

Photographie als Schrift

Literaturwissenschaftliche Anmerkungen
zu
einem vielfältigen Medium

Dissertation
zur Erlangung des Grades des Doktors der Philosophie
beim Fachbereich Sprach-, Literatur- und Medienwissenschaften
der Universität Hamburg

vorgelegt von

Torsten Flüh
aus Kiel

Hamburg 2005

Als Dissertation angenommen vom Fachbereich Sprach-, Literatur- und Medienwissenschaft
der Universität Hamburg aufgrund der Gutachten
von Prof. Dr. Marianne Schuller
und Dr. Jan Hans.

Hamburg, den 13.06.2001

Die Disputation hat am 09.01.2003 stattgefunden.

Alle Rechte vorbehalten.

©2005 by Torsten Flüh

Lektorat & Gestaltung: Torsten Flüh

Gesetzt in Stone Sans OS ITC

Widmung	6
Vorweg	7
Editorische Notiz	9
Photographie, ein Versprechen	10
Photo – Graphieren	18
Chang Tsuan-chuan	
Vom photographischen Werk	28
Alexander Rodcenko – Robert Mapplethorpe – August Sander	
Photograph	66
Eadward Muybridge – David Octavius Hill – Robert Adamson	
Im Photostudio	80
Hippolyte Michon	
Photoautomat	94
Andy Warhol – Francis Bacon	
In Farbe	102
Nicéphore Niepce – Alfred Stieglitz	
Schnappschuß	116
William Klein	
Paparazziism	131
Andy Warhol	
Register der Arbeit	149
Index	152
Anmerkungen	155
Literaturverzeichnis	169
Photonachweis	174
Erklärung	175
Lebenslauf	179

Meine Arbeit ist

dedication

gewidmet.

Vorweg

Diese Arbeit wäre ohne die Unterstützung durch ein Promotionsstipendium der Friedrich-Ebert-Stiftung nicht möglich geworden. Doch es war nicht nur die finanzielle Förderung, die mir in einer bestimmten Phase der Arbeit hilfreich war, vielmehr hat nicht zuletzt Herr Adalbert Schlag von der Studienförderung der Friedrich-Ebert-Stiftung meine Lehrtätigkeit an der Fudan Universität, Shanghai, mit großem Verständnis verfolgt und gefördert.

Erwähnt werden muß ebenfalls der Deutsche Akademische Austauschdienst mit seinen Mitarbeitern in der Zentrale in Bonn und den Außenstellen in Peking und London.

Meinen KollegInnen am Department of German des University College Dublin danke ich für ihr Verständnis und ihre Anteilnahme an meinen Forschungsinteressen. Hier war es vor allem die Gelegenheit in Ringvorlesungen und Seminaren meine literaturwissenschaftlichen Lektüren verfolgen und Formen der Lehre entwickeln zu dürfen.

Dem August-Sander-Archiv, Köln, und seinen Mitarbeitern danke ich für die Hilfe bei Nachfragen und die gewährte Einsicht in die verschiedenen Abschnitte von Sanders Arbeit am Mappenwerk Menschen des 20. Jahrhunderts.

Prof. Dr. Marianne Schuller ist in besonderem Maße für die Betreuung dieser Arbeit zu danken. Katharina Stricker hat meine Arbeit lesend begleitet und in wichtigen Punkten ermutigt. Vielen Anderen danke ich für Telefonkonferenzen, Anregungen und Anstöße. Namentlich seien erwähnt: Jan Hans, Claudia Reiche, Anne Fuchs, Ginka Steinwachs.

Editorische Notiz

Für die Edition der Dissertation hätte ich einen Wunsch: Die Photographien als Vintage prints zu veröffentlichen. Da dies in einem Buch jedoch nicht möglich ist, werden die Photographien als „ursprüngliche Stiche“ veröffentlicht.

Photographie, ein Versprechen

Die Photographie, Photos und das Photographieren gehören zu unserer Lebenswirklichkeit. Eine Vielfalt von Praktiken, mit der Photographie umzugehen, bestimmt unser Leben. Wir photographieren, werden photographiert und schauen uns Photos an. Nicht allein in Radio-Features werden Photos und Photo-Ausstellungen besprochen. Photos werden geliebt und gehasst, als Schatz bewahrt und als Ärgernis zerstört.

Anlässlich des Wechsels vom analogen zum digitalen Photo wurde und wird seit Ende der achtziger Jahre des letzten Jahrhunderts über die Frage des Analogen in der Photographie diskutiert. Die Faszination des Analogen in der Photographie stand mit dem Wechsel zum Digitalen auf dem Spiel, so dass die Photographin, engagierte Photojournalistin und Photographietheoretikerin Gisèle Freund¹ in einem Gespräch in Paris 1992 mich einmal in einer rhetorischen Wendung fragte: „Was beschäftigen sie sich noch mit der Photographie?“ Indem sie es sagte, ging sie zu einem ihrer Graphikschränke, wo sie Photos und Negative aufbewahrte, zog eine Schublade heraus und entnahm ihr einen Zeitungsausschnitt. „Sehen sie, damit müssen sie sich befassen. Das ist das Neue.“ Sie legte mit Nachdruck ein digital bearbeitetes Photo von Bush und Gorbatschow auf den Tisch. Es zeigte ein Treffen, das nie stattgefunden hatte. Im Sinne des Analogen, den die Photographie als Versprechen mit sich geführt hatte, wäre das Treffen nicht möglich gewesen. Gisèle Freund verspürte das Neue als empfindliche Störung und fundamentale Veränderung der Photographie. - Obwohl die digitale Bearbeitung von Photos seither sogar in analoge Photoarbeiten eindringt, sie umschreibt und ganze Photo-Archive digitalisiert werden, hat die Photographie nicht an Faszination verloren.

Die Faszination der Photographie geht *für mich* nicht allein von ihr aus, sondern ist zutiefst mit einem Wunsch verknüpft, der der Photographie vorausgeht und folgt. Der Wunsch etwas zu sehen, ein un/bestimmtes Etwas zu sehen, ein un/sichtbares Etwas zu photographieren. Indem ich etwas photographiere, habe ich es schon mit der Photographie hergestellt und verfehlt. Die Photographie ist ein Versprechen. Es gibt Photographie. Und sie ist ein Versprechen, das nicht sprachlich zu fassen ist, das aber selbst sprachlich ist. Sie stellt etwas in Aussicht, verspricht etwas zu sehen zu geben und *zeigt* doch anderes. Das Versprechen betrifft die Photographie zutiefst, aber es ist nicht auf sie beschränkt. Das Mediale der Photographie ist mit dem Versprechen verflochten. Den Verflechtungen im Medialen, insbesondere der Photographie, möchte meine Arbeit zur *Photographie als Schrift* nachgehen, sie analysieren. Wird im Zeitalter des Digitalen das Analoge als Verlust formuliert und gleichzeitig fetischisiert, so zeigt sich in dieser Praxis vor allem die Macht des *Über-Mediums*. Durch die Verflechtung lässt sich sagen, dass die Photographie unter der Herausforderung durch das übermächtige Digitale nicht etwas ist, dass für sich allein steht. Die Photographie und das Digitale haben sich im Zeitalter von *Photoshop* und digitalen Kameras zu durchdringen begonnen, wofür Gisèle Freund 1992 noch Worte fehlten. Die Photographie lässt sich nicht mehr als *ein* Medium denken. Vielmehr lebt das Analoge als Versprechen in der digitalen Photographie fort. Als ein Vorschlag, wie Interferenzen zwischen Medien angesichts des einen digitalen Mediums, sich nachträglich – im Moment ihres historischen Verschwindens – der theoretischen Wahrnehmung eröffnen, seien Photographie und Schrift als eine symbolische und imaginäre Verflechtung dargestellt.

Meine Arbeit konstellierte Texte mit Photos. Die Photographie wird deshalb mit der Literatur und der Literaturwissenschaft analysiert. Gleichsam exemplarisch wird die Arbeit an der *Photographie als Schrift* mit einer Bildbesprechung Heinrich von Kleists eröffnet. Die Texte sind im weiteren Sinne literarisch, insofern es sich um Anekdoten,

Essays, eine Tagebuchnotiz, Fachartikel, Geschichten, Briefe, Kritiken, ein Werbefaltblatt, kulturwissenschaftliche und philosophische Konzeptualisierungen von Photographie handelt. Die Konzeptualisierungen werden in bezug auf die Problematiken, die sie zur Sprache bringen, gelesen und umgeschrieben. Die Konstellation ist methodisch ein offenes Verfahren. Erst aus der Stellung der Abschnitte zueinander springt Sinn hervor, werden Unterschiede lesbar. Allein, Unterbrechung und Umschrift werfen die Frage nach dem Wissen auf. Was wissen wir von der Photographie? Gerade in dem Maße wie wiederholt die Frage nach dem, was die Photographie sei, auf unterschiedliche Weise beantwortet worden ist, lässt sich erarbeiten, welche Fragen allererst mit der Photographie aufgeworfen worden sind und was mit ihr verflochten ist. Die Eigentümlichkeit des Mediums Photographie zeichnet sich um so mehr ab, als sich die bisweilen auch merkwürdigen Antworten in Analysen untersuchen lassen. Dadurch wird mit den Texten und Photographien eine virtuelle Erzählung, eine andere Kulturgeschichte der Photographie in Ausschnitten lesbar. Die Photographie wird aus Formationen des Wissens heraus geschrieben. Dafür bringe ich einige - wenige - Wissensformationen, die sich der Photographie bemächtigen konnten, mit anderen in Konstellationen.

Die 8 Abschnitte sind thematisch in 83 Unterabschnitten komponiert. Sie berühren unterschiedliche Disziplinen, wie die Sozial- und Medienwissenschaft ebenso wie die Kunst-, Kultur- und Technikgeschichte. Auch die Philosophie als eine *Philosophie der Fotografie* und die Ethik in der Photographie werden angesprochen. Dadurch erhält die Arbeit einen interdisziplinären Zug. Die Interdisziplinarität versucht aufzuspüren, was zwischen den Disziplinen über die Photographie ungesagt bleibt. Indem mit der Frage, was es heißt, zu photographieren, an eine theoretische Diskussion angeknüpft wird, rückt zunächst die Tätigkeit, das Machen ins Interesse. Dies wird mit dem, was man ein photographisches Produkt nennen könnte, konstatiert, weil das „photographische Werk“ Gegenstand einer umfangreichen nicht nur kunstgeschichtlicher Forschung geworden ist. Wiederholt wurden bei der Werkfrage dem „photographischen Werk“ spezifische Probleme zugeschrieben und durch die Wissenschaft zu lösen versucht. Sofern die Photographie von August Sander mit dem Mappenwerk *Menschen des 20. Jahrhunderts* in Ausstellungstexten und einem Brief selbst als photographische Wissenschaft konzipiert worden ist, gibt sich damit ein Wink auf eine Wissenschaft vom photographischen Werk. Denn das Begehren der Wissenschaft zur Lösung eines Problems führt immer auch zur Begrenzung und Abschließung, deren sich das Werk bisweilen im Modus des Scheiterns auch widersetzt. Das Medium Photographie und die Photographie als Medium wird mit dem Abschnitt Photograph analysiert, da sich nicht zuletzt im Mai 1843 etwas Merkwürdiges ereignet, das in einer Tagebucheintragung erzählt wird, und das Gegenstand der kunst- und photographie-geschichtlichen Forschung geworden ist. Auf verblüffende Weise vermag es nämlich die Photographie, die Beherrschung ihrer selbst zu unterlaufen. Mit dem Abschnitt Photostudio wird die Photographie als Metapher entfaltet. Denn mit Jean Hippolyte Michons *Système de Graphologie* findet die Photographie Eingang in die Wissenschaft von der Handschrift als Wissenschaft vom Individuum. Die Schrift und das Schreiben wurden so einmal mehr mit der Photographie in eine Analogie gestellt. Das Maschinelle der Photographie wird mit dem Photoautomaten als eine bisher wenig oder gar nicht bedachte Marginalie in den Geschichten der Photographie ins Spiel gebracht. Denn der Photoautomat wird oft verschwiegen. Sofern das Begehren der Farbe in Briefen und Forschungsnotizen unauflösbar mit der Photographie verknüpft ist, wird sie durch ihre, sozusagen, *chemische* Komponente entfaltet. Denn die Begrenzung der Farbe auf die Photochemie ist wiederholt auf seltsame Weise begründet worden. Mit dem Schnappschuß wird schließlich das Thema der Zeit in der Photographie angesprochen, das nicht zuletzt im Kontext eines prekären Plädoyers *Für eine Philosophie der Fotografie* von Vilém Flusser bedacht worden ist. Die Ethik als Thema kommt auf paradoxe Weise mit dem Paparazziismus Andy Warhols zum Zuge.

Zur Digitalisierung der Photographie lässt sich nicht zuletzt sagen, dass es sich um eine Umschrift der Photos handelt. Die Photos werden in eine binäre Schrift von 0 und 1 übersetzt. Dennoch hält sich die Analogie hartnäckig in der digitalen Photographie als Versprechen. Die Digitalisierung von Photos auf einem Film oder die digitale Aufzeichnung von Photos auf einen Chip, also einen Datenträger in eine Datenmenge aus 0 und 1 generiert Photographien oder *pics* vom Englischen *pictures*, wie es im digitalen Zeitalter im Internet oft verkürzend heißt. Der Binarismus von 0 und 1 oder von Lücke und Punkt, Licht und Schatten generiert *Photographie als Schrift*.

Medien und Literatur:

Zunächst wird die Arbeit mit einer einführenden Lektüre zu Heinrich von Kleists im Jahre 1810 veröffentlichten Schrift *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*.² eröffnet.³ Denn die Schrift, die historisch gesehen vor der Erfindung der Photographie verfaßt worden ist, hat in den letzten Jahren zunehmend in der Medienwissenschaft Aufmerksamkeit erfahren. Sie wird kontrovers diskutiert. Wie schon andere Schriften Kleists wird sie in eine Konstellation mit den Fragen nach dem Bild, den „neuen“ Medien um 1800, dem Panorama, den „grünen Gläsern“, „Claude-Glases“ oder allgemeiner den „Vorläufern“ der Photographie und der Photographie selbst gebracht.

Bereits Hubertus von Amelunxen hatte 1987 seinen Essay über die *Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot* mit einem literarischen Wink auf Kleist begonnen, indem er seiner Einführung den Titel gab: *Über die allmähliche Verfertigung von Bildern beim Schreiben*.⁴ Mit der Redewendung erinnerte er an Kleists Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* und an die Frage, was ein Bild sei, wenn Bilder erst beim Schreiben „allmählich“ verfertigt werden. Statt Gedanken schreibt Amelunxen Bilder und statt Reden Schreiben. Ob das allmähliche Verfertigen der Bilder beim Schreiben nur den photographischen, also den Vorgang des Licht-schreibens betrifft oder auch ein Schreiben über Bilder soll im Folgenden analysiert werden.

Obwohl von Amelunxen mit der literarischen Anknüpfung für seine photographiehistorisch gehaltene Arbeit an Kleist erinnerte und darauf hinwies, dass die Photographie sich „ungezogen ... Wort für Wort“ seinem „Zugriff“ entzöge, hatte dies wenig Folgen für seinen theoretischen Umgang mit der Photographie. Allerdings ist damit einmal das Problem von Sprache und Photographie, von Sprechen und Schreiben, Photographieren angesprochen. Wenn *ich* über Photos und das Photographieren schreibe, bin *ich* gezwungen *mich* in Worten auszudrücken. Ich werde gezwungen auf die eine oder andere Weise - wie vor Gericht - eine Aussage über die Photographie zu machen, zu sagen, was *ich* über sie denke oder weiß. Doch auch ein Wissen sprachlich zu formulieren, ist, wenn man an Kleist erinnert wird, nicht einfach. Treffend zitiert Amelunxen in diesem Zusammenhang Kleists Formulierung „*Denn nicht wir wissen, es ist allererst ein gewisser Zustand unsrer, welcher weiß*“ als Motto.⁵ Mit seiner Formulierung durchkreuzt Kleist ein Wissen, dessen sich das Subjekt bemächtigt. Vielmehr wird das grammatische Objekt durch Kleists Formulierung im Modus der Aussage zum Subjekt, denn das „es“ wird durch das Prädikat „ist“ im Zuge des Schreibens zum Objekt, „Zustand“. Hinsichtlich Sprache und Photographie hatte schon einer der Erfinder der Photographie eine merkwürdige Metapher für die Photographie geprägt. William Henry Fox Talbot nannte die Photographie metaphorisch „Worte des Lichts“.⁶

Manfred Schneider hat Kleists Text über Caspar David Friedrichs „Seelandschaft“ stärker an die „neuen Medien nach 1800“ herangerückt und einigen „Vorläufer(n) der Photographie“ Aufmerksamkeit geschenkt.⁷ Anhand von Kleists Schriften über das von Johann Anton

Breysig im Jahre 1800 auf dem Berliner Gendarmenmarkt aufgestellte Panorama der Stadt Rom und über Caspar David Friedrichs >Seelandschaft< kommt Schneider zu dem Schluss, dass Kleist „das Prinzip dieses Mediums, vielleicht sogar des Medialen überhaupt: (d)ie Wiederholung und Überbietung der Welt“ genau „erfaßt“ habe.⁸ Damit ist Kleists Schrift konzeptuell einmal in eine Konstellation mit dem Panorama als Vorläufer der Photographie gebracht. Das Panoramatische von Friedrichs >Seelandschaft< wird dem Panorama gleichgestellt. Schneider legt somit nahe, dass Kleist das Mediale und die Photographie voraus gedacht hätte. Eine wichtige Funktion hat in Kleists Medientheorie nach Schneider „die Vordergrundlosigkeit, also innere Rahmenlosigkeit, des Bildes auf den Betrachter, als wären ihm die Augenlider weggeschnitten“. Das lidlose Auge verfüge über „keinen Schalter mehr zur Rahmung und Rhythmisierung“. Das Geheimnis der Photographie ist für Schneider somit gelöst und erklärt.

