

Leseprobe

Medienkomparatistik

Beiträge zur
Vergleichenden Medienwissenschaft

2. Jahrgang

2020

Herausgegeben von
Lisa Gotto und Annette Simonis

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2020

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2020

Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld

Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Druck: MAJUSKEL MEDIENPRODUKTION GMBH, Wetzlar

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1578-3

ISSN 2627-1591

www.aisthesis.de

Inhaltsverzeichnis

Kay Kirchmann / Nicole Wiedenmann (Erlangen) „The art of making beautiful prints in less than an hour“. Die Dunkelkammer in filmischer Reflexion	7
Annette Simonis (Gießen) „The art of narration lies in the eye of the beholder.“ Der Rezipient als Beobachter höherer Ordnung in transmedialen Erzählprozessen	39
Laura Zinn (Gießen) Autorschaft in Serie. Autorschaftskonzepte in audiovisuellen Serienformaten	73
Markus Krajewski (Basel) „Tell your life story.“ Über Facebooks autobiographischen Imperativ	99
Peter Klimczak (Cottbus) Fremde Welten – Eigene Welten. Zur kategorisierenden Rolle von Abweichungen für Fiktionalität	113
Alexandra Müller (Gießen) Virtuelle Räume, digitale Kommunikation und metaphorische Netzwerke. Zur intermedialen Darstellung des Internets in Film und Fernsehen	139
Linda Simonis (Bochum) Epigraphische Regierungskünste. Inschriften als Medien politischer Verfahrensweisen	161
Martin Sendl (Innsbruck) Komparatistik und Gegenwartskunst	177
Isabelle Stauffer (Eichstätt) Ein mediales Spiel um das Erkennen und Verkennen von Gefühlen. Briefe in Max Ophüls' <i>Letter from an unknown woman</i> und Joe Wrights <i>Atonement</i>	197
Dominik Schrey (Freiburg) Medienglaziologie. Kartierungen einer Medialität der Gletscher	213

Kay Kirchmann / Nicole Wiedenmann (Erlangen)

„The art of making beautiful prints in less than an hour“

Die Dunkelkammer in filmischer Reflexion

Lange Zeit war die Dunkelkammer in unserem Badezimmer. Ich erinnere mich, als ich noch ein kleines Mädchen war, wie beeindruckt ich vom Geruch des Hyposulfit war, vom Ticken der Eieruhr. Das waren Augenblicke der Stille und der Spannung. Als ich Kind war, war genau das mein Eindruck der Arbeit von Erwachsenen. Die Dunkelkammer ist genau das. Aber die Dunkelkammer war auch ein Ort, wohin er [ihr Vater, Robert Doisneau, KK/NW] sich ungern begleiten lies. Manchmal hat man vergessen, dass er in der Dunkelkammer war. Dann hörte man plötzlich ein lautes ‚Schei...‘, weil etwas nicht so klappte, wie er es wollte – Und dann sagten wir: ‚Ah, er ist in der Dunkelkammer!‘ Die Dunkelkammer, das ist für mich: sehr lange Stille vor einem Gebrüll, das selten triumphierend war.

Francine Deroudille, Tochter von Robert Doisneau

Im Jahre 2006 produzierte der Deutschlandfunk ein Radiofeature, in dem ein Abgesang auf die analoge Fotografie formuliert wurde.¹ Zu unaufhaltsam wirkte der Siegeszug der Digitalkameras, zu omnipräsent und dauerhaft schien der Produktionsstopp bei namhaften Kameraherstellern, Fotopapierproduzenten oder Zulieferern für Fotolabors zu sein, als dass man seinerzeit zu einer anderen Einschätzung hätte gelangen können. Und mit dem prognostizierten Ende der analogen Kameras und des Papierabzuges schien auch über einen nachgeordneten Ort des fotografischen Produktionsprozesses unwiederbringlich das Aus gesprochen – die Dunkelkammer.

