



**Peter Geimer; Inadvertent Images. A History of Photographic Apparitions;** Chicago und London: Chicago University Press 2018; 234 S., 18 farb. u. 58 s/w-Abb.; ISBN 978-0-226-47187-7; \$ 55 (Zugl. engl. Übersetzung der Habilitationsschrift *Bilder aus Versehen. Eine Geschichte photographischer Erscheinungen*, Berlin und Hamburg 2010)

An Entwürfen zu alternativen Genealogien und Theorien ‚technischer‘ wie konkret ‚fotografischer Bilder‘ fehlt es so selten wie an Versuchen, tradierte Narrative der Technik-, Kunst- oder Wissenschaftsgeschichte durch Perspektivwechsel vom Zentrum zu den vernachlässigten Rändern hin aufzubrechen. Mit *Ordnungen der Sichtbarkeit* (Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002) legte der Kunsthistoriker Peter Geimer die Basis für bildkritische Erkundungen von Techniken der Sichtbarmachung und Evidenzproduktion in Kunst und Wissenschaft im Anschluss an Jonathan Crary, Lorraine Daston und Ansätze deutsch-französischer Bild- und Medientheorien. *Inadvertent Images* ist eine konsistente Studie über disruptive Zufallsmomente in der Geschichte der Bilderzeugung, die pointiert an ausgewählten Entdeckungen, technischen Pannen und unerwarteten visuellen Phänomenen (*apparitions*) der westeuropäischen Fotografiegeschichte seit Talbot bis zu Diskursen der wissenschaftlichen und spiritistischen Fotografie ‚um 1900‘ rekapituliert wird. Geimer greift Aspekte der Visualisierung von opto-chemo-physikalischen Prozessen, der kulturellen Repräsentation (Artefakte) und der diskursiv eingebetteten ‚Bildevidenz‘ (vgl. DFG-Kolleg FU Berlin, <http://bildevidenz.de>) auf und spannt den Bogen bis zu Fotogrammen künstlerischer Avantgardisten (Man Ray, Schad, Moholy-Nagy) und den intentionalen Bild(zer)störungen Sigmar Polkes. Die Thematik unabsichtlich erzeugter fotografischer Prozesse zwischen *Chambre Noir* und Atelier, deren fragliche ‚Evidenz‘ hier als vermittelte Erfahrung der (historischen) Betrachter\_innen herausgearbeitet wird, steht Clément Chéroux' Brevier fotografischen Unfällen in dessen *Fautographie* (Petite Histoire de l'Erreurs photographiques, Crisnée: Éditions Yellow Now 2003) und Bernd Stieglers Grundriss einer Fehlerkunde in *Randgänge der Photographie* (München: Fink 2012) nahe.

Geimer geht es jedoch deutlicher um die ästhetische Stärke ‚technischer‘ Bilder: Sie seien im Vergleich zur piktorialen Repräsentation ohne symbolische Codierung entstanden und würden jenseits bildtheoretischer Konzepte der Kunst- und Bildwissenschaften, entkoppelt von Subjekt, ‚Sense and Meaning‘ (Panofsky), in den Randzonen der Fotografiehistorie phantomgleich aufblitzen und verschwinden. Die Verlagerung von einer anthropologischen Betrachterperspektive zu Bedingungen und Prozessen der Bildgenese und so zur „Vorgeschichte“ (11) visueller „Fakten“ oder „Spuren“ ist eine methodische Entscheidung, die ontologische Diskurse über das Wesen des fotografischen Bildes wie auch theoretische Zuschreibungen an eine Fotografie als Bildmedium als nachträglichen Rezeptionsakt beleuchtet. Der Text hat

einen wider ästhetische Theorien vom Bild *sui generis* gerichteten Subtext, in dem der Autor ‚modernistische‘ und popularisierte Interpretationen des fotografischen Bildes als Spur, als Abdruck (Index), als Emanation oder als *vera icon* des Realen oder Abstraktion überprüft (197f.). Aus dieser Motivation, beliebte Deutungsmuster aus Theorie und Historiographie über Fotografie zu unterlaufen, erklären sich der einleitende Problemaufriss und die folgenden Fallstudien einer *photographie involontaire* der Pionierjahre, vertreten von Amateur\_innen des 19. Jahrhunderts wie von anonymen und berühmten Meister\_innen der Bild(zer)störung mit ästhetischer Neugierde. Einleitung und erstes Kapitel führen vom zerborstenen Glasnegativ zum medialen Rauschen, von der Transparenzbehauptung Roland Barthes‘ zur „irreducible materiality of photography“ (7) und zur uneinheitlichen Genese früher Lichtbilder zwischen Erfindung und Entdeckung (26).