Doch man kann Kleists literarische Schrift auf die Frage nach den Medien und die Photographie hin auch anders lesen. Während Schneider nämlich die Medien in ein „Prinzip“ bannt, stellt Kleist die Trennung von Bild und Betrachter durch die literarische Umschrift einer Bildbetrachtung allererst in Frage. Literatur vermag auf diese Weise etwas zur Sprache zu bringen, was in der sich als wissenschaftlich gebenden Bildbetrachtung sozusagen unter den Tisch fällt. Er bringt mit seinen „Empfindungen“ etwas zur Sprache, das nicht zuletzt die Photographie betrifft. Man könnte sagen: Kleist fügt die Differenz im Denken des Bildes ein. Es ist nicht zuletzt das eigentümlich Mediale, das das Bild für Kleist herstellt und verfehlt zugleich: mit Kleists Worten: „einen Anspruch, den mein Herz an das Bild machte, und einen Abbruch, den mir das Bild that“. – Anspruch und Abbruch heißt metaphorisch auch, dass das Herz das Bild anspricht, ein Begehren an es richtet, sich von dem Bild etwas wünscht, und, dass das Bild den Anspruch nicht einlöst, sondern der Anspruch durch das Bild abbricht oder abgebrochen wird. Das *Bild* tut etwas. Es ist nicht einfach äußerlich, vielmehr tut es „mir“ einen Abbruch an. Durch den Abbruch hinterlässt das Bild eine Lücke, einen Schnitt, eine Abbruchkante. Mit der Metapher vom Anspruch und Abbruch korrespondiert jene von den lidlosen Augen. Wenn die Augendeckel, die das Auge abschließen und öffnen, weg sind, trifft das Licht in ein Loch, eine Grube, eine Sehgrube. Die lidlosen Augen sind sehende und blinde Augen zugleich.

Abkürzung - Abbruch:

Kleists kurze Schrift hat für mich einen Anstoß zu dieser Arbeit gegeben, weshalb ich sie zunächst weiter vorstellen möchte. Denn es ist Kleists Weise über das Gemälde zu schreiben, an die hinsichtlich der Photographie angeknüpft werden kann. Am 13. Oktober 1810 sprach Heinrich von Kleist in einem Artikel der »Berliner Abendblätter« seine „eigenen Empfindungen“ als „zu verworren“ nicht aus und brachte dadurch anderes zur Sprache.⁹ Er schrieb dies in einem kurzen Aufsatz über das Gemälde von Caspar David Friedrich, das später unter dem Titel *Der Mönch am Meer* bekannt geworden ist. Mit dem Titel, der gleichsam das Sujet benennt, ist Friedrichs Gemälde in die Kunstgeschichte eingegangen. Für Kleist aber warf das heute gut bekannte Gemälde eine Reihe von Fragen auf.

Die Edition und Redaktion des Artikels in den »Berliner Abendblättern« verdienen einige Aufmerksamkeit, weil sie nicht zuletzt von Kleist mit einer merkwürdigen Fußnote mehrere Tage später kommentiert werden. Es handele sich nämlich, wie Kleist es formuliert, um die „Abkürzung“ eines Aufsatzes den Achim von Arnim und Clemens Brentano als *Verschiedene Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft, worauf der Kapuziner, auf der diesjährigen Kunstausstellung* zu zweit geschrieben hatten.¹⁰ Doch die „Abkürzung“ lässt sich nicht nur mit dem entschieden gekürzten Titel, der weitaus weniger erklärt, was darauf ist, lesen.

Vielmehr hatte Kleist den Aufsatz so gekürzt, dass daraus etwas Anderes geworden war. Am 22. Oktober 1810 schreibt er in einer „Erklärung“ als Fußnote in den »Berliner Abendblättern«, dass „nur der Buchstabe“ des „ursprünglich dramatisch abgefaßt(en)“ Aufsatzes von Arnim und Brentano diesen gehöre, „der Geist aber, und die Verantwortlichkeit dafür, so wie er jetzt abgefaßt ist, mir“.¹¹ Er *erklärt* damit nicht zuletzt, dass sein Artikel - auch wenn er teilweise buchstabengetreu Arnim und Brentanos Text wiederholte -, einen Unterschied mache. Kleists Eingriff als Redakteur der »Berliner Abendblätter« kürzt nicht nur den längeren Text, sondern schreibt ihn um.

Heinrich von Kleist hatte seine nachträgliche „Erklärung“ auf paradoxe Weise durchaus im Artikel angezeigt. Nachdem er in der Eingangssequenz Brentanos Text gekürzt übernommen und geschrieben hatte, wie „man“ sich fühle, wenn man, „in einer unendlichen Einsamkeit am Meeresufer, unter trübem Himmel, auf eine unbegrenzte Wasserwüste“, hinausschaut und dass man überhaupt in dieser „unendlichen Einsamkeit“ sich fühlen könne, fügt er eine knappe Wendung hinzu, die sich leicht überlesen lässt. Denn durch den attributiven Zusatz „um mich so auszudrücken“ hatte Kleist den Modus seiner Abfassung markiert. Das Satzattribut im Infinitiv hält den Modus der Aussage selbst zwischen Indikativ, Konjunktiv und Imperativ als Aussageweisen des Verbs in der Schwebe. Es ließe sich das, worum es bei seinen Empfindungen geht, „so“ oder anders „ausdrücken“, und mit dem Ausdruck wird immer auch etwas nicht ausgedrückt.¹² Gleichzeitig hatte er durch den Einschub, „um mich so auszudrücken“, Brentanos Worte zu „seinem“ Ausdruck gemacht und sich davon distanziert. Ob Brentano gegen Kleists „Abkürzung“ Einwand erhoben und ihn damit zur „Erklärung“ herausgefordert hatte, wissen wir nicht. Lesen lässt sich, dass Kleist zwar nicht Arnim und Brentano als Verfasser am 12. Oktober erwähnt, wohl aber das Kürzel „cb.“ unter den Artikel gesetzt hatte. Mit seinem Zusatz und spätestens mit der nachträglichen Erklärung hatte er beide als Urheber deutlich markiert. Abkürzung und Ausdruck geben nicht zuletzt einen Wink auf die Problematik des Schreibens und des Sprechens. Sie haben Folgen.

Kleist verschärft durch die Abkürzung das Bild der Leere. Er beschränkt das Erlebnis „einer unendlichen Einsamkeit am Meeresufer“ auf das Fühlen der Leere. Vor dem Bild ist das anders. Nicht zuletzt fehlt „vor dem Bilde“ für das Subjekt etwas Wesentliches, das mit dem Blick zu tun hat, wenn Kleist schreibt:

Dies aber ist vor dem Bilde unmöglich, und das, was ich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde, nemlich einen Anspruch, den mein Herz an das Bild machte, und einen Abbruch, den mir das Bild that; und so ward ich selbst der Kapuziner, das Bild ward die Düne, das aber, wo hinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte, die See, fehlte ganz.¹³

Zweierlei wird mit dieser Passage angesprochen: das Rätselhafte des Blicks und ein Begehrtes, das fehlt. Damit geht es nicht nur um ein Bild, sondern um eine Struktur, die mit dem Bild angesprochen wird. Vor dem Bilde ist der Blick ein anderer.

Doch der Modus, in dem sich das Bild nach einem „Abbruch“ herstellt, ist noch in weiterer Hinsicht merkwürdig. Denn der Betrachter bemächtigt sich nicht des Bildes, wie es in der dramatischen Abfassung von Arnim und Brentano von verschiedenen Passanten kolportiert wird, sondern das Bild entfaltet sich erst, indem das Bild die Düne „ward“.¹⁴ Metaphorisch wird das „Bild“ nach einem Semikolon, das stärker als ein Komma und schwächer als ein Punkt trennt, zur „Düne“. Das Bild ist wie eine Düne geworden - Bedingung der Aussicht und Verstellung der Aussicht in Einem. In der Weise, wie das Bild in der Abgeschlossenheit des Präteritum semantisch durch ein *einfaches* Prädikat die Düne wurde, verstellt die Düne als zufällig vom Wind zusammengeweheter Sandhügel die Sicht auf das Zu-sehen-

begehrte und wird doch allererst zur Bedingung des Sehens. Wird auf diese Weise also das Werden des Bildes ausgedrückt, fehlt demgegenüber die See, „wo hinaus ich mit Sehnsucht blicken sollte“. „Blickte“ das erzählende Ich in dem Vordruck noch, so benutzt Kleist das Modalverb sollen, das den Modus des Auftrags anzeigt. Die Erfüllung des Auftrags scheidet aber auf rätselhafte Weise. Denn der Modus kippt von Brentanos Indikativ des Präteritum (blickte) in den Optativ des Präteritums (blicken sollte). Die Wunschform des Verbums, die im Deutschen mit dem Konjunktiv Präteritum des *sollen* wiedergegeben werden kann, macht auf das Bild als „Gemähld“, auf seine Medialität aufmerksam. Dabei fehlt die See als dargestellte im Modus ihres Auftrags nicht auf dem Bild, aber die See als begehrte und was sie im Unterschied zum Bild werden ließ, fehlt. Insofern durch ein Werden, von dem wir nicht wissen, welcher Zeit und welchem Modus es angehört, etwas Beruhigendes aufgegeben wird, hat die Abkürzung Folgen. Aufgegeben wird nämlich eine in der Aussage und dem Aussagen abgesicherte Position des Betrachters, womit sich statt dessen etwas Beunruhigendes ereignet, das mit dem Fehlen der See formuliert wird. Mit anderen Worten: Subjekt und Objekt lassen sich nicht distinkt voneinander trennen, sondern das eine wird sich über das andere hergestellt haben. Die distinkte Distanz von einem Hier „ich“ und einem Da „das Bild“ wird mit dem Prozessualen des Werdens hintergangen. Denn Kleist bemächtigt sich nicht in einem wissenden und das Subjekt begründenden Blick des Bildes. Statt des Distanz schaffenden Wissens wird das „ich“ mit dem Blick in „das Bild“ übersetzt. Zwischen „Bild“ und „ich“ findet sich Kleist als „Kapuziner“ - und das könnte ebensogut ein „Fleck“ sein.¹⁵

Es ist nicht nur das rätselhafte Werden des Bildes, das Kleists Aufsatz von der Vorlage im Modus unterscheidet. Vielmehr noch heißt es schneidend über das Bild:

Das Bild liegt, mit seinen zwei oder drei geheimnisvollen Gegenständen, wie die Apokalypse da, als ob es Joungs Nachtgedanken hätte, und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts, als den Rahm, zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob Einem die Augenlieder weggeschnitten wären.

In der Weise wie - und dass - „das Bild“ zu faszinieren vermag, es mit Kleists Worten ist, „als ob Einem die Augenlieder weggeschnitten wären“, wird es mehr, als sich sprachlich erfassen lässt. In der Schlußpassage nennt er es unbestimmt „meine eigenen Empfindungen“, die er nicht ausspricht. Denn das nach einem trennenden Gedankenstrich im letzten Satz „wunderbare Gemähld“ verletzt als Faszinosum auch. Das „Gemähld“ verwundet metaphorisch, indem es ist, als wären „die Augenlieder weggeschnitten“. Die Augen werden nicht nur verwundet, weil ihnen die Augenlider weggeschnitten sind und weil sich die Lider nicht mehr als „Raum-Zeit-Schalter“¹⁶ benutzen ließen, vielmehr werden die Augen durch das Bild wund und Wunden.¹⁷ Die weggeschnittenen „Augenlieder“ bieten keinen Schirm für und gegen das Licht. Ohne die „Augenlieder“ bleiben die sich wie apokalyptisch enthüllenden Gegenstände geheimnisvoll. Mit der Verletzbarkeit und Schutzlosigkeit der Augen korrespondiert die Faszination, die von der Schreibung des Rahmen als „Rahm“ in seiner Doppeldeutigkeit von Rahmen und Sahne ausgeht. Mit der Schreibung des Rahmen als zweideutigen „Rahm“ wird an den festen Rahmen und das Fließende, Zerfließende des Rahms erinnert.

Das Fehlen der See indes und das, was „zwischen mir und dem Bilde“ geschah, indem das Bild faszinierte, waren so beunruhigend, dass Kleist seine „eigenen Empfindungen“ als „zu verworren“ bedachte und den Aufsatz für die „Blätter“ mit den Worten abkürzte:

... daher habe ich mir, ehe ich sie ganz auszusprechen wage, vorgenommen, mich durch die Äußerungen derer, die paarweise, Morgen bis Abend, daran vorübergehen, zu belehren.¹⁸

Durch Kleists „Abkürzung“ werden nicht „verschiedene Empfindungen“ kolportiert, die die Wunde, „Seelandschaft“, schlössen. Vielmehr lässt sein Schluß das verworren Unförmige und das Faszinierende der „Seelandschaft“, die zum Sehen einlädt und zugleich das Begehrte zu sehen unmöglich macht, stehen. Kleist lässt das Gemälde Friedrichs nicht im Wissen seiner Zeit untergehen, schließt es nicht beredt ab. Das Bild bleibt eine Wunde wie sie mit den verletzten Augen als lidlose zur Sprache gebracht wird.

Ein Gemälde ist etwas Anderes als eine Photographie. Doch Kleist eröffnet mit seinem Aufsatz *für mich* eine Möglichkeit über Photographie zu schreiben und das Geschriebene umzuschreiben. Heinrich von Kleist ist derjenige, der eine, ich möchte sagen, photographische Schreibweise praktiziert. Photographisch ließe sich seine Schreibweise nennen, weil er das Gemälde nicht auf seine Gegenstände, sondern seine Wirkung hin bedenkt. Er erklärt das Bild nicht, *beschreibt* und *erschreibt* es nicht, um sich seiner zu bemächtigen. Vielmehr schreibt er, was das Bild nach dem Abbruch mit ihm bzw. dem „ich“ im Text macht. Wie es zum Ausschnitt wird und der Rahmen, in dem es sich einrichten ließe, ersetzt wird durch einen Rahmen, der das Bild erst in seiner Äußerlichkeit rahmt und es zu rahmen nicht im Stande ist, d. h. dass der Rahmen das Bild nicht zu deckeln, es nicht für und gegen den Betrachter abzuschirmen vermag. Die Funktion, die Kleist dem Rahmen zuschreibt, erinnert an gerahmte Photographien, denn das Photo selbst hat keinen Rahmen. Es ist Schnitt, Ausschnitt. Der Rahmen hält und macht das Photo erst zum geschätzten Bild. Wobei für Kleist das Bild nicht einfach etwas Äußerliches ist, das sich auf Distanz halten und betrachten ließe. Es ist ihm nah und es geht ihm nah.

