

Gegenwart/Literatur
Band 6: Opake Medien



Gegenwart / Literatur
Geschichte, Theorie und Praxeologie eines Verhältnisses
Band 6

G E G E N W A R T
—————/—————
L I T E R A T U R

Alina Hofmann und Paul Labelle (Hrsg.)

Opake Medien

Störung und Metakommentar
als medienübergreifende Verfahren

Wehrhahn Verlag

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Philosophischen Fakultät
der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn und der
Deutschen Forschungsgemeinschaft / Graduiertenkolleg 2291



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <https://portal.dnb.de> abrufbar.

1. Auflage 2024
Wehrhahn Verlag
www.wehrhahn-verlag.de
Layout: Wehrhahn Verlag
Umschlaggestaltung: Frauke Schneider, Köln
Frontcover: Filmstill aus: «Magie Moderne», un film de Segundo de Chomon, 1908.
Production Pathé frères © Fondation Jérôme Seydoux – Pathé. Digitale Restauration:
L'Immagine Ritrovata, 2011. Collezioni Museo Nazionale del Cinema – Torino.
Druck und Bindung: Sowa, Piaseczno

Alle Rechte vorbehalten
Printed in Europe
© by Wehrhahn Verlag, Hannover
ISBN 978-3-98859-052-7

Inhaltsverzeichnis

| | |
|-----------------------------|---|
| Alina Hofmann, Paul Labelle | |
| Zur Einführung | 7 |

I – The Right to Opacity – Gesellschaft, Kultur, Ethik

| | |
|--|----|
| Angela Benkhadda | |
| »ʔikú·ztimx [...] Speak to me in the language of truth« – Opacity in Beth Piatote's <i>Antikoni</i> | 19 |

| | |
|---------------------------------|----|
| Asbjørn Grønstad | |
| The Ethical Politics of Opacity | 39 |

II – Technical Difficulties – Reproduktion und Opazität

| | |
|---|----|
| Alina Valjent | |
| Moderne Zauberkunst – Über Rauchwolken und Nitratsch(w)aden im frühen Film | 57 |

| | |
|--|----|
| Franziska Kunze | |
| <i>Broken Plate</i> – oder Black Mirror. Analoge und digitale Displays im Streit um die eigene Sichtbarkeit | 73 |

| | |
|--|----|
| José Gálvez | |
| Technologien der Transparenz. Der RIAA-Standard und die (Un-)Hörbarkeit von Schallplatten | 87 |

III – Strange Loops – Metakommentar als Opazität

Philip Iser

»Der Verfasser geht mit sich zu Rate«. Metareflexionen
in Alfred Döblins *November 1918* zwischen Transparenz und Opazität 113

Alina Hofmann

Wer stört? Vorhänge, Voyeurismus und *venus pudica*
in Almeida Júniors Gemälde *O importuno* (1898) 125

IV – Opaque Imaginaries – Multimodale Störung

Sascha Rothbart

Lyrische Pastosität? Zur Transmedialität eines Phänomens 149

Paul Labelle

The Trouble with Reading (Digital) Minds. Silent Invaders,
Network Latency, and the Opacities of Play in *Dark Souls II* Multiplayer 171

Bettina Schlüter

Hidden Layer. Die Opazität künstlicher Intelligenz 193

Beiträger*innen

213

Alina Hofmann (Bonn), Paul Labelle (Bonn)

Zur Einführung

Ein Stoppschild mitten auf dem Pearblossom Highway. Das Schild versperrt die Sicht auf den zentralperspektivisch konstruierten Fluchtpunkt des Bildes, der den Blick entlang der Straße in den Bildraum hineinzieht. Entgegen dieser Sogwirkung werden die Betrachtenden von David Hockneys *Pearblossom Hwy.* (1986) durch den abrupten Halt am Stoppschild in Horizontnähe auf sich selbst am vorderen Bildrand zurückgeworfen. Sie stehen an der Schwelle des Bildes, blicken leicht erhöht auf einen amerikanischen Highway, der sich durch eine von Sand, Kakteen und Asphalt geprägte Landschaft erstreckt. Ebenso wie die Kakteen ragen Verkehrsschilder in den leuchtenden Wüstenhimmel und fungieren als Repoussoirfiguren innerhalb des in die Tiefe gestaffelten Bildraums.¹ Im gesamten Bildraum wird dreifach an ein Innehalten gemahnt: Das in der Bildtiefe positionierte Stoppschild mitten auf der Straße wird von zwei Verweisen am vorderen Bildrand begleitet. Der Aufruf ›stop ahead‹ auf einem Schild konterkariert die in die Bildtiefe weisenden Pfeile und auch die schriftliche Markierung auf dem Asphalt – ›ahead stop‹, in invertierter Form – drängen die Betrachtenden in aufdringlicher Weise anzuhalten und sich das Bild einmal genauer anzuschauen.

