

Wolfgang Hagen

NEUDASEIN

Essays zur sozialen Epistemologie
der Smartphone-Fotografie

Kulturverlag Kadmos Berlin

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

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere fürervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Copyright © 2021 Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt

Alle Rechte vorbehalten

Internet: www.kulturverlag-kadmos.de

Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin

Druck: Booksfactory

Printed in EU

ISBN 978-3-86599-231-4

INHALT

0.	EINLEITUNG	9
0.1.	Das Smartphone	10
0.2.	Fünf Phasen der Fotografie-Geschichte – und ihr Ende ...	10
0.3.	Die Diffusion der Fotografie als soziale Praxis	12
0.4.	Fünf Essays – Überblick	14
0.4.1.	Digitale Fotografie und die historische Ontologie des Lichts	15
0.4.2.	Das Smartphone – eine Organ-Projektion.....	15
0.4.3.	Smartphone-Sensorik – Zur Archäologie des zellularen Mobilfunks	16
0.4.4.	<i>Being There!</i> – Der Daseins-Moment des Fotografierens	16
0.4.5.	Neudasein – Das digitale Selbstgesicht	17
1.	DIGITALE FOTOGRAFIE UND DIE HISTORISCHE ONTOLOGIE DES LICHTS	19
1.1.	Eine kurze Geschichte der Licht-Schreibung	19
1.1.1.	Herschels Namensgebung	19
1.1.1.1.	Fraunhofer	20
1.1.1.2.	Nicht was es ›zeigt‹, sondern was es ›ist‹	20
1.1.2.	Linien des Lichts	21
1.1.2.1.	Sonnenkatalog	22
1.1.3.	Nukleus	22
1.1.4.	<i>Wunder</i> – Das Orbital-Modell	23
1.1.4.1.	Die Linien des Wasserstoffs	24
1.1.4.2.	Zustandsänderungen	24
1.1.5.	... verlieren Raum und Zeit ihren Sinn	25
1.1.5.1.	Komplementarität	26
1.1.5.2.	Quanten-Mechanik	26
1.1.5.3.	Messprobleme	27
1.1.5.4.	Der Maxwellsche Dämon	28
1.1.5.5.	Keine Katzenkiste	29
1.1.5.6.	Psychophysischer Parallelismus	30
1.1.5.7.	Probabilismus-Kritiker Bohr – ein <i>Theologiestudent</i>	30

1.1.5.8.	<i>Können wir die Technologie überleben?</i>	31
1.2.	Bridgmans operationale Bilder	32
1.2.1.	CCD/CMOS-Active-Pixel.	34
1.2.1.1.	Können Löcher fließen?	34
1.2.1.2.	Operationale Realitäten	35
1.2.1.3.	Digitalisierung ist nicht die Revolution.	36
1.2.2.	Strategie des Realen	37
1.2.2.1.	Das kybernetische Konzept der Evolution	38
1.2.2.2.	Wieners manichäischer Coup	38
1.2.2.3.	<i>Die kybernetische Feindschaft gegen uns selbst</i>	39
1.2.2.4.	Wissen und Erinnerung.	41
1.2.2.5.	Als User – entweder wir sind nichts oder wir wissen nichts	42
1.2.3.	Closure und Re-Entry – Zur Sinnbewältigung der Quantenwelt	42
1.2.3.1.	<i>Wissen ohne Erinnerung.</i>	43
1.3.	Das Wissen über die Digitale Fotografie.	44
1.3.1.	Die Verschränkung der Licht-Blicke	45
1.3.1.1.	Die Kette des Lichts	46
1.3.1.2.	Raumzeitkontinuum der <i>optischen Dichte</i>	46
1.3.1.3.	Peirce' indexikalisches Zeichen	47
1.3.2.	Techno-Intuitive Wissensart	48
1.3.2.1.	Operator, spectator, spectrum	48
1.3.2.2.	<i>... auf der Stelle sehen, was ich gemacht habe</i>	48
1.3.2.3.	Die Fotografie <i>ist keine Begegnung mehr</i>	49
1.3.3.	Quantenmechanik und Algorithmen.	50
1.3.3.1.	Diskretisierung des Sichtbaren	50
1.3.3.2.	Digitale <i>Grammatiken</i> des Sehens?	51
1.3.3.3.	Entkoppelung des Raum-Zeit-Kontinuums.	52
1.3.4.	Digitale <i>Illusionen</i> , Medium und Form	53
1.3.4.1.	Das medial Reelle	54
1.3.4.2.	Das Jahrhundert der Geschichte und der Fotografie.	54
1.3.4.3.	Verabschiedung der Fotografie: das Punctum.	55
1.3.5.	Bild-Gewinn durch Struktur-Verlust.	56
1.3.5.1.	<i>Operativer Konstruktivismus</i>	56
1.3.5.2.	Präsentifikation statt Zukunft.	57
1.3.5.3.	Erinnerung von außen	58
1.4.	Digitale Fotografie – 1988	58
1.4.1.	<i>Electronic Still Camera</i> – 1977.	59
1.4.2.	<i>Every receiver becomes a press.</i>	59
1.4.2.1.	<i>Erweiterter Piktorialismus</i>	60
1.4.2.2.	<i>Elektronische Dunkelkammer</i> (Wombell).	61
1.4.2.3.	Codierte Bilder schreiben (Legrady)	61
1.4.3.	Der zerbrochene Referent?	62
1.4.3.1.	Die Paradoxie der Fotografie (Manovich).	63

