

Zeitzündler aus gutem Grund

Mirjam Wittmann

Ich möchte Ihnen im Folgenden ein Experiment vorstellen, an dem der amerikanische Logiker, Mathematiker und Philosoph Charles Sanders Peirce beteiligt war.

Peirce, und das schicke ich gleich vorweg, interessiert mich heute nicht als Begründer des Pragmatismus, auch nicht als Semiotiker. Kurzum nicht als der, als der er in die Philosophiegeschichte eingegangen ist. Es wird mir vielmehr darum gehen, zu zeigen, wie er im Umgang mit Bildern, insbesondere Fotografien, unbeabsichtigterweise zum Vordenker eines ästhetischen Konzepts wurde. Peirce hatte der Ästhetik bekanntermaßen keine besondere Aufmerksamkeit geschenkt. Er schrieb gar: „was Ästhetik betrifft, habe ich sie, obwohl das erste Jahr meines philosophischen Studiums ausschließlich diesem Zweig gewidmet war, doch seither so vollständig vernachlässigt, dass ich mich nicht berechtigt fühle, irgendwelche festen Meinungen zu haben. Ich möchte fast meinen, dass es eine solche Normative Wissenschaft gibt, aber ich bin mir selbst dessen keineswegs sicher.“¹

Wie die folgenden Ausführungen zeigen werden, hat Peirce trotz dieses Eingeständnisses – sozusagen wider Willen – etwas zur Entwicklung der Ästhetik beigetragen. Nicht durch das Experimentieren mit Ästhetik und auch nicht durch die Ästhetik eines Experiments, sondern dadurch, dass das Scheitern dieses Experiments etwa hundert Jahre später zum Schlüssel einer ästhetischen Theorie wird, die ein Modell für die kunsttheoretische Betrachtung von Kunstwerken werden soll.

Am 7. August 1869 machte sich Peirce mit einer Gruppe von Forschern unter der Leitung von Prof. Joseph Winlock auf nach Shelbyville/Kentucky, um eine totale Sonnenfinsternis zu

¹ Charles Sanders Peirce / Elisabeth Walther, *Vorlesungen über Pragmatismus*, Aufl.: [Neuausg.], Hamburg: Felix Meiner 1991, 86

beobachten.² (Abb. 1) Um fotografische Aufnahmen des Naturschauspiels zu erstellen, hatten sich erfahrene Fotograf John Adams Whipple, sein Assistent und einige andere Helfer zu einer Expedition gesellt. Ein Ziel der Untersuchung war vor allen Dingen, mittels Fotografien Informationen über die aktuellen Radien von Sonne und Mond und die Distanz zwischen ihnen während der Sonnenfinsternis zu erhalten.

Ausgerüstet mit den neuesten Teleskopen, dem „West Equatorial“ und dem „Shelby Equatorial“, die von Alvan Clark jun. neu entwickelt worden waren, sollten möglichst genaue Messungen gemacht werden. Ein großes Zelt bot Schutz für die Instrumente und beherbergte eine Dunkelkammer für die sofortige Entwicklung der Aufnahmen. (Abb. 2)



Abb. 1 Harpers Weekly, vol. XIII, No. 661, New York, Saturday, August 28, 1869



Abb. 2 Ausschnitt aus Abb.1

Insgesamt entstanden so etwa 80 qualitativ hochwertige Aufnahmen, die den Verlauf der Sonnenfinsternis detailliert dokumentieren sollten. Sie gehören zu den frühen Zeugnissen astronomischer Fotografie und man erhoffte sich durch diese Technik Aufnahmen, die es in dieser Form vorher nicht gegeben hat.