In den Dunkelkammern ist vor langer Zeit das Rotlicht ausgegangen. Ein für allemal vorbei der spannende Moment, in dem langsam Kontraste aus der weißen Oberfläche des Papiers aufstiegen und sich zu Flächen und Formen schlossen. Geschlossen das Refugium, in dem die Erinnerung an manchen, unwiederbringlichen Augenblick aus dem Bad gehoben wurde.²

Natürlich war schon zum Zeitpunkt dieses Befundes die Dunkelkammer in dem hier beschworenen Sinne eines Raums zur Anfertigung von Papierabzügen längst nicht mehr der primäre Herstellungsort des fotografischen Endprodukts: Dieser hatte sich bereits Jahrzehnte zuvor auf die maschinelle Praxis

1 Der Text dieses Features ist auf der Homepage des Senders nachzulesen unter der URL: https://www.deutschlandfunkkultur.de/rotlicht-und-dunkelkammer.984.de.html?dram:article_id=153314. Im Folgenden zitiert als: Uwe Springfeld (2006). „Rotlicht und Dunkelkammer. Vom Sterben der analogen Fotografie.“ (Transkription eines Rundfunkfeatures des Deutschlandfunks vom 05.04.2006).

2 Ebd.

der Großlabors verlagert, und die Dunkelkammern blieben seither dem Bereich ambitionierter Amateure oder entsprechender professioneller Akteure vorbehalten. Ausgeblendet bleibt auch, dass die Hochphase der Dunkelkammerpraxis in die Ära der Schwarzweißfotografie fiel und mit deren allmählicher Verdrängung durch die Farbfotografie schon eine erste große Krise (üb)erlebt hatte, insofern die sehr viel komplexeren fotochemischen Prozesse bei der Farbfotografie sich nur mühsam auf die bisherigen Komponenten der Dunkelkammer hatten übertragen lassen. Insofern erklärt sich der zitierte Schwanengesang wohl schon damals eher aus einer nostalgischen Verklärung einer individuellen und handwerklichen Praxis, die dem anonymen Fertigungsabläufen in kommerziellen Laboratorien entgegengestellt wird, womöglich auch noch aus einer Sehnsucht nach einem Prozess der Bildherstellung, bei dem (scheinbar) alle Etappen in einer Hand liegen, als der tatsächlichen Relevanz der Dunkelkammer zum gegebenen Zeitpunkt. Knapp anderthalb Jahrzehnte später wissen wir aber auch, dass nicht nur der diagnostische, sondern auch der prognostische Teil der Aussage sein Ziel verfehlt hat: Die Dunkelkammer hat überlebt. Zahlreiche Tutorials auf den einschlägigen Webplattformen zeugen zwar von einem offenbar nicht bruchlos tradierten Wissen um die entsprechenden Fertigungsabläufe, wohl aber von einem anhaltenden Interesse daran und sehr viel vordergründiger von der faktischen Existenz und Nutzung von Dunkelkammern durch diverse fotografische Akteursgruppen.

Den möglichen Gründen für diese Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen von analog und digital, manuell und maschinell, individuell und industriell soll hier nicht weiter nachgegangen, sondern stattdessen die Beobachtung ausgeführt werden, dass sich die Dunkelkammer auf einem weiteren Feld kultureller Praktiken ihren Platz bewahrt hat und weiterhin bewahrt. Mit erstaunlicher Persistenz findet die Dunkelkammer nämlich über Jahrzehnte hinweg Eingang in den fiktionalen Film: als visueller wie narrativer Topos, als Handlungsort und als stabiles ikonisches Ensemble – und dies durchaus unter Absehung von der tatsächlichen historischen Relevanz der Dunkelkammer für die fotografischen Fertigungsprozesse im jeweiligen Handlungszeitraum der Filme. Mehr noch: Insofern selbst heute noch Filme mit klarem Gegenwartsbezug die Dunkelkammer thematisieren und reflektieren, findet sich auch hierin die angesprochene Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen wieder. Selbst in Filmen, die ganz selbstverständlich dem Primat der Digitalfotografie und ihrer Materialisierung auf den verschiedensten Displays huldigen, bleiben die Dunkelkammer und die in ihr vollzogenen Prozesse präsent. Im Folgenden soll daher den prominentesten filmischen Narrativen und Motivgestaltungen dieses Zusammenhangs sowie der Frage nach Gründen für die offenkundige Faszination des Mediums Film gerade für diesen Teil der fotografischen Bildgenese nachgegangen werden. Es wird sich zeigen, dass ungeachtet der relativen Breite an einschlägigen Motivverwendungen doch rekurrende narrative und ikonische Muster identifiziert werden können, die der Dunkelkammer als Handlungsort einen begrenzten Korpus von Funktionalisierungen und Handlungsketten zuweisen und sie dabei als je unterschiedlichen semantischen Raum konstruieren. Gemäß der medienkomparatistischen Grund-

annahme³, dass die Fremdrelexion eines Mediums immer auch eine Selbstreflexion des eigenen Mediums mit sich bringt, wird ferner zu beobachten sein, welche Figurationen von Fremd- und Selbstbeobachtung der Film in seiner Handhabung des Dunkelkammermotivs vollzieht.

