

Einleitung

Vorbemerkung

Zugrunde lag meinem Forschungsinteresse ehemals die Faszination für das analoge Videobild und seine visuellen Erscheinungsformen – vornehmlich im Kontext des Spielfilms und zunächst dann, wenn es sich als Film im Film zu erkennen gab. Das Bekenntnis zur Visualität der elektromagnetischen Aufzeichnung, die gemessen an den Standards der Kinematografie und etablierten Sehgewohnheiten hinter einer fotochemischen Aufnahme ›irgendwie‹ zurückblieb, brachte ›Video‹ in den 1970er und frühen 1980er Jahren als Motiv in den Film. In der auffallenden visuellen Differenz lag ein Reiz für bestimmte Narrative. Und der soziokulturelle Hintergrund des jungen Mediums stellte die thematische Klammer für diese Narrative bereit: auf der einen Seite das quasidokumentarische Realzeitbild (Homevideos oder Videoüberwachungsbilder), auf der anderen der Fernsehmonitor, auf dem oder genauer: *durch* den man ein ›virales‹, dem – ikonisch betrachtet – Unsichtbaren angehörendes ›Reales‹, also entweder Übersinnliches oder Psychopathologisches in die Erzählung einbrechen ließ. Also nicht nur über die visuellen Werte, sondern auch über die motivische Klammerung wurde Video nicht nur als Störbild, sondern als Sinnbild der Störung in das Repertoire aufgenommen – und zwar meist als Störung der zivilen Ordnung. Dieser Störungsbegriff wurde aber nicht erst mit der Integration der Bilder in den Film auf Video übertragen, als ziviler Ungehorsam wurde bereits die Videokunst um 1970 aufgefasst, insbesondere von den Künstlern selbst.¹

Mit der narrativen Nutzung des Mediums wurde aber auch die ›klassische‹ Filmerzählung einer Veränderung unterworfen. Wollte man außerdem nicht

1 Vgl. das Kapitel ›Revoluten und Revisionen‹ in: Osswald, Anja (2003): ›Sexy Lies in Videotapes‹. Künstlerische Selbstinszenierung im Video um 1970 bei Bruce Nauman, Vito Acconci, Joan Jonas. Berlin, S. 46–65.

nur Monitore abfilmen, sondern auch kaderfüllendes Videomaterial in einen Film integrieren, wurde die sichtbare Differenz der visuellen Werte durch den Kopiervorgang auf Zelluloid noch verstärkt. Diese schon im Ansatz uneinheitliche, auch dem Dispositivwechsel geschuldete Bilderkonstellation brachte eine große medientheoretische Gemengelage und die Frage hervor, ob es eine – zudem nicht evolutionsgeschichtlich argumentierende – Mediengeschichte geben könnte, in der die technologisch gänzlich unterschiedlich erzeugten Bilder nicht über die Mediendifferenz, sondern ein Gemeinsames: ein Mediales statt Technologisches gedacht werden könnten. Diesen kleinsten gemeinsamen Nenner fand ich in der Unschärfe. Bei der Definition der Unschärfe erwies sich nun die immer wiederkehrende technologische Begründung als vordrängend – und lästig. Zudem zeigt sich, dass auch das Unschärfe bereits einem ähnlichen, von der Fotografie stammenden Axiom untersteht: »In Handbüchern und fotografischen Fachzeitschriften kennt man die Störungen des fotografischen Bildes unter vielen Namen: ›falsche Phänomene‹, ›Fehlerscheinungen‹, ›Anomalien‹, ›lästige Störungen‹, ›sekundäres Bild‹, ›rätselhafte Phänomene‹, ›desaströse Effekte‹, ›Hexerei‹, ›parasitäre Aufzeichnungen‹ und ›Feinde‹.«² Um den um sich greifenden Störungsbegriff von einzelnen Medientechnologien losgelöst betrachten zu können, nahm ich daher Zuflucht in solchen Ansätzen, die die ›Selbstähnlichkeit von Medien‹³ und ein hierin eingelassenes Reinheitsgebot⁴ zurückweisen. Das Unschärfe sodann schon etwas verallgemeinert als Widerstand gegen dieses Medienapriori aufzufassen und in Stellung zu bringen, war daher ein naheliegender und auch gefährlicher, letztlich aber richtungsweisender Kurzschluss. So ergab sich hieraus zunächst die Idee, mittels der Videobilder und eines davon abstrahierten Unschärfebildes die Filmgeschichtsschreibung um Aspekte des Ungleichzeitigen und Unzeitge-

2 Geimer, Peter (2002): Was ist kein Bild? Zur »Zerstörung der Verweisung«. In: ders. (Hg.) (2002): Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie. Frankfurt/M., S. 313–341, hier: S. 322 f.