Charles Sanders Peirce kam die Aufgabe zu, die gewonnenen Daten auszuwerten. Sein Ziel war es, Informationen über die Abstände von Sonne und Mond während der Sonnenfinsternis

² Teile der folgenden Überlegungen zu Peirces Bildpraxis finden sich auch in Mirjam Wittmann: „Fremder Onkel. Charles Sanders Peirce und die Fotografie“, in: Das bildnerische Denken: Charles S. Peirce, hg. v. Franz Engel, Moritz Queisner und Tullio Viola, Berlin: Akademie-Verlag 2012 (Actus et Imago. Berliner Schriften für Bildaktforschung und Verkörperungsphilosophie; Bd. 5), im Erscheinen



Abb. 3 J. A. Whipple, Auswahl von 2 Aufnahmen der Sonnenfinsternis vom 7. August, 1869 Shelbyville/Kentucky, Courtesy Harvard Observatory,

zu erhalten. Das Medium der Fotografie wurde hier für die Vermessung der Himmelskörper genutzt, ein durchaus übliches Verfahren im 19. Jahrhundert wie die fotografischen Archive der Landesvermessungsanstalten zeigen.³ (Abb. 3)

Aber trotz des immensen technischen Aufwandes gab es wie bei jedem Experiment auch Unwägbarkeiten und Unsicherheiten. Während für Prof. Winlock die Ergebnisse recht befriedigend waren, da er möglichst genaue Bilder der Corona sehen wollte, erfüllten sich Peirces Erwartungen nicht. Drei Jahre nach der Sonnenfinsternis schreibt er in einem Bericht des United States Coast Survey:

„On performing the calculation for the above seventeen photographs, I found the results unsatisfactory. The tilt was often considerable, but had no fixed character. I learned that a number of different plate-holders were used, and I suppose they were not true. In the remainder of the discussion I have necessarily supposed that there was no tilt, as the measures are not suffi-

³ vgl. Jan von Brevern, *Blicke von Nirgendwo. Geologie bei Ruskin, Viollet-le-Duc und Civiale*, München: Wilhelm Fink 2011

ently nice, owing to the want of photographic achromatism, to base values of the two tilt-constants on each photograph singly.“⁴

Was er hier genau gemessen hat, und wie er aus den Bildern Zahlen herausgelesen hat, konnte ich in meinen Recherchen bisher nicht überprüfen. Fest steht allerdings, dass die Messungen durch die Verwendung von unterschiedlichen Plattenhaltern und chromatischer Aberration ungenau wurden. Die Expedition verfügte vermutlich nicht über achromatischen Linsen, die die Abbildungsirritationen verhindert hätten. Auch wenn Peirce danach versuchte, die Störungen durch neue Berechnungen abzuschwächen, seine Unzufriedenheit blieb jedoch bestehen. „I conclude that photographs measured in this way are practically of little value for eclipses.“⁵ Dass Fotografien in dieser Zeit nicht zum gewünschten Erfolg führten, war nicht ungewöhnlich. Fotografien, die Naturereignisse anschaulich machen sollten, waren damals selbst Experimente. Die Unsicherheit im Beurteilen des neuen Mediums war allerorts zu spüren. Das liegt zum einen am noch experimentellen Charakter des noch jungen Mediums Fotografie, das damals etwa 20 Jahre bestand, zum anderen an ihrem unklaren epistemischen Status in den Naturwissenschaften.

Seit etwa Mitte des 19. Jahrhunderts eroberten fotografische Verfahren die Naturwissenschaften. Recht früh wurden sie in der Medizin, der Physiologie, der Mikroskopie oder der Geologie und der Astronomie eingesetzt. Seit den 50er Jahren herrschte reges Interesse an Fotografien, schien man mit ihnen doch die Hoffnung zu verbinden, mehr zu sehen als mit bloßem Auge erkennbar war.⁶ Ihr Einsatz hatte dennoch ebenso viele Gegner wie Befürworter. Auf der einen Seite brachte der Glaube an die Überlegenheit der Fotografie über das menschliche Auge enthusiastische Schriften wie die des französischen Astronomen Jules Janssen hervor. Als „wahre Retina des Wissenschaftlers“ pries dieser im Rahmen eines Vortrags auf dem Jahresbankett der Société Française de Photographie im Jahr 1888 das neue Verfahren, das, wie die Wissenschaftler seinerzeit endlich zu verstehen hatten, „ihr sicherstes Hilfsmittel sei.“⁷

⁴ Charles Sanders Peirce, »Report on the Results of the reductions of the measures of the photographs of the partial phases of the eclipse of August 7, 1869, taken at Shelbyville, Kentucky, under the direction of Professor Winlock«, *Report of the United States Coast Survey* (1869), 181-184, hier: 183