Ein Raum⁴ der Ambivalenz: die Dunkelkammer als Folterkammer und Ort der Epiphanie

Medienhistorisch ist die Dunkelkammer untrennbar mit dem Aufkommen der großen Fotoateliers in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und den sich darin zunehmend etablierenden arbeitsteiligen Prozessen verbunden. Mit der allmählich auch für breitere Publikumskreise erschwinglichen Porträtfotografie und v. a. der wachsenden Popularität des Carte-de-visite-Formats gingen Prozesse der Standardisierung, Kommerzialisierung und beginnenden Industrialisierung der fotografischen Arbeit einher, die zugleich eine Abkehr von den noch sehr viel stärker individualisierten Prozessen aus der Pionierzeit des Mediums mit sich brachten. Die Ausdifferenzierung der Arbeitsschritte in den Ateliers ging wiederum Hand in Hand mit einer (Teil-)Öffnung der Ateliers zu einem öffentlichen Verkehrs- und Kommunikationsraum.⁵ Bereits hier erhält aber die Dunkelkammer ihren semantischen und kulturellen Status als ein hochgradig *ambivalenter Raum*, der sich – wie später gezeigt werden soll – auch noch in ihren filmischen Thematisierungen erhalten wird.

Exemplarisch lässt sich dies am Beispiel des Ateliers von André Adolphe Eugène Disdéri am Boulevard des Italiens in Paris und seiner spezifischen Architektur ablesen: Zu den Hochzeiten seines Geschäfts beschäftigte Disdéri dort über 60 Angestellte. Er selbst widmete sich den prominenten Kunden, während andere Operateure nach seinen Vorgaben das Tagesgeschäft übernahmen und zahlreiches technisches Personal half, die Massenproduktion zu bewältigen. Die Janusköpfigkeit des Mediums als optischer Aufzeichnungsapparat einerseits, als chemischer Prozess andererseits, fand auch Eingang in die Doppelnatur des Ateliers: Im ‚Glashaus‘, also im Tageslichtatelier, wurde die Aufnahme hergestellt,

3 Vgl. hierzu paradigmatisch die jeweiligen Analysen in: Kay Kirchmann/Jens Ruchatz (Hg.), *Medienreflexion im Film. Ein Handbuch*. Bielefeld 2014.

4 Wir trennen im Folgenden begrifflich nicht explizit zwischen Raum und Ort, Topographie und Topologie, einfach deshalb, weil der Gegenstandsbereich selbst diese Unterscheidungen permanent unterläuft.

5 Die funktionale Ausdifferenzierung der Arbeitsschritte fand übrigens nicht nur in den Ateliers, sondern auch bei den mobilen Entwicklungslaboren statt. So beschäftigte Mathew Brady für seine berühmten Fotos des amerikanischen Bürgerkriegs eine ganze Phalanx von Mitarbeitern, die mit mobilen Dunkelkammern ausgestattet die Schlachtfelder besuchten, während er selbst zumeist in Washington blieb und von dort aus die Arbeit seiner Angestellten koordinierte. Vgl.: Manuel Komroff. *Photography history: Mathew Brady*. Chicago 1962.