2.	DAS SMARTPHONE – EINE ORGAN-PROJEKTION? ...	65
2.1.	Im Sitzen, Stehen, Liegen, Gehen oder Laufen	67
2.1.1.	Smartphone, ein <i>Medium</i> ?	67
2.1.1.1.	<i>Computergestützte Universalität</i>	68
2.1.2.	Technik ›besser‹ von einer Organperspektive aus beschreiben	68
2.2.	Die Medienanthropologie der Körper-Extension	69
2.2.1.	Spencer, Kapp, Freud, Gehlen, Clyne, McLuhan, Haraway	69
2.3.	Däumlinge	70
2.3.1.	Serres mit Kapp	71
2.4.	Kapps Organprojektion	71
2.4.1.	Biografie	72
2.4.2.	Darwin, Haeckel, von Hartmann	73
2.4.2.1.	Kapps Hartmann-Rezension	73
2.4.2.2.	<i>Das Unbewusste</i> , 35 Jahre, 12 Auflagen	73
2.4.2.3.	Weltschmerz und Sieges euphorie	74
2.4.2.4.	Die Projektionen und das Unbewusste	75
2.4.2.5.	Die Projektion der Daguerreotypie	75
2.4.2.6.	Die Projektion der Linse	76
2.4.3.	Lassons Kapp-Rezension	77
2.4.4.	Die spiritistische Rezeption	77
2.4.5.	Shifter, Organe, Projektionen und das Unbewusste	78
2.4.5.1.	<i>Shifter, Wechselworte</i>	79
2.4.5.2.	<i>Der Signifikant des Unbewussten</i>	80
2.5.	Kapp, Kontinuumsphysik und Transhumanismus	80
2.5.1.	Transhumanismus und das anthropische Prinzip	81
2.5.2.	Metaphysik als Behauptung eines Ursprungs	82
2.5.3.	Krise der Epistemologie nach 1850	82
2.6.	Die Rezeption	84
2.6.1.	Die Ingenieure	84
2.6.2.	Freud, Heidegger, Cassirer	84
2.6.3.	Die französische Rezeption	85
2.6.3.1.	Alfred Espinas	85
2.6.3.2.	Canguilhem	86
2.7.	Der Gegenentwurf: Heideggers Ge-Stell	87
2.7.1.	Technik als Ge-Stell	87
2.7.2.	›Der Mensch‹ existiert nirgends	88
2.7.3.	<i>Physik ist sich anwendende ›Technik‹</i>	89
2.8.	Zum Beispiel: Smartphone-Bilder	90
2.8.1.	Kein ›Zeug‹, das verschleiß en kann	91
2.8.2.	Die operationalen Oberflächen des Computers	92
2.8.3.	Kein anthropologischer Zugriff	92