⁵ Ebend., hier: 184

⁶ Vgl. Hervé-Auguste Faye, »Sur l'état de la photographie astronomique en France«, *Comptes rendus des séances de l'Académie des Sciences* Jg. 50 (1860), 965-967, hier: 965f. Sowie Leon Golub / Jay M. Pasachoff, *The solar corona*, Aufl.: 2, Cambridge: Cambridge University Press 2010, 39f. Sowie André Rouillé, *La photographie : entre document et art contemporain*, Paris: Gallimard 2005

⁷ Jules Janssen, »En l'Honneur De La Photographie (1888)« [1888], in: Henri Dehérain (Hg.), *Œuvre scientifiques* (2 Bände), Band 2, Paris: 1930, 86-90, hier: 88f. Für eine quellenkritische Auseinandersetzung mit dieser Behauptung vgl. Christoph Hoffmann, »Zwei Schichten. Netzhaut und Fotografie, 1869/1890«, *Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie* Jg. 21 (1981), Heft 81, 21-38, hier: 21-24

Mit ihrer Hilfe ließen sich wissenschaftliche Ergebnisse erwarten, die man mit bloßem Auge nicht sehen konnte. Auch der französische Mediziner und Fotograf Albert Londe beispielsweise teilte diese Begeisterung, als er in seinem Buch *La Photographie moderne* ihre Fähigkeit zur Aufzeichnung lobte. In diese Gruppe der Befürworter ließen sich noch viele weitere Namen einfügen.

Gleichzeitig gab es ebenso viele skeptische Stimmen, die den Enthusiasmus diesem neuen Medium gegenüber von Beginn an dämpften.⁸ Welche Zweifel man beispielsweise dem Einsatz von Fotografien bei dem berühmten Venusdurchgang von 1874 entgegenbrachte, und welche Probleme sich mit ihrem Einsatz verbanden, hat Herta Wolf in einem Aufsatz detailliert beschrieben.⁹ Von schwankenden Messergebnissen ist die Rede, von Verzeichnungen, Verziehungen und Beugungen im optischen Apparat.

Sowohl der große Enthusiasmus wie auch die große Skepsis gegenüber diesem jungen Medium schien der Faszination an fotografischen Aufnahmen aber keinen Abbruch getan zu haben, vielmehr schienen sie eher Gründe für ihren Gebrauch gewesen zu sein. Ob von ihren Befürwortern verherrlicht oder von ihren Gegnern misstrauisch beäugt, die Fotografie war seit Mitte des 19. Jahrhunderts die bahnbrechende Erfindung für die Astronomie, oder genereller, für die exakten Wissenschaften.¹⁰

Pierce befand sich 1869 somit in einem Umfeld, in dem die Grenzen und Möglichkeiten eines neuen Instruments wissenschaftlicher Erkenntnis erst noch erkannt werden mussten. Es war überhaupt nicht klar, was die Fotografie zu leisten im Stande war, noch wie ihr Stellenwert überhaupt zu beurteilen war. Die Fotografie, so könnte man hier festhalten, war damals selbst noch ein Experiment.

Diese Unschärfe und Ungenauigkeit inspiriert Peirce dennoch zu einer Überlegung, die später genau ins Zentrum einer neuen Kunstströmung treffen sollte. Bekanntermaßen benennt er die Fotografie als ein Beispiel eines indexikalischen Zeichens.

⁸ Oswald Lohse, »Über Stellarphotographie«, *Astronomische Nachrichten* Jg. 115 (1886), Heft 1, 1-13, hier: 1 „Ich erwähne hier in erster Linie die Markierung des scheinbaren Parallels auf jeder Platte, die Feststellung des linearen Bogenwerthes in der betreffenden Focalebene, und die Controle über die Deformationen, welche einestheils durch das Objektiv, andernteils durch das Bindemittel für die lichtempfindliche Substanz (Gelatine) hervorgerufen werden. Die hierbei zu überwindenden Schwierigkeiten werden in den Vordergrund treten, sobald die Überraschung etwas gemildert sein wird, welche gegenwärtig durch die erweiterte Aussicht auf die Anwendung der Photographie für astronomische Zwecke entstanden ist.“

⁹ Herta Wolf, »Chroniken angekündigter Ereignisse und Paradigma wissenschaftlichen Fotografierens: Die Fotografien der deutschen Venusexpeditionen von 1874«, in: Frank Furtwängler et al. (Hg.), *Zwischen den Bildern. Eine Festschrift zum 60. Geburtstag von Joachim Paech*, Konstanz: 2002, 16