Nur auf den ersten Blick erscheint das Bild als ein Ganzes. Es wird eine amerikanische Wüstenlandschaft erkannt, mittig durchkreuzt von einer asphaltierten Straße, die vom vorderen Bildrand in die Bildtiefe führt und auch bei der klar markierten Horizontlinie nicht Halt zu machen scheint. Bei näherer Betrachtung scheint das Bild hingegen in seine Einzelteile zu zerfallen, wie überdimensionale Sandkörner hat der Künstler David Hockney hier zahlreiche fotografische Bruchstücke übereinander gelegt. Die Körnung des Bildinhalts, der Sand der Wüste und die raue asphaltierte Straße geht dadurch auch auf die fragmentierte Bildfläche über. Durch diese Kombinatorik der fotografischen Fragmente beginnt das Bild insbesondere in der Himmelszone zu flackern, ganz so, als würden die Sinne durch das gleißende Licht in der Wüste irritiert werden.

1 Auf dieses partielle Einhalten von »klassischen Konventionen der Landschaftsdarstellung«, aber auch das Verlieren der »Koordinaten eines klassischen Tafelbildes« weist Steffen Siegel hin, vgl. Steffen Siegel: Das potenzielle photographische Bild, in: ders., Ingeborg Reichle (Hrsg.): Maßlose Bilder. Visuelle Ästhetik der Transgression, München 2009, 87–108, hier: 92.



Abb. 1: David Hockney: Pearblossom Hwy., 11–18th April 1986 (Second Version), Fotografische Collage, 181,61 × 271,8 cm © David Hockney, J. Paul Getty Museum, Los Angeles.

Diese Irritation ist somit eng gekoppelt an die Materialität des Bildkörpers und an die Übertragung des körnigen Bildinhaltes auf die collagierte Oberflächenstruktur. Die beschichteten Papierfragmente, die zur Herstellung der Fotocollage Verwendung fanden, werden im Bildkörper selbst sichtbar und erscheinen keineswegs als ›transparent‹.² Der mediale Konstruktcharakter wird nicht versteckt, sondern spielerisch vorgeführt – und somit ›opak‹. Bei dieser Strategie gehen zwei Aspekte miteinander einher: Zum einen wird der Blick auf die technische Störung gerichtet; in Hockneys Fall zerfällt das Bild in mehrere Einzelteile. Zum anderen kann diese Störung wieder produktiv gemacht wer-

- 2 Jens Ruchatz plädiert für eine prinzipielle Sicht auf die Fotografie als »Arbeit am Fragment«. Er kommentiert den historisch früh etablierten Topos der Fotografie als »Bruchstück der Wirklichkeit« und sieht die Fotografie als ständige Annäherung an eine Idee von Ganz- und Einheit, vgl. Jens Ruchatz: Arbeit am Fragment. Fototheoretische Systematisierungen und die Zeitschriftenserie als Fragmentkonstellation, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 46 (2019), 213–249.

den, indem sie auf die Machart eines Mediums verweist.³ Durch diesen Verweis wird zugleich kommentiert, was von einem Medium erwartet wird und wie es auftreten soll. Mit diesen Erwartungen treten die Betrachtenden an Hockneys Bild heran – so erwartet man von einer Fotografie eher ein getreues Abbild, mit ihr geht zunächst ein Wahrheitsversprechen des Gezeigten einher. Wenn diese Erwartungen untergraben werden, etwa durch die Neuzusammensetzung des Bildes durch zahlreiche Einzelelemente, so wird gleichzeitig ein (un)intendierter Metakommentar auf das Medium und die mit diesen einhergehenden Erwartungen gegeben.