während in der Dunkelkammer die Fotografien entwickelt wurden.⁶ Nach Möglichkeit sollte die Dunkelkammer dabei direkt an das Aufnahmetelier anschließen, um die Wege so kurz wie möglich zu gestalten und ein effizientes Ineinandergreifen der Ablaufschritte zu garantieren. Roland Meyer beschreibt zwei Kreisläufe in Disdérís Atelier: einmal den Weg der Kunden, die sich im Empfangsraum die Musterbücher anschauen konnten, sich dann in der Garderobe nach der gängigen Bildikonographie ausstatten ließen und daraufhin im hellen Atelier abgelichtet wurden. Zum anderen gab es den Weg der fotografischen Platte, die auf der Hinterbühne an das Hilfspersonal weitergegeben wurde, um entwickelt, kopiert und archiviert zu werden. Die Platte blieb also beim Fotografen, während die auf Karton gezogenen Papierabzüge dann wieder in den lichten Bereich gebracht und den Kunden übergeben wurden. In dieser räumlichen und produktionsstrukturellen Aufteilung spiegelte sich gleichzeitig die Hierarchie innerhalb des arbeitsteiligen Prozesses wider, in dem Sinne, dass der Operateur im Glashaus mit den Kunden verkehrte und antichambrierte, aber die Laborgehilfen in der Dunkelkammer die chemischen Routinen übernahmen und bestenfalls nicht mit dem Publikum verkehrten.⁷ Das ‚Glashaus‘ avancierte somit zu einem Ort der Transparenz und des Publikumsverkehrs, einer Art Salon für die soziale Begegnung, während die Dunkelkammer für das Geheimnis und nur dem Personal zugänglichen Bereich stand. Auch Jean Sagne akzentuiert in seiner Studie über die öffentlichen Ateliers dieser Zeit diese *Ab-Scheidung* der Dunkelkammer, ihre paradoxe Positionierung – einerseits innerhalb des Gesamtkomplexes situiert, andererseits strikt getrennt von den Bereichen des eigentlichen Publikumsverkehrs – betont aber auch, dass es neben den Motiven der sozialen Distinktion auch handfeste medizinische Gründe hierfür gab:

Der Aufnahmeraum bildete die Grenze zwischen zwei streng getrennten Welten: auf der einen Seite der Empfangssalon, wo der Kunde in eine Welt des Scheins eintrat, die ihn auf die Schaffung seines Porträts einstimmte, auf der anderen Seite die Dunkelkammer, wo die Platten für die Aufnahme vorbereitet und später entwickelt wurden. Diese Schattenwelt hatte einen höllenhaften Zug und barg wegen der giftigen Dämpfe aus den verwendeten Chemikalien tatsächlich Gefahren für Leib und Leben. Ehe der Kunde vor die Kamera trat, machte er sich vor dem Spiegel zurecht und überprüfte seine Frisur. Nur durch eine dünne Wand getrennt, goss ein Laborgehilfe Kollodium auf eine Glasplatte und setzte diese anschließend in einen Rahmen. Dabei entstanden Äther- und Alkoholdämpfe, die durch ein primitives Entlüftungssystem nur unzureichend nach draußen geführt wurde. Währenddessen saß im Salon die wartende Kundschaft in bequemen Sesseln.⁸

6 Vgl. Roland Meyer. *Operative Porträts. Eine Bildgeschichte der Identifizierbarkeit von Lavater bis Facebook*. Konstanz 2019, S. 72.

7 Vgl. ebd. S. 72 f.

8 Jean Sagne. „Porträts aller Art. Die Entwicklung der Fotoateliers.“ In: *Neue Geschichte der Fotografie*, hg. von Michel Frizot. Köln 2019, S. 102-122.

Der Raum der fotografischen Aufzeichnung figuriert hier also als doppelte Grenzziehung: zum einen als Moment der räumlichen wie sozialen Abgrenzung, zum anderen zeichnet sich hierin schon die produktionstechnisch unumgängliche Funktion einer Lichtschleuse ab, nach der das Prozessieren der fotografischen Platten ja verlangte. Die Dunkelkammer ist also in jeder Hinsicht mit einem Schwellenphänomen assoziiert, einer Zone des Übergangs, die sozial, technisch und funktional reguliert und definiert ist. In dieser Separierung scheint aber auch eine Kodierung als *Abjekt*⁹, als dunkler Ort der Exkremente des fotografischen Produktionsprozesses auf, der in jeder Hinsicht den Augen des Atelierpublikums entzogen bleiben sollte – in der späteren technischen Ausgestaltung gewissermaßen ein *red light district* der Bildherstellung. Dass die Dunkelkammer ihrerseits nicht selbst zum fotografischen Objekt werden konnte, lag natürlich zuvorderst an den damaligen Limitationen des zur Verfügung stehenden elektrischen Lichts. Desungeachtet schreibt sich das angesprochene Schisma aber auch darin fort, dass es zahlreiche zeitgenössische Aufnahmen von Ateliersituationen gab, während von der Dunkelkammer lediglich Stiche in populärwissenschaftlichen Magazinen zirkulierten [Abb. 1].



