenster wird ja schon dadurch hergestellt, dass ein Fliegengitter in der Regel in einen Fensterrahmen einsetzt wird. »Summer Sleep« könnte man als Transposition von Dürers Holzschnitt »Der Zeichner des liegenden Weibes« verstehen (Abb. 6), mit dem Unterschied natürlich, dass die Betrachtenden hier in die Position des Zeichners gerückt werden. Anders als bei Dürer gelingt es dem Blick jedoch nicht, das weibliche Modell durch das *velum* ungestört zu observieren; die »Durchsehung« (*perspectiva*) wird beeinträchtigt, das sonst so hilfreiche Gitternetz drängt sich auf, und mit ihm die Fliegen. Und mit den Fliegen kommt abermals der Tod ins Bild. Hierfür gibt es einen sonderbaren Grund: Penn hatte bereits leblose Insekten auf der Gaze angeklebt, bevor er die Aufnahme machte.²⁵ Die Tierchen wurden als Kadaver fixiert, ihre Leichenstarre wird durch die mediale Stillstellung lediglich verdoppelt. In der Betrachtung der »eigentlichen« Szene bleibt somit nicht nur der Schleier stets kopräsent und die Trübung unaufhebbar, vielmehr erfährt der friedliche Anblick eine morbide Einfärbung. Ist die Fotografie also doch eine Form der Mortifikation? Die Fliegenklatsche auf der anderen Seite des Schirms scheint diese Frage auf ihre Art zu beantworten.

In einer Arbeit von Harald Fuchs ist der Tod der Fliege noch offensichtlicher (Abb. 7). Sein Leinwandobjekt »Antlitz« (2003) ist buchstäblich aus zwei Schichten aufgebaut: Über der Reproduktion eines fotografischen Negativs des Turiner Grabtuches befindet sich ein circa acht Millimeter dicker Überzug aus transparentem Gießharz, in den zahlrei-

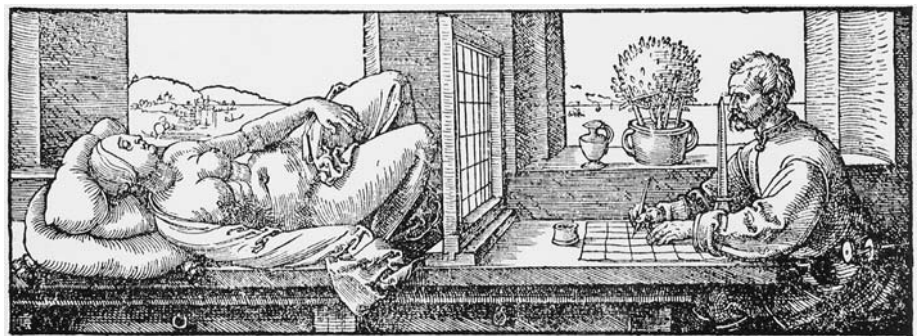


Abb. 6 Albrecht Dürer: Der Zeichner des liegenden Weibes, 1521–1525, Holzschnitt, 7,8 × 21,5 cm [aus: ders.: *Unterweisung der Messung, mit dem Zirkel und Richtscheit*, Nürnberg 1538, S. 181].



Das Bild des Antlitzes, wie es im fotografischen Negativ erscheint. Das Antlitz Christi auf dem Turiner Grabtuch, während 1900 Jahren der Menschheit verborgen. Die Entdeckung der positiven Form durch die Fotografie war wie eine Offenbarung.

Abb. 7 Harald Fuchs: Antlitz, 2003, Fotoleinwand mit Gießharzoberfläche (ca. 8 mm) und Fliegen, 174 × 105 cm [aus: Harald Fuchs: *Heimspiel*, Rehau 2003, S. 68].

che Laborfliegen eingelassen sind. Sie formen einen Schwarm über dem Haupt Christi. Im Firnis des Bildes erscheinen die Fliegen nicht als *musca depicta*, sondern als »sie selbst«. Ihre Gefangennahme im Harz macht sie zu Fossilien. Aufgerufen werden damit Erinnerungen an in Bernstein konser-

vierte Insekten, die dank ihrer Inklusion teilweise Millionen von Jahren erhalten geblieben sind. Der Einschluss bedeutet ihren Tod sowie ihre Bewahrung vor dem Verfall. In »Antlitz« werden die sprichwörtlich kurze Lebensdauer der Fliege und deren Präservierung in ein mehrdeutiges Verhältnis zur Zeit

der Fotografie gesetzt. André Bazin schreibt in seinem Text »Ontologie des photographischen Bildes«, ein Foto bewahre den abgelichteten Gegenstand »wie der Bernstein den intakten Körper von Insekten aus einer fernen Zeit«. ²⁶ Das Fotografierte werde einbalsamiert und zu einer »Mumie«.