Diese opazitätsgenerierenden Verfahren finden sich nicht nur, wenn eine Fotografie mit den an sie gestellten Erwartungen einer naturgetreuen Mimesis bricht. Auch wenn ein Film durch Alterungsprozesse neue Lesarten eröffnet oder wenn ein Text selbst seine erzählten Rahmenbedingungen hinterfragt, wird sich dieser Strategie bedient – wenn das Medium in seiner Machart erfahrbar wird, kann es als ›opak‹ bezeichnet werden. Der Begriff der ›Opazität‹ kursiert dabei in einem Begriffsumfeld, welches je nach Medium unterschiedlich aufgespannt wird. Die transmediale Anwendung von Begriffen wie Unschärfe, Rauschen, Körnung, Verzerrung, Rauheit, und Pastosität deuten auf einen gemeinsamen Phänomenkomplex hin, verschleiern aber auch mediale Differenzen zwischen Bild,⁴ Ton,⁵

- 3 Unter Medium verstehen wir die künstlerischen Praktiken der Ausformung, Konstruktion und Reflexion mithilfe eines Trägermaterials, welches aus Schrift, Bild und/oder Ton bestehen kann. Hierin ist also sowohl die Materialität als Mittel der Verkörperung als auch die kommunikative Funktion des jeweiligen Mediums miteingeschlossen.
- 4 Siehe Franziska Kunze: *Opake Fotografien. Das Sichtbarmachen fotografischer Materialität als künstlerische Strategie*, Berlin 2019 wie auch ihren Beitrag im vorliegenden Band; Katja Hoffmann: *Unschärfe. Zur Polyvalenz eines ikonografischen Prinzips*, in: Andreas R. Becker (Hrsg.): *Medien – Diskurse – Deutungen*, Marburg 2007, 286–293; Nike Bätzner: *Das Rauschen des Bildes. Atmosphärische Phänomene im Werk von Giovanni Anselmo*, Casper David Friedrich und Teresa Margolles, in: Andreas Wolfsteiner, Markus Rautzenberg (Hrsg.): *Hide and Seek. Das Spiel von Transparenz und Opazität*, Paderborn 2010, 37–48.
- 5 Siehe den Beitrag von Asbjørn Grønstad in diesem Band sowie Camille Hongler, Christoph Haffter, Silvan Moosmüller (Hrsg.): *Geräusch – das Andere der Musik: Untersuchungen an den Grenzen des Musikalischen*, Bielefeld 2014. Sobald sich mit diesen Phänomenen befasst wird, tritt auch die Gegenseite auf, die in der Musikforschung häufiger im Zentrum steht, siehe Jens Gerrit Papenburg: *CD hören. High Fidelity und Medienreferentialität bei Yasunao Tone und Coldcut*, in: Wolfsteiner/Rautzenberg (Hrsg.) (Anm. 4), 227–241 sowie José Gálvez' Beitrag in diesem Band.

Text⁶ und bestimmten Medienkombinationen.⁷ Die Begriffe werden demnach medienübergreifend verwendet, allerdings je nach Kontext zeitweise anders konnotiert. Die Erläuterung dieser Dynamik von Transparenz und Opazität, die diese Begriffe umschreiben, ist dabei »ein ureigenes Anliegen der Medientheorie«.⁸ Obwohl die Figur der Transparenz/Opazität also ein »Basistheorem phänomenologisch orientierter Medientheorie« darstellt,⁹ ist die begriffliche Anwendung stark kontextabhängig.

Um zu einem grundlegenden Verständnis der Begriffe Opazität und Transparenz zu gelangen, ist es zunächst sinnvoll, zwischen der ursprünglichen Bedeutung der Begriffe im Bereich der Optik und ihrem phänomenologischen Gebrauch zu unterscheiden. In der Optik beschreibt die Opazität die Lichtundurchlässigkeit eines physischen Mediums. Die Opazität ist in diesem Sinne genau die Absorption, Reflexion und Streuung der Lichtwellen, die ins Medium bzw. Objekt einzudringen versuchen. Das wiederum bedeutet, das opake Medium spiegelt wider, zerstreut oder neutralisiert das, was durch es hindurch kommen will.