Abb. 1: Darstellung einer Dunkelkammer in der populärwissenschaftlichen Wochenzeitschrift ‚La Science Illustrée‘, Vol. 8, 2/1891.

Quelle: <https://www.sciencephoto.com/media/426998/view/photographic-laboratory-19th-century>

Eine der sehr seltenen fotografischen Anordnungen, die das *gesamte* fotografische Instrumentarium präsentiert, hier säuberlich unter Sonnenlicht arrangiert, ist die nachstehende Werbefotografie für das Atelier Moulin [Abb.2]

9 Vgl. Julia Kristeva. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York 1982.



Abb. 2: Felix J. A. Moulin mit seinen fotografischen Materialien. Paris, 1860er Jahre
 Quelle: <https://monovisions.com/photographic-atelier-studio-xix-century-historic/>

Hier kommen sie nun also doch einmal zusammen, die Elemente der Aufnahme- und der Entwicklungssituation, erstere durch die dominante Kamera auf Stativ, letztere durch eine Vielzahl von Zubern, Krügen und Gläsern repräsentiert, die natürlich die tatsächlichen fotochemischen Abläufe im Labor bestenfalls metonymisch abrufen.

In Ermangelung der Möglichkeit zur direkten wie zur indirekten Einsichtnahme blieb die Dunkelkammer für die damaligen Atelierkunden somit nicht nur ein *darkroom*, sondern auch eine *blackbox*, ein geheimer Ort, dessen darin ablaufenden Handlungen opak und uneinsichtig blieben. Signifikant häufig spiegelt sich in den Begrifflichkeiten, mit denen die Dunkelkammer beschrieben wird, ebendiese Opazität wider. Sagne spricht von einer ‚Schattenwelt‘ mit ‚höllenhaften Zügen‘, Matthias Bickenbach attribuiert die Dunkelkammer gar als ‚Folterkammer‘:

Das Atelier ist ein komplexer Ort mit verschiedenen kulturellen und kommunikativen Funktionen, eine *Heterotopie*, dessen Struktur zwischen dem Licht der Aufnahme und dem giftigen Dunkel der Entwicklungskammer, zwischen Transparenz und Geheimnis oder, mit zeitgenössischen Topoi gesagt, zwischen Bühne und Folterkammer, genauer zu analysieren wäre [...].¹⁰

10 Matthias Bickenbach. „Das Dispositiv des Fotoalbums: Mutation kultureller Erinnerung. Nadar und das Pantheon.“ In: *Medien der Präsenz. Museum, Bildung und Wissenschaft im 19. Jahrhundert*, hg. von Jürgen Fohrmann/Andrea Schütte/Wilhelm Voßkamp, Köln 2001, S. 87-128.

Wie wir später sehen werden, greifen etliche Filme diese diskursiven Zuweisungen auf, nehmen sie teils sogar wortwörtlich als Grundlage ihrer Semantisierungen der Dunkelkammer als ambivalentem Raum. – Doch die Dunkelkammer ist nicht nur von Attributen des Negativen umgeben, sondern auch von dem exakten Gegenteil, was die in ihr vollzogenen Prozesse der Manifestation des Bildes, des zum Vorschein-Kommens des Fotografierten angeht. Dabei gliedert sich der Diskurs um die Bildwerdung *in der* und *durch die* Fotografie ein in eine übergreifende Phänomenologie der optischen Medien im 19. Jahrhundert, wie Jürgen Fohrmann betont:

Die *Geschichte der optischen Medien* ließe sich zumindest für das 18. und 19. Jahrhundert rekonstruieren als spezifisches Verhältnis von Bild und Licht, Einzelbild und Bewegung: Von den Transformationen der camera obscura über Guckkästen, Panoramen mit und ohne Bewegung, Stereoskopie bis (im 20. Jahrhundert) zum Film – stets geht es um eine *Licht-Schatten-Beziehung*, die Ausformung des Sichtbaren vor schwarzem Hintergrund, der wie etwas Unsichtbares firmiert. Die ‚Erscheinung‘ eines Bildes, durch Lichteffekte hervorgerufen (etwa beim Diorama), ist eine ‚Er-Scheinung‘ (*revelation*), der Sprung aus dem Dunkel, der wie eine Epiphanie beschreiben wird (etwa in den frühen Darstellungen fotografischer Entwicklung).¹¹