Kleists „Empfindungen“ lassen sich auf einer weiteren Ebene mit dem Abbruch bedenken. Werden Edition und Redaktion des Artikels berücksichtigt, dann ist es paradoxer Weise möglich, dass Kleist Friedrichs >Seelandschaft< in der Berliner Kunst-Ausstellung nicht gesehen hatte. Denn er hatte lediglich den Aufsatz von Arnim und Brentano abgekürzt. Wir wissen nicht, ob er das Bild in der Berliner Kunst-Ausstellung von 1810 gesehen hatte. Anders als beim Panorama, das Kleist von einem Besuch her am 16. August 1800 in einem Brief an Wilhelmine von Zenge beschreibt, ist nicht mitgeteilt, dass er selbst die Kunst-Ausstellung besucht hatte. Als Redakteur der »Berliner Abendblätter« druckt Kleist allerdings ab dem 6. Oktober 1810 Georg Friedrich Ludolph von Beckedorffs Kritik *Kunst-Ausstellung* in acht Fortsetzungen.¹⁹ Nach den ersten vier Folgen in Blatt 6 bis 9 wird der Abdruck „abgebrochen“, wie es Kleist als Redakteur in Klammern unter dem Titel bei der Fortsetzung am 16. Oktober formuliert. Im 10. Blatt erscheint von Achim von Arnim ein *Räthsel auf ein Bild der Ausstellung dieses Jahres*.²⁰ Im 11. Blatt wird kein Text mit einem thematischen Bezug auf die *Kunst-Ausstellung* gedruckt. Aber im 12. Blatt wird Kleists *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* eingefügt, um im 13. Blatt Beckedorffs Kritik fortzusetzen. Die Unterbrechung als Abbruch des Abdrucks wird zum Zwischenruf und Kommentar auf die Beckedorffsche Kritik. Insofern seit dem 6. Blatt mit Beckedorffs Kritik vom Bild als „ähnlich(em)“, „vollständigen“ etc. fraglos geschrieben wird, von Arnim im 10. Blatt ein Bild verrätselt und das 11. Blatt vom Bild schweigt, wird das Bild mit dem 12. Blatt mit Kleists „Empfindungen“ selbst zum Rätsel. Aus der Konstellation der *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* mit Beckedorffs Kritik und Arnims Rätsel sticht hervor, dass es Kleist nicht allein um ein bestimmtes Bild geht, sondern um die Frage, was ein Bild sei, und was es mit „Einem“ mache. Die Eingriffe in den Text und seine Umschreibung rücken das Mediale des Bildes als Frage in eine Abfolge von fraglosen Bildbetrachtungen .

Der *für mich* entscheidende Zug an Kleists Schrift ist, dass er Arnims und Brentanos Aufsatz durch Abkürzungen, Abbrüche und Einschübe umschreibt. Kleist spricht, wie er im 19. Blatt der »Berliner Abendblätter« schreibt, „ein bestimmtes Urtheil“ aus, weil die Aussage

immer ein Urteil ist. Dennoch fällt er kein Urteil über das Bild. Oder das Urteil fällt doch zumindest dergestalt aus, dass darüber kontrovers diskutiert wird, ob Kleist das Gemälde „ablehnte“. ²¹ Das Urteil bleibt unbestimmt, mehrdeutig. Die Mehrdeutigkeit lässt Kleists Aufsatz über Friedrichs >Seelandschaft< hinausgreifen. Denn er erinnert auf witzige Weise an den klassischen Apolog des Zeuxis, wonach es Zeuxis gelingt, „Trauben zu verfertigen, die selbst Vögel zu täuschen vermögen“. ²² Sein poetischer Aufsatz erinnert in der Schluss-Sequenz an die Malerei und die Frage der Täuschung, wenn er Zeuxis' Anordnung der Erzählung wiederholend schreibt: „... wenn man diese Landschaft mit ihrer eignen Kreide und mit ihrem eignen Wasser mahlte; so glaube ich, man könnte die Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen“. Anders als bei Zeuxis indessen wird mit den „Füchse(n) und Wölfe(n)“ anstatt der „Vögel“ zwar an die Täuschung erinnert, aber das Bild der „mit ihrer eignen Kreide und mit ihrem eignen Wasser“ gemalten Landschaft ist brüchig. Denn er sagt nicht, was „eigene Kreide“ und „eigenes Wasser“ dazu beitragen könnten, dass „die Füchse und Wölfe damit zum Heulen“ gebracht werden könnten. Was macht Füchse und Wölfe heulen? Passen die Füchse und Wölfe überhaupt in die Landschaft? Erinnern Füchse metaphorisch nicht auch an *schlaue Füchse* und *Wölfe* an Hobbes' Ausspruch, dass der Mensch dem Menschen ein Wolf sei? Oder wer könnte zum Weinen und zum klagenden Brüllen gebracht werden?

Mit der Lektüre von Kleists *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* ist analysiert worden, wie der Artikel in der Konstellation mit einem fraglosen Wissen über das Bild, die Malerei und die Medien, durch *Abkürzung* und *Abbruch* allererst die Frage nach dem Bild aufwirft. Indem Kleist eine Bildbetrachtung abkürzt und umschreibt, werden die Fragen allererst formuliert. Dabei situiert Kleist den Artikel in den »Berliner Abendblätter« zwischen Wissenschaft, Philosophie und Literatur. Sein Verfahren gibt einen Wink für die Photographie. Insofern die Photographie ein fragloses Wissen mit sich führt, das nicht zuletzt durch den Wechsel vom Analogen ins Digitale aufgestört worden ist und somit wieder die Frage nach der Photographie aufgeworfen hat, konstellierte meine Arbeit nicht nur Photos mit literarischen Texten im weiteren Sinne, sondern widmet sich unterschiedlichen Konzeptualisierungen der Photographie. *Photographie als Schrift* heißt so gesehen, dass die Photographie geschrieben, umgeschrieben wird. Es wird literaturwissenschaftlich die Verfertigung des Wissens von der Photographie befragt.

In dem Maße wie die Photographie durch die Konjunktion *als* zum Werk, zur Wissenschaft, zur Kunst, zur Philosophie, zur Wissenschaft vom Individuum oder zum Medium, um nur diese zu erwähnen, gemacht worden ist, wird sie immer auch verfehlt. *Photographie als Schrift* bedenkt das Verfehlen. Mit den unterschiedlichen Konzeptualisierungen wurde die Photographie immer wieder umgeschrieben. Dadurch wird es möglich die Photographie in ihrer eigenartigen Medialität, die über den Augensinn hinausweist, zu erforschen. *Photographie als Schrift* heißt deshalb nicht einfach, dass die Photographie eine psychische Schrift wäre, dass ich die Photographie psychoanalytisch lesen wollte, vielmehr ist mit Kleist eröffnet worden, dass mit dem Schreiben eine Verschiebung vorgenommen wird. Kleist unterbricht den sich verfestigenden, sich etablierenden Diskurs über das Bild und über Bilder, ohne einfach einen Gegendiskurs zu initiieren. Bevor sich der Diskurs im Zuge der Fortsetzungen der Kritik in den Bildern festsetzen kann, wird er unüberwindbar unter- und abgebrochen. Der einmal abgebrochene Diskurs lässt sich nicht mehr bruchlos fortsetzen. Daran anknüpfend arbeitet mein Vorhaben durch die Umschriften die Prozesse der Diskursivierung von Photographie heraus. Diese Arbeit ist verschiedentlich und auf unterschiedliche Weise bereits von Anderen unternommen worden, worauf gelegentlich während meiner Arbeit zurück zu kommen sein wird.

Photo – Graphieren

Das Photographieren ist wiederholt bedacht worden. Denn das Photographieren zu denken, impliziert die Frage danach, was damit gemacht wird. Dabei drängen sich zunächst einmal fast banale Fragen auf, die als geklärt, nicht mehr gestellt werden. In der Frühzeit der Photographie spielten sie indessen eine eminente Rolle bei der Bildung von photographischen Dispositiven. Den fruchtbaren Begriff des „theoretischen Dispositivs“²³ für die Photographie hat Philippe Dubois nicht allein zufällig mit einer „Installation“²⁴, wie man in der zeitgenössischen Kunstszene sagt, für die wissenschaftliche Diskussion über die Photographie in eine Beziehung gebracht. Ihm geht es darum, das „Fotografische als ... absolut singuläre Kategorie des Denkens“ einzuführen. Im Unterschied zu Dubois' „Versuch“ werde ich die Schnittkanten des photographischen Dispositivs untersuchen. Damit wird das *Photographische* in einer verfremdenden, weil nach der deutschen leicht antiquierten Schreibweise mit ph, strategisch nicht positiv als ein theoretisches Dispositiv formuliert. Vielmehr wird an den Schnittkanten des photographischen Dispositivs das Photographische untersucht. Man gerät nämlich, wenn man das Photographische als Kategorie positiv formulieren will, in die paradoxe Situation immer wieder auf die Sprache zurückgeworfen zu sein. Es gibt Photographie. Aber es bleibt auch aufgeschoben, was es heißt, zu photographieren. Es lassen sich aber mit der Strategie, die Photographie als Versprechen zu sehen und von einem photographischen Dispositiv zu schreiben, die Formulierungen untersuchen, die immer schon versucht haben, zum Photographischen vorzudringen. Es ist wie mit dem Photographischen selbst: glaubte man, man hätte es nun, hat man es auch wieder nicht. Um die sprachliche Verworfenheit des Photographischen lesbar zu machen, wird die wissenschaftliche Arbeit durch nicht viel mehr als den Überschriften der Abschnitte photographisch. Photo-Graphie stellt sich mit und über Begriffe der Photographie her, wie sie in den Abschnitten analysiert werden. Sie sind im anhängenden Register zur Übersicht aufgeführt.

Einige wenige Fragen, die an das Photographieren geknüpft sind, sollen zunächst kurz angeschnitten werden. Dadurch kann analysiert werden, was auf dem Spiel steht, wenn von einem Photo im Unterschied beispielsweise zu einem Gemälde gesprochen wird. Ein Photo ist etwas anderes als ein Gemälde. Malen ist etwas anderes als photographieren. Dennoch wird sich zeigen, dass das Photographieren rätselhaft bleibt. Nicht zuletzt, weil das Photo sich selbst generiert, um einmal mit einer abgewandelten Formulierung Brewsters zu sprechen.²⁵

SICH SELBST MACHEN:

Walter Benjamin spricht in seiner *Kleinen Geschichte der Photographie* mit Vorsicht indirekt das technische Problem des Sich-selbst-machens des Bildes in der Photographie an. Sei es, weil er das Sich-selbst-machen des Bildes in der Photographie als eine Polemik gegen sie mit der Anerkennung der Photographie als Kunst für obsolet hält. Sei es, weil er die Frage nach der Kunst vom Sich-selbst-machen auf eine andere Ebene verschiebt. Denn es heißt bei ihm:

Demungeachtet ist es dieser fetischistische, von Grund auf antitechnische Begriff von Kunst, mit dem die Theoretiker der Photographie fast hundert Jahre lang die Auseinandersetzung suchten, natürlich ohne zum geringsten Ergebnis zu kommen. Denn sie unternahmen nichts anderes, als den Photographen vor jenem Richterstuhl zu beglaubigen, den er umwarf.²⁶

Mit der Formulierung vom umgeworfenen Richterstuhl kündigt er in der Eröffnungs-Sequenz der Geschichte als Erzählung nicht zuletzt seine Rede von der Aura als wesentlichen Zug der

Photographie an. Denn der „technische“ Begriff von Kunst in der Photographie ist auch mit der Aura verknüpft, die als ein „sonderbares Gespinnst aus Raum und Zeit“ formuliert werden wird. Sie ist mit anderen Worten etwas, das sich nicht richten, nicht richtig einstellen lässt und über das sich nicht richten lässt. Gleichzeitig spricht Benjamin mit der Rede vom Auratischen en passant das Vermögen der Beglaubigung in der Photographie an: Das, was ich sehe, ist dagewesen. Der Zug eines „Notwendigen-dagewesen-seins“ durchdringt, Roland Barthes folgend, die Photographie.²⁷ Umgeht Benjamin mit dem technischen Begriff der Aura das Sich-selbst-machen und bestätigt es auf einer anderen Ebene oder einem anderen Schauplatz, so lässt es sich noch einmal auf andere Weise wenden.

Kommen wir auf das technische und automatische Sich-selbst-machen zurück, das, wenn man ihm nachspürt, aufs Innigste mit dem Auratischen verknüpft ist. - Bei einem Gemälde konnte Kleist 1810 sicher sein, dass ein Maler, nämlich Friedrich es gemalt hatte. Anstatt aber über die Frage des Stils oder gar einer Meisterschaft Friedrichs zu räsonieren, hatte Kleist über seine Empfindungen geschrieben, die er als durchaus widersprüchlich und „verworren“ zurückstellte, indem er sie nicht auszusprechen wagte. Kleist hatte sich dem Gemälde nicht mit einer hermeneutischen Fragestellung genähert – was immer ein sich Nähern hätte heißen können, das immer auch eine beherrschende Distanz geschaffen hätte -, sondern hatte das Bild wirken lassen. Der Wirkung als „Bahn“, die Caspar David Friedrich nicht nur mit dem Gemälde gebrochen hatte, wie Kleist es im Artikel formuliert, sondern die sich auch als *Bahnung* für Kleist bricht.

In der *Geschichte der Photographie* kommt schlagartig im Unterschied zu Kleist Weiteres zum Zuge: das Bild/Photo generiert sich selbst. Auf einen Schlag ist das Photo da, und zwar – soviel lässt sich sagen – von gewisser Dauer, was noch nicht Präsenz heißen muss. Bekannt geworden ist die Anekdote, wie Daguerre eines Morgens in den Glasschrank sah, in dem er eine belichtete Silberplatte achtlos abgestellt hatte, und sich über Nacht ein Bild entwickelt hatte, um einmal in der Sprache der Photographie zu sprechen. Ob es sich bei der schlagartigen Erscheinung des Photos um das erste gehandelt haben mag, kann einmal dahingestellt bleiben. Der Niederschlag eines, nennen wir es, Dampfes hatte schlagartig ein Photo entwickelt, das noch nicht einmal Photo heißen sollte, und das „hin- und hergewendet sein wollte, bis man in richtiger Beleuchtung ein zartgraues Bild darauf erkennen konnte“.²⁸ - Über die Ursprünge der Photographie ist Widersprüchliches geschrieben worden. Wem das Recht der Erfindung an der Photographie zugesprochen werden kann – Niepce, Daguerre oder Talbot -, ist strittig. Es bleibt vage, wem das Recht, das erste Photo gemacht zu haben, zugesprochen werden kann. Benjamin entscheidet die strittige Frage nicht. Vielmehr löst er sie in einer konstellativen Formulierung auf, „die Stunde für die Erfindung gekommen war und von mehr als einem verspürt wurde“.²⁹

William Henry Fox Talbot als *Erfinder* überschreibt das auch bedrohliche Sich-selbst-machen und damit das Automatische der Photographie mit dem Titel *The Pencil of Nature*.³⁰ Der Natur den Stift, einen Zeichenstift, zuzuschreiben, ist für ihn offenbar weniger beunruhigend, als von einem Apparat, einem Photoapparat zu sprechen, wobei der Apparat noch *Kammer* hieß. Gleichwohl wird mit dem auch poetischen Titel eine Struktur angesprochen. Denn für den Zeichner Talbot steht außer Frage, dass etwas, das eher jemand wäre, den Stift führen muss und kann. Talbots Rede von der Natur zeichnet sich als Versicherung einer Formation von naturwissenschaftlichem Wissen ab, wenn man bedenkt, dass er seine Forschung, die ihn zur Photographie führen und die als *Talbottypie* zunächst seinen Familiennamen tragen sollte, in einer umfangreichen, naturwissenschaftlich formulierten Korrespondenz mit Herschel erarbeitet hatte.³¹ Mit der Formulierung von Gesetzmäßigkeiten durch eine Korrespondenz kündigt sich für Talbot die Natur als beherrschbar an. *The Pencil of Nature*

schreibt für Talbot nach Gesetzen, die sich für ihn sprachlich formulieren lassen. Erst das wiederholte funktionieren der Gesetzmäßigkeiten, die eben schon Kultur wären, müsste den Schrecken des Automatischen heraufbeschwören. Aber Talbot spricht mit der Natur als Zeichner sich selbst metaphorisch als Subjekt aus. Als Erfinder formuliert Talbot seine Kombinatorik aus *Substanzen* und *Apparaten* als eine Technisierung der Natur für sein Begehren. Die Handhabung des Stiftes, die ihm noch bei der Camera lucida versagt geblieben war, hatte er sich als Absender und Empfänger in der Korrespondenz mit Herschel technisch erschrieben, d.h. hier sich erobert. An der Leerstelle des Sich-selbst-machens hatte Talbot sich selbst eingefügt. - Ob für den Schausteller Daguerre oder den Naturwissenschaftler Talbot, die Stunde der Erfindung blieb einem Zufall überlassen, der sich nachträglich als Erfindung formulieren ließ.