Nun gehört die Vorstellung der Einbalsamierung als auch jene des Fossils zur traditionellen Metaphorik des Fotografie-Diskurses. ²⁷ Peter Wollen greift dieses Bild von den »Fliegen im Bernstein« noch einmal auf, jedoch nur, um wenig später zu ergänzen, dass »das Verhältnis der Fotografie zur Zeit komplizierter ist als üblicherweise angenommen.« ²⁸ Das Leinwandobjekt von Harald Fuchs regt zum Nachdenken darüber an, wie »kompliziert« dieses Verhältnis ist. Der Grund hierfür ist das im Titel erwähnte *Antlitz*. Indem Fuchs die eingegossenen Fliegen mit dem ins Monumentale vergrößerten Negativ des Grabtuches in einen Dialog treten lässt, eröffnet er ein medienreflexives Spiel, das die Temporalität der Fotografie als Abdruck ins Zentrum stellt. Ein kurzer Text am unteren Bildrand gibt hierfür einen Wink. Nicht nur scheint das Abbild des toten Heilands Jahrtausende als Spur auf dem Grabtuch überdauern zu haben, vielmehr war es das fotografische Negativ, das diese *vera icon* im Jahr 1898 als Positiv hervorbrachte. ²⁹ Peter Geimer hat darauf hingewiesen, dass der abgedruckte Körper nach seiner »fotografischen Entbergung« selbst als eine Art Negativ aufgefasst wurde, das heißt als ein quasi-fotografisches Bild in Latenz, das seit der Passion Christi auf seine Sichtbarmachung wartete. ³⁰ »Antlitz« gibt somit zu bedenken, inwiefern sich im Medium der Fotografie verschiedene Zeitschichten überlagern und unterschiedliche Dauern miteinander konkurrieren. Die Fotografie mag eine Art medialer Auferstehung versprechen. ³¹ Die Fliegen in ihrem Sarg aus Harz lassen jedoch daran zweifeln.

Die Arbeit »Bakterium-Vanitas« (2000) von Edgar Lissel führt den Gedanken der Vergänglichkeit schon im Titel (Abb. 8). Gezielt wird damit an eine kunsthistorische Tradition angeschlossen, in der die *musca depicta* eine nicht unerhebliche Rolle spielt. Allerdings kehrt Lissel das übliche Verhältnis um. Während die Fliege meist putzmunter



Abb. 8 Edgar Lissel: *Bakterium-Vanitas*, 2000/2001, 80 x 80 cm, Lambda auf Ilfochrome [aus: Edgar Lissel: *Vom Werden und Vergehen der Bilder*, Wien 2008, S. 79].

über Schädel, Wildbret oder Weinkelche krabbelt, das heißt für das Leben in der *natura morta* sorgt, sind die Zweiflügler in »Bakterium-Vanitas« tot. Das Entscheidende an dieser Arbeit ist nun, dass zwar die Insekten völlig leblos sind, das verwendete »Bildmaterial« hingegen nicht. Eine Anmerkung zum Herstellungsvorgang schafft hier Klarheit: Die Fliegen und einige Larven werden in eine Glasschale gelegt, deren Grund mit einer Nährlösung bedeckt ist, die Cyanobakterien enthält. Letztere haben die Eigenschaft, sich in Richtung von Lichtquellen zu bewegen. Dieses Verhalten der Mikroorganismen wird genutzt, um einen Bild(ungs)prozess in Gang zu bringen. Lissel setzt die fotosensitiven Bakterien einer künstlichen Beleuchtung aus, wobei die Fliegenkörper das Licht von jenen Bereichen abschirmen, auf denen sie liegen. Im Zuge dessen werden die Mikroorganismen dazu angeregt, aus den Schatten heraus in die hellen Zonen der Emulsion zu wandern. Sie siedeln sich da an, wo sie das lebenswichtige Licht empfangen können. Im Kontaktschatten der toten Fliegen wird die Emulsion dadurch zunehmend klarer. Infolge dieses performativen Bildaktes der Cyanobakterien entsteht nach und nach eine Art temporäres Fotogramm, in dem sich unterschiedliche Zeiten überlagern. Die Lebensdauer der Mikroorganismen ist noch kürzer als jene der Fliegen; von der »Geburt« über die Teilung bis zu ihrem Tod vergehen nur Minuten oder Stunden. Die Hervorbringung des Bildes wiederum nimmt Tage oder sogar Wochen in Anspruch. Daher ist die »ikonische Formation« der Bakterien in der Tat »von Hunderttausenden von Reproduktionen und von ebenso vielen Trauerfällen bewegt.«³² Und während die fotoaktischen Mikroben das Bild der Fliegen zeichnen, beginnen letztere zu verrotten.