Das zweite Kapitel vertieft das Sichtbarwerden dem Auge unkenntlicher Prozesse an Beispielen fehlerhafter Entwicklungs- und Fixierungsprozesse ‚um 1850‘ bis zu August Strindbergs *Celestographien* der 1890er Jahre. Streifzüge durch frühe Mikro- und Makrofotografie belegen, wie Antonionis *Blow-Ups* von 1966, Vorfälle sichtbarer Selbstexpression fotografischer Materialität. Von diesen korrumpierten, unkontrollierten Erscheinungen auf wechselnden Trägern aus entwickelt der Autor seinen Beitrag zu einer Frühgeschichte der Fotografie vor ihrer technischen Standardisierung und beschreibt so deren „nonrepresentational visual inventory“ (41) zwischen den Polen „fact“ und „artifact“ (55). Der Vergleich von Strindbergs Mondlicht-Fotogrammen und Polkes Bildauflösung zwecks ‚Schein-Kreation‘ ist eine ästhetischem Prinzip statt historischer Quellenlage folgende Montage, die Geimers Bezüge zur Medienreflexivität der 1970er Jahre wie zur Fotoästhetik Nobuyoshi Arakis hervorhebt. Die Dialektik von Fakt/Artefakt, Transparenz/Opazität und (Un-)Sichtbarkeit wird in weiteren Fallstudien skizziert: Theoretische Paradigmen des ‚fotografischen Bildes‘ werden im Entwicklerbad der historisch überlieferten Fülle prekärer Materialitäten und Zustände aufgelöst.

Die Beschreibung technischer Prozesse absichtsloser Bild-*ung* auf lichtempfindlichen Oberflächen hätte, gerade aufgrund zeitgenössischer künstlerischer Praxen, präziser ausfallen dürfen. Breiten Raum erhalten historische Debatten um die Fotografie fluidaler Energie- und Lebensströme (*éffluves*) zwischen Naturwissenschaft und Esoterik um 1900 sowie der Streit um die dokumentarische Evidenz der ersten ‚Fotografie‘ des Turiner Grabtuches. Der Fokus liegt auf kontrovers debattierten Praxen der Evidenzproduktion im Dienst der Nervenkliniken, religiöser Wallfahrtsorte und spiritistischer Kreise. Von Vignons Bromidgelatine-Bildern aus Zinkdämpfen spannt sich der Bogen zur Entdeckung der Röntgenfotografie, zu Worthingtons Tropfenfotografie und Mareys Chronofotografie. Die ästhetische Verfremdung alltäglicher Objekte wird final am Beispiel von Fotogrammen als Integration kameraloser Fotografie in avantgardistische Bildkonzeptionen der Moderne erörtert. Geimer fragt nach fotografischer Prozessualität, Temporalität und (technischer) Materialität: Fotografie erscheint so als von Zufällen, wie der An- und Abwesenheit von Licht, bestimmte Oberflächenreaktion. Ohne Zweifel stand die apparative Bildproduktion

lang im Zentrum generalisierender Fotografiehistoriographie wie auch einer Kittler'schen Teleologie optischer Medien. Die kamerалosen Pioniertaten begeisterter Amateur\_innen passten weder zur positivistischen Fortschrittserzählung noch fügten sie sich in repräsentationskritische bis konstruktivistische Diskurse: Geimer versteht es, aus den verdrängten Flecken dieser Fotogeschichte epistemologische, bildkritische und ästhetische Fragen abzuleiten und die „Feinde des Fotografen“ (41) als Wegweiser zum Kern fotografischer Bildproduktion zu machen: Fehler sind Latour'sche Akteure dieser *History of Apparitions*, deren zufällige Emanationen sich erst durch die vom Verfasser rekonstruierten Rezeptionsgeschichten als Marginalien einer Geschichte des ungegenständlichen Bildersehens beifügen lassen. Ein Interesse an mehr oder minder zufälligen Spuren opto-chemischer Prozesse der Bildwerdung seitens der Künstler\_innen lässt sich für alle technologischen Umbruchsphasen, insbesondere jedoch für Kunst zwischen Industrialisierung und Digitalisierung nachvollziehen: man denke nur an das ständige Wechselspiel zwischen Fotografie und Malerei, an das Paradigma der visuellen Spur oder die ästhetische Exploration von Bildstörungen in Moderne und Gegenwart. Das ‚So-Sein‘ des Bildes untersucht Geimer aus einer Fülle von Perspektiven, wobei er weder kunsthistorischer Bildexegese und Sinngebung noch den Paradigmen einer Theorie des fotografischen Bildes folgen mag. Vielmehr begreift Geimer die experimentellen Situationen fotografierender Amateurforscher\_innen und Künstler\_innen als Chance, gewohnten Deutungsmustern der Repräsentationstheorie wie einer generalisierenden Bildontologie zu entkommen: Die Argumentation erörtert entsprechend prekäre Zwischenzustände statt gleich vom Bild eines immer schon vorausgesetzten Betrachters auszugehen. Geimers Studie bietet dabei weder eine systematische Geschichte technischer Bilder vor ihrer inszenierten Reproduzierbarkeit noch eine fotohistorische Aufarbeitung fotografischer Verfahren vor ihrer industriellen Standardisierung. Hauptanliegen ist die Korrektur kunst-, bild- und medienphilosophischer Rede über Fotografie als Meta-Bild und die Frage, wann das Bild aus dem Material erscheint und wann es nur medial rauscht: Das Spiel zwischen Transparenz und Opazität, Erscheinen und Verbleichen im Medium wird bis zur ästhetischen Strategie der künstlerischen Avantgarde gezogen, doch leider nur sporadisch bis zur zeitgenössischen Fotografie: Am Beispiel von Sigmar Polke und Nobuyoshi Araki spürt der Autor exemplarisch dem Paradox absichtsvoll fehlerhafter fotografischer und reproduktionstechnischer künstlerischer Praxen zwischen Foto-Grafik und Xerox-Fotokopie nach.