Photographieren ursprünglich:

Die Photographie tritt zunächst unter vielfältigen und zwischen Licht und Schatten schwankenden Benennungen – vor Augen. *Heliographie, Kalotypie, Daguerreotypie, Talbottypie, Sciagraphie, Photographie* sind nur einige Namen, die in Gebrauch kommen. Die Namen schwanken zwischen Licht und Schatten oder wie John Henry Fox Talbot um den 28. Februar 1835 einmal schreibt „the Photogenic or Sciagraphic process“.³² Die Trennung von Licht und Schatten, Photo- und Scia-Graphie ist anfangs semantisch instabil. Gleichwohl haftet der graphische oder genetische Prozess dem Denken einer Präsenz der Schrift an. Derrida hat im Unterschied dazu dem Denken der Schrift in der abendländischen Philosophie eine andere Wendung gegeben. In seiner dekonstruktivistischen Arbeit hat er früh mit dem Text *Freud und der Schauplatz der Schrift* vor dem *Institut de Psychoanalyse* die Frage, danach ob die Dekonstruktion des Logozentrismus eine Psychoanalyse der Philosophie sei, abgewiesen.³³ Deshalb zeigt er mit dem Text, wie sich durch Freuds Denken eines psychischen Apparates das Denken der Schrift verschieben lässt. Vor dem „Wunderblock“ ist es die Metapher des photographischen Klischees, mit der Freud in Analogie zum photographischen Apparat einen Wahrnehmungs- oder psychischen Apparat zu denken beginnt, was Derrida in einer Fußnote anmerkt.³⁴ Im Unterschied zur bekannten Wachsmasse beim Wunderblock bereitet Freud das photographische Bild ein Problem. Es ist nämlich von Dauer und stellt daher im Denken einer „Schriftmaschine“ ein Problem dar.³⁵

Mit Derrida, dessen Arbeit nicht zuletzt im Bereich der „Humanities“, also der „Wissenschaften vom Menschen“, angesiedelt ist, ergibt sich eine andere Wendung der Photographie. Er schrieb einen Polylog über die Photographie. Seine vielstimmige Lektüre der Photographie, der Photos von Marie-Françoise Plissart unter dem Titel *Droit de regards* geht der Frage des Rechts und des Blicks nach. Er eröffnet das Unabgeschlossene, Überschüssige der Schrift mit der Formulierung:

- Du wirst niemals, Sie auch nicht, all die Geschichten kennen, die ich mir beim Anschauen dieser Bilder noch habe erzählen können.³⁶

Mit dem Plural *regards*, was sich sowohl in Anspielung auf die Psychoanalyse mit Blicke wie auch mit einem juristischen *Recht auf Einsicht* übersetzen lässt, formuliert Derrida im Titel das virtuelle Versprechen auf eine Unzahl von „Geschichten“. Er erinnert mit *regards* an die Jurisdiktion, Recht-Sprechung, die dem Sprechen und Erzählen immer schon eigen ist, und an eine Unzahl von Geschichten, die sich erzählen ließen. Eine Unzahl von Geschichten wären sowohl nicht zählbare als auch sich überlagernde Geschichten und *Blicke*. Photographieren heißt daran anknüpfend, das Photo in einer Vielheit von sich auch überlagernden Redeweisen zu schreiben.

Roland Barthes hat seinerseits das Photographieren nicht nur hinsichtlich der Möglichkeit der Beglaubigung oder Authentifizierung angesprochen. Vielmehr spielt er einerseits schon mit dem Titel seiner *Notizen über die Photographie/Notes sur la photographie, La chambre claire*, auf die *Camera lucida* an. Die sprachliche Anspielung wird durch eine (photo-graphische) Szene, die als Vignette den Einband der Französischen Ausgabe ziert³⁷, wiederholt. Andererseits ließ er „*La première photo*“, ein Photo von Niepce, im zweiten Teil des Buches abdrucken.³⁸ Die durchaus widersprüchliche Bezugnahme auf die Photographie gibt zu denken. Die zwei bildlichen Darstellungen, die das Medium Photographie auf unterschiedliche Weise in Szene setzen, verfehlen sie auch. Insofern die Vignette mit der *Camera lucida* ein anderes Medium inszeniert, als das, welches „das erste Photo“ generiert hat, weist Barthes über eine historisch-begrenzbare Photographie hinaus und versetzt das „erste Photo“ in eine Schwebel. Die beiden Abbildungen re-präsentieren die Photographie auf unterschiedliche Art und Weise. Ein Denken der Photographie ist nicht auf sie begrenzt, aber auch nicht ohne sie möglich. Eine dritte Abbildung im Buch, auf die zurück zu kommen sein wird, setzt Photographie wiederum anders in Szene. Neben der sprachlichen Anspielung von *La chambre claire, Camera lucida* und *Photographie* eröffnet die Vignette mit der Camera Lucida eine Szene, die man eine photo-graphische nennen könnte. Ein Mann zeichnet mit einem Stift das Spiegelbild einer Frau. Er widmet sich dem Spiegelbild der Frau auf einem Blatt. Was passiert in einer photo-graphischen Szene? Die „photographische“ Vorrichtung der *Camera lucida* lässt sich genauer beschreiben. Durch die Anordnung eines Prismas oder einer Anordnung von Spiegeln erscheint ein Bild aus Licht auf einer Oberfläche, beispielsweise einem weißen Blatt Papier. Doch das Medium, das neben anderen als *Vorläufer* der Photographie gilt, ist tückisch. Das „photographische“ Bild muss mit der Hand ausgeführt werden. Was wird mit der Hand gezeichnet, graphiert und was nicht? Woran hapert es, wenn der Wunsch, das verkleinerte Spiegelbild in eine Zeichnung zu übersetzen, misslingt? Liegt es an einem Mangel zeichnerischen Geschicks, wie Talbot es im Oktober 1833 am Comer See bei einer Landschaftszeichnung zu wissen glaubt?³⁹ Die photo-graphische Szene, die Barthes abdrucken lässt, setzt demnach vielmehr ein „photographisches“ Begehren in Szene. Die Anordnung eines Prismas, das wie Spiegel ein Bild generiert, lässt die Frau dort erscheinen, wo sie oder ein Begehrtes (nicht) ist. - Anwesend und abwesend zugleich.

La chambre claire bringt als Titel nicht allein das Medium *Camera lucida* ins Spiel. Vielmehr verschiebt Barthes geschickt das Denken der Photographie von einem historischen Ansatz, der die Camera obscura als geschichtliche Urszene der Photographie sieht, zu einem ursprünglichen Denken der Photographie. Die Photographie wird Ursprung, photographieren ur-sprünglich, mehr als eins. Anders gesagt, Roland Barthes' *La chambre claire – Notes sur la photographie* zählt methodisch zu den einschneidenden Arbeiten zur Photographie. Denn es war Barthes, der mit seinen Notizen Jacques Lacans *Spaltung von Auge und Blick* für die Photographie übersetzt hat.⁴⁰ Lacan hatte mit der witzigen wie dekonstruierenden Formulierung „ich“ werde „photo-graphiert“ dem Denken der Photographie in der Psychoanalyse einen Anstoß gegeben.⁴¹ Formuliert wurde von Lacan damit, „daß der Blick das Instrument darstellt, mit dessen Hilfe das Licht sich verkörpert“. Er hatte mit der Verkörperung das Moment der Schrift und Verzeitlichung des Lichts im Blick angesprochen. Barthes knüpft an den metaphorischen Gebrauch des Photographierens für die Psychoanalyse an und wendet sich listig dem Medium Photographie mit Lacans Terminologie zu.

Man kann sagen, dass Barthes nicht nur über das Medium Photographie in einem phänomenologischen Gestus schreibt. Vielmehr wird die Phänomenologie über einen psychoanalytischen Diskurs geführt und befragt. Andersherum berührt das Medium

Photographie daher nicht nur die Frage nach dem Subjekt, wie sich zeigen wird, sondern gibt seinerseits eine andere Möglichkeit über das Subjekt zu sprechen, indem technische Prozesse der Photographie in die Rede über die Psyche übersetzt werden. Doch muß sich „das Licht“ nicht unbedingt im Blick „verkörpern“, wie Derrida nicht zuletzt durch den Modus des Polylogs gezeigt hat. Die Zerlegung des Wortes „in seine Komponenten“⁴² erlaubt es auch, dies anders zu komponieren. Indessen impliziert Lacans Formulierung mit dem Licht eine Subjektivität, die mit der Photo-Graphie zugleich auf dem Spiel steht.

Barthes hatte seinerseits mit der strengen Formalisierung seines Essays durch das Begriffspaar *punctum* und *studium* die Photographie anders komponiert, worauf der Untertitel *Notes sur la photographie* anspielt. Denn das französische *Note* lässt durch seine Polisemantik offen, ob es Notizen, Noten oder Bemerkungen sind: „Notizen wie Noten“, wie Derrida es schreibt.⁴³ Barthes befragt mit dem Spiel des Begriffspaares das Imaginäre, indem er von der Frage ausgegangen war, was sein „Körper von der PHOTOGRAPHIE“ wisse.⁴⁴ Die „PHOTOGRAPHIE“, die sich in ihrer Typographie von der Photographie absetzt, wird von Barthes als eine Möglichkeit gebraucht, über das Subjekt als betrachtetes wie betrachtendes⁴⁵ und das Individuum mittels der Photographie zu schreiben. Denn die „Individualität einer Wissenschaft vom Subjekt“ „füllt nicht den Ort des Textes mit (s)einer Individualität“, aber expliziert auch ein Individuum.⁴⁶ Sein streng komponierter Essay über die Photographie, d.h. nicht über „einen Korpus“, sondern „nur einige Körper“, „einige ganz wenige Photographien“⁴⁷ ist für Barthes eine Übersetzungsarbeit der *Trennung von Auge und Blick*, wie sie von Lacan formalisiert worden war. Formal unterschieden und doch aufeinander bezogen entfaltet sich die Photographie mit der PHOTOGRAPHIE als Befragung des Imaginären.

Eingedenk dessen lässt sich die Photo-Graphie nicht zuletzt mit Heinrich von Kleists Aufsatz, an den schon mit der Einleitung zu dieser Arbeit angeknüpft worden war, umschreiben. Insofern Kleist mit den weggeschnittenen Lidern das Schneidende des Lichts und bezüglich der Vorgabe kein sich im Blicken konstituierendes und sich selbst vergewisserndes Ich er- und vor das Bild hin-stellt, bleibt das ich auch in seinem Begehren rätselhaft. Kleist wird metaphorisch vor dem Bild *photo-graphiert* und *photo-graphiert* das Bild bis zum Abbruch in der Weise, dass es in seiner Gegenständlichkeit geheimnisvoll bleibt. Sofern die Enthüllung des Bildes „mit seinen zwei oder drei geheimnisvollen Gegenständen“, die Kleist nicht benennt, wird, ereignet sich die „Apokalypse“ im Modus der Verhüllung.⁴⁸ Die Enthüllung gibt dabei zur Verhüllung keinen gegensätzlichen Modus an, sondern die Enthüllung folgt der Verhüllung nur unterscheidend. Ähnliches ließe sich für die Photographie formulieren, wenn man von einem photographischen Modus der „chemischen“ Entwicklung spricht, die sich nur als eine weitere Verwicklung ereignet.⁴⁹ Mit der Terminologie der Photochemie gesprochen: Nichts ist entscheidender für den Entwicklungsprozeß als „das Stoppbad oder Unterbrecherbad“.⁵⁰ Denn die Entwicklung ist nicht einfach der Gegensatz zur Ver- oder Ein-Wicklung. Vielmehr ist es notwendig die Entwicklung zeitig abzubrechen, da, was sich sonst entwickelt hätte, in Finsternis kippt. Indem sich aus Licht Schatten und Schatten aus Licht entwickelt, wird das Licht in sie für Einmal eingewickelt.

Der Modus des Photo-Graphierens unterscheidet sich von dem, wie Barthes das Photographieren für den Photographen „angenommen“ hatte. Photographieren als „la Photographie-selon-le-Photographe“⁵¹: die Photographie aus dem Photographen, wie sie sich aus dem Photographen entfaltet, heißt nicht allein, etwas zu „erblicken, begrenzen, rahmen und in eine Perspektive bringen“.⁵² Vielmehr ließe sich für den Photographen sagen, dass er ohne Perspektive, aber nicht ohne Standpunkt ein Photo macht: für einmal. Denn ein Standpunkt wird allererst über eine Konstellation. Der Photograph macht immer nur Photos von Photos: von jedem Standpunkt ein anderes Photo. Ein Photograph bleibt im Modus des

Standpunkts nicht vor etwas stehen und macht es zu seinem Objekt, sondern lässt werden, was fotografiert wird. Das Photo wird ur-sprünglich. Damit ist bereits gesagt, dass es nicht immer die gleichen Photos sind, weil sich immer der Standpunkt verändert haben wird. Dadurch wird ein Standpunkt etwas gänzlich anderes als eine Perspektive die sich immer in die Position einer Autorität bringt, worauf ich mit Alexander Rodtschenkos Photographien zurückkommen werde. Ich muss auch nicht „auf der Stelle sehen können, was ich gemacht habe“⁵³, wie Barthes es ironisch als imaginäres Begehren formuliert. Das akustische Klicken des Photoapparates oder das haptische Drücken des Auslösers könnten für die Photographie als „Authentifizierung“ des Standpunktes ebenso hinreichen. Demgegenüber kann die Photo-Graphie einförmig und uferlos bleiben, um mit Kleist zu sprechen. In dem Maße wie die Photographie einförmig und uferlos bleibt, bemächtigt sich kein sich selbst imaginierender wie imaginärer Photograph des Lichts, sondern der Photograph wird durch nichts als Licht und Schatten: bleibt im Werden, ursprünglich. Der Binarismus von 0 und 1 gibt zu bedenken, dass nicht der Photograph vor den Gegenstand oder der Gegenstand vor den Photographen gesetzt wird, vielmehr wird das, „was er »einfangen« will“⁵⁴, erst durch die Photographie und umgekehrt. Die Photographie als Zeichen ist supplementär. Anders gesagt: der Photograph wird nie „eingefangen“ haben, was er einfangen wollte – wenn es denn noch darum ginge etwas einzufangen. Der Modus des Einfangens verfolgt immer ein Abschließen und Stillstellen. Es ist aber gerade das Vermögen der Photographie, dass das Photo-Graphierte abbricht, aber nicht zum Stillstand kommt.

Eine Dialektik von *Sehen* und *Blicken* bedenkt die Photographie „optisch“, allerdings nur insofern als sich die Photo-Graphie davon unterscheidet und davon ausgelöst wird. Mit Jean Hippolyte Michons *Système de Graphologie* werde ich darauf zurückkommen, dass die Photographie sich nicht allein und nicht nur „optisch“ bedacht werden kann, sondern dass es mit der Photographie, wie er sie schreibt, um ein Mehr, sagen wir einen „Überschuß des Signifikanten seinen *supplémentaire(n)* Charakter“⁵⁵, geht. Zunächst lässt sich aber mit einer Photographie von Daniel Boudinet dem Unterschied von Photographie und Photo-Graphie nachspüren. Das Photo hat in Roland Barthes' Essay eine merkwürdige Stellung. Man könnte sagen, dass das Photo, das im Unterschied zum einzigen nicht abgedruckten, aber ausführlich kommentierten Photo (die Mutter als fünfjähriges Mädchen im Wintergarten), durch Barthes' Widmung – *En hommage à L'Imaginaire de Sartre* – kommentiert werde. Dies wäre eine Möglichkeit. Merkwürdig ist ferner, dass das Photo mit *Polaroïd, 1979* einen rätselhaften Titel mit sich führt. Der zugefügte Titel als eine Beschriftung des Photos zieht es immer schon eine gewisse Rede. Er begrenzt es und eröffnet ein Spiel zwischen Photo und Beschriftung, worauf zurück zu kommen sein wird. Mit *Polaroïd* wird an ein Verfahren und eine *Materialität* erinnert. Insofern das Polaroid-Verfahren eine besondere *Materialität*, ein Licht polarisierendes Material, meint, bleiben vom Titel her Materialität und Verfahren ununterscheidbar aufeinander bezogen. *Polaroïd* heißt sowohl eine Filmmarke wie das *Sofort-Bild-Verfahren*. Dahingehend erinnert der Titel daran, dass die *Materialität* vom Verfahren, von der Art und Weise der photographischen Produktion nicht zu trennen ist. Sofern Barthes *Polaroïd* als Verfahren mit einem Fragezeichen interpunktiert und mit „(a)musant, mais décevant, sauf quand un grand photographe s'en mêle“⁵⁶ kommentiert, bleibt die Stellung des Photos in der Schwebel. Es re-präsentiert Photographie wiederum auf andere Weise und macht die Photographie für einmal präsent.