Dieses stete Werden und Vergehen betrifft aber nicht nur die beiden Lebensformen, sondern auch das quasi autopoietisch entstandene Fotogramm. Denn entfernte man die Fliegen oder veränderte man die Lichtsituation, würden sich die Bakterien in ihrer Nährlösung neu verteilen. Für das Bild resultierte daraus seine allmähliche Auflösung; man muss es deswegen mittels Fotografie medial konservieren. Das lebendige Foto-

gramm der leblosen Insekten bedarf der fotografischen Fixierung, um (zumindest zeitweise) stabilisiert zu sein. Die Entstehung des ephemeren Bakterienbildes hat dabei einen lehrreichen Effekt: Sie erinnert daran, dass im Grunde jede fotografische Aufzeichnung prekäre Bilder erzeugt, die aufgrund ihrer Materialität stets vom Verschwinden bedroht sind. Auch Fotografien sind provisorische Konstellationen, das heißt sie sind auf eine ursprüngliche Weise und immerzu im Prozess.

Ich komme zu meinem letzten Beispiel einer philosophischen Fliege. Wir finden das Exemplar in Wolfgang Tillmans großformatiger Digitalfotografie »astro crusto (a)« aus dem Jahr 2012 (Abb. 9). Der 213 Zentimeter hohe C-Print präsentiert das Insekt in Nahansicht, wie es sich auf der geöffneten Schale eines Krebses zum Festmahl niedergelassen hat. Mit ihrem Rüssel labt sich die Fliege am hellen Fleisch des Krustentiers. Motivisch schließt Tillmans damit an eine kunsthistorisch längst etablierte Ikonografie an. Abermals ist es die *Vanitas*-Symbolik, die in die Fotografie übertragen wird. Das Wissen um die Lebensweise der Fliege verdirbt den Appetit und die Gaumenfreude. Die Speise wird durch die Anwesenheit des Zweiflüglers beschmutzt, zeichnet sich dieser doch dadurch aus, dass er sonst säuberlich getrennte Bereiche miteinander »in Kontakt bringt«. Die »Eigenart der Fliege, gleichgültig zwischen Exkrement und Nahrungsmittel« hin und her zu pendeln, führt im Bild zu einer »räumlichen und kategorialen Störung«.³³

Es findet allerdings noch eine andere Art der kategorialen Störung statt. Denn üblicherweise ist das Insekt ein Detail, eine Nebensache. Dank der monumentalen Vergrößerung des hochauflösenden Digitalfotos ist die Fliege in »astro crusto (a)« aber zu einer Riesin angewachsen. Ihr üblicher Maßstab ist aus den Fugen geraten. Dieser Umstand scheint folgerichtig, da das unentwegte Oszillieren dieses Tieres zwischen verschiedenen »Ordnungen der Größe« ohnehin zu unserer kollektiven Imagination der Fliege gehört.³⁴ In Tillmans Arbeit korrespondiert das Monströse des Insekts aber zudem mit der Monstrosität der Detailschärfe des digitalen Bildes. Die Kamera hat ein derart schar-

fes Foto geschossen, dass die Aderung der Flügel, der Pelz des Hinterleibs, die Härchen an den Beinen und selbst die Facetten des Auges zu erkennen sind. Dadurch wird die Tendenz, die Fliege als Trompe-l'œil zu einem Signifikanten der Hypermimesis zu machen, auf die Spitze getrieben. Das Insekt, das normalerweise nebensächliche und nur in seiner Nebensächlichkeit relevante Detail, gerät zu einem Menetekel dafür, dass digitale Kameratechnologie eine Entgrenzung des Sichtbaren ermöglicht, die in einen maßlosen Panoptismus gipfeln kann (aber nicht muss). Als gigantischer Winzling suggeriert die Fliege eine Sichtbarkeit, die vorgibt (oder damit droht), alles restlos ans Licht zu holen und jedes noch so kleine Detail zu erfassen. Als professioneller Störenfried erinnert sie jedoch zugleich daran, dass dies nur eine weitere Wiederbelebung eines alten fotografischen Phantasmas ist.³⁵