Das Spezifische an der im doppelten Wortsinne ‚Er-Scheinung‘ des Bildes in der Dunkelkammer ist indes gerade nicht seine sprunghafte Manifestation, sondern seine allmähliche Entbergung aus dem Dunkeln – bzw. dank der fotografischen Negativ-Struktur: aus dem sich langsam erst mit Lichtpunkten füllenden Hellen des Fotopapiers – seine prozesshafte ‚Ausformung des Sichtbaren‘, die sich der temporalen Logik eines sukzessiv operierenden Mediums wie dem Film natürlich in idealer Weise zur Beobachtung überstellt.

Das von Fohrmann angesprochene epiphanische Moment öffnet die Diskursivierung der Dunkelkammer naturgemäß auch für Einschreibungen des Spirituellen, in denen sich die scheinbar ‚magischen‘ Prozesse der Bildmaterialisierung mit der Manifestation übersinnlicher Phänomene kreuzen und wechselseitig überschreiben. Pointiert formuliert scheint die Dunkelkammer der gleichsam ‚natürliche‘ Ort für Geistererscheinungen zu sein – eine Technophantasmagorie, die in der Geisterfotografie, die uns später noch weitergehend beschäftigen soll, dann ihre prototypische Bildgattung fand. Mutmaßlich war und ist es gerade die angeführte mehrfache Abriegelung gegenüber dem Außen, die suggerierte, dass dies ein ‚magischer‘ Ort sei, an dem das Übernatürliche ungestört ‚erscheinen‘ könne. Am Beispiel der berühmten Fotografie des Turiner Grabtuchs aus dem Jahre 1898¹² hat Stefanie Diekmann diesen strukturellen Zusammenhang idealtypisch zugespitzt beschrieben:

11 Jürgen Fohrmann. „Medien der Präsenz – Einleitung.“ In: ders. et al.: *Medien der Präsenz*. S. 9.

12 Der italienische Fotograf Secondo Pia bekam 1898 die seltene Gelegenheit – die Reliquie wurde nur alle rund 30 Jahren den Blicken der Öffentlichkeit zugänglich gemacht – das Turiner Grabtuch zu fotografieren. Mehr als ein fotografisches

Der Ort der Offenbarung ist die Dunkelkammer, Sanktuarium des Fotografen oder wenigstens des Fotografen alter Schule. Ein Rückzugsraum, zugleich ein Schauplatz der Entdeckungen, in diesem Falle einer, die alle bisherigen übertreffen wird. [...] Die Geschichte des italienischen Fotografen Secondo Pia ist [...] die Geschichte eines Augenzeugen [...] und eines Wunders, das zu seiner Erfüllung der technischen Apparatur bedurfte: In seiner Dunkelkammer, auf einer tropfnassen fotografischen Glasplatte, die er eben aus dem Entwicklerbad gezogen hat, erblickt Secondo Pia ein Gesicht, das er ohne Zögern als das Antlitz Jesu Christi identifiziert. [...] In bestimmten Sinne steht die Entdeckung des Fotografen Pia am Ende einer Epoche, die ihren Anfang um 1860 hat und geprägt ist von einer Serie fotografischer Enthüllungen, beglückenden und bestürzenden Begegnungen, Wiedersehen und Wiederauferstehen [...].¹³

Die Erscheinung von etwas, was sich zuvor nicht nur der unmittelbaren Anschauung, sondern auch dem technischen Blick der Fotokamera entzogen hatte, wie aber auch die dennoch gegebene grundsätzliche Unberechenbarkeit und Undisponierbarkeit derartiger Erscheinungen umgeben die Dunkelkammer mit einer Aura des Mysteriösen: Alles – selbst Tote oder andere übernatürliche Gestalten – *kann* dort, aber eben *nur* dort, emanieren, „ungerufen, unverhofft“.¹⁴ Verwunderlicher ist, dass die medienwissenschaftliche Beschäftigung mit den einzelnen Faktoren des fotografischen Prozesses gerade die Dunkelkammer mehr oder weniger ausgeblendet gehalten hat, wie auch Diekmann kritisch anmerkt:

