

Timm Starl

Photographie und Kontingenz

Notizen zum Zufall

„Alles Wirkliche ist zufällig.“

Fritz Mauthner¹

Am Anfang war der Zufall. Und weil es kein Sein ohne Zeit geben kann und keine Vorstellung von der Welt ohne sie, aber auch die Zeit der Negation bedarf, um ihre Bestimmung zu erfahren, muß das eine im anderen aufgehoben sein: unsichtbar, gegenwärtig, seit jeher. Als „Zufall der Zufälle“ betrachtet Paul Virilio die „Entstehung der Zeit“², und obwohl der Zufall das zeitliche Kontinuum nicht bricht, wirkt sein Auftreten ein wenig beängstigend, gleich einem Irrlicht, das auf die Möglichkeit auf etwas ohne Zeit, ein Nicht-Zeit-Sein verweist. Auch die Zeit vermag dem Zufall nichts anzuhaben, sondern bedenkt ihn bloß mit dem Gestus des Augenblicklichen. Das Verhältnis dieser beiden unzertrennlichen Gefährten der Geschichte ist, was seine Diskussion betrifft, ein seltsam vernachlässigtes, und es soll auch hier nicht Gegenstand der Erörterung sein. Nur eine Facette greife ich heraus, wenn der Zufall im folgenden als Konstitutivum und Konstante des Photographischen skizzenartig beleuchtet wird.

Die zentralperspektivische Formel der Renaissance bewirkte in den bildenden Künsten nicht nur die Abkehr von der mittelalterlichen Auffassung imaginärer Räume zugunsten konkreter, körperlich ausgerichteter, sondern auch eine anhaltende Auseinandersetzung mit dem Räumlichen, das *im* Bild und *als* Bild thematisiert wurde. Wenn Sören Kierkegaard 1843 eine Tendenz der bildenden Kunst bemerkt, „sich mehr und mehr vom Raum zu lösen und sich auf die Zeit hin zu bestimmen“³, so sind die impressionistischen Maler noch nicht in Sicht, so dass auf sie zu weisen wäre, wohl aber war die Photographie erfunden, auf die sich der Philosoph jedoch nicht be ruft. Auch Arthur Schopenhauer tut dies nicht, als er 1851 das „Zufällige“ einer genaueren Bestimmung unterzieht – gegenüber früheren Ausführungen von 1813 und 1819 –, indem seine Beziehung zu Raum und Zeit vor jene zu Wirklichkeit und Freiheit gestellt wird.⁴ Aber ebenso berichten die Bewunderer der ersten Daguerreotypien, wenn sie jene Bilder zu den aufregendsten zählen, in denen das Bewegte verschwunden ist und bestenfalls sein Schatten an es erinnert, nicht von der künstlerischen, sondern von der technisch-wissenschaftlichen Leistung⁵, so wie

¹ Fritz Mauthner, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, Bd. 3, *Zur Grammatik und Logik* (1901/02; ²1913), Reprint: Frankfurt a.M., Berlin, Wien 1982, S. 576.

² Paul Virilio, *Rasender Stillstand. Essay* (1990), Aus dem Französischen von Bernd Wilczek, München, Wien 1992, S. 133.

³ Zit. nach dem Ausstellungskatalog *Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst*, hrsg. von Michel Baudson, Weinheim 1985, S. 219.

⁴ Vgl. Arthur Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena: kleine philosophische Schriften* (1851), Leipzig 1891 (Arthur Schopenhauer's sämtliche Werke in sechs Bänden, hrsg. von Eduard Grisebach, IV), Bd. 1, S. 246 f.

⁵ Vgl. die zeitgenössische Berichterstattung in der Presse, beispielsweise in: *Das Pfennig-Magazin für Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse*, Nr. 312, 23. März 1839, S. 90–92 und Nr. 321, 25. Mai 1839, S. 161–163.

andererseits die Apologeten aus Kunstkreisen nicht von Zeit, Raum und Zufall, sondern – wie Jules Janin – vom lieben Gott sprechen.⁶