Wie bestimmte Transparenzillusionen aber zeigen, ist die physische Transparenz für die Wahrnehmung von Transparenz nicht notwendig. Die Wahr-

- 6 Siehe den Beitrag von Sascha Rothbart in diesem Band, der sich zudem mit Theorien von Roland Barthes und Gaston Bachelard auseinandersetzt, ebenso wie David Lauer: Sinn und Präsenz. Über Transparenz und Opazität in der Sprache, in: Wolfsteiner/Rautzenberg (Hrsg.) (Anm. 4), 311–324. Eine weitere Valenz, die anhand von literarischen Beispielen ausgelotet wird, stellt die politische Nutzbarmachung von Opazitätsstrategien dar. Dies thematisieren sowohl Angela Benkhadda in ihrem Beitrag als auch Colin Clark: Resistant Literatures; Literatures of Resistance? The Politics and Poetics of Opacity in Kateb and Dib, in: *Research in African Literatures* 47/3 (2016), 50–69.
- 7 Siehe Johannes Gfeller, Agathe Jarczyk, Joanna Phillips (Hrsg.): *Kompendium der Bildstörungen beim analogen Video*, Zürich 2012; Asbjørn Skarsvåg Grønstad: *Rethinking Art and Visual Culture. The Poetics of Opacity*, London 2020; Alan F. Mendes: *Understanding Counterplay in Video Games*; Claus Beisbart: *Opacity Thought Through. On the Intransparency of Computer Simulations*, in: *Synthese* 199 (2021), 11643–11666 sowie die Beiträge im vorliegenden Band von Alina Valjent, Paul Labelle und Bettina Schlüter.
- 8 Markus Rautzenberg: *Die Gegenwendigkeit der Störung. Aspekte einer postmetaphysischen Präsenztheorie*, Zürich/Berlin 2009, 157; siehe auch: Rautzenberg/Wolfsteiner: *Einführung*, in: dies. (Hrsg.) (Anm. 4), 9–21, hier: 12: »Die Beschreibung des im Medium stattfindenden Spiels von Transparenz und Opazität ist so ein ureigenes Anliegen der Medientheorie«.
- 9 Rautzenberg 2009 (Anm. 8), 154 mit Verweis auf Lambert Wiesing: *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt a.M. 2005, 152ff.: »Lambert Wiesing hat zu Recht darauf hingewiesen, dass diese Figur medialer Transparenz ein Basistheorem phänomenologisch orientierter Medientheorie ist.«

nehmung eines opaken Objekts hinter einer transparenten Schicht ist demnach also unabhängig von der physischen Transparenz – sogar der objektiven Existenz – der oberen Schicht. Die Zerlegung des (Netzhaut)bildes in eine transparente Schicht und einen opaken Hintergrund ist das Produkt einer abduktiven Herleitung, anhand z.B. bestimmter Farbenbeziehungen innerhalb des Bildes. Dies bedeutet, die perzeptuelle Transparenz hängt nicht von einer faktischen Durchstrahlung ab, sondern von den Erwartungen, wie die Interaktion zwischen physisch transparenten bzw. opaken Schichten die Wahrnehmung des Hintergrunds modulieren würde.¹⁰

Dasselbe gilt für die Beziehung zwischen der abgebildeten Welt und dem medialen Artefakt. Die perzeptuelle Transparenz oder Opazität eines Mediums setzt die physische Kontinuität eines Signals nicht voraus, sondern beschreibt Relationen innerhalb eines Erwartungsmusters, wie technische Medien realiter das hypothetische Signal modulieren würden. Eine mediale Beziehung benötigt also sowohl Transparenz als auch Opazität. Das vollkommen transparente Fenster, das von dem leeren Fensterrahmen nicht zu unterscheiden ist, ist für den Wahrnehmenden kein Medium – es ist schlicht nicht da. Wenn das Fenster aber teils Licht aus dem Innenraum reflektiert, hier oder da einen grauen Fingerabdruck aufzeigt, d.h. das Draußen teils abdeckt oder moduliert, ist es statt als homogenes Nichts jetzt als heterogenes Objekt – nämlich als Medium – zu erkennen. Gleiches gilt für technische Medien: Mediale Transparenz oder Opazität entsteht erst in Bezug zu den Vorstellungen und Erwartungen darüber, wie das jeweilige Medium vermittelt und vermitteln soll.