¹⁰ Corey Keller, »Abbilder des Unsichtbaren«, in: Corey Keller / Maren Gröning / Monika Faber (Hg.), *Fotografie und das Unsichtbare 1840 - 1900* (Ausst.-Kat. Albertina), Wien: Brandstätter 2009, 19-35, hier: 31

In der Trias von Ikon und Symbol ist das indexikalische Zeichen dasjenige, das eine physische Verbindung zu ihrem Gegenstand hat. Diese Art der Zeichen sind Indikatoren oder Indizes, die „etwas über Dinge zeigen, weil sie physisch mit ihnen verbunden sind.“¹¹ Im Gegensatz zu Ikonen oder Symbolen seien Indize anzeigend, ohne bezeichnend zu sein. „Ein Wetterhahn indiziert die Windrichtung. Die Sonnenuhr und andere Uhren indizieren die Tageszeit.“, so schreibt er 1893.¹² Neben Fotografien seien bekanntlich aber auch Fußabdrücke, Ausrufe im Vokativ wie „Hallo!“ oder „Sie dort!“, Relativpronomen, Wegweiser, Karten, Donner, Barometer, Polarsterne oder Wasserwaagen indexikalische Zeichen. Die Vielfalt der Beispiele ist ein Indiz dafür, dass es Peirce in dieser Kategorisierung darum ging, die luzide Grenzen dieses kausal-logisch-performativen Zeichen auszuloten. Der Index als An-Zeichen unterscheidet sich daher vom Ikon, das beschreiben und bezeichnend auf der Ebene der Darstellung ist, und vom Symbol, das die Bedeutung z.B. in einem kulturellen Umfeld kontextualisiert. Dass diese Kategorisierung in dieser Einfachheit nicht ohne weiteres anwendbar war, war auch Peirce klar. Zeit seines Lebens hat er seine Zeichentrias immer wieder neu durchdacht.¹³

Auch Fotografien gehören nach Peirce zu den indexikalischen Zeichen, weil sie „unter Bedingungen entstehen, die sie physisch dazu zwingen, Punkt für Punkt dem Original zu entsprechen.“¹⁴ Vor dem Hintergrund des experimentellen Charakters der Fotografie zu jener Zeit muss diese Aussage sicher relativiert werden. Ebenso wird hier unmissverständlich klar, dass – und das ist in unserem Zusammenhang bemerkenswert – der Index als Zeichenrelation nicht ästhetisch gedacht wurde. Peirce hatte, wie wir am Beispiel der Bilder der Sonnenfinsternis gesehen haben, überhaupt kein Interesse an einer Ästhetik der Fotografie.

Umso erstaunlicher ist, dass die amerikanische Kunstkritikerin und Kunsthistorikerin Rosalind Krauss das Peircesche Konzept des Index etwa 100 Jahre später in einen ebensolchen ästhetischen Kontext überführt hat. 1977 veröffentlichte Rosalind Krauss im Rahmen einer Aus-

¹¹ Charles Sanders Peirce, »Die Kunst des Rasonierens« [1893], in: Charles Sanders Peirce (Hg.), *Semiotische Schriften*, Band 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, 191-201, hier: 193

¹² Ebend., hier: 198

¹³ vgl. hierzu: Helmut Pape, »Fußabdrücke und Eigennamen: Peirces Theorie des relationalen Kerns der Bedeutung indexikalischer Zeichen«, in: Sybille Krämer (Hg.), *Spur : Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenschaft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, 37-54