3.	SMARTPHONE-SENSORIK – EINE ARCHÄOLOGIE DES ZELLULAREN MOBILFUNKS	95
3.1.	Telefon	95
3.1.1.	Unvordenkliche Selbsttechnik	95
3.1.2.	Elektrizitätsmystik und translokale Netzdemokratie.	96
3.2.	Zellulare Architektur	97
3.2.1.	Situativ lokalisierte Präsenz im pastoralen Machtverhältnis	99
3.2.2.	Algorithmische Pastoralität statt panoptische Überwachung	100
3.2.3.	Das Weniger-aber-Besser-Design.	101
3.2.4.	Sandkasten	102
3.3.	Gegenwart als ständiges Zukunft-Update	103
3.3.1.	Jay Freeman, alias ›saurik‹	104
3.3.1.1.	Die jederzeitige Modifizierbarkeit des Smartphone-Codes .	105
3.4.	Time Sharing	107
3.4.1.	Symbiotische Zweckmässigkeit.	107
3.5.	Wirkwelt, Merkwelt, Umwelt.	108
3.6.	Präsenz erzeugende Sensoren	110
3.7.	Mikro-Elektro-Mechanik – die MEMS-Sensoren	113
3.7.1.	Neues Nervensystem (Pentland, Hansen, Thrift)	114
3.7.1.1.	Sensorische Kippfiguren	115
3.7.2.	Die Bild-Berührung als ›Zwischengesicht‹.	115
3.7.2.1.	Fingerworks	116
3.7.2.2.	In den Fluss eintauchen	117
3.7.2.3.	Die taktile Synästhesie der Assistenz.	118
3.7.3.	Das <i>Ultimative Display</i>	119
3.7.3.1.	<i>Taptic Engine</i>	120
3.7.4.	<i>Es tippt mich</i>	121
3.7.4.1.	Die Däumlinge und die Daumenregeln	121
3.8.	Smartphone-Bilder und die Anästhesie eines neuen Daseins	122
4.	BEING THERE! – DER DASEINS-MOMENT DES FOTOGRAFIERENS.	125
4.1.	Professionelle	126
4.2.	... Amateure	127
4.3.	Profession und Amateurismus.	127
4.4.	Knipser	128
4.4.1.	Das doppelte Blick-Regime der Amateurfotografie	129
4.4.2.	Flussers Bourdieu Kritik	130
4.4.3.	Autistische Suche nach der verlorenen Zeit	131
4.4.4.	Instabiler Habitus	132
4.5.	<i>Being There Syndrom</i> (I): Das digitale Licht.	133
4.5.1.	Neu-Dasein – Die Realitätsstiftung eines algorithmisch-pastoralen Blicks	133
4.5.1.1.	Hal Ashby's <i>Being There</i>	134

4.5.2.	Die Digitalisierung eines einzigen Licht-Teils	134
4.5.2.1.	Das wissentlich definierte Pixel.	136
4.5.2.2.	Die absolut zerrissene Raumzeit des Lichts	136
4.5.2.3.	Probleme des Quanten Image Sensors	137
4.5.3.	Being There (II): Schwarmdrohnen und Dehnung der Gegenwart	138
4.5.3.1.	Micro Autonomous Systems.	138
4.5.4.	Being There (III): Transfordistische Selbsttechniken im sozialen Netz	139
4.6.	Die Chronotopie der Präsentifikation	141
4.6.1.	Simmels ›historische Zeit‹?	142