Die Stärke des Textes liegt in der Verbindung von wissenschaftshistorischen, bildwissenschaftlichen und ästhetischen Problemhorizonten mit quellenbasierten Studien, die Bekanntes in andere Kontexte einrücken. Die englischsprachige Neuauflage bietet im Vergleich zur deutschen Erstausgabe *Bilder aus Versehen* einen um technische Angaben ergänzten Abbildungsteil mit deutlich verbesserter Qualität der teilweise auch farbigen Abbildungen. Das separate Literaturverzeichnis der deutschen Ausgabe ist in der englischsprachigen Übersetzung des Textes, besorgt von Gerrit Jackson, in einen nach Kapiteln gegliederten Anmerkungssteil überführt. Das Buch verhandelt gelehr- und unterhaltsam die Spannung zwischen technischen Gründen

und kulturellen Kodierungen fotografischer Phänomene und erklärt Bildentstehung und -zerstörung als Folge eines Zusammenwirkens von Licht, Substanzen und unkontrollierbaren Zufällen. Mit Sigmar Polkes berühmten Photoflecken erreicht die Studie ihren logischen Endpunkt: Bilder können Flecken, ästhetischer Schein, mediales Rauschen und gebrochene Repräsentation zugleich sein. Sie sind auch widerständige Materie, die weder im Blick noch im Begriff jemals vollständig aufgehen werden. Geimer leistet somit einen erhellenden Nachtrag zur Geschichte fotografischer Repräsentation wie zur *abstraction involontaire*, aufgespannt zwischen den Polen Unfall und Zufall und mit kritischem Abstand zu den vielen Mythen moderner Bild- und Kunstgeschichte im 20. Jahrhundert.

SILKE WALTHER  
Bochum



**Anne Dunlop (Ed.); Antipodean Early Modern. European Art in Australian Collections, c. 1200–1600;** Amsterdam: Amsterdam University Press 2018; 296 p.; ISBN 978-9462985209; € 89

More than an introduction to the history of Australia's rich collections of medieval and early-modern European art, this collection of essays is intended to make Australian holdings better known as well as the strong tradition of art-historical scholarship and the current research and inquiry in Australia. Its goal is to show the role of private and public collecting from the Felton Bequest of the early twentieth century to the less well-known recent acquisitions of the Kerry Stokes Collection. Another important collector, Alfred Felton (1831–1904) bequeathed his enormous fortune to find a philanthropic trust in Melbourne and the state of Victoria, and to buy more than 15,000 works of art focusing on some of the greatest artists of Renaissance and Baroque Europe.

Anne Dunlop has edited here fourteen stimulating studies, some of which stem from a series of lectures, delivered around the exhibition *An Illumination: The Rothschild Prayer Book and Other Works from the Kerry Stokes Collection, c. 1280–1685* which took place at the Ian Potter Art Museum of the University of Melbourne in 2015. Nine of them are devoted to manuscripts and printed books while the last five deal with the ritual context of the consumption and collection of outstanding art pieces.

The *Rothschild Prayer Book* is at the centre of the whole project. It was acquired in 2014 by Kerry Stokes for a price – more than 13,5 million US dollars – that attracted international interest and put forward his collection not widely known until then. The *Rothschild Prayer Book* is rightly considered as one of the most extraordinary European illuminated manuscripts, with outstanding miniatures and decoration made by the