¹⁴ Charles Sanders Peirce, »Die Kunst des Rasonierens« [1893], in: Charles Sanders Peirce (Hg.), *Semiotische Schriften*, Band 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, 191-201, hier 193

stellung zwei Aufsätze in der Zeitschrift *October*: „Anmerkungen zum Index. Teil I und Teil II“. In diesen markiert sie einen Punkt, an dem die Kunstkritik vor neue Aufgaben gestellt worden war. Krauss ging davon aus, dass die Unterminierung des repräsentativen Charakters und dem damit verbundenen Auftauchen einer sich selbst genügenden Gegenwärtigkeit zahlreiche künstlerische Strategien einte. Die vormals klar voneinander getrennten Gattungen Malerei, Skulptur und Zeichnung hatten sich aufgelöst in eine Vielzahl neuer Praktiken, die als Video, Happenings, Performances, Earthworks etc. die Kunstkritik und Kunstgeschichte vor neue Aufgaben stellte. Geprägt von der Semiotik der 1950er Jahre, die durch Emile Benveniste und Roman Jakobson vermittelt wurde, überführt sie, ausgehend von Peirce, das Konzept des Index in den Kontext der Kunstkritik. Dessen prä-mimetische Verhältnisstruktur im Spannungsfeld von Deixis, Spur und Abdruck schien Krauss grundsätzlich dafür geeignet, fragwürdig gewordenen Kategorien der Ähnlichkeit und Abbildhaftigkeit entgegen zu treten.

Die Kunst der 1970er Jahre, so Krauss nun, sei deshalb indexikalischer Art, weil sie dem Paradigma der Spur, des Abdrucks, kurz: einer „physischen Verbindung“ folge. Und diese Logik des Index sei äquivalent zu der Logik der Fotografie, da „jede Fotografie [...] das Ergebnis eines physikalischen Abdrucks, der durch Lichtreflexion auf eine lichtempfindliche Oberfläche übertragen wird, sei. Spuren, Abdrücke in der Kunst werden also so gelesen, als ob sie fotografisch wären, da die Fotografie eine indexikalische Beziehung zu ihrem Gegenstand hat.“¹⁵ Mit anderen Worten: Das Modell der Fotografie, so Krauss, mache die Logik abstrakter Kunst greifbar. Und umgekehrt ist ihre Lesart der Kunst der 70er Jahre geprägt von den Bedingungen des Fotografischen.

Ihr Ansatz ist von vornherein auf einen formal einenden Überbegriff unterschiedlichster künstlerischer Praktiken ausgelegt, die von Marcel Duchamp über Vito Acconci, Dennis Oppenheim, Bill Beckley, David Askevolds, Man Ray, von tanzperformativen Praktiken von Deborah Hay bis zu Gordon Matta-Clark, Michelle



Abb. 4 Gebäude des P.S.1 in New York

¹⁵ Rosalind Krauss, »Anmerkungen zum Index: Teil 1« [1977], in: Herta Wolf (Hg.), *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, 140-157, hier: 149

Stuart, Lucio Pozzi und Marcia Hafif reichen. Dies alles sind Künstler, in deren Arbeit es um Phänomene der Spur, des Ephemeren, des Abdrucks, der Absenz und der Präsenz geht, von der Betonung des Körperlichen bis hin zum reinen Konzept. Diese heute zum Kanon der

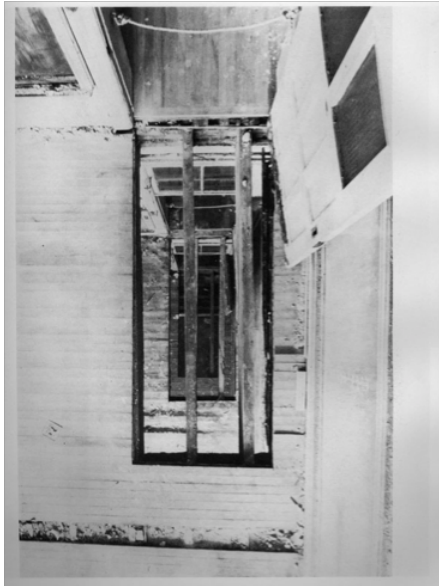


Abb. 5 Gordon Matta-Clark, *Doors, Floors, Doors*, 1976, Installation View, Courtesy P.S.1 Contemporary Art Center

Kunstgeschichte gehörenden Strömungen waren damals ein absolutes Novum der künstlerischen Praxis, die einer neuen Kritik bedurften. Ich zeige Ihnen kurz drei Beispiele, denen Krauss sich gegenüber sah.