5. NEUDASEIN – DAS DIGITALE SELBSTGESICHT 143

5.1.	Die mehrfache Auftrennung von Raum und Zeit	143
5.2.	Der Spiegel des Selbstgesichts	144
5.2.1.	<i>Selfie</i> , ein Unfall-Name	144
5.2.2.	Das Smartphone als <i>Spiegel mit Erinnerung</i>	145
5.2.3.	Verselbstständigte Diskurspraxis	146
5.2.3.1.	Das doppelte Wissen der sozialen Epistemologie	147
5.3.	Jeder visuelle Diskurseffekt des Smartphones – ein Selfie?	147
5.3.1.	Deep Learning	148
5.3.2.	Manovichs Selfcity	148
5.4.	Zurück zu den Anfängen der Bilder des Selbstgesichts.	149
5.4.1.	Michel Serres <i>Hominescent</i>	149
5.4.2.	Kein <i>Vulgärmythos der Renaissance</i>	150
5.4.3.	Die Virtualität des Humanismus.	151
5.5.	Das Dürer- <i>Selfie</i>	151
5.5.1.	<i>Den herrlichen Mann ... baarhäuptig</i>	152
5.5.1.1.	Die Kette der Spiegel-Portraits	153
5.5.2.	Die Spiegel und die Datierung	155
5.5.2.1.	Der Flachspiegel – seitenverkehrt	155
5.5.2.2.	<i>Katoptrische Proportionen</i>	156
5.5.2.3.	Die Datierung.	157
5.5.3.	Die Perspektive und das Selbstgesicht.	158
5.5.4.	Dürers Anthropometrie des Gesichts	159
5.5.5.	Die katoptrische Ikone	161
5.6.	Die Erosion der Subjektperspektive, der Person, des Menschen	162
5.6.1.	Gesichts-Schnittstelle.	162
5.6.2.	Semiosis: <i>mich selbst für einen anderen halten</i>	163
5.6.3.	Selfie: <i>Ort (noch) ohne Ort</i>	165

6. LITERATUR. 167

0. EINLEITUNG

Unter dem performativen Titel *Neudasein* verhandelt dieses Buch Aspekte einer Zeitenwende. Wir sind mitten darin, irgendwie unversehens hineingeraten. Ein Treiber dieser Wende scheint eine für nahezu alle Gesellschaftsformationen der Welt in sehr kurzer Zeit (auf unterschiedlichste Weise) wesentlich gewordene Selbsttechnologie zu sein, nämlich der inzwischen milliardenfach verbreitete Smartphone Gebrauch. In ihm konvergiert zugleich ein sehr viel älterer Achsenstrang der Mediengeschichte, nämlich die Geschichte der Fotografie als soziale Praxis. Beide Entwicklungen werden in den folgenden Essays zusammen gedacht.

Ich spreche von ›Praxis‹, weil es bei der Fotografie im weitesten Sinne, digital wie analog, vor allem um ein ›Von-sich-(aus-)Bilder-Machen‹ geht. Vor dem Smartphone war Fotografieren Sache geübter Fotograf*innen; im Smartphone Gebrauch geschieht, was Fotografieren ausmacht, zu einem großen Teil von selbst. ›Gebrauch‹ ist also hier auch das Wort für den Blick in den Rückspiegel auf all das, was User*innen tun oder nicht tun (können) unter der Maßgabe gegebener Bedingungen. In einem solchen Rückspiegel-Blick geht es nicht um Ethnographie oder ein bloßes Über-die-Schulter-Schauen. Epistemologie und Genealogie der Fotografie und des Smartphones sind das Thema. Das Ziel ist herauszufinden, auf was eine eher empirisch orientierte Ethnografie schauen müsste beim Schauen über die Schulter. Das exklamatorische ›Neudasein‹ soll dabei auf die Schwellen und Kreuzungen, die Überlappungen und Auslöschungen verweisen, die die Individuen in den Formaten dieser neuen Selbstverhältnisse unternehmen.