Was aber gibt das Photo zu sehen? Nichts oder fast nichts. Es sei denn man beginnt ein wenig zu träumen. Träumen ist ein anderer Modus als das Photo unter dem abschließenden und paradoxen Modus eines „the best “reading” we can give” „as an emblem of the unreadability of photography“ zu „lesen“, wie es Mitchell vorgeschlagen hat.⁵⁷ *Polaroïd* bleibt an einer Grenze von Lesbarkeit und Unlesbarkeit rätselhaft - und lädt zum Träumen

ein. Mitchell hat, was „das Photo präsentiere“, poetologisch das Bild eines *Boudoirs* genannt und es als „simultaneously, erotic and funeral“ gelesen. Insofern das *Boudoir* als ein traditionell weiblicher Ort auch ein Ort des Träumens sein kann, wird es selbst in seiner Extension unbestimmbar. Für die Photo-Graphie wird die Extension der Farbtöne wichtig. Eine Extension lässt allererst Raum und Farbtöne werden. Die Farbe dieser Photographie, die sie nicht zuletzt in eine paradoxe Konstellation zu Barthes' Essay bringt, weil er die Farbe als „unechte Zutat“ zum Photo von „seiner“ Photographie geschieden hatte⁵⁸, spielt eine besondere Rolle. Die Farbe, und ob es überhaupt ein Farbphoto ist, lässt sich kaum entscheiden. Es ist vielmehr ein Helldunkel, aus dem in einem Zwischenbereich von Grüntönen Farbe wird. Es lässt sich über Farbtöne keine Aussage treffen: sie werden mit der Photo-Graphie. Auf einer Bettstatt liegt ein Kissen einladend zum Träumen. Ein Gazevorhang, der in Falten wie ein Schleier den leeren Raum des *Boudoirs* umhüllt, funktioniert wie eine Grenze und Quelle des Halbdunkels und der Farbtöne. Er hält das Licht zurück und ist doch Ursprung des Lichts für die Photo-Graphie. Durch die Textur des Stoffes bricht an einzelnen Stellen Licht. Die Falten des Vorhangs machen das Licht zu einer unablässigen Differenzialität von Licht und Dunkel, die das *Boudoir* selbst zu einem nicht begrenzbaeren Raum werden lassen: ein T(R)aum, (w)ortlos. Bereit für ein Rendezvous. Schleier, Licht, Dunkel lassen ihn allererst zum *Boudoir* werden. Es ist nie völlig dunkel oder völlig hell, vielmehr immer ein Zwischenbereich gleichwie der Grünton kein sattes Grün, vielmehr ist es nur ein Grünton im Unterschied zu anderen Tönen.

Photo - Graph:

Das Photo-Graphieren lässt sich nicht vom Photographen trennen. Ein Photo-Graph schreibt sich für nichts mit Licht einmal - für Einmal. Wichtiger als die Einmaligkeit eines Photographen ist *für mich* das Einmal des Photo-Graph. Ein Photograph splittert sich durch das Photo-Graphische in eine Vielzahl von Einmaligkeiten auf. Ob ein Photograph sich als „Amateur“, „Profi“ oder „großer Photograph“ einordnen lässt und in einer *Geschichte der Photographie*⁵⁹ aufgenommen worden ist, trägt wenig zum Denken der Photographie bei. Es lässt sich allemal wenig über den Photographen und sein Photographieren wissen, sein Begehren bleibt rätselhaft. Der Photograph wird auf auch unbestimmbare Weise durch nichts als sein Photographieren. Jedes Photo wird als ein Für-Einmal, das den Photographen abrechnen und immer wieder anders ansetzen lässt. Virtueller vermag daher jedes Photo zu faszinieren. Das Photo als Faszinosum gibt, sozusagen, den Auftrag, es schreibend werden zu lassen: Sieh, was du damit machst. Was fasziniert und was nicht? Das Faszinosum als Auftrag macht es indessen schwierig das Öffentliche in der Photographie vom Privaten zu trennen: das Öffentliche wird privat und das Private wird öffentlich mit einem Mal.⁶⁰ Anders gesagt: das Außen wird auch immer ein Innen, indem das Photo zu faszinieren vermag. Eine neuartige Virtualität der Photographie, durch die sich Öffentliches und Privates durchdringen - nicht vermischen, aber durchdringen -, lässt sich auf verschiedene Weise mit Profis, Photographenkünstlern und Amateuren analysieren. Mithin macht es die Virtualität, die dem Photo als Faszinosum zukommt, schwierig den Amateurphotographen zu privilegieren, weil sein Photo-Graphieren privater wäre als das eines Paparazzo beispielsweise. Dem berufsmäßigen, professionellen, für die Öffentlichkeit bestimmte Photographieren des Paparazzo beispielsweise ist zutiefst das Private eingeschrieben, worauf ich mit Andy Warhols Paparazziismus zurückkommen werde. Einmal durch die Photo-Graphie öffentlich geworden, lässt sich die Ex-istenz einer Photographie wie eines Photographen nicht mehr leugnen: sie ex-istieren.

Ein Photo des Photographen und taiwanesischen Kinderarztes Chang Tsuan-chuan gibt das Faszinierende mit einem Photo zu sehen. Ihm mag in der Konstellation der Arbeit an der



晨曦 1970年攝

Photographie, Raum gegeben werden, weil das Faszinierende auf gewisse Weise sichtbar wird und doch unsichtbar bleibt. Es lässt sich ihm nachspüren. Denn es hält sich paradoxer Weise an einer Grenze zur Sichtbarkeit. Das Photo wurde wahrscheinlich nur einer größeren Öffentlichkeit zugänglich, weil es im Rahmen einer posthumen Ausstellung publiziert wurde. Der Tod des Photographen ließ sozusagen seine Photographie öffentlich werden. Anders gesagt: allererst *mit* und *nach* dem Tod des Photographen sind die Photos öffentlich geworden. – Bedenkenswert ist, dass Photographien, Portrait- und Gruppenphotos, mit dem Photographen auf den letzten Seiten des Photobandes abgedruckt sind, als müssten sie tautologisch bezeugen, dass der Photograph wirklich existiert habe. Was könnten die Photos vom Photographen schon über sein Photographieren verraten? Verraten sie nicht vielmehr den Photographen? Sehen wir nicht immer nur Photos vom Photographen – nicht mehr und nicht weniger?⁶¹ Die tautologische Struktur des Photobuchs verrät den Photographen. – Sofern Chang Kinderarzt von Beruf war, könnte er ein Amateurphotograph genannt werden, was aber wenig besagt, weil sich nicht wissen lässt, welche Rolle sein Beruf für die Photographie oder gar die Photographie für seinen Beruf spielte. Statt dessen erinnern einige seiner Photographien an eine vielleicht *chinesisch* zu nennende Praxis des Photographierens. *Chinesisch* könnte diese Praxis genannt werden, wenn man die chinesische Malerei und Kalligraphie nicht wie Wen C. Feng historisch begründet und die Malerei als „Repräsentation“ voraussetzt.⁶² Das Kalligraphieren folgt dabei einem anderen Modus der Zeit als das vorausgesetzte „Repräsentieren“. Es ist imperfektivisch, ein Nicht-vollendetes, Nicht-abgeschlossenes, im Vollzug-befindliches, das Ereignis wird, während das „Repräsentieren“ *egressiv* wäre. Es zielt auf Darstellung und Abschließung. In der chinesischen Kunst sind die Übergänge der Kalligraphie zur Landschaftsmalerei und umgekehrt fließend. Sie halten sich durch ein kompositorisches Verfahren jenseits einer „Repräsentation“. Die Titel in diesem Genre folgen oft einem erzählenden Modus und haben daher mittelbar teil an der Tuschkmalerei, d. h., dass erst die Erzählung das Zerfließende, Ineinanderübergehende, Perspektivlose und bisweilen Chaotische der Tusche zu binden beginnt. – Im Falle der Photographien von Chang bleibt der Titel *für mich* geheimnisvoll, auch weil er in *chinesischen* Schriftzeichen unter das Photo, das geschrieben werden wird, gedruckt ist. Kurz gesagt: es lässt sich *für mich* nicht wissen, ob ein Ort, eine Tätigkeit, ein Objekt genannt wird. Nur das Datum als Jahreszahl, 1970, sticht hervor.⁶³ Das Photo ist *datum*, gegeben.

Das Photo ist eine Komposition aus Licht und Schatten. In einem schwierig zu bestimmenden Bereich des Photos sticht eine weiße Fläche hervor. Die weiße Fläche ohne klare Konturen fällt irgendwo, aber nicht direkt auf der Oberfläche des Wasserspiegels ins Auge. Sie ist formlos, „phallisch“ in dem Maße, wie sie zu faszinieren vermag.⁶⁴ Sie ist fast nichts in der Komposition, hat aber teil an der photographischen Komposition. Das formlose Etwas im Zwischen hält sich nicht einfach nur im Zwischen, sondern generiert selbst ein Zwischen. Das Faszinosum der photographischen Komposition wird akzentuiert durch eine Vielzahl von Lichtpunkten und fast ließe sich sagen, dass es aus ihnen hervorginge. Aber die Lichtpunkte lassen sich auf der Oberfläche des Wassers lokalisieren, könnte man sagen, das Amorphe nicht. Bei dem Lichtspiel ist noch seltsamer, dass die Photographie daraufhin komponiert wurde, einen völlig im Ungewissen über die Herkunft und den Ort des Lichts zu lassen. Teilte man die Photographie von Oben nach Unten in Hintergrund, Mittelteil und Vordergrund ein, könnte man sagen, dass es im Hintergrund der Flußlandschaft, die im Nebel, in einem Dunstschleier versinkt, andere unerreichbare Flächen des Lichts zu sehen gäbe. Es gibt keinerlei sichtbare Verbindungen zu den unterschiedlichen Lichtfeldern. Es gibt in der Photographie weder eine Hast, noch eine Form, die sich ausstellte, um erblickt zu werden. Vielmehr bleibt alles in einer seltsamen Schweben, die indessen kein Stillstand ist. Selbst in jenen Bereichen, wo sich scharfe Linien abzeichnen. Es ist als gingen die Formen

aus den Licht-Punkten - mehr denn Wellen – hervor. Erst im oberen Drittel lässt sich sehen, wie sich an der spiegelnden Oberfläche Stäbe, Reiser, Formen brechen und aufstellen. An den Bruchstellen machen die Stäbe eine Art Falte. An der Bruchkante schlagen die Stäbe eine ganz andere Richtung ein, spiegeln sich nicht nur geradlinig, sondern verlieren Form und Haltung. Formen, spitze Steine im linken *Vordergrund* brechen aus der glatten Fläche hervor. Dennoch sind es weniger die spitzen Steine als vielmehr ein formloses Etwas im Vordergrund, das das Photo, das Licht kommen lässt. Indem das amorphe, geisterhafte Licht, ein Licht ohne Ursprung, aber als Ur-sprung zeigt, situiert sich die Landschaft in einem Zwischen(be)reich des Traums. Die Landschaft selbst wird beunruhigend.

Wie und woher Chang sich als Photograph schreibt, bleibt rätselhaft. Das *Chinesische* ist bei ihm keineswegs ein kultur- oder kunsthistorischer Zug. Denn wir wissen nicht, ob er als Taiwaner Chinese war. Noch viel weniger lässt er sich als Photograph einer Kultur oder Nation zurechnen. Aber etwas *Chinesisches* gibt es in dieser Photographie. Nicht, dass es keine Objekte von schneidender Klarheit und Schärfe in dieser Photographie einer traumartigen Flußlandschaft gäbe. Chang geht es nicht um Malerei oder malerische Effekte, wie es sie auch in der Photographie gegeben hat, als sie sich bemühte, Kunst zu werden. Die „künstlerische Photographie“ mit ihren verhüllenden, abschattenden und verschleiernenden (Mal-)Effekten, die aus anderen Hintergründen gemacht sind, ist etwas Anderes als Changs Photographie. Doch schneidende Klarheit und Schärfe allein vermögen nicht immer und unbedingt zu faszinieren, vielmehr ist es das Formlose, Unbestimmbare, wie ein gleichsam über dem Wasser schwebendes Licht: ein Licht ohne Zweck der Belichtung, ein Licht ohne vorläufigen Sinn. Statt einer Belichtung ist es eher eine Lichtung. Belichten heißt etwas mit Licht versehen. Belichten ist ornativ, während lichten imperfektivisch ist. Eine Lichtung impliziert immer auch Unsichtbares, sofern es sich lichtet, bevor etwas belichtet werden könnte. Die Lichtung diffundiert, nimmt keinen zentralen Platz ein, bleibt gleichsam ohne Ort und durchdringt mit seiner Zerstreuung die Komposition aus Licht. Durch Chang schreibt sich das Photo als Meditation über Licht. Chang gibt dem Unsichtbaren im Photograph einen (extensiven) Raum ohne Ort für Einmal.

Vom photographischen Werk

Das Werk in der Photographie wirft gleich eine ganze Reihe von Fragen auf, die bisher nicht gestellt oder auf bedenkenswerte Weise beantwortet worden sind. Welche Problematiken bringt ein Werk als Gut mit sich?⁶⁵ Was wird vorausgesetzt, wenn von einem Scheitern eines Werks in der Photographie gesprochen wird? Wie sind photographische Werke gelesen worden? Was heißt lesen in der Photographie? Was heißt Wissenschaft in der Photographie? Um dieses bei weitem nicht abgeschlossene Knäuel von Fragen zu analysieren, werde ich an drei Beispiele anknüpfen.

In der Forschungsliteratur zur Photographie gibt es verschiedene Werkbegriffe. Gemeinsam ist den Werkbegriffen, dass sie häufig biographisch und subjektlogisch von einem Photographen ausgehen, d.h. dass sich das Werk und sein Photograph wesentlich erst nachträglich hergestellt haben werden: Aus der nachträglichen Perspektive der „gelebten“ Zeit eines Photographen und der Zeit, in der er photographisch gearbeitet hat, hält sich ein Werk für unterschiedliche Einschreibungen offen. Das Werk verspricht demzufolge auch, den Photographen zu sehen. Das Werk und der Photograph werden unauflösbar miteinander verknüpft. So gibt es ein Werk Alexander Rodtschenkos (1891-1956), ein Werk Robert Mapplethorpes (1946-1989) oder ein Werk August Sanders (1876-1964), um nur diese drei zu nennen. Die drei Werke werden mit der Photo-Graphie analysiert, weil bei Rodtschenko von einem Abbrechen des Werks, bei Mapplethorpe von einem paradoxen Werk und bei August Sander von einer unabschließbaren Prozessualität des Werks gesprochen werden kann. Das Werk von der Photo-Graphie aus wird also etwas anderes, als es sich in den Terminologien des Werks als Gut oder als gescheitertes abgrenzen lässt. Doch nach den Kommentatoren des Werks in der Photographie lässt es sich von der Literatur auf verallgemeinernde Weise unterscheiden.

Insofern Alexander Rodtschenko engagiert sein Photographieren kommentiert und dabei insbesondere Perspektive und Standpunkt bedacht hat, kommen mit ihm zwei unterschiedliche photographische Modi zur Sprache. Geht es ihm doch bei der Photographie darum, die psychologische Perspektive wie die Perspektive als Psychologie in der Photographie aufzulösen oder wenigstens durch sein Engagement für eine Vielzahl von Standpunkten abzulösen. Der verfochtene Standpunkt betrifft demnach das Werk. Doch das Engagement seiner Kommentare bleibt anscheinend ohne Folgen, wenn Alexander Lavrentiev beispielsweise anmerkt: „So wie die photographische Kunst international ist, kennt auch Rodtschenkos Werk keine nationalen Grenzen.“⁶⁶ Lavrentiev belegt seine Aussage empirisch damit, dass Rodtschenkos Photographien in „Museumssammlungen von bedeutenden Kunstwerken des frühen 20. Jahrhunderts“ zu finden seien. Was aber will es sagen, dass „die photographische Kunst international ist“? Ist das „Photo-Auge“, wie Lavrentiev seinen Essay betitelt, international? Ist „die photographische Kunst international“, weil es immer nur um ein Sehen und nicht um ein Lesen ginge? Im Unterschied zur Literatur spielten Sprache und Kultur für die „Internationalität“ des photographischen Werks demnach keine Rolle? Das photographische Werk wäre dann – spinnt man den Faden weiter – das, was sich international, über staatliche und kulturelle Grenzen hinweg und hinaus von jedem gleich gut „verstehen“ ließe. In eine andere Richtung aufgefächert, könnte das auch heißen: Während die Literatur der vielfältigen und unterschiedlichen Materialität einer Buchstaben-, Silben-, Runen-, Bilder- oder Zeichen-Schrift bedürfte, kann jeder die „photographische Kunst“ über nationale Grenzen hinweg lesen: aber wie? – Gibt es also keine Grenzen in der „photographischen Kunst“? Oder werden die Grenzen nicht bedacht, weil sich das Lesen *immer schon* an der Grenze, *immer schon* in einem Zwischen abspielt: inter-national? Anders und schärfer formuliert: wird das Problem nicht bedacht, weil das

Problem der Artikulation als Frage nach der Grenze nicht bedacht wird? Denn mit jedem einzelnen „photographischen Werk“ gälte es auch seine Modalitäten als Schriftsystem oder „Aufschreibesystem“ zu bedenken.⁶⁷ Was aber wird „aufgeschrieben“ oder allererst geschrieben? Diese Frage gilt um so mehr als Lavrentiev Rodtschenko ausdrücklich als „Erfinder“ der Photographie markiert: „Rodtschenko betrachtete sich als einen >>Erfinder neuer aus der Malerei hergeleiteter Erfindungen<<.“ Und: „Die Photographie zählt zu Rodtschenkos wichtigsten >>Erfindungen<<; sie ist möglicherweise die reinste Verkörperung seines besonderen Wesens und seiner Natur.“⁶⁸ – Dass die Photographie somit immer wieder „erfunden“ werden konnte und unablässig „erfunden“ wird, legt die Relevanz der Frage, was mit Licht geschrieben wird, offen. Auf welcher Ebene spielt sich beispielsweise nun die Photographie, wie Rodtschenko sie „erfunden“ hat, ab?