(Abb. 4) 1976 fand in einem alten Schulgebäude in New York die Eröffnungsausstellung des P.S.1 statt. Dort installierten rund 75 Künstler Werke, die teilweise erst dort angefertigt wurden. Gordon Matta-Clark etwa schnitt ein Loch in den Boden, das sich auf drei Etagen erstreckte, und legte so die Strukturen des Gebäudes offen ebenso wie er die traditionellen Kriterien wie die Materialität eines Werks in Frage stellte. (Abb. 5) Der brachiale Schnitt durch den Raum bei Matta-Clark bewirkt eine Änderung der skulpturalen Form in zweierlei Hinsicht.

Die Architektur selbst bestimmt die Grenzen der Skulptur, die nur als Negativform zugänglich ist. Umgekehrt legt Matta-Clark die skulpturalen Eigenschaften der Architektur offen. Der Arbeitsprozess ist dabei ebenso Bestandteil der Arbeit wie das eindringende Licht, die Begehung der transformierten Gebäude durch das Publikum und die damit verbundenen Gefahrenmomente.

Im Rahmen dieser Ausstellung findet eine Tanzperformance von Deborah Hay statt. Aber anstatt zu tanzen, spricht die Künstlerin während der Performance in einem einstündigen Monolog über Tanz als künstlerischen Ausdruck und die Überkommen-



Abb. 6 Vito Acconci, *Air Time*, 1973

heit traditioneller Ausdrucksformen. Die Performance besteht also darin, den eigenen Körper als Träger des Tanzes zu exponieren, die Stimme als bewegtes Bild in Szene zu setzen, dem Publikum jede einzelne Geste als Akt des Tanzes zu vermitteln. Die Betonung der Körper-

lichkeit, der Präsenz und der Anwesenheit ist hier ebenso Thema wie die Kritik an traditionellen narrativen Tanzformen.

In *Air Time* von 1973 sitzt Acconci zwischen einer Videokamera und einem Spiegel, in den er hineinschaut. (Abb. 6) In der 35minütigen Aufnahme konfrontiert sich der Künstler mit seinem eigenen Spiegelbild und spricht es mit Worten wie „Ich“ oder „Du“ an. Die Videokamera hinter dem Künstler nimmt auf, was Acconci in den Spiegel hineinspricht. Das Video wird, wie auf obiger Abbildung zu sehen, in einem Bildschirm präsentiert. Die dadurch erzeugte Rahmung des Bildwerks lässt den Betrachter nicht unbeteiligt, macht ihn im Gegenteil auf die medial präsentierte Form der Selbstbezüglichkeit aufmerksam. Die so destabilisierte Referenzbeziehung zwischen dem, der spricht und dem, der angesprochen wird, erfordert, so Krauss, eine Neubewertung. Dieser in Acconcis Arbeit ins Leere laufende Referent korrespondiere, so Krauss, mit dem Begriff der *Shifter*, den der Linguist Roman Jakobson als diejenigen linguistischen Zeichen versteht, die „deswegen mit Bedeutung erfüllt sind, weil sie leer sind.“ Vom *Shifter* bis zum *Index* ist es für Krauss nur ein kleiner Schritt, nämlich der von der Sprache zum Bild.

Ob die genannten Arbeiten allerdings, wie Krauss behauptet, unter dem Konzept des *Index* zu subsumieren sind, möchte ich an dieser Stelle nicht diskutieren. Ich möchte lediglich andeuten, dass die Vereinnahmung der verschiedenen Kunstströmungen durch Krauss' Theoriegebäude problematisch ist. Krauss hatte sicherlich erkannt, dass es eine prä- und eine postfotografische Kunstentwicklung geben muss. Es bleibt aber fragwürdig, ob die Engführung des Verhältnisses von *Indexikalität* und Fotografie in diesem Sinne noch Bestand haben kann.

Unbestritten eindrucksvoll dürfte jedoch nach wie vor ihr Versuch bleiben, eine Sprache zu finden für Vorgänge, für die es noch keine Sprache gibt. Die Übernahme des Peirceschen Konzept des *Index* in den Kontext der Kunst der 1970er Jahre ist ein Versuch, auf die dort auftauchenden Phänomene der *Ephemerisierung* oder der *Präsenz* zu reagieren.