Denn das Smartphone repräsentiert in seinem Gebrauch eine Form der *Kultur seiner selber* (Foucault 1986, 60) und eine Praxis der pastoralen *Sorge um sich*. So wird es, in Handhabung und praktischem Gebrauch, Teil einer ontologischen Ermächtigung und Verpflichtung ›Subjekt zu sein‹, wie es dies in der Geschichte der Medien an Komplexität und Möglichkeitsfülle noch nie zuvor gegeben hat. Michel Foucault war der erste, der

in Platons Briefen das Medium identifizierte, welches eine ausführliche Artikulation jener *Erkenntnispraktiken* erlaubte, *durch die alle Erkenntnismodi, an denen man auf- und absteigt und die man aneinander reibt, einen schließlich mit der Wirklichkeit des Seins selbst vertraut machen* (Foucault 2009, 324). Es macht wenig Sinn, die Ausmaße, in denen sich das Selbst im Smartphone-Gebrauch wiederfindet, geringer zu schätzen als es in dieser philosophischen Emphase Foucaults artikuliert ist. Dafür steht, in medialer Konvergenz zur Fotografie, das digitale Spiegel-Selfie als die Ikone.

Andererseits ist dieses Format der Selbstäußerung – der Smartphone-Gebrauch – so ambivalent und frappant paradox, so sehr ganz und gar nicht individuell, so sehr völlig überlagert und immer wieder durchbrochen von einem im ganzen Ausmaß kaum zu erfassenden, aber stets mitlaufenden ökosensorischen Gouvernamentalitätsregime, dass die darin verkapselte Selbstregierung immer wieder wie zu einer bloßen Groteske und Phantasmagorie zu gerinnen scheint. Das Selbstregime des Smartphones ist also stets (vor allem visuell) von seiner Karikatur, ja von einer Verzerrung ins Unkenntliche begleitet, – was es aber nicht weniger zu einem vollen Selbstregime macht.

0.1. Das Smartphone

Stand 2020 sind über drei Milliarden Smartphones im täglichen Betrieb, 7 Milliarden sollen in Umlauf sein; in nahezu allen Ländern, auf allen Erdteilen präsent, in den Industrienationen bei den eher besser Gebildeten und Einkommensstärkeren, in heranwachsenden Ökonomien schneller und vor allem insgesamt bei den Jüngeren stärker aufkommend (Taylor 2019). Das Smartphone ist, epistemologisch und ingenieurstechnisch gesehen, das vermutlich komplexeste Medienartefakt, das je für den allgemeinen mobilen Gebrauch gebaut worden ist. Es ist zugleich die am weitesten verbreitete Foto-Kamera, obwohl sie keine mehr ist. Es produziert zudem die meisten Fotografien, zahllose Millionen am Tag.

0.2. Fünf Phasen der Fotografie-Geschichte – und ihr Ende

Vor einem halben Jahrhundert, als gerade eben die ersten digitalen Bildsensoren in den Bell Laboratories entwickelt wurden, konnte Susan

Sontag in der Geschichte der Fotografie noch einen klassischen Dualismus ausmachen:

Die Geschichte der Fotografie könnte als Ringen zwischen zwei verschiedenen Imperativen verstanden werden: der Lust an der Verschönerung, die aus der bildenden Kunst kommt, und der Wahrheitsfindung, die nicht nur an der Vorstellung einer wertfreien Wahrheit, einem Erbe der Wissenschaften, gemessen wird, sondern an einem moralisierten Ideal, das sich an literarischen Vorbildern des 19. Jahrhunderts und an dem (damals) neuen Beruf des unabhängigen Journalismus orientiert (Sontag 1973, 66).

Heute liegen die Dinge anders. Smartphones repräsentieren die umfassendsten digitalen Selbsttechnologien des Alltags; ihre nah am Körper tragbaren Bildsensoren sind nur ein Teil jener hoch-assistenzuellen und weitgehend automatisierten Sensoren, die es ermöglichen, täglich und stündlich jene unüberschaubaren Myriaden von Fotografien in die Netze zu schleusen, die unsere Welt bebildern.