3 Vgl. Rodowick, D. N. (2007): The Virtual Life of Film. Cambridge, S. 86.

4 Vgl. Thorburn, David/Jenkins, Henry (Hg.) (2003): Rethinking Media Change. The Aesthetics of Transition. Cambridge; Fossati, Giovanna (2009): From Grain to Pixel. The Archival Life of Film in Transition. Amsterdam, S. 20: »If we consider transition as an inherent property of media, technological hybridism is its necessary characteristics. As a consequence, the very idea of the purity of a medium (the analog vs. the digital) should be reconsidered and, eventually, abandoned.«

mäßen sowie Wiedergängerischen zu bereichern und damit aufzuzeigen, dass Bilder mit vergleichbaren optischen *und* strategischen Funktionen zu jeder Zeit, also auch schon vorher im Film zu finden sind. Der erste Teil des Buches stellt das Resümee dieser Forschung anhand zweier Filme Josef von Sternbergs dar. Auch die Konzepte Ungleichzeitigkeit, Anachronismus sowie – bezugnehmend auf das obige Zitat von Peter Geimer – Parasitismus wurden auf diese Weise in die Argumentation hineingetragen, aber schließlich medientheoretisch neu verortet. Davon handelt der zweite Teil. Denn es stellte sich heraus, dass der Medienbegriff, genauer: der gesamte Mediendiskurs ausgehend von der Frage der Störung selbst geteilt, um nicht zu sagen: gespalten ist. Dass nun diese Spaltung für Diskurse im Allgemeinen gilt und darum jedem Diskurs eigentlich ein Unschärfeparadigma zugrunde liegt, dies wurde zur übergeordneten Hypothese. Und von dieser Hypothese führte der Weg zurück zu einer Medientechnik, die ein Hybrid aus Fotografie und Computertechnik, aber keine einfache digitale Fotografie ist. So fand ich in der Bildlichkeit der plenoptischen Fotografie die Möglichkeit, Unschärfe nicht mehr als Abfallprodukt einer Festlegung des Schärfebereichs, sondern als ihr vorausgehende und im Diskreten arbeitende Gesamtheit von Bildinformationen aufzufassen – aus der, so die Übertragung der Mathematik auf die Diskurstheorie, *nachträglich* zweidimensionale Flächen (in der Fotografie) oder Regelwerke (im Diskurs) heraus und ›scharf‹ gezogen werden. Ein Sinnbild für die Befragung solcher Medienvorstellungen, die dann auch als Diskurspraktiken enttarnt werden, fand ich daher im dort mathematisch hergeleiteten Substanzbegriff: »We think of early vision as measuring the amounts of various kinds of visual ›substances‹ present in the image (e.g., redness or rightward motion energy). In other words, we are interested in how early vision measures ›stuff‹ rather than in how it labels ›things.‹«⁵ Das Videobild als medienspezifische Klammer musste so im finalen Text- und Theoriegebäude – trotz gelegentlicher Anspielungen und Verweise – der Frage nach den Medien des Diskurses weichen. Und so wurde für die vorliegende Zusammenfassung der Forschungsergebnisse auch die Passage, die vom Video- zum Unschärfebild genommen wurde, aber ein anderes Buch hervorgebracht hätte, übersprungen.

5 Adelson, Edward H./Bergen, James R. (1991): The Plenoptic Function and the Elements of Early Vision. In: Landy, Michael S./Movshon, J. Anthony (Hg.) (1991): Computational Models of Visual Processing. Cambridge, S. 3–20, hier: S. 3.