Schnappschuß – Standpunkt:

Alexander Rodtschenko hat sich wiederholt und engagiert zur „Fotografie“ und seinem Photographieren geäußert. Rodtschenko spricht von seiner „Fotografie“ auf der Ebene des Auges. Was lässt sich dann mit dem Auge bedenken? Die Diskussion um den Schnappschuß und den Standpunkt oder „Blickwinkel“, wie es in einer anderen Übersetzung aus dem Russischen heißt, führt in der Sowjetunion um 1928 zumindest zu einer heftigen Auseinandersetzung, die Rodtschenko schließlich den öffentlichen Briefwechsel abbrechen lassen und auch sein Photographieren verändert haben wird. Der Modus dieser Diskussion ist der einer „ideologischen“ Auseinandersetzung über den „richtigen“ Standpunkt in der Photographie. Worum aber geht es mit den Standpunkten? Was verteidigt Rodtschenko mit „seinem“ Standpunkt auf vielleicht auch naive Weise? Und wie verhält sich der Standpunkt zum Schnappschuß? Das Werk Alexander Rodtschenkos jedenfalls wird von der öffentlich geführten Diskussion aufs Nachhaltigste gerahmt und begrenzt, weil er in der Diskussion auch der „Funktionärslinie“ unterliegen wird. Deshalb werde ich die Rahmung und Begrenzung der Photographie Rodtschenkos analysieren. Denn der Abdruck der Briefe in den hoch politisierten Zeitschriften *Novij LEV*, *Sovetskoe Foto* und *Sojusfoto* bleibt der Photographie nicht nur äußerlich, vielmehr wird die Photographie dadurch erst formuliert. Wobei sie selbst Teil der Rahmung wird.

Im Jahr 1928 schreibt Alexander Rodtschenko einen offenen Brief an Boris Kuschnier, der in der Avantgard-Zeitschrift *Novij LEF* veröffentlicht wird. In diesem Brief heißt es unter anderem:

Der neue, schnelle und realistische Spiegel der Welt – die Fotografie – müßte bei seinen Möglichkeiten, so scheint es, sich damit befassen, die Welt von allen Standpunkten aus zu zeigen, und die Fähigkeiten lehren, sie von allen Seiten zu sehen. Aber da fällt die Psyche >des Bauchnabels< von der Malerei mit ihrer jahrhundertealten Autorität über den zeitgenössischen Fotografen her; ...⁶⁹

Für Rodtschenko geht es um zweierlei: der „Fotograf“ soll von der „Psyche >des Bauchnabels<“ befreit oder vor ihr gerettet werden, insofern sie über ihn als „Autorität“ herfällt, und „die Fotografie“ soll sich mit der „Welt von allen Standpunkten aus“ befassen. Sowohl die „Psyche >des Bauchnabels<“ als auch die andere Übersetzungsmöglichkeit aus dem Russischen, die „Psychologie der Nabelperspektive“, spielen auf die Psychologie an. Entgegen eines zentralisierenden Modus, der sich metaphorisch in der Mitte des Körpers, am Nabel, festmacht und nicht am Auge, werden die „unterschiedlichen Standpunkte“ und „verschiedenen Bedingungen“, wie es später heißt, als Modus des Photographierens zum Programm gemacht. Dem Psychologischen des Nabels wird die Rede vom Auge entgegen gesetzt. Die Programmatik einer „neuen“ oder „zeitgenössischen“ Fotografie vereitelt aber auch, dass Rodtschenko den Standpunkt zu dem macht, was er sein könnte, nämlich

lediglich ein Standpunkt, ein Punkt, an dem auch das Photographieren für einmal abbricht. Statt dessen wird die Welt in ein Draußen verlagert, die sich von „allen Standpunkten“ zeigen ließe. Es ist also vor allem auch ein problematisches Versprechen, das Rodtschenkos Standpunkt prekär werden lässt. Denn mit „allen Standpunkten“ wird wieder ein „zeitgenössischer Fotograf“ versprochen, der sich der Welt bemächtigt und der von „allen Standpunkten“ aus „das Objekt“ photographiert hätte, was nicht zuletzt wiederum eine ideologische Position wäre. Denn sie wäre in dem Maße ideologisch, als sie der Logik einer aus Standpunkten zusammensetzbaren Welt aus Objekten anhängt. Aber die Standpunkte als punktuelle, einzelne und der Fotograf halten sich gleichsam vor oder jenseits einer nicht nur „jahrhundertalten Autorität“, vielmehr halten sie sich überhaupt jenseits einer auch ideologischen Autorität. Damit lässt sich auch sagen, dass die Standpunkte als singuläre ohne Autorität sind. Kein Punkt hat gegenüber einem anderen mehr Wert oder eine größere Autorität. Paradoxerweise verharrt Rodtschenko im Standpunkt des Photographen-Autors, weshalb die ideologische Diskussion zum Abbruch des Werks führen wird.

Weiter heißt es bezüglich der Abgrenzung gegen die Zeitschrift >Sovetskoe Foto< über das Verhältnis von „Foto“ und „Bild“:

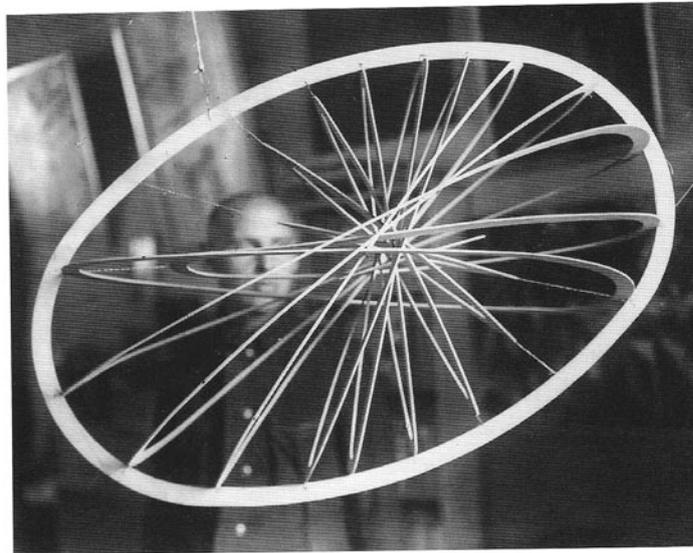
>Sovetskoe Foto< spricht über das »Foto-Bild« wie über etwas Abgeschlossenes und Ewiges.

Im Gegenteil. Man muß mehrere verschiedene Fotos vom Objekt machen, von unterschiedlichen Standpunkten aus und unter verschiedenen Bedingungen, als würde man es untersuchen und nicht immer wieder durch das Schlüsselloch schauen. Keine Fotobilder herstellen, sondern Fotomomente nicht von künstlerischem, sondern von dokumentarischem Wert. Ich fasse zusammen: Um den Menschen zu lehren, von neuen Standpunkten aus zu sehen, ist es unerlässlich, die alltäglichen, ihm wohlbekannten Dinge von völlig ungewohnten Standpunkten aus und in unerwarteten Situationen aufzunehmen, die neuen Objekte aber von verschiedenen Standpunkten aus, um dem Menschen eine vollständige Vorstellung von dem Objekt zu geben.

»Die interessantesten Standpunkte der Gegenwart sind die Standpunkte von oben nach unten und von unten nach oben und ihre Diagonalen.«⁷⁰

Der Standpunkt soll das „Foto-Bild“ als „etwas Abgeschlossenes und Ewiges“ auflösen und es im Modus des „Untersuchens“ auf einen „dokumentarischen Wert“ hin öffnen. Der „dokumentarische Wert“ ist von dem „Fotomoment“ als singulärem, nicht wiederholbaren Ereignis abhängig und nicht „etwas Abgeschlossenes und Ewiges“. Die Wahrheit eines „Fotomomentes“ wäre immer nur eine, die sich im Unterschied zu anderen herstellte. Sie wäre virtuell. Mit anderen Worten der „dokumentarische Wert“ wird aus dem „Standpunkt“ und ist auch ein Nicht/Wert, weil sich über ihn nicht wie über einen „künstlerischen“ Wert streiten lässt. Rodtschenkos Argumentation läuft auf den Moment des Wechsels hinaus, der dem „Fotomoment“ in seinem „dokumentarischen Wert“ eingeschrieben ist. Beispielsweise kann ein „Sendemast“ zu einem „Brotkorb“ werden, wie Boris Kuschner es Rodtschenko zum Vorwurf formuliert. Natürlich müsste man daraufhin fragen, was das Photo zum „Brotkorb“ macht. Ist es allein der Standpunkt? Das Photo (des Sendemastes) wird von Boris Kuschner als Entwertung des „Sendemastes“ kritisiert, indem Kuschner nicht zwischen Signifikat und Signifikant unterscheidet beziehungsweise mit dem Modus des Abbildens den Signifikanten nicht bedenkt: „Einen 150 Meter hohen Sendemast als Drahtkorb für Brot abzubilden, das heißt, die Wirklichkeit vernachlässigen und die Fakten verspotten.“⁷¹ Anders gesagt: für Kuschner sendet das Photo einen Brotkorb und keinen Sendemast. Der Sendemast kommt als Brotkorb an, wobei gerade das Ankommen problematisch bleibt, denn der Sendemast bleibt im Brotkorb wie im Photo vorhanden. Indem Rodtschenko zwischen „betrachten“ und „erkennen“ unterscheidet, sucht er den Wert des Für-wahr-genommenen und den

Aleksandr Rodčenko



Raumkonstruktion Nr. 12, Oval in Oval
»Flächen, die das Licht widerspiegeln«, 1920/1993
Aluminium
61 x 83,7 x 47 cm
Sammlung V. Rodčenko und A. Lavrent'ev, Moskau
Fotografie des Originals mit dem Künstler

der Wahrnehmung zu unterlaufen. Rodtschenko spielt wiederholt „Fotomomente ... von dokumentarischem Wert“ gegen das „Fotobild“ aus und öffnet damit die Redeweise über die Photographie immer wieder, um in der Zusammenfassung doch wieder ein Vollständiges, Abgeschlossenes mit seiner photographischen Arbeit zu versprechen.

Die prekäre Diskussion um Perspektive und Standpunkt sowie Bild oder Portrait und Schnappschuß in der „Fotografie“ ist nicht nur eine ästhetische. Vielmehr ist sie aufs innigste mit der Frage nach dem Begehren verschränkt. Dabei wird die Diskussion nicht allein zufällig über die Malerei, d.h. die „Zentralperspektive“ in der Malerei geführt. Rodtschenkos Konstruktivismus als Dekonstruktion der „Zentralperspektive“ und Psychologie zeichnet sich durch das Prinzip der Linie aus. In einem Text aus dem Mai 1921 heißt es:

Diese Linie verknüpft das Vorhergehende mit dem Folgenden, wie in einem ganzheitlichen Organismus.⁷²

Neben dem Prinzip der Fläche – siehe gegenüberliegende Seite Rodtschenkos andere „Fotografie“ als Raumkonstruktion Nr. 12 »Flächen, die das Licht widerspiegeln«, 1920/1993⁷³ - und des Punktes ist es vor allem die Linie als Prinzip, die bei Rodtschenko zum „Lineismus“ wird. Man könnte sagen, im Unterschied zum ideologischen Leninismus bahnt sich bei Rodtschenko ein „Lineismus“. – „Der Lineismus markiert den ihm eigenen Weg zum Konstruktivismus“, schreibt Karginov.⁷⁴ - Tatsächlich wird die Diskussion um die „Fotografie“ mit einer Diskussion um ein Portrait Lenins verknüpft. Dabei wird der Schnappschuß von Rodtschenko gegen „das synthetische Porträt“ ins Spiel gebracht.⁷⁵ Er argumentiert, dass die vielen Schnappschüsse von Lenin das eine (verbindliche) Portrait durchkreuzten. Das für Einmal der Schnappschüsse in ihrer Vielzahl stelle eine „Synthese“ und Geschlossenheit in Frage. Aber löst der Schnappschuß ein Portrait auch auf? Um der Frage nachzugehen, werde ich der Struktur des „Lineismus“ und seinem Verhältnis zum Punkt analysieren. Es geht mit dem Punkt als Punkt nämlich um einen zeitlichen Modus von Rodtschenkos „Fotografie“, die immer an einen Zeitpunkt gebunden bleibt, auf ihn insistiert und von einem Zeitpunkt ausgeht.

Leninismus - Lineismus:

Zunächst einmal zeichnet sich die Struktur der Linie dadurch aus, dass sie nicht einfach Linie ist, sondern als Verknüpfung eines „Vorhergehenden“ mit einem „Folgenden“ von Rodtschenko definiert wird. Aus der linearen Verknüpfung von Signifikantem bzw. Signifikanten wird Linie. Dabei muss, was verknüpft wird, nicht gleichartig sein, allein die Verknüpfung generiert die Linie. Im Lineismus ist die Struktur der Linie allerdings meistens eine Gerade, beispielsweise als „Diagonale“. Oder wie es in den „Kompositionsprogramme(n)“ der Vorlesungen in *Sojuzfoto* vom Mai 1931 heißt:

1. Pyramide
2. Diagonalen (rechts und links)
3. Vertikalen (ein, zwei, drei und mehr)
4. Horizontalen (eins, zwei, drei und mehr)
5. Kreis. Zwei Kreise, Vertikale und Horizontale
6. Kreuz + und x
7. Doppelkreuz ++; Doppelkreuz xx
8. Kombination von mehreren.⁷⁶

Das Kompositionsprogramm der Linie ist merkwürdig. In der Photographie wird die Linie etwas anderes als in der Malerei. Geht es nur um eine Optik der Linie, um die Gerade als „geometrale Dimension“, oder impliziert es nicht auch den „Bereich des Geometralen“?⁷⁷ Jenem Bereich, mit dem nach Lacan auch für einen Blinden das Merkmalhafte eines Bildes wiedergegeben werden kann. Rodtschenko geht mit seinem Lineismus allerdings nicht einfach davon aus, dass sich das Licht in einer geraden Linie fortpflanzt. Obwohl die Linie als Organismus dazu verleiten könnte, dies zu glauben. Die Kompositionsprogramme setzen die Linie anders ein. Dennoch: wie lang ist eine Linie? Wo beginnt sie und wo hört sie auf in der Photographie? Wann wird die Linie gekappt? Die „Kompositionsprogramme“ teilen uns

darüber nichts mit. Weniger als das „Vorhergehende“ bestimmt das „Folgende“ die Linie. Denn das „Folgende“ soll mit dem „Vorhergehenden“ durch die Linie verknüpft werden. Ist die Linie ein „ganzheitlicher Organismus“, ein Körper, wenn sie „wie in einem“ funktionieren soll? Der springende Punkt an Rodtschenkos Lineismus ist, dass es nicht nur eine Linie gibt, wie beim ideologischen Leninismus, sondern viele. Der Lineismus ist das Gegenteil einer „Funktionärslinie“ oder eines „Leninismus“, die immer nur eine Linie zulassen. In den Kompositionsprogrammen geht es immer um mehrere Linien. Unter Linien kommt es zu Überschneidungen, zu verschiedenen Kreuzen, die das Eine eines „synthetischen Portraits“ durchkreuzen. Sie lassen sich auch in Streuungen auffächern. Rodtschenko formuliert „seine“ Photographie, die sich als „Lineismus“ bahnt, im Gegensatz zur „Funktionärslinie“ als eine Befragung einer „überkommenen Psychologie der Wahrnehmung“.⁷⁸ Insofern die Auflösung der „Zentralperspektive“ über „Kompositionen aus Punkten und Strichen oder Flächen ohne Perspektive“⁷⁹ verläuft, wird „die Wahrnehmung“ auch von der Perspektive „befreit“. Im Unterschied zur Wahrnehmung hieße dann „visuelles Denken“, wie Lavrentiev es nennt, eine Prozessualität von Verknüpfungen unter dem formalen Gesichtspunkt der Linie. Linien lassen sich auf unterschiedliche Weise komponieren und erst mehr als eine Linie machen eine Komposition. Linie, Punkt und Fläche als Strukturierungen des Lichts nehmen in der „Fotografie“ Rodtschenkos einen breiten Raum ein. Sie stellen geradezu den Raum seiner „Fotografie“ her. Er verfolgt kein Bild der Linie, sondern bringt die Dynamik der Linie gerade gegen „Bild“ und „Foto-Bild“ ins Spiel.