Sobald wir auf der Ebene der Wahrnehmung bleiben, ist die Transparenz/Opazität-Dichotomie also nicht das lineare Spektrum der Optik, sondern eher eine Dialektik oder ein Spiel, in dem das eine immer das andere bestimmt;¹¹ wir sind immer in einer Welt der Transluzenz begriffen, da Transparenz nur

10 Für das »additive« Modell siehe: Fabio Metelli: The Perception of Transparency, in: *Scientific American* 230/4 (1974), 90–99; für das »subtraktive« Modell: Franz Faul/Vebjørn Ekroll, *Psychophysical Model of Chromatic Perceptual Transparency Based on Subtractive Color Mixture*, in: *Journal of the Optical Society of America A*, 19 (2002), 1084–1095; und Franz Faul, Vebjørn Ekroll: *On the Filter Approach to Perceptual Transparency*, in: *Journal of Vision* 11/7 (2011), 1–33.

11 Siehe das schöne Beispiel aus Wiesing (Anm. 9), 153: »Wenn jemand mit Strümpfen und Schuhen auf einem Fußboden steht, dann spürt er in der Regel nicht seine Strümpfe und seine Schuhe, sondern den Boden. Er nimmt vermittelt wahr, ob er auf einem Teppich, auf Gras oder Beton steht oder geht. Die Schuhe und Strümpfe sind nicht perfekt unanwesend, da man durchaus unterscheiden kann, ob man barfuß oder mit Schuhen geht. Aber das gehört zur Transparenz: Sie enthält immer auch Opazität.«

in ihrer Opazität als solche zu erkennen ist. Hier zeigt sich die Bedeutung der Opazität für das Verständnis des Wesens eines Mediums. Die technische Störung ist der Moment, in dem die typischerweise verborgenen Prozesse der technischen Vermittlung – eine Verschleierung, die wahrheitsversprechende Medien scheinbar ›transparent‹ macht – wahrnehmbar werden. Aus diesem Grund hat Markus Rautzenberg die Störung in den Mittelpunkt seiner Medientheorie gestellt: »Am Störungsbegriff zeigt sich eine Materialität der Kommunikation, die Präsenz eines Mediums«. ¹² Mit dieser Art von Störung gewinnt die optische Metapher der Transparenz/Opazität im Kontext der technologischen Vermittlung an Bedeutung: Opazität ist die durch Störung generierte Präsenz des Mediums. Die opazitätsgenerierende Störung ist jedoch weiter zu differenzieren. Wenn Störungen die Ereignisse sind, »in denen sich Medien als Medien zeigen«, ¹³ sind sie nicht unbedingt die Enthüllung einer ontologischen Gegebenheit eines Mediums in seinen laufenden Operationen, sondern Ereignisse, die nur in Bezug zu bestimmten Erwartungen zu verstehen sind. Das bedeutet, die Opazität eines Mediums entsteht nicht allein aus der Materialität des Mediums, sondern aus der Beziehung zwischen Rezipierendem, Medium und Inhalt.

Opazität entsteht also durch eine Art der Auseinandersetzung, die durch die unerwartete Störung institutionell festgelegter Interpretationsprozesse ermöglicht wird. Gäbe es nichts ›hinter‹ dem Spiel, dem musikalischen Werk, dem Bild, dem Film usw., auf das man zugreifen könnte – gäbe es, wie Bolter und Grusin in Bezug auf Pacman argumentieren, »nothing behind or beyond the interface« –, dann gäbe es nichts, was durch das Medium verdeckt werden könnte. ¹⁴ Aber ist dies nicht bei allen Medien der Fall? Was ist ›hinter‹ einem Gemälde, einem Buch, einer Schallplatte? Gibt es, ontologisch gesprochen, nicht immer nur die Oberfläche?

Nichtsdestotrotz verhindert dies nicht die Mitwirkung des Wahrnehmenden. Die Tiefe liegt sozusagen im Auge der Betrachtenden. Das Spiel von Opazität und Transparenz, von An- und Abwesenheit ist nur möglich, wenn

12 Rautzenberg (Anm. 8), 18.

13 Ebd., 245.

14 Jay Bolter, Richard Grusin: Remediation. Understanding New Media, Cambridge, Mass. 1999, 91: »PACMAN is completely opaque; there is nothing behind or beyond the interface, as there appears to be with a perspective painting or photograph. The game is an interface, and so for the player the immediacy of the experience can only come through the acknowledgement of the medium.« Der terminologische Fehler hier ist, dass Opazität und Transparenz erst ihre Bedeutung bekommen, wenn es – mindestens in den Erwartungen der Betrachtenden – etwas »behind or beyond the interface« gibt.