Gegenstand

Vorausgesetzt wird, dass in unterschiedlichen und nicht immer benachbarten Diskursen eine einvernehmliche Vorstellung über Unschärfe vorherrscht, in der sie nicht nur den Platz des Fehlerhaften, sondern auch der Ausnahme, des Peripheren, Uneindeutigen, Uneinheitlichen oder Abgetrennten, kurz: eines Grenz-, Sonder- oder Einzelfalls einnimmt. Obwohl Begriffe, die Unschärfes bezeichnen, im engeren Umfeld von Medientechnologien nur noch zur Benennung des Standardausfalls in Anspruch genommen werden, ist mir in mehr als zehn Jahren intensiver Unschärfeforschung eines niemals untergekommen: der Normalfall der Unschärfe. Keine Handvoll Bücher zur Unschärfe gibt es übrigens im deutschsprachigen Raum.⁶ Da die technologische Begründung inzwischen nicht nur hier dominiert, kann als besonders problematische Programmatik die mit der Neuzeit aufkommende Vorrangstellung des Auges als Erkenntnisinstrument angesehen werden. Denn die hieraus folgende Semantik lautet: ›unscharf‹ sei gleichbedeutend mit ›ungenau‹. Mit dieser Festlegung auf das Ungenaue wird Unschärfes mit einem Nominativ belegt: es wird zu *der* Unschärfe, die alles aus der Ordnung Fallende in einem beherbergen soll. Dieser Nominativ vertuscht nun, so die These, die im Diskurs vorherrschenden Normative, denn beide, die Regelwerke oder Vorschriften sowie die Vereinheitlichung des Mannigfaltigen unter einem Oberbegriff wie Unschärfe täuschen gewissermaßen über die uneinheitliche Fügung, das Gespaltensein eines jeden Diskurses hinweg. Die vorliegende Arbeit behauptet nun dreierlei: a) Hinter dem Nominativ verbergen sich mehrere Unschärfediskurse, auch, aber nicht ausschließlich solche zu Wahrnehmung und Erkenntnis, b) diese Diskurse enthalten entgegen ihrem Phänotyp nicht nur ein exaktes Wissen, dieses insbesondere in optische Unschärfen *verführerisch* bis *aufrührerisch* gehüllte Wissen *über* Wissensordnungen kann c) die Auszeichnung spezifischer Bilder *der* Unschärfe – genannt Unschärfebilder – sein. Und die Herausforderung besteht darin, zwei Abstraktionsstufen plausibel zu machen: den Sprung von einem bloß unscharfen Bild zu einem im Sichtbaren ver-

6 Vgl. Smid, Tereza (2012b): Poetik der Schärfeverlagerung. Marburg; Ullrich, Wolfgang (2002): Die Geschichte der Unschärfe. Berlin; Wellmann, Marc (2005): Die Entdeckung der Unschärfe in Optik und Malerei. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft zwischen dem 15. und dem 19. Jahrhundert. Frankfurt/M.

wirklichten Unschärfbild sowie die Abstraktion vom visuellen in ein theoretisches Unschärfbild. Die herangezogenen unscharfen Bilder zeichnen sich so bereits dadurch aus, dass sie mit Unschärfen durchsetzte Bildformen sind, die *von* Unschärfen als Klassifizierung handeln, während das Unschärfbild in einem theoretischen Sinne um die Kardinalfrage kreist, ob es überhaupt um ein Wissen *über* Unschärfe oder nicht zuletzt um ein Ringen *mit* unscharfem Wissen geht (das man Diskurs nennt).

Hilfreich für den zweiten Schritt wurde eine sprachgeschichtliche Betrachtung kanonischer Unschärfbegriffe des Deutschen, Englischen und Französischen. Denn nicht nur der deutsche Begriff ›Unschärfe‹ entpuppt sich bei genauerer Betrachtung als ein Sammelsurium ungewöhnlicher Umwidmungen, die ein einziger Metadiskurs orchestriert: der der Aufklärung. So kann gezeigt werden, dass der Sehsinn, gar Referenzen auf Bilder oder Bildmedien erst um 1800, teils auch erst mit Fotografie und Bewegtbildmedien hinzu, aber nicht immer in den Vordergrund der Wortbedeutungen tritt. Und die Unschärfbegriffe erweisen sich bei der Vergrößerung des Repertoires als belastbar bis an die Grenzen semantischer Möglichkeiten. Diese gänzlich unterschiedlichen, über viele Jahrhunderte teils kontinuierlich, teils sprunghaft ausdifferenzierten Begriffe und Wortbedeutungen – das war die größte Überraschung – bergen auch ein Wissen um ihren Bedeutungswandel: ein Wissen, das der Abstraktions- und Medienform Unschärfbild zufließt. Eine Bedeutungserweiterung oder -verschiebung wurde so nicht selten als Ausdruck historisch bedeutsamer gesellschaftlicher Veränderungen oder Medienumbrüche kenntlich, und die jeweilige semantische Ausprägung zeigt sich dann als Indiz einer Gefahreneindämmung, und hierin wird das Unschärfewort zu einem wahren Schwellenphänomen. Es fungiert daher hin und wieder bloß als vorübergehende Herberge, ganz nach dem Motto: Was unscharf ist, richtet sich nicht ein, es wird berichtet. Die Objekte der Unschärfe sind aus dieser Perspektive Bruchstück, Rest oder Rückstand, die tradierte Ontologie ist wohl auch daher die ›Rückständigkeit‹.