Doch ohne Zweifel erregen gerade jene „Lichtbilder Daguerre’s“ das meiste Aufsehen, bei denen ohne Absicht des Autors Ansichten von diversen Einzelheiten auf die Silberschicht geraten sind: „Auf einem Bilde [...] ist unter Anderem ein von einem haltenden Fuhrwerke stehendes Pferd dargestellt; der Körper desselben ist ganz deutlich, aber der Kopf, den das Tier beim Fressen auf- und niederbewegte, ist nur durch eine undeutliche Schattenlinie angedeutet. Auf einem andern befindet sich ein Mann, der sich die Stiefel reinigen lässt; er muß sich dabei sehr ruhig verhalten haben, da er ganz deutlich dargestellt ist, während der Stiefelputzer seiner unaufhörlichen Bewegung wegen ganz verschwommen und unkenntlich scheint.“⁷

Niemand wird ernsthaft behaupten wollen, Daguerre habe auf dem belebten Boulevard du Temple die erwähnten Gegebenheiten erkennen können und abzulichten versucht. Vielmehr hat er festgehalten, was er nicht sehen konnte: die Vielzahl aller Details im allgemeinen, das Verhalten von Personen und Pferd im besonderen. Der Zufall hat Regie geführt und also Eingang in die Bilder gefunden, ohne selbst sichtbar zu sein. Diese werden im Moment ihres Entstehens durchtränkt von zufälligen Erscheinungen, deren Existenz und Aussehen erst der Bildbetrachter zu registrieren vermag. Indem er nur einen Bruchteil dessen, was sich vor dem Objektiv befindet, im Augenblick der Belichtung erfassen kann, ist der Photograph ein Spieler, der auf den Zufall baut (wogegen der bildende Künstler den Zufall von seinem Werk fernzuhalten versucht).

Das Element des Spielerischen begleitet bereits die Geburtswehen der Photographie, wenn der Experimentierlust ihrer Erfinder die Gunst des Zufalls zuteil wird: „Die Erfindung des Entwicklungsprocesses mit Quecksilber soll Daguerre einem eigenthümlichen Zufall verdanken [...] Daguerre soll eines Tages eine Anzahl zu kurz belichteter Platten, die noch kein Bild zeigten, in einen alten Schrank gelegt haben. Einige Wochen darauf nahm er eine Platte heraus und fand zu seinem Erstaunen ein Bild darauf. Er vermuthete sofort, dass der Schrank etwas enthalten müsse, was das Bild erzeugt habe. Der Schrank enthielt verschiedene Chemikalien, darunter auch eine Schale mit Quecksilber. Daguerre [...] setzte eine belichtete Jodsilberplatte zur Probe Quecksilberdämpfen aus und es gelang die Hervorrufung des Bildes, welches von fundamentaler Wichtigkeit für den Daguerreotyp-Process ist.“⁸ „Dieses Verfahren der Entwicklung des latenten Lichtbildes [...] wurde von Talbot 1841 entdeckt [...] Talbot kam auf dieses Verfahren bei seinen vielfältigen Proben einigermassen durch Zufall, indem er mehrere photographisch behandelte Blätter Papier, um sie auf ihre Empfindlichkeit zu prüfen, nur kurze Zeit in der Camera liess und von denen er eines, auf welchem kaum eine Spur zu erblicken war, bei Seite legte. Als er es spä-

⁶ Vgl. Jules Janin, „Le Daguerrotype“, in: *L'Artiste*, 1838/39, vollständig wiedergegeben bei: Heinz Buddemeier, *Panorama, Diorama, Photographie. Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*, München 1970 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste. Texte und Abhandlungen, hrsg. von Max Imdahl u.a., Bd. 7), S. 203–209, hier S. 205.

⁷ Ohne Autor, „Die Lichtbilder Daguerre’s“, in: *Das Pfennig-Magazin für Verbreitung gemeinnütziger Kenntnisse*, Nr. 312, 23. März 1839, S. 92–92, hier S. 91.

ter wieder zur Hand nahm, sah er mit Erstaunen eine vollkommen ausgeführte negative Zeichnung darauf entstanden. Glücklicherweise erinnerte er sich vollkommen der Bereitungsart dieses Blattes [...]“⁹

Der Zufall hatte die Reihe der Versuche durchtrennt und die Schnittstellen, ohne daß dadurch die Richtung verändert wurde, verschoben: „Hier führte also der Zufall zu einer gesuchten Erfindung und zu einer ungesuchten Entdeckung“, stellt Ernst Mach mit Blick auf die Leistung Daguerres fest.¹⁰