Punkt und Linie:

Die „neuen Objekte“ sollen von verschiedenen Standpunkten aufgenommen werden. Die virtuelle Linie zwischen Punkt und Objekt lässt das Objekt werden. Von Standpunkt zu Standpunkt oder Blickwinkel zu Blickwinkel verändert sich das Objekt – wird ein anderes. Das Objekt wird punktiert oder auch *ver-punktet*. Müsste das nicht auch Folgen für den Photographen zeitigen? Statt einer Aufsplitterung des Photographen taucht auf der Horizontlinie des Wechsels der Standpunkte der Wunsch nach „einer vollständigen Vorstellung von dem Objekt“ auf. Der Zug einer totalisierten wie totalisierenden Wahrnehmung macht nicht das Denken von Punkt und Linie aus, aber er wird in Rodtschenkos „Fotografie“ gewünscht. Das Objekt wird zwar von unterschiedlichen Punkten aus gesichtet und fotografiert, aber es erscheint damit in seiner Qualität als „Figuration“.⁸⁰ Der „Sendemast“ kann durch eine einfache Drehung des Blickwinkels zum „Brotkorb“ werden.⁸¹ Um das Problem des „photographischen Signifikanten“ bricht sich die ganze heftige Diskussion mit Gesten des Wissens Bahn.⁸² Weil das Objekt vom Punkt aus mit der Linie verknüpft wird und weil die Linie aus Punkt und Blickpunkt hervorgeht, kann es überhaupt eine Diskussion um den richtigen Blickwinkel geben. Was ist das für ein Begehren, welches das Objekt zu „Sendemast“ oder „Brotkorb“ werden lässt? Und warum sollte der „Sendemast“ kein „Brotkorb“ werden dürfen? Der Blickwinkel spielt sich immer schon auf der Ebene des Begehrens als Begehren des Anderen ab. Sicherlich ist es Rodtschenkos Verdienst die Photographie um einen wichtigen Bereich erweitert zu haben, seine Photographien sind mehr als nur Blickwinkel, doch die Diskussion und Argumentation um die „neue Fotografie“ wird unablässig auf der Ebene des Imaginären geführt. Rodtschenko konstruiert zwar den Schnappschuß auf der Linie des Begehrens, doch immer nur auf der Ebene der Besetzungen des Signifikanten.



57
Mother reading. 1924
Die Mutter lesend. 1924
La Mère lisant. 1924

Spiegel - Komposition:

Was spiegelt sich in Rodtschenkos „Fotografie“ als „realen Reflektor der Welt“? Rodtschenko insistiert mit Nachdruck auf seine „Fotografie als Spiegel der Welt“. Aber welche Welt ist sie? Wo verlaufen ihre Grenzen? Eine Grenze der „Welt“ ist der „Leninismus“ als Gesetz und symbolische Ordnung. Der Lineismus seinerseits verharrt in gewisser Weise in einer Welt des Imaginären, sofern er immer auf einen Zeitpunkt und eine Besetzung insistiert. Dieser Punkt gründet und begründet die Struktur des Ins-Werk-setzens und macht damit einen entscheidenden Zug in Rodtschenkos „Fotografie“ aus. Andererseits erzählt Rodtschenko 1936 von einem Photographieren, dass „das Photo die Rückwendung zur Abstraktion“ gewesen und „es (...) eigentlich gegenstandslos“ sei. Die Gegenstandslosigkeit des Photos in einer „Fotografie als Spiegel der Welt“ ist bedenklich. Der „Gegenstand“ wird allererst mit der „Komposition“⁸³. Anders gesagt: der Spiegel ist leer: ohne Gegenstand oder auch ungegenständlich. Erst die Komposition der Photographie lässt den Gegenstand auch in seiner Uneindeutigkeit und Formlosigkeit werden.

Lesen:

Rodtschenkos positiv formuliertes Begehren, die Perspektive mit dem Standpunkt aufzulösen, bleibt prekär. Man löst die Perspektive oder ein Portrait nicht auf, indem man nur auf einen anderen Standpunkt oder Schnappschüsse insistiert. - Unter den Portraits ist es *für mich* das Portrait der Mutter mit Kopftuch, das ins Auge springt. In der Geste spiegelt sich nichts auf narzißtische Weise. Es ist nicht die Mutter einer familialen Struktur, wie etwa auf dem Portrait mit Vravara Stepanova und auch nicht der „Blickwinkel“ der Nahaufnahme, vielmehr ist es „Die Mutter lesend“.⁸⁴ Allein den Oberkörper gestützt auf den linken Oberarm, in der Rechten ein einzelnes Brillenglas vor das rechte Auge haltend ist die Mutter versunken ins Lesen. Was liest sie? Wir wissen es nicht. Die Geste ist keine „intellektuelle“ Pose, die zu sehen geben könnte, was sie liest. Nur die nach oben geöffnete, leicht gefaltete Hand gibt sich als die Tiefe ihrer Lektüre in der Falte der Zeit zu sehen.

Spitz:

Robert Mapplethorpe hat seine Photographie weniger und nur gelegentlich kommentiert, dafür ist sie um so engagierter und heftiger kommentiert worden. Für die Kommentierung der Photographie von Mapplethorpe ist die Prägung eines Werkbegriffs durch Germano Celant strukturierend. Celant schreibt:

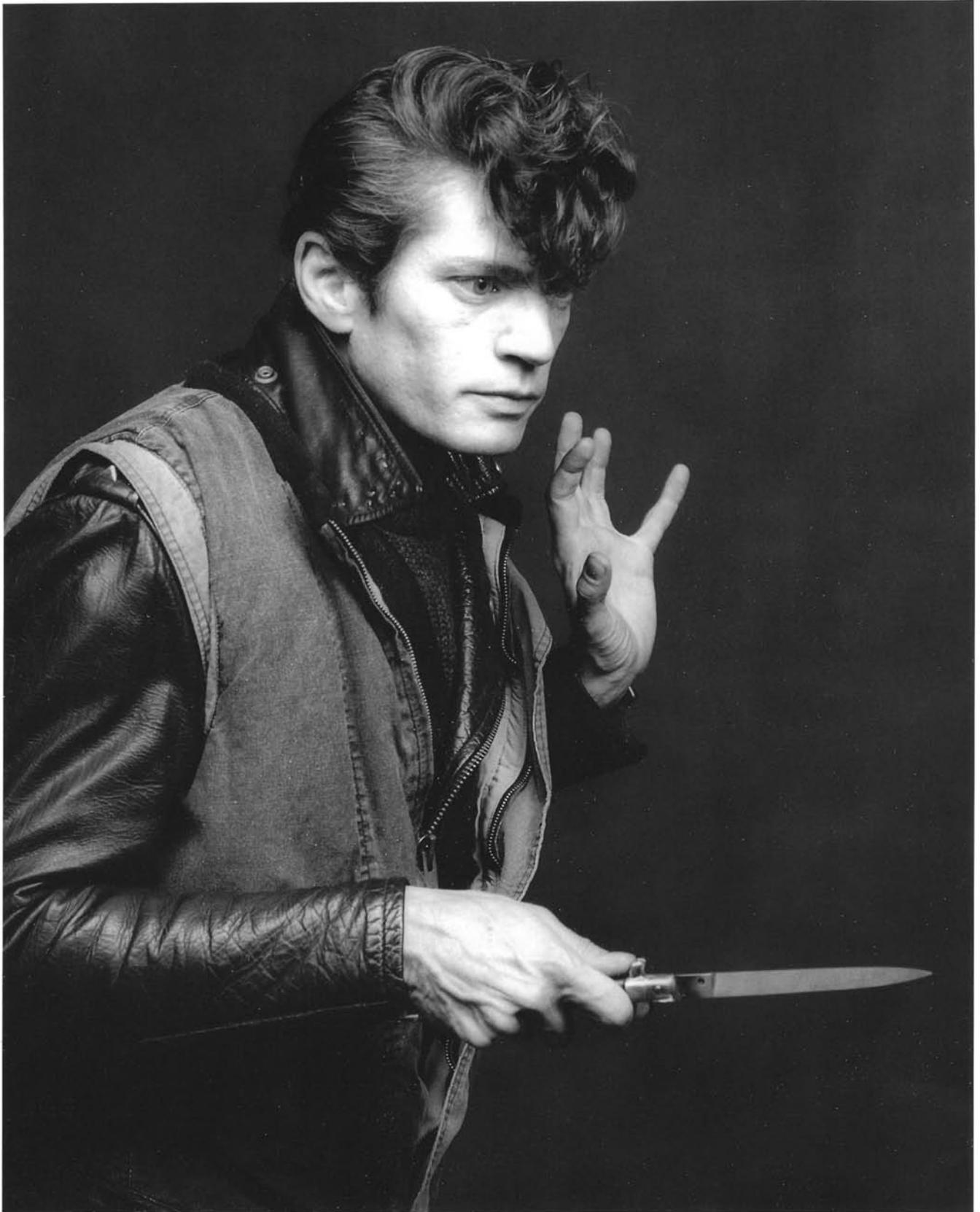
Through his photographic oeuvre, Mapplethorpe crystallizes the utmost investment of sexual drives in people and things, he travels through the vertigo of the senses, from eyes to genitalia.⁸⁵

Mapplethorpes „Photographieren“, das, nach Celant Sexualität oder den Sexualtrieb zum Thema macht, wird von ihm, nicht zuletzt weil das Genre des Selbstportraits häufig praktiziert wird, auf Mapplethorpes „eigenes“ sexuelles Begehren, Verlangen und Verhalten bezogen.⁸⁶ Mapplethorpe wird, wenn man auf diese Weise über das Photographieren spricht, zu einem Wissenden der Sexualität, indem er „the utmost investment of sexual drives in people and things“ kristallisiert. Er kristallisiert photographisch beispielsweise durch Silberkristalle – „Gelantine silver print“ – die sexuellen Triebe aus den Dingen und Menschen heraus. Indessen lässt sich über Mapplethorpe wenig wissen. Dabei gälte es auch, das Ins-Werk-setzen an der Spitze überhaupt als „ein Versprechen“ zu bedenken.⁸⁷ Als ein Zukünftiges, das erst im Werden ist. Dagegen schränkt das Kristallisieren als Modus das Photographieren ein. Anders gesagt: Geht es darum, durch das Kristallisieren einen Signifikanten der Sexualität zu schaffen oder bricht an der Spitze dieses Begehrens nicht etwas ab? Die Problematik des Diskurses, der auf der Ebene des Signifikanten verläuft, kommt zur Sprache, wenn Celant Carl Gustav Jungs Buch *Symbolik des Geistes* zitiert, um Mapplethorpes Photographieren als Werk über die Referenz einzelner Photos zu entziffern. Er schreibt:

According to Carl Gustav Jung's profound analysis, the Satan figure in the Yahweh cult represents a bivalent and binary deity who ascribes to himself the divine as „the personified function of God“.⁸⁸

Die „Satan-Figur“ wird dadurch in die Ordnung eines symbolischen Inventars überführt. In der „Satan-Figur“ repräsentierte sich demzufolge eine doppeldeutige und aus zwei Einheiten bestehende Gottheit, der in dieser Zweiheit die personifizierte Funktion Gottes zugeschrieben wird. Das heißt auch, dass die Funktion Gottes, die das Gute und das Böse repräsentiert, allererst Figur geworden ist. Insofern sich Celant dabei auf ein Photo - ein Selbstportrait Robert Mapplethorpes mit, sagen wir, *Hörnchen* – bezieht, wird der Photographie ein fragwürdiger Grund eingeschrieben. Um das Photo – und im Falle des Selbstportraits ein Gesicht – als Figur einer zweideutigen Funktion zu entziffern, bedarf es eines Akts des Wissens. Man muss nämlich Carl Gustav Jungs Analyse als tiefgründige wie gründliche Analyse, und das heißt hier als Grund annehmen. Der Binarismus dagegen muss keine Personifizierung einer Funktion sein, die von Celant als eine Gesetzmäßigkeit entziffert und gesetzt wird.

Das in Frage stehende Selbstportrait nimmt nicht zuletzt als Cover des durch Celant edierten Katalogs und mit der Beschriftung „Mapplethorpe“ als Eigenname und Titel selbst eine figurative Funktion an. Ließe sich bei der exzentrischen Praxis des Selbstportraits, das um die Sexualität kreist, nicht auch eine Ironie bedenken? Die ironische Spitze wird indessen von Celant mit dem Doppeldeutigen und Binären durch eine strukturell imaginäre Perspektive, die „das Göttliche“ in seiner Zweideutigkeit setzt, gekappt und dadurch geglättet. Doch es gibt nicht nur ein Selbstportrait, auf das sich eine auch nur binäre Abgleichung zurückführen ließe, sondern eine Vielfalt und vielfältige Portraits. Man müsste fast von einem narzißtischen Zug sprechen, wenn die Photographie in gewisser Weise nicht immer schon narzißtisch wäre. Indem Maße wie Mapplethorpe die Praxis des Portraits, „ein“ Bild herzustellen,



Self Portrait, 1983

exzentrisch vorantreibt, wird das Narzißtische im Selbstportrait abgründig. Die exzentrische wie extensive Praxis des Selbstportraits bei Mapplethorpe gibt selbst eine Prozessualität zu bedenken. Immer wieder anders wird ein Selbstportrait komponiert und inszeniert, denn die ordnende Strenge generiert auch erst das Selbstportrait während Mapplethorpes Photographieren.⁸⁹ Dadurch wird das Selbstportrait metonymisch: zu allererst „a continuous self-conceiving and self-birthing“, wenn man es mit Celant formuliert. Die Satan-Figur als die (eigene) „personified function of God“ bedenkt indessen nicht das „Versprechen“ und „die Libido“ als „tatsächliche Präsenz des Begehrens als solche(r)“, wie es Lacan einmal gegen Jung formuliert hat.⁹⁰ Vielmehr gibt es einen, wie Lacan sagt, „metonymischen Rest ..., der unter“, dem Signifikanten, „fortläuft“.⁹¹ Der metonymische Rest vertauscht die Bedeutung des Signifikanten. Die Metonymie impliziert nicht nur eine Doppeldeutigkeit, vielmehr stellt sich etwas, das im Genre des Selbstportraits „Selbst“ heißen könnte, immer erst in einem Zwischen her. Deshalb wäre es zu einfach, Mapplethorpe auf eine Figur festzulegen, weil damit eben nur die Figur sich abzeichnet als Denkfigur.

Die Problematik des Werks bei Mapplethorpe lässt sich weiterhin mit einem Zitat von Edmund White bedenken, der seinen Essay mit der abgleichenden Formulierung beschließt:

„Sex ist Magie“, sagte er (Mapplethorpe, T.F.) einmal. „Wenn man ihn in die richtigen Bahnen lenkt, dann steckt im Sex mehr Energie als in der Kunst.“ Er machte beide Bereiche so austauschbar und vermengte sie so intim mit seinem Leben, daß am Ende weder er noch wir zwischen ihnen wählen müssen.⁹²

Die Geste der Abgleichung kappt dem Werk die Spitze. Denn vielleicht macht gerade die Spitze aus, dass es keine Versöhnung zwischen „Sex“, „Kunst“ und „Leben“ gibt und dass auch wir immer „wählen“ müssen. Sofern es eine Wahl gäbe. Darüber hinaus ist den Diskursivierungsverfahren des Werks durch Germano Celant und Edmund White ein gemeinsamer Zug eingeschrieben. „Die Radikalität des Einfachen“, die sich unter dem Motto des „Altars“ in das Werk einschreibt, sowie die „personifizierte Funktion Gottes“, tragen den Zug der Religion. Der Zug des Religiösen, der „dem Werk“ in seiner Leere von beiden Autoren eingeschrieben wird, setzt die Sexualität als eine Weise, einer zentralen „Leere aus dem Wege zu gehen“, wie Lacan einmal sagt.⁹³ Indem über Sexualität in Metaphern der Religion gesprochen wird, nimmt Sexualität Züge des Religiösen an.