Nur unter der Annahme einer ›Ordnung des Diskurses«⁷ aber bringt nun eine Bergung solcher Rück- und Restbestände ein Wissen hervor. Ein dich-

7 Vgl. Foucault, Michel (1991): Die Ordnung des Diskurses [1972]. Frankfurt/M.

tes Gewebe von *Ausschlüssen* unterfüttert die Vorstellungen von Unschärfe spätestens seit dem 17. Jahrhundert – so stellt es sich sprachgeschichtlich dar –, und neben der Verwerfung zeigt sich in Anlehnung an Foucault besonders wirksam das *Verbot*. Zum Mittel wird, eben so, wie es Foucault für den Diskurs beschreibt, neben der allgemeinen Grenzziehung die begriffliche und schließlich konzeptionelle *Entgegensetzung*. Diese Reihenfolge ist von Bedeutung. Und die Operationen der Auftrennung, die den Diskurs »sauber« halten sollen, lassen sich begriffsgeschichtlich insbesondere an der Auseinander-Setzung von Schärfe und Unschärfe nachvollziehen. So sich das Gewebe als Metapher für die zur Diskussion stehenden Wissensordnungen geradewegs aufdrängt, lassen sich jetzt unterscheiden, und man stelle sich beide bildlich vor: für den Diskurs ein nahezu transparenter Netzstrumpf mit Laufmaschen, an denen sich die Gegenkonzepte vertikal aufreihen wie Perlen auf einer Strumpfnah, und für alle Arten von Unschärfeparadigmen ein grobmaschiges, löchriges Fangnetz. Über diesen metaphorischen Zugriff verbinden sich auch der erste, phänomenologische und der zweite, medientheoretische Teil des Buches.

In den abgesicherten Wissensbeständen, die Diskurs heißen, ist aber nicht nur der Ausfall (siehe oben) vorprogrammiert, anhand der Unschärfeparadigmen zeigt sich zuallererst ein Gefälle bei den Gegenkonzepten, das zu einer diskursiven Ökonomie gehört, welche in der Beschäftigung mit Unschärfen aller Art in den Mittelpunkt methodischer Überlegungen rückt. So erkennt Michel Foucault im System der Ausschlüsse ein auf ein Außen projiziertes Transparenzbegehren: ein Begehren nach »ruhige[r], tiefe[r] und unendlich offene[r] Transparenz«. ⁸ Und er kehrt hierfür das Fensterparadigma um. So sind es diese brüchigen Denkbilder, die sich den ikonischen Zugriffen sperren, die bei der Lektüre Foucaults in die nachfolgenden Denkwege eingeflossen sind: hier also eigentlich die Projektion des Außen ins Innere und sämtliche Durchlässe – Anänelungen – vom Ausgeschlossenen zum Einschließenden, die zusammengenommen Diskurs *sind*. Von solchen Durchlässen wird unentwegt die Rede sein, um nun gerade die Diskursfähigkeit des Unschärfebildes zu belegen, im konkret bildlichen wie im hier-von abstrahierten Sinne. Und eine weitere Metapher Foucaults gibt den Ton an: der *Einschnitt*. Das, was eben »jene gefährliche Ordnung des Diskurses«

8 Ebd., S. 10.

im Inneren beschreibt, ist nicht seine institutionalisierte, sondern seine ›einschneidende‹ Gestalt. Dieses Schneidende braucht nach dualistischen Vorstellungen einen Widerstand. Und was wäre besser als Heilungsversprechen geeignet als das Nichtschneidende, auch bekannt als das Unschärfe. Dass das ins Außen projizierte Widerständige dem Inneren entspringt und daher beständig gebannt werden muss, liegt eben laut Foucault darin begründet, dass man mit der Setzung eines ›Anfangs‹ sicherstellt, »daß der Diskurs in der Ordnung der *Gesetze* steht; daß man [...] über seinem Auftreten wacht; daß ihm ein Platz bereitet ist, der ihn ehrt, aber *entwaffnet* [...].«⁹ Mit dem Anfang, dem Ausschluss, wird ein regelrechtes, ganz und gar regelhaftes ›Prozessieren‹ gegen Unschärfes innerhalb der Mehrheitsdiskurse, selbst im Zentrum ihrer Historisierungen kenntlich. Für das Miteinander von Einschneidung und Entwaffnung werden sich Leitfiguren der Verschärfung und Entschärfung finden, sodass mindestens die Gegenkonzepte Schärfe und Unschärfe als gleichberechtigte Diskursträger in neuem Licht erscheinen.