Eine Historie der Dunkelkammer als Refugium, Labor, Kabinett, als Ort der Kontemplation wie der Experimente, der Andacht wie der Manipulationen, Eingriffe, Fälschungen, steht nach wie vor aus; sie ist immer noch nicht geschrieben, obwohl sich die Mühe lohnen würde, denn aus der Perspektive der Theoriegeschichte ist das fotografische Sanktuarium zu gleichen Teilen Blackbox und Schatzkammer. So viele klandestine Operationen und zu den Operationen so viele Theorien, Streitschriften, Dekrete, vor allem aber Anekdoten und Erzählungen.¹⁵

Womöglich eröffnet aber gerade der (Um-)Weg über die filmische Reflexion der Dunkelkammer einen ersten Baustein zu dieser noch nicht realisierten Historie, denn – wie auch Diekmann festgestellt hat¹⁶ – stehen ihrer weitgehenden Igno-

Abbild der Reliquie anzufertigen, war ihm nie in den Sinn gekommen. Doch *erst* in der Dunkelkammer, *nicht* beim Augenschein vor Ort, *nicht* beim Blick durch den Sucher, materialisierten sich Spuren auf dem Linnen, die an das Antlitz Christi gemahnten: Resultat einer offenbar magischen Selbsteinschreibung, ein *Vera Icon*. Damit setzte zugleich ein bis heute anhaltender Reproduktions- und Verbreitungsprozess der Aufnahme ein, den Diekmann in ihrem Text medientheoretisch reformuliert.

13 Stefanie Diekmann: „Aus der Ferne. Über Umstände und Rezeption einer fotografischen Offenbarung“. In: Petra Löffler/Leander Scholz (Hg.). *Das Gesicht ist eine starke Organisation*. Köln 2004, S.31 f..

14 Ebd., S. 34.

15 Ebd., S. 31.

16 Vgl. ebd., S 46, Endnote 1.

ranz innerhalb der Fototheorie und -geschichte ihre Prominenz und Persistenz in filmischen Reflexionen, ihrer dortigen Funktionalisierung zum *Schau-Platz* diametral gegenüber.¹⁷

Die Vielzahl der von Diekmann in Anschlag gebrachten spatialen Funktionen, die sich in der Dunkelkammer kreuzen (Labor, Refugium, Andachtsort etc.), lassen die Dunkelkammer in die weiter oben schon von Bickenbach angedeutete Nähe zum Konzept der Heterotopien rücken. Bekanntlich versteht Michel Foucault darunter eine paradoxe Gleichzeitigkeit von unterschiedlichen Gebrauchsformen ein- und desselben Ortes, die diesen zugleich von einer eindeutigen Zuordnung zu separierbaren Funktionen und Gebrauchsweisen suspendieren: „Die Heterotopie vermag an einen einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Platzierungen zusammenzulegen, die an sich unvereinbar sind.“¹⁸ Auch die angesprochene (Nicht-)Lokalisierung der Dunkelkammer in den Ateliers des 19. Jahrhunderts lässt sich als Konsequenz einer heterotopen Konstitution begreifen, denn Heterotopien sind „wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hinein gezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen oder Widerlager [...] in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können.“¹⁹ Eng damit verknüpft ist die Rückbindung derartiger Ort an das Phänomen der Schwelle, denn „Heterotopien setzen immer ein System von Öffnungen und Schließungen voraus, das sie gleichzeitig isoliert und durchdringlich macht.“²⁰ Und *last but not least* sind die in der Dunkelkammerpraxis virulent werdenden Prozesse der Hervorbringung und Reaktualisierung spezifisch temporale Phänomene, wie sie für Heterotopien typisch sind, denn diese „sind häufig an Zeitschnitte gebunden, d. h. an etwas, was man symmetrischerweise Heterochronien nennen könnte.“²¹

Im Hinblick auf die filmischen Funktionalisierungen der Dunkelkammer lässt sich somit vorläufig konstatieren, dass die je unterschiedlichen Ausprägungen als unmittelbare Ableitungen aus dem heterotopen Status der Dunkelkammer verstanden werden können. Ungeachtet ihrer primären Funktionalität bleibt die Dunkelkammer nämlich im angesprochenen Sinne sehr wohl *geöffnet* für Handlungen und Ereignisse, die sich jenseits dessen in ihr zutragen können: Sie kann vom Refugium eines nachdenklichen Adoleszenten zum unerwarteten Unterrichtsraum mutieren, in dem der Lehrer seinem Schüler lebenspraktische

17 Selbst die bislang systematischste und umfangreichste Untersuchung zur Reflexion der Fotografie im Film von Torsten Scheid interessiert sich zwar für die fotografischen Akte, Protagonisten und Funktionen in den verschiedenen Filmgenres, lässt aber gleichfalls die Dunkelkammer weitestgehend unberücksichtigt. Vgl. Torsten Scheid: *Fotografie als Metapher. Zur Konzeption des Fotografischen im Film*. Hildesheim/Zürich/New York 2005.