Daß eine Vielzahl von Erscheinungen ohne Absicht des Bildautors auf die Platte gerät, erschreckt die Zeitgenossen, und sie verlangen, daß in den Ateliers Requisiten und Kulissen bereitstehen, damit sie vor diesen posieren können. Der Kopfhalter garantiert Bewegungslosigkeit, die Dauer der Sitzung verlangt Sammlung und Erstarren von Körper und Miene. Nichts Überraschendes soll Eingang in die Bilder, deren Arrangements und Modelle sich gleichen, finden, und obwohl bereits seit 1840 Aufnahmen mit Belichtungszeiten von einer Sekunde möglich sind, verzichtet man auf die Darstellung bewegter Gegenstände, zählt sie zu den Kuriosa ohne Zukunft.¹¹ Die Photographen suchen dem Medium des Stillstands das ihm entsprechende Szenario. Die Porträts der Daguerreotypisten, die Landschaften und Stilleben der Kalotypisten sind durchdrungen von dem Bemühen, die technische Apparatur zu beherrschen, um den unabsehbaren Fortschritten der Industriellen Revolution das Sichtbare als Bleibendes entgegenzuhalten. Mit dem Ausschluß des Zufalls scheint die Gegenwart beherrschbar und das Unbekannte, das Furcht erzeugt, gebannt.

Im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts werden nicht nur die Folgen der technischen Progression für die meisten spürbar, und es verliert das Blendwerk des Fortschritts seinen trügerischen Glanz. Der Blick richtet sich auch stärker auf das, was hinter den Errungenschaften steht, auf das gewöhnlich Unsichtbare, als könnte damit Licht auf das Unvorhersehbare fallen. Wilhelm Windelband veröffentlicht 1870 *Die Lehren vom Zufall*, Etienne-Jules Marey sucht die animalische Bewegung als Regelwerk von Maschinen ins Bild zu setzen, Ernst Mach beobachtet photographisch das Zusammentreffen von Gewehrkugeln im Fluge mit den Partikeln der Luft, die aufkommende private Photographie überträgt die Außerordentlichkeiten des Alltags ins Knipserbild, die Momentphotographen richten die Kamera auf alles, was in Bewegung ist.¹²

In den Aufnahmen finden manche Berechnungen ihren sichtbaren Beweis, zugleich scheinen jene Phänomene, die sich als Bild darstellen lassen, berechenbar. Die photographische

⁸ Josef Maria Eder, *Ausführliches Handbuch der Photographie*, Erster Theil – Erste Hälfte, Halle a.S. 21891, S. 125, Anm. 1.

⁹ Josef Maria Eder, *Der Collodion- und Daguerreotyp-Process und ältere Negativ-Process*, Halle a.S. 1884 (Ausführliches Handbuch der Photographie, zweiter Theil), S. 78.

¹⁰ Ernst Mach, *Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung* (1905), Leipzig 21926, S. 297 f.

¹¹ Vgl. die diesbezügliche Äußerung des Verfassers des ersten deutschsprachigen Lehrbuchs der Photographie in: A. Martin, *Vollständige Anleitung zur Photographie auf Metall, nebst den neuesten Fortschritten der Photographie auf Papier*, Wien 1848 (Repertorium der Photographie, Zweites Bändchen), S. 109.

Registrierung formuliert das Geheimnis als vergangenes und befreit es von allem Unergründlichen. Zugleich fesselt sie den Blick, der in den Bildern das Chaos wahrnimmt: das Entfernte ist neben das Nahe getreten, das Belanglose neben das Bedeutende, das Übersehene neben das Auffällige, das Bewegte gibt sich als Stillstehendes. Der Zufall des Augenblicks stellt alles Unvereinbare nebeneinander und bringt es zum Leben, indem das eine das andere in Frage stellt: Die Beziehungen der Dinge geraten in Bewegung. Dies ist die Dynamik des Photographischen, die auf den Betrachter fällt. Doch ist der Zufall auch der Garant der Ordnung: Er verbindet das Geheimnisvolle mit dem Offenkundigen, keines kann ohne das andere (bildlich) bestehen, die Verhältnisse bleiben ausgewogen.