Das Fliegenauge der Kamera

Ich bleibe bei der Exzessivität des digitalen Bildes und schließe mit einem Ausblick. Es ist zugleich ein Ausblick darauf, wie uns die philosophische Fliege künftig noch gute Dienste leisten könnte. In jüngster Zeit drängt eine neue fotografische Technologie auf den Markt: die Lichtfeldfotografie. Völlig neu ist diese nicht,³⁶ doch beginnt sie erst seit Kurzem, bezahlbar und für den Alltag nutzbar zu werden. Um deren Funktionsweise zu erläutern, bedient man sich gern einer altbewährten Metaphorik. So erklärt Yi-Ren Ng, einer der führenden Entwickler von integralen Fotokameras, man könne deren »optisches Design« so verstehen, als habe man »ein menschliches Auge [...] genommen und dessen Retina durch ein Insektenauge« ersetzt.³⁷ Für dieses Verfahren wird zwischen die Linsen des Objektivs und den CCD-Bildsensor ein sogenanntes *microlens array* eingefügt, ein Raster aus Abertausenden von Mikrolinsen. Das Licht wird durch diese winzigen Linsen geleitet, wobei jede einzelne ein individuelles Miniaturbild auf einen eigenen Bereich des Wandlerchips dahinter projiziert. Es ist dieses *microlens array* der Lichtfeldkamera, das mit dem Facettenauge einer Fliege verglichen wird.

Das Verfahren ermöglicht es, wesentlich mehr räumliche Informationen zu bewah-



Abb. 9 Wolfgang Tillmans: astro crusto (a), 2012, 213,4 × 144,8 cm, gerahmter C-Print [aus: Wolfgang Tillmans: *Neue Welt*, Köln 2012, S. 144].

ren, wodurch später sogar ein dreidimensionales, transplanes Reliefbild errechnet werden kann. Hervorgehoben wird zumeist der geringe visuelle Verlust und der Umstand, dass es dank geeigneter Software möglich ist, den Fokus im Bild nachträglich beliebig zu verschieben und somit jedes Detail in voller Schärfe zu präsentieren. Mit dem »Fliegenauge der Kamera« scheint man dem Versprechen einer Vollständigkeit des fotografischen Bildes ein Stück weit näher gekom-

men. Jedoch: Die Lektionen, die uns das philosophische Insekt lehrt, halten zur Vorsicht an. Im Inneren der Kamera angekommen, erinnert die Fliege und deren polyfokale Perspektive an die Möglichkeiten und die Notwendigkeit jenes philosophischen Spiels gegen das Apparateprogramm, das Vilém Flusser als Aufgabe künstlerischer Fotografie ansah. Bis dato vermehrt die auf Hyperpräzision und Detailreichtum kaprizierte Lichtfeldfotografie lediglich die »Flut der Redundanz«; es wird Zeit, ihr »informativ Bilder« zu entlocken.³⁸ Vielleicht könnte die Fliege, die schon so viele Tode (ihre eigenen wie jene der Fotografie) überstanden und dabei vielfältige Spuren im Bilderuniversum hinterlassen hat, vielleicht könnte sie in diesem bildanalytischen Spiel ein nützlicher Verbündeter sein.

1 Vgl. unter anderem Geoffrey Batchen: A Philosophical Window, in: *History of Photography*, Bd. 26, 2002, S. 100–112, bes.: S. 102–103.
2 Margarethe Billerbeck, Christian Zubler: *Das Lob der Fliege von Lukian bis L. B. Alberti. Gattungsgeschichte, Texte, Übersetzungen und Kommentar*, Bern 2000, S. 195–233.
3 Zit. nach Billerbeck/Zubler, (Anm. 2), S. 227, 229.
4 Zit. nach ebenda, S. 213.
5 Ludwig Wittgenstein: *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt/M. 2001, S. 892, §309.
6 Ebenda, S. 929, §436.
7 Vgl. Joachim Schulte: Wie ist der Solipsist in der Fliegenglocke zur Ruhe zu bringen?, in: Stefan Tolksdorf, Holm Tetens (Hg.): *In Sprachspiele verstrickt – oder: Wie man der Fliege den Ausweg zeigt*, Berlin 2010, S. 177–192.
8 Vilém Flusser: Die Geste des Fotografierens, in: ders.: *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Bensheim 1993, S. 100–118, hier: S. 106.
9 Ebenda, S. 107.
10 Ebenda, S. 118.
11 Zur Theorie als einer »Kunst der Anschauung« im Kontext der Fotografie siehe Steffen Siegel: Was Fotografie ist. Zur Praxis der Fotografie-Theorie, in: *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Jg. 32, Heft 124, 2012, S. 90–96.
12 Martina Dobbe: *Fotografie als theoretisches Objekt. Bildwissenschaft, Medienästhetik, Kunstgeschichte*, München 2007.
13 Ebenda, S. 9.
14 Ebenda, S. 24.
15 Siehe auch den Beitrag von Martina Dobbe in diesem Heft.
16 Rosalind Krauss: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, München 1998 [zuerst Paris 1990], insbes. S. 14–17.
17 Vgl. Yve-Alain Bois u. a.: A Conversation with Hubert Damisch, in: *October*, Bd. 85, Nr. 120, 1989, S. 3–17; Louis Marin: *Das Opake der Malerei. Zur Repräsentation im Quattrocento*, Berlin 2004 [zuerst Paris 1989]; Mieke