Dass ein Autor ein Konzept von einem anderen Autor übernimmt, ist an sich nichts ungewöhnliches. Peirce war für viele Inspirationsquelle. Ebenso wie Krauss für die Kunst hat beispielsweise auch Gilles Deleuze Peirce für das Kino rezipiert, wenn er in seinen beiden Kino-

büchern versucht, dem Film mit Worten des Zeitbildes, des Kristallbildes etc. zu neuen Dimensionen zu verhelfen.¹⁶

Offensichtlich ist aber auch, dass eine Idee oder ein Konzept nie im gegenwärtigen Gebrauch oder der gegenwärtigen Verwendung aufgeht. Eine Idee ist potentiell immer länger lebendig, als es ihre historische Bedingtheit zulässt. Bevor sie jedoch – zeit- und disziplinenübergreifend – zu neuem Leben erwacht, schlummert sie den Schlaf der Einzelwissenschaften. Hermeneutisch gewendet könnte man auch sagen, dass manchen Ideen oder Konzepten eine zeitliche Verzögerung wesensimmanent ist.

Um die vorangegangenen Überlegungen abzuschließen: Peirces Konzept des Index und seine Überführung in die Kunstkritik stehen paradigmatisch dafür, dass Ästhetik hier aus einer Ecke kommt, aus der man es nicht erwartet. In Peirces Schriften erfährt die Fotografie – aus gutem Grund – lediglich eine Erwähnung in einem Nebensatz, in Krauss Texten ist sie überaus prominent platziert. Es scheint, als habe der Index überdauert, bis die Zeit für ihn wieder reif geworden ist. Er hatte sich über die Jahre hinweg als universelles theoretisches Werkzeug erwiesen, angefangen in der Philosophie, dann über die Kunsttheorie in die Fototheorie. Philippe Dubois radikalisiert in seinem Buch *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv* sogar Peirces Konzept in der Fotografie, indem er das Indexikalische vom Ikonischen und Symbolischen isoliert und primär an der fotografischen Entstehungssituation orientiert.¹⁷ Auch Roland Barthes verdichtet mit einer Minimaldefinition des „Ca a été“ in seinem Buch *Die helle Kammer* die Fotografie zu einer indexikalischen Praxis. Während das Indexikalische allerdings in der Fototheorie eine tiefe Spur hinterlassen hat, ist es in der Kunstkritik weitgehend in Vergessenheit geraten. Auch das gehört zu dieser Geschichte dazu.

Was zeigt uns dieser kursorische Ritt durch die Rezeptionsgeschichte von Peirce?

Er zeigt uns, dass sich die gegenwärtige Ästhetik auch auf zukünftige Ästhetiken vorbereiten müssen. Ähnlich wie Peirce Antworten gegeben hat für etwas, was ihm fremd war, wird die heutige Ästhetik Antworten geben müssen auf das, was sie noch nicht versteht. Was für Krauss Performances, Konzeptkunst, Happenings, etc. waren, ist für den heutigen Kritiker die zeitgenössische Kunstproduktion. Ist es da nur eine auffällige Tatsache, dass das Auftauchen

¹⁶ Gilles Deleuze, *Kino 1. Das Bewegungs-Bild*, Band 1, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989. Gilles Deleuze, *Kino 2. Das Zeit-Bild*, Band 2, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997

¹⁷ Philippe Dubois / Herta Wolf / Dieter Hornig, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, (Schriftenreihe zur Geschichte und Theorie der Fotografie 1, Amsterdam [u.a.]: Verlag der Kunst 1998

von neuen Medien und Strömungen mit den Mitteln der Alten beantwortet wird? Die Entstehung der Fotografie im 19. Jahrhundert provozierte einen Vergleich mit der schon lange existierenden Malerei. Auch heute werden Mobiltelefone noch Telefone genannt, obwohl sie längst zu kleinen Minicomputern geworden sind. Digitale Bildherstellungsverfahren heißen noch Fotografien, obwohl sie mit den ursprünglichen Glasplatten so wenig gemeinsam haben wie der Entwickler mit dem Pixel. Die Geschichte dieses Phänomens liesse sich noch viel weiter fortführen.

Es bleibt an dieser Stelle festzuhalten, dass den Entwicklungen und ihrem Verständnis anscheinend eine zeitliche Diskrepanz eingebaut ist. Peirce selbst ahnte nicht, welche Kreise seine Philosophie gezogen hat. Doch er schuf eine Philosophie mit eingebautem Zeitzünder, aus gutem Grund.