Im Zeit-Raum des Photographischen hat der Zufall sein Domizil gefunden. Mit der vieltausendstel Sekunde des Augenblicks schlägt er – blitzartig – in den photographischen Prozeß, um sich dem Betrachter schockartig zu enthüllen. Er verbindet die Zeit der technischen mit jener der visuellen Aufnahme. Das Bild des Details – vom Zufall bewirkt, von ihm durchwirkt – fällt in einen neuen Raum, den es mit seinesgleichen entwirft. Sein Erkennen sprengt die historische Zeit und erlaubt dem Blick keine andere Dimension als den „Fall ins Jetzt“.¹³ Mit dem Zufall – als Sprung aus der Zeit – drängt die Geschichte ins photographische Bild.

Die Bemühungen der Dadaisten, das Zufällige zu inszenieren – wie in einem Kaleidoskop –, und der Surrealisten, ihm absichtsvoll zu begegnen – wie im Durchgang durch einen Spiegel –, zielen darauf, ihn künstlerisch zu 'überwältigen'. Die einen ohne photographische Bilder, die anderen mit solchen: Sie liefern alles dem Zufall aus, indem die gewöhnlichen An-Ordnungen als Abenteuer bloßgestellt und das alltägliche Chaos als Regelvorschrift propagiert wird. Ihnen – den Surrealisten, von denen hier die Rede sein soll – ist die Assoziation jene Methode, mit der die Linearität von Sprache, Zeit, Geschichte durchbrochen werden kann, um der „durch Denken nicht erfassbaren Unordnung“¹⁴ möglichst nahe zu kommen. Bei diesem regellosen Spiel, das jede Begegnung mit dem Wirklichen als Zufall begreift, können alle Bilder – das gefundene ebenso wie das nebenbei gemachte oder das arrangierte – zu Rätseln werden, wenn ihnen nicht die Symptome des Analytischen oder Interpretatorischen anhaften.

Die Straße ist den Surrealisten die Stätte gehäufter Zufälle, der Unbestimmtheiten, der Geheimnisse im Mantel des Alltäglichen, wo alles zum Objekt der Blicke wird und zugleich jeder im Blick des anderen präsent ist, wo Nähe das Gefühl bestimmt und doch Distanz herrscht im Meer der Begegnungen, wo das Unbekannte vertraut und das Vertraute unheimlich erscheinen kann. „[...] nirgendwo anders spürte ich dem Wind des Eventuellen nach“, bekennt André

¹² Zu den weitergehenden Zusammenhängen dieser Entwicklungen vgl. Timm Starl, *Im Prisma des Fortschritts. Zur Photographie des 19. Jahrhunderts*, Marburg 1991, S. 81–116.

¹³ Ernst Bloch, *Spuren* (1930), Neue erweiterte Ausgabe, Frankfurt a.M. (1959) 1964, S. 122.

¹⁴ Louis Aragon, *Pariser Landleben – Le paysan de Paris* (1926), Deutsch von Rudolf Wittkopf, Frankfurt a.M. o.J., S. 235.

Breton 1928,¹⁵ dessen Roman *Nadja* auch Straßenansichten von Jacques-André Boiffard enthält. Die Aufnahmen beherbergen alle Geheimnisse der Beiläufigkeit und geben nur frei, was sich als neues Rätsel entpuppt. Der Zufall – als Magie des Augenblicks, dem nur die Spontaneität des Einfalls ähnlich ist – löst alle Bedeutungen aus ihren raum-zeitlichen Zusammenhängen und entführt sie in das photographische Reich des Phantastischen.

Mitten im Krieg, dem Ort der permanenten Katastrophe, die dem Zufall den Anschein verbindlicher Gesetzmäßigkeit gibt, verleiht Raoul Ubac den Dingen, die außer Kontrolle geraten sind, einen Halt – im photographischen Bild: „Es gilt, darauf hinzuweisen, dass die Beziehungen der Gegenstände untereinander geometrischer Natur sind. Die Linienbündel, die zwischen verschiedenen Gegenständen entstehen, zerschneiden den Raum wie ein bis ins Unendliche unterteiltes Netz, in dem die Gegenstände die Nahtstellen bilden. Im Inneren dieses Netzes verhält sich der Gegenstand so wie eine Fliege, die das Spinnennetz webt, in dem sie gefangen ist.“¹⁶ Die Einzelheiten werden im Unendlichen des Jenseits verknüpft, ihrer Konstellation das Zufällige aberkannt.