Bal: *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*, Chicago 1999.
18 Marin, (Anm. 17), S. 20.
19 Vgl. Kandice Rawlings: Painted Paradoxes. The Trompe-L'œil Fly in the Renaissance, in: *Athanor*, Nr. 26, 2008, S. 7–13.
20 Vgl. Bernhard Siegert: Der Blick als Bild-Störung. Zwischen Mimesis und Mimikry, in: Claudia Blümle, Anne von der Heiden (Hg.): *Blickzähmung und Augentäuschung. Zu Jacques Lacans Bildtheorie*, Zürich 2005, S. 103–126, hier: S. 117.
21 Karlheinz Lüdeking: *Grenzen des Sichtbaren*, München 2006, S. 24–25; Georges Didi-Huberman: *Formlose Ähnlichkeit oder die Fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille*, München 2010, S. 358–372.
22 Peter Geimer: Das Bild der Spur. Mutmaßungen über ein untotes Paradigma, in: Sybille Krämer, Werner Kogge, Gernot Grube (Hg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*, Frankfurt/M. 2007, S. 95–120.
23 Ebenda, S. 101.
24 Vgl. Marcel Finke: Bild, Differenz und (Un-)Vergleichbarkeit. Fotografische Strategien der Visualisierung von Bewegung im 19. Jahrhundert, in: Lena Bader, Martin Gaier, Falk Wolf (Hg.): *Vergleichendes Sehen*, München 2010, S. 237–259.
25 Vgl. Rosamond Bernier: Zu einigen frühen Portraits von Irving Penn, in: *Irving Penn. Eine Retrospektive*, Ausstellungskatalog Deichtorhallen Hamburg, München 1998, S. 129.
26 André Bazin: Ontologie des photographischen Bildes (1945), in: ders.: *Was ist Film?*, hg. von Robert Fischer, Berlin 2004, S. 33–42, hier: S. 39.
27 Vgl. Bernd Stiegler: *Bilder der Photographie. Ein Album fotografischer Metaphern*, Frankfurt/M. 2006, S. 89–95.
28 Peter Wollen: Feuer und Eis (1984), in: Hubertus von Amelunxen (Hg.): *Theorie der Fotografie*, Bd. 4, München 2000, S. 355–360, hier: S. 355, 356.
29 Vgl. Peter Geimer: *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte fotografischer Erscheinungen*, Hamburg 2010, S. 175–251.
30 Ebenda, S. 184–185.
31 Stiegler, (Anm. 27), S. 27–31.
32 Hubertus von Amelunxen: Das Leben, ein anderes Mal, in: Edgar Lissel: *Vom Werden und Vergehen der Bilder*, Wien 2008, S. 60–61.
33 Vgl. Stephen Connor: *Fly*, London 2006, S. 15. (Meine Übersetzung; M.F.).
34 Vgl. Ebenda, S. 96.
35 Vgl. Steffen Siegel: Fotografische Detailbetrachtung: analog/digital, in: Marcel Finke, Mark A. Halawa (Hg.): *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*, Berlin 2012, S. 143–160.
36 Vgl. Jens Schröter: *3D. Zur Geschichte, Theorie und Medienästhetik des transplanen Bildes*, München 2009, S. 144–152.
37 Yi-Ren Ng: *Digital Light Field Photography*, Dissertation, Stanford University, Juli 2006, S. 62. (Meine Übersetzung; M.F.).
38 Vgl. Vilém Flusser: *Für eine Philosophie der Fotografie*, Berlin 2006, S. 43, 59, 63.