Spitze des Werks:

Zugespitzt lässt sich sagen, dass mit dem Werk das Gut in die Welt kommt, aber auch das Böse. Also doch *The Satyr and the Nymph*? Oder welche ironische Spitze lässt sich mit Mapplethorpe und dem Werden des Werks gerade jenseits der Pornographie bedenken, obwohl es doch unter anderem mit *pornographischem Material* arbeitet.⁹⁴ Am Werk scheiden sich die Geister. Und zwar, wie man aus den achtziger Jahren weiß, mit Heftigkeit. Da wird es schon schwierig, sich nicht für das Gut zu entscheiden. Ist die Pornographie eine Praxis? Wäre es dann nicht gerade Mapplethorpe, der mit *pornographischem Material* etwas anders macht? Warum schieden sich die Geister gerade daran, ob man Kindern und Jugendlichen Mapplethorpes Photographien zeigen dürfe? Worüber wird mit dem Zugang zu einer Photo-Ausstellung entschieden? Wird mit der Entscheidung nicht ein bestimmter Modus der Sichtbarkeit und des Zugangs vorausgesetzt, der nicht zwischen Sehen und Blicken unterscheidet und das photographische Werk als Versprechen nicht bedenkt? Indem das Photo als einzelnes schon als Gut betrachtet wird, als etwas, das sich besitzen und besetzen lässt, wird eine Sichtbarkeit vorausgesetzt, die im Modus des Versprechens mit Mapplethorpe auf dem Spiel steht. Anders formuliert: das Pornographische als Gut oder Ungut kommt erst in dem Maße zum Photo hinzu, wie es über andere Güter hergestellt wird. An der Spitze des Werks spielt die Frage nach dem Gut eine Rolle: Gut der Kindheit,



Self Portrait, 1978

Gut der Sexualität, Gut des Guten. Anders formuliert: Wenn die Kindheit signifikant wird, ist sie auch (k)ein Versprechen mehr und verloren.

In dem Maße wie das Denken des Guten als Gut das Werk betrifft, unterscheidet es sich vom Modus der Photo-Graphie. Die Praxis des Selbstportraits als Versprechen lässt mit jedem Photo das „Selbst“ werden und abbrechen. Indem Mapplethorpe die Verrücktheit nicht zurückstößt oder abwehrt, sondern mit der Photo-Graphie „ordnend“ Stück für Stück verrückt, wird sein Photographieren durch nichts als den Eigennamen begrenzt. Mit dem gleichen Zug wird aber auch das Selbst durch nichts anderes als die Photographie. Das Werk wird dadurch von Spitze zu Spitze, von Photo zu Photo, lässt sich aber nicht begrenzen und einfach zum Gut machen. Es ist in seiner Extension vielmehr ein ins Unendlich-gehendes.

Schwanken:

Ein Selbstportrait von Robert Mapplethorpe mit dem Titel *Self Portrait* und dem Datum 1983 lässt das Versprechen in der Photographie unter anderem als ein Schwanken bedenken. Es ist ein Halbprofil, wie man sagt. In der rechten Hand hält Mapplethorpe ein Stilett. Das Stilett als spitzer, phallischer Gegenstand wird von stechenden Augen akzentuiert, die auf rätselhafte Weise in die gleiche Richtung zielen. Der Oberkörper ist leicht vorgebeugt. Die linke Hand ist wie zur Abwehr und Einhalt gebietend erhoben. Sie markiert eine Verzögerung und ein Schwanken vor dem Zusteichen. Das Schwanken kündigt einen ironischen Zug an. Mapplethorpe ironisiert bewaffnet mit dem spitzen Gegenstand seine Existenz als Photograph. Er verstellt sich und schwankt in der Photographie. Durch Mapplethorpe wird die *Ironie* in der Photographie strukturbildend. Das Schwanken wird fast zu einer tänzelnden Geste. Was Mapplethorpe sieht, können wir weder sehen noch wissen. Es ist mit dem Photo sozusagen weggeschnitten. Aber das nahezu choreo-graphische Schwanken lässt Mapplethorpes Blick in seiner Rätselhaftigkeit bedenken. In der Photographie, wie sie sich *für mich* mit Mapplethorpe schreiben lässt, gibt es eine Verzögerung wie ein Schwanken vor dem Bild und das, heißt vor dem Druck auf den Auslöser. Denn das Selbstportrait gibt nicht nur dieses Schwanken zu sehen, vielmehr schwankt Mapplethorpe als Selbst mit der extensiven Praxis des Selbstportraits, mit der Photo-Graphie. Das Ich des Selbstportraits wird in seiner Vielfältigkeit ausgelöst: abgelöst und mechanisch in Gang gesetzt. Es lässt sich zugespitzt sagen, dass mit dem Selbstportrait das Begehren nach dem Selbst Bild wird und dass das Begehren selbst Bild wird.⁹⁵ Dabei ist das Bild-werden nicht zuletzt katastrophisch. Indem mit dem Stilett metaphorisch zugestoichen wird, wird gleichzeitig photographisch eine Katastrophe ausgelöst. Das Selbstportrait in seiner Vielfalt erinnert bei Mapplethorpe nicht zuletzt an eine „katastrophische Reaktion“, die das Ich schwanken macht.⁹⁶

Befremdliches:

Im Umfeld der Ausstellung wurde an eine Anekdote mit Gisèle Freund und Robert Mapplethorpe erinnert. Der Anekdote zufolge, deren Ursprung nicht bekannt ist und deren Mitteilung vom Hörensagen erfolgt, wollte sich die Photographin Gisèle Freund, die das Buch *Photographie und Gesellschaft*⁹⁷ geschrieben hat, einmal von Mapplethorpe photographieren lassen. Auf Gisèle Freunds Frage: „Wie wollen Sie, daß ich mich hinsetze?“ Entgegnete Mapplethorpe: „Machen Sie, was Sie wollen. Ich photographiere sowieso immer nur mich selbst.“⁹⁸

Vom 26. Juni - 20. August 1992 fand im *Museum für Kunst und Gewerbe* in Hamburg die Mapplethorpe-Ausstellung statt, zu der Celant seinen Essay geschrieben hatte. Es gab während und nach dieser Ausstellung engagierte Kommentare zu einigen Photos, die

durch eine besondere Inszenierung gerahmt waren. Zu den Photos, die auf besondere Weise in Szene gesetzt wurden, gehörte neben einem Photo mit dem Titel *Helmut & Brooks, 1978*⁹⁹ das Selbstportrait aus dem Jahr 1978. Worin bestand die Inszenierung? Sie erinnerte auf ironische Weise an eine Schmetterlingssammlung. Photos museal präsentiert wie Schmetterlinge. In mehreren horizontalen Tischausstellungen lagen Photos wie eine Sammlung betäubter Schmetterlinge: Schmetterlingsphotos. Indessen machte nicht nur die Inszenierung die Photos geheimnisvoll. Wahrscheinlich trug die Inszenierung der Schausstellungen ebenso zur schmetterlingshaften Entfaltung der Photos bei.

Ironie und Traum können in der Photographie ähnliche Züge bekommen. Lacan kommt einmal auf einen Traum des chinesischen Dichters Tschuang-Tse zu sprechen. Tschuang-Tse träumt, dass er ein Schmetterling sei. Und Lacan kommentierte diesen Traum damit, dass das Subjekt im Traum ein Schmetterling sei, „daß das Subjekt in seiner Realität den Schmetterling als Blick“ sehe.¹⁰⁰ Im Traum, lässt sich sagen, sieht sich das Subjekt als ein Schmetterling. Es wird Schmetterling. Nach dem Traum kann sich das Subjekt zwar sagen, dass es nicht Schmetterling ist, aber im Traum ist das Subjekt Schmetterling als Blick. Womit auch gesagt wird, dass die Aktivität des Traums Schmetterling und Subjekt werden lässt. Was hat das mit der „Schmetterlingssammlung“ in der Mapplethorpe-Ausstellung zu tun? Nun, die Photos wurden nach Hörensagen mit mehr oder weniger großer Heftigkeit als etwas Befremdliches und Ekliges völlig abgelehnt oder als „Eigenes“ vereinnahmt, besetzt, angenommen. Das war merkwürdig. Da war eine Spitze, die etwas mit einem aufgespießten Schmetterling zu tun hatte. Die Photos als Schmetterlinge verletzten und lösten Ablehnung oder Annahme mit Heftigkeit aus. Etwas ließ sich, indem es einmal gesehen worden war, nicht mehr leugnen. Mit dem, was einmal ausgelöst wurde, ereignete sich auch etwas von einer merkwürdigen Struktur, das man Geschmack nennen könnte. Der Geschmack wird von einem Photo ausgelöst. Doch der Geschmack, der zwischen Ablehnung und Besetzung, zwischen *ekelhaft* und *schön* schwankt, der das Subjekt schwanken lässt, bleibt ein unsicherer Grund. Soll man an dem Photo Geschmack finden oder ist es geschmacklos? Wenn ich bezüglich der Photos von einer Schmetterlingssammlung spreche, so denke ich an die „sexual pictures“, wie sie von Ingrid Sischy genannt wurden.¹⁰¹ - Geschmacklosigkeiten?

Self Portrait, 1978 gibt da einen ironischen Wink. Mapplethorpe hat den Stiel einer Peitsche am oder im Sphinkter/Schließmuskel und sieht mit einer ziemlich akrobatischen Wendung in die Kamera. Die Geste erinnert an die spitze Struktur des Befremdlichen, von der Lacan einmal sagt, dass es „das Gefühl“ sei, wenn „die Welt“ anfängt, den Blick zu provozieren.¹⁰² - Was provoziert den Blick und auf welche Weise? - Die Geste des Photographen kann eine „Sehschöpfung“ genannt werden.¹⁰³ Anders gesagt: Der Photograph, *Self Portrait, 1978*, sagt: Ihr wollt sehen, also seht dies. An diesem Punkt unterscheidet sich der Photograph, obwohl er kein Maler ist, nicht vom Maler. Aber es geht nun um ein photographisches Selbstportrait und um Sexualität, was auch das Geschlecht und die Geschlechtlichkeit in der Photographie aufruft. Ihr wollt Sex, *le sex*, das Geschlecht sehen? Also seht dies. Aber ich sehe Euch auch! Das befremdet, denn „wir“ sehen „uns“ in „unserem“ Begehren zu sehen, angeblickt. Und das Geschlecht in seiner Polysemantik von Gattung, Genus, Familie, Rasse, Art, Glied, Genre kommt durch dieselbe ins Schwanken. Damit aber schwankt auch das Subjekt. Wer fotografiert wen? Kunst oder/und Pornographie und/oder Selbstportrait oder/und Portrait oder/und Stilleben? Der abgründige Zug der Ästhetik – man kann hier von Ästhetik als Geschmack¹⁰⁴ sprechen – lässt sich mit Mapplethorpes Photographieren analysieren. Denn die Ästhetisierung als „schöne“ Rahmung des Geschlechts, zeigt dem Auge auch, dass das Geschlecht (nicht) da ist. Weil das Subjekt aber mit der Photo-Graphie schwankt, wird das Ästhetische, dessen Grund „nicht anders als subjektiv sein kann“¹⁰⁵, selbst schwankend. Das Ästhetische lässt sich nicht



Self Portrait, 1988

mehr als Schönes in einem Geschmacksurteil festschreiben, vielmehr wird das Subjekt selbst in den Geschmack hineingezogen. Das Subjekt wird Geschmack. Es gibt bei Mapplethorpe nicht nur das geschmackvolle Geschlecht als Ikone, das sich genießen und verschlingen lässt, vielmehr wird das Geschlecht vertauscht und bis zur Verstümmelung photographiert, mit Licht geschrieben, verletzt und gerät ins Schwanken.¹⁰⁶ Es schwankt/wir schwanken zwischen tierisch und menschlich. Bekommt Mapplethorpes Haltung der linken Hand nicht einen tierischen, vielleicht katzenhaften Zug? Bekommt der Schlagschatten nicht insektenhafte Züge? - Die dichotomischen Kategorien männlich/weiblich, Penetrierende/r/ Penetrierte/r, Kunst/ Photographie, Pornographie/Kunst, Portrait/Selbstportrait, Leben/Tod werden instabil. Deshalb gibt es nicht nur den guten Geschmack als prekäre Versöhnung von Kunst, Sex und Leben, sondern auch den Ekel vor Pornographischem, das Ekelerregende, das, sofern es sich bestimmen lässt, meistens separat publiziert wird. Photo-Graphisch ist die Pornographie nicht einfach Darstellung der Sexualität.¹⁰⁷ Sie wird überraschend, verletzend, spaltend. Der Ekel, der auch befremdet, wird als „Verschlingung der Metapher“ durch die Photographie praktiziert.¹⁰⁸ Photographisch wird das Geschlecht verschlungen: mit jedem Photo und seiner Graphie. Das gefräßige Auge und die verschlungenen Pfade eines Sichtbar-werdens.

Mapplethorpes ebenso verstellende wie befremdende Ästhetisierung wird zu einem manieristischen Zug, der nicht auf Austauschbarkeit zielt oder das Pornographische im Schönen einschließt. Vielmehr lässt der Manierismus allererst Geschmack und Ekel werden. Er lässt das Photo als ein „image“ übersteigen. Das Photo wird mehr, als sich mit dem „image“ fassen lässt. Mit Mapplethorpes Worten:

I wanted people to see that even those extremes could be made into art. Take those pornographic images and make them somehow transcend the image. And I think the best of those pictures do that, again because of the composition.¹⁰⁹

Indem das „image“ durch die Komposition trans-zendent wird, übersteigt es auch Geschmack und Ekel als Kategorien und bleibt in der Schweben. Der manieristische Zug neutralisiert nicht das Pornographische, vielmehr lässt er das Bild seine pornographische Rahmung übersteigen. Das Pornographische wird bei Mapplethorpe manieristisch und verstellt sich dem Genießen.

Sichtbarwerden des Realen:

Der Manierismus Mapplethorpes bahnt sich nicht zuletzt auf paradoxe Weise. Es gibt in der Photographie Robert Mapplethorpes einen gegen Ende sich verschärfenden paradoxen Zug, der durch ein Selbstportrait aus dem Jahr 1988 akzentuiert wird. Der menschliche Körper wird schmerzhaft ästhetisiert: geordnet, komponiert, zergliedert. Gleichzeitig ist die Ästhetisierung auch eine merkwürdige Choreographie. Blumen, Früchte, Gemüse – ich erinnere *mich* an eine *Aubergine* in der erwähnten Ausstellung 1992 - werden komponierend sexualisiert und erotisiert. Sexualisiert werden sie, indem sie wie ein Geschlecht komponiert werden. Doch wodurch sie erotisiert werden, lässt sich weit schwieriger sagen. Und *tote Objekte*, Statuetten werden belebt. Aber bei den Statuetten – *Apollo, 1988; Antinoos, 1987; Schlafender Amor, 1989; Merkur, 1987* – lässt sich noch schwieriger sagen, was das Belebende macht. Von einer Aussöhnung der Bereiche Kunst, Leben, Sex kann man indessen kaum sprechen. Das Wissen um Kunst, Leben und Sex wird vielmehr mit der Photographie durch den Manierismus auf eine paradoxe Weise zugespitzt. Es lässt sich damit bedenken, dass das Sichtbarwerden in der Photographie dadurch selbst hintergründig wird. Erst aus einem rätselhaften Hintergrund kommen die Dinge auf paradoxe Weise ans Licht. Man kann diesen photographischen Zug leugnen oder nicht, er oszilliert, schwankt auch in seiner Intensität. Deshalb lässt sich bedenken, dass die phallische Inszenierung, beispielsweise

einer *Aubergine*, im Englischen auch *eggplant*, die nicht im Katalog abgedruckt ist, zeigt, was (nicht) da ist. Anders formuliert: die Photographie komponiert den Phallus als Phantom. Wenn der Phallus aber als Phantom inszenierbar ist, dann lässt sich die *Aubergine* als Phallus genießen. Doch das Paradox des Genusses zieht auch das pornographische Genre in diesen hinein. Mit Mapplethorpes Photo-graphien und Selbstportraits lässt sich dies auf abgründige Weise bedenken. Abgründig wird die Photographie, sofern die Ästhetisierung des Körpers des Menschen zu seiner Entmenschlichung und Zerstückelung führt