Der Krieg hält seinen Gefolgsleuten – Freiwillige oder nicht – die Bilder des Paradieses vor Augen, und alle werden zu Gefangenen seiner Verheißungen. Marcel Carné dreht 1943 „Les Enfants du paradis“¹⁷: Es treten die Gaukler, Pantomimen und Zauberer des „Boulevard du Crime“ von 1834 auf – so ist der Boulevard du Temple von den Parisern genannt worden. Die Surrealisten sind die letzten gewesen, die den Zufall als photographische Imagination beherrscht haben – für das Reich der Illusionen wird immer mehr der Film zuständig.

Im Gegensatz zur Photographie kann das zufällig ins Bild Geratene aus dem Film wieder verschwinden – auf zweifache Weise: entweder mit der Dauer der Sequenz oder durch Manipulation, nämlich Schnitt. Beides sind Konstante des Films, jedoch muß die zweite Möglichkeit als „die eigentliche filmische Geste“¹⁸ angesehen werden. Nicht was registriert und abgespult wird, ist Film, sondern die Projektion eines Standpunktes, dem auch die Technik der Vorführung entspricht. Man könnte sagen: Der Zufall spielt im Film die Rolle alles Abwesenden und dient der Beruhigung, die erfahren wird, weil nur Absicht im Spiel zu sein scheint.

Dagegen kann das Zufällige nicht aus der Photographie weggedacht werden. Sie müsste zerstört oder deformiert sein – zum Beispiel in der Photomontage –, damit seine Wirkung aus den Bildern verschwände. Aber auch die Bearbeitung der Abzüge bricht die Dominanz des Zufalls nicht, zumal Bearbeiter wie Betrachter die Wahrnehmungen des Photographen nicht nachvollziehen können, dieser aber auch nicht die außerhalb des Motivs gelegenen und tatsächlich

¹⁵ Zit. nach: *Das Paris der Surrealisten. Illustrierte Reisemontage zur poetischen Geographie einer Metropole*, zusammengestellt und hrsg. von Pierre Gallisaires, Hamburg ²1986, S. 24. Ich stütze mich bei dieser Passage auf Ausführungen meines Vortrages zur surrealistischen Fotografie, gehalten unter dem Titel „Der Versuch einer Bewältigung des Zufalls“ anlässlich des Symposiums „Photo und Text“ im Rahmen der 1. Österreichisch-ungarischen Phototage am 28.3.1987 in der Budapester Kunsthalle.

¹⁶ Raoul Ubac, „Note sur le mouvement de l'œil“, in: *La conquête du monde par l'image*, 1942, zit. nach: Edouard Jaguer, *Surrealistische Photographie. Zwischen Traum und Wirklichkeit*, Köln 1984, S. 128.

¹⁷ 1943 hergestellt, wird der Film erstmals 1945 nach der Befreiung von Paris vorgeführt (deutscher Titel: *Die Kinder des Olymp*).

erkannten Einzelheiten zu nennen vermag. Absicht und Zufall mischen sich: Das eine lässt den Autor den Auslöser betätigen, mit dem anderen beharrt das Wirkliche auf seinem kompositorischen Anteil.

Der Zufall ist das Wunder des photographischen Bildes: nicht fixiert und doch vorhanden. Er verweist ebenso auf den Augenblick der Belichtung, der ihn hervorbringt, wie auf jenen der Betrachtung, der ihm ausgeliefert ist. Wie der Augenblick kennt der Zufall nicht Anfang und Ende, vielmehr ist er das eine wie das andere. Seine Existenz beschränkt sich auf jene aller relativen Begriffe: Sie verhalten sich zu etwas, das sie nicht sind. Im Wirklichen deutet er das Mögliche, in der Zeit markiert er die Katastrophe. Die Dauer kennt er nicht, droht aber ständig mit ihrem Ende, das auch seines wäre. Das Ende von allem kann nur ohne Absicht sein: der letzte Zufall.

Timm Starl, „Photographie und Kontingenz. Notizen zum Zufall“, in: *Sprung in die Zeit. Bewegung und Zeit als Gestaltungsprinzipien in der Photographie von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Ausstellungskatalog Berlinische Galerie, Berlin: Ars Nicolai, 1992, S. 36-40

¹⁸ Vilém Flusser, *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Düsseldorf, Bensheim 1991, S. 153.