18 Michel Foucault. „Andere Räume“. In: Karlheinz Barck u. a. (Hg.). *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig 1992, S. 42.

19 Ebd., S. 39.

20 Ebd., S. 44.

21 Ebd., S. 43.

Lektionen erteilt (BOYHOOD, Richard Linklater, USA 2014). Sie kann unvermittelt zum Ort erotischer Aktivitäten zwischen zwei Frauen bzw. zwei Frauen und einem Mann werden (VICKY CHRISTINA BARCELONA, Woody Allen, USA/Spanien 2008). Sie fungiert als Treffpunkt und Kommunikationsraum zwischen einem Fotografen und der Ex-Freundin seines besten Freundes und Kollegen, an dem die Fachsimpelei über gelungene Fotos nahtlos in einen Flirt übergeht (UNDER FIRE, Roger Spottiswoode, USA 1983). Und sie kann sich sogar zur Bühne transformieren, auf der gesungen und getanzt wird (FUNNY FACE, Stanley Donen, USA 1967) – um zunächst nur einmal einige solcher heterotopen Raumnutzungen im Film anzuführen.

Auch wenn uns bewusst ist, dass v. a. terminologisch, tendenziell aber auch auf konzeptioneller Ebene, eine Zusammenführung von Foucaults Heterotopien zu Marc Augés Modell der ‚Nicht-Orte‘ zunächst wie ein offener Widerspruch anmuten muss, möchten wir dennoch den Vorschlag unterbreiten, die Dunkelkammer *auf einer anderen Beobachtungsebene* (auch) als einen solchen Nicht-Ort zu lesen. Unter dem Begriff der Nicht-Orte hat Augé ja eine Reihe von spatialen Phänomenen subsumiert, die typisch für die von ihm so benannte ‚Übermoderne‘ des spätindustriellen Zeitalters sind, nämlich Transit- und Warteräume, Orte provisorischer Beschäftigungen, bewegliche Behausungen (Verkehrsmittel), stumme soziale Verkehrsformen (z. B. das Zahlen mit Kreditkarte), aber eben auch das Agieren in Kommunikationsnetzen (vom Telefon bis zum Internet).²² Ihr *Tertium Comparationis* liegt in der Herstellung „eine[r] Welt, die solcherart der einsamen Individualität, der Durchreise, dem Provisorischen und Ephemeren überantwortet ist“.²³ Diese Welt ist wiederum dadurch gekennzeichnet, dass sie den ihr agierenden Akteuren spezifische Handlungsformen auferlegt:

Wie man leicht erkennt, bezeichnen wir mit dem Ausdruck ‚Nicht-Ort‘ zwei verschiedene, jedoch ergänzende Realitäten: Räume, die in Bezug auf bestimmte Zwecke (Verkehr, Handel, Transit, Freizeit) konstruiert sind, und die Beziehung, die das Individuum zu diesen Räumen unterhält.²⁴

Und diese Beziehungen sind reguliert durch Texte, Symbole, Zeichen, Aufschriften:

Doch den wirklichen Nicht-Orten der Übermoderne, an denen wir uns befinden, wenn wir über die Autobahn fahren, in einem Supermarkt einkaufen oder in einem Flughafen auf den nächsten Flug nach London oder Marseille warten, ist es eigen, dass sie auch von den Worten oder Texten definiert werden, die sie uns darbieten, ihre Gebrauchsanweisung letztlich, die in Vorschriften (‚rechts einordnen‘), Verboten (‚Rauchen verboten‘) oder Informationen (‚Herzlich willkommen im Beaujolais‘) zum Ausdruck kommen und entweder auf mehr oder minder

22 Vgl. Marc Augé. *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*. Frankfurt a. M., 1994, S. 93 f.

23 Ebd., S 93.

24 Ebd., S. 110.