Der Schnitt aber ist aus mehreren Gründen zentraler Gegenstand der Untersuchung. Um die anfänglich mit dem Unschärfebild geplante Methode der Geschichtsschreibung in eine Medientheorie zu überführen, braucht es ein potentes Unschärfeparadigma. Diese Potenz wird in Auseinandersetzung mit Medienbegriffen und -diskursen im letzten Teilkapitel als mediale Eigenschaft erkennbar, *zer-teil-end* und *mit-teil-sam* zugleich zu sein. Und hierbei werden diskursive Praktiken und Medientheorie deckungsgleich. Anders als bei der Schärfe ist diese Disposition in der Unschärfe nicht unmittelbar gegeben. Einige Unschärfebegriffe deuten zwar semantisch selbst auf einen *Zwiespalt*, auch ist das Unschärfeparadigma, das sich sprachgeschichtlich ergibt, *zweiteilig*. Dieses stete Geteiltsein der wiederum aus Teilungen gewonnenen Unschärfediskurse, das zur Klärung der Stellung des Unschärfen innerhalb des abendländischen Denkens beitragen kann, begründet aber nicht das Unschärfebild. Die Potenz des Unschärfebildes ergibt sich eher aus einer Spur des Anstoßes, einer taktilen Dimension, die die Spaltung des Diskurses provoziert. Oder wie Hans-Jörg Rheinberger schreibt: »Es ist das Verschiebende, die treibende Materialität der Spur, welche die Bedeutung des Vershobenen

9 Ebd., meine Hervorhebung.

umstößt.«¹⁰ Dieser Anstoß nimmt Ausgang an der Verschärfung. Und hier kommt der unscharfe Phänotyp endlich zu seinem Recht: Zur Entschärfung braucht es nämlich *Trübung* (erstes Unschärfeparadigma), also – und dabei im schroffsten Gegensatz zum japanischen Denken¹¹ – den *Schmutz*. In Raumkategorien ausgedrückt, heißt Transparenz also: Zu viel Nähe ist unerwünscht. Das auf Distanzverringern zielende Transparenzversprechen von Diskursen, das auch die gültigen Medientvorstellungen umklammert hält, ist hier zurückgewiesen. Aus der Perspektive des Diskurses wäre der Gegensatz der Distanzverringern die Distanzierung (der romantische Fernblick mitsamt der auratischen Wiederbelebung der Ferne wäre daher diskursgerecht), aus der Perspektive des Unschärfebildes ist es aber die *Ansteckung*, Affizierung (zweites Unschärfeparadigma). Mit dem Schmutz öffnet sich die Dimension eines Taktilen, aber der Verschärfung selbst begegnet man nun mit einer *Infektion*. Der Vorwurf des Parasitären, der Medien immer dann trifft, wenn Transparenz aussetzt, wenn sie also ihr Medien-Sein unfreiwillig hervorkehren, schließt an diese Seite des Unschärfen an, die das Wissen des Unschärfebildes auszeichnet. Da die meisten Unschärfebegriffe dieses semantische Feld ausgiebig bedienen, wird also zu klären zu sein, in welchen Kontexten einmal eine Verknüpfung von Trübe und Schmutz, ein andermal von Taktilität und Infektion eintritt.

Methode

Es geht also darum, zu zeigen, warum Teilung gerade für die Medientheorie grundlegend ist: mustergültig verkörpert im binären Code. Im technologischen Sinne der Technik besteht eine Dichotomie bereits in der Unterscheidung der ›echten‹ von ›unechten‹ Dichotomien.¹² Demnach bestünde eine unstrittige Dichotomie etwa zwischen Abbild und Wirklichkeit, unter die Pseudodichotomien müsste man aber Oberbegriffe wie Transparenz und Opazität sowie Tiefe und Fläche zählen, auf die Schärfe- und Unschärferelationen chronisch bezogen bleiben. Letztere zeichnen sich dadurch aus, dass

10 Rheinberger, Hans-Jörg (2001): Experimentalsysteme und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas. Göttingen, S. 10 f.

11 Vgl. Tanizaki, Jun'ichirō (2010): Lob des Schattens. Entwurf einer japanischen Ästhetik [1933]. Zürich.

12 Den Hinweis auf die Notwendigkeit einer solchen Unterscheidung verdanke ich Daniel Uhlig.