Um es präziser zu sagen: Nimmt man – Stand 2020 – alle existierenden Fotoportale zusammen, so laden geschätzt 1 1/2 Milliarden Menschen täglich eine unzählbare Menge an Fotos hoch. Erstmals trägt damit ein nicht exklusiv zum Fotografieren gemachtes System einen vorläufigen Fluchtpunkt in die Geschichte der Fotografie ein. Alles Bisherige, so auch Verschönerung und Wahrheitsfindung, wird unter die Ägide einer völlig neuen sozialen Praxis gestellt (Manovich 2017). Mit der isolierten Ästhetik eines *fotografischen Akts* (Dubois 1990) hat das nichts mehr zu tun. Vielmehr sind Zirkulation und Ausstellung der entstehenden Bilder zur unmittelbaren Voraussetzung ihrer Produktionspraxis geworden, als Teil einer neuen visuellen Kommunikation und bildsprachlichen Erschließung einer neuen Weltsicht und Daseins-Bezeugung. *Verschönerung* gilt nach wie vor, ist aber im Wesentlichen eine Frage der ins Gerät integrierten, digital automatisierten Bildalgorithmen. Alle Trends und Stile, Bildtechniken und Ästhetiken aus der Geschichte der Fotografie werden simuliert und einem digitalen Reset unterzogen (Manovich 2017). Noch mehr gilt dies für die immer schon zweifelhafte *Wahrheitstreue* der Fotografie. Sie wird unterlaufen und überspült zugleich, unterlaufen durch die schnelle Manipulierbarkeit aller digitalen Bilddaten und überspült durch die schiere Masse an Bild.

Dass ein Foto kein katoptrischer Spiegel ist, der *nicht zum Lügen benutzt werden* kann (Eco 1987, 46), aber auch kein bloß virtuelles Bild zeigt, ist ein Wissen, das sich sehr früh in die Erwartungs-DNA der Fotografie eingeschrieben hat. Variationen dieses Verhältnisses von Spiegel und Virtualität lassen sich in ihrer Geschichte in allen fünf Phasen (Cruz

2012) antreffen: In ihren experimentellen Anfängen (1839–1890) ebenso wie im Aufschwung des fotografischen Massenmarkts (1890–1930); in der Epoche der Trennung von Knipserei und Professionalismus (Mode-, Journalismus- und Kunst) (1910–1990) ebenso wie in der Epoche der Digitalisierung (1990–). Heute aber, in der Ära des Smartphones (2007–), werden, wie die folgenden Überlegungen zeigen, die klassischen Grenzen der Fotografie insgesamt aufgelöst. Die gegenwärtige ist die Epoche ›nach‹ dem *Nach der Fotografie* (Amelunxen 1996). Sie ist darüber hinaus Teil einer selbsttechnologischen Ökologie des Bilder-Machens-Mit-Smartphones.

0.3. Die Diffusion der Fotografie als soziale Praxis

Freilich, Susan Sontags Diagnose enthielt immer schon einen verborgenen dritten Imperativ, der heute deutlich an die Oberfläche tritt. Beim Fotografieren geht es nicht so sehr nur ums Bilder machen, sondern vor allem darum, immer wieder und erneut stets (neue) Bilder zu machen. Jede Art von Ereignis, schlicht *alles wird immer nur noch als Möglichkeit wahrgenommen ein Foto zu machen, und dieser ständige Bewusstseinszustand erzeugt neue Formen der Alltagserfahrung* (Serafinelli 2018, 8) sagt die italienische Soziologin Elisa Serafinelli. Genauer besehen, handelt es sich hier um eine nie zuvor gekannte bildgenerische Selbsttechnologie, die es ohne den konstitutiven Selbstbezug dieser medialen ›Technik in der eigenen Hand‹ nicht geben würde, genau aber diesen Tatbestand durch ihr permanentes Prozedieren überschreibt und ausblendet. Die dann millionenfach hochgeladenen Bilder sind zwar ›meine‹ Bilder aber sollen vor allem ›Bilder‹ sein. Kein Popkonzert-Besuch ohne diesen seltsamen Zustand von neuer Daseins-Aktualität. Von der Bühne aus zu sehen ist nicht ein Meer von Köpfen, sondern ein Meer von Smartphones; aus dem Zuschauerraum wird die Bühne fast verdeckt von lauter hochgehaltenen Displays. Das Dasein in digitalen Kulturen wird zum Neudasein-mit-Bild, weil das Ohne-Bild-Dasein offenbar kein Dasein mehr ist.

Noch viel mehr bezweifeln deshalb die professionellen und künstlerischen Fotografen, also die Erben des Piktorialismus um 1900 und des Professionalismus um 1950, ob es überhaupt noch um Fotografien geht, was da erzeugt wird. Oder ob nicht viel eher, wie Peter Plagens (2009) es vorgeschlagen hat, dieser ganze Output nicht besser *Photoide* genannt werden sollte. Bei dem, was dazu sehen ist, kommt es, meint

Plagens, nicht mehr auf das *Photo* an, also auf das, was man sieht, sondern allein auf das *Id*, das Item, das Es, dass es ist.

Aber vielleicht war die eben zitierte klassische Schönheit/Wahrheit-Polarität immer schon sozialer zu verstehen als Susan Sontag und ihre Schule das zugeben wollte. Ohne Zweifel ist es so, dass wir heute besser sehen, worauf es schon sehr früh hinauszu laufen begonnen hat. Beispielsweise hatte Walter Benjamin bereits Anfang der 1930er Jahre vorgeschlagen, zwischen *ästhetischer Distinktion* und *sozialer Funktion* der Fotografie klarer zu unterscheiden und ihrer ständigen Tendenz zum piktorialen Ästhetizismus (und anderen verschrobenen Künstlichkeiten) eine veränderte Wahrnehmungsweise der *Massen* entgegen zu halten. Masse ist ein alter Begriff und nach den faschistischen und stalinistischen Staats-Regimen außer Kurs geraten, schon gar als analytische Antithese zum Bestehenden (Hagen 2014a). In seinem Kontext entfaltete Benjamin noch erwartungsvoll sein stärkstes kunsttheoretisches Begriffswerkzeug:

Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag. [...] Nun ist, die Dinge sich, vielmehr den Massen »näherzubringen«, eine genauso leidenschaftliche Neigung der Heutigen, wie die Überwindung des Einmaligen in jeder Lage durch deren Reproduzierung (Benjamin 1931, 378f.).

Das war die These, derentwegen die Kulturindustrie-Kritiker Adorno und Horkheimer in den schwierigen Jahren der US-Emigration Benjamin lieber auf Distanz halten wollten. Dass die *Massen* eine sozial realistische Fotografie *fraglos* bevorzugen (jenseits aller stumpfen *Alles-Knipserei* (381), will Benjamin schon in den Anfängen des 20. Jahrhunderts beobachtet haben. Dass sie in dieser Selbstäußerung die Aura vergangener Kunstansprüche zu retten in der Lage wären, gehört zu Benjamins Idee von der Möglichkeit einer Politisierung der Ästhetik, die er dem damals heraufziehenden Faschismus entgegenzuhalten versuchte. Für seine Beobachtung dieses *fraglosen Tatbestandes* nimmt er eine Expertise Alfred Lichtwarks von 1907 zum Beleg, die noch weiter in die Anfänge der Fotografie zurückblickt. Lichtwark schreibt darin einen Satz, der – jenseits der Wortwahl – auch nach weit über hundert Jahren nicht nur seine Geltung behalten kann, sondern anscheinend erst heute zur vollen Entfaltung kommt.

Es gibt in unserem Zeitalter kein Kunstwerk, das so aufmerksam betrachtet würde, wie die Bildnisphotographie des eigenen Selbst, der nächsten Verwandten und Freunde, der Geliebten (Lichtwark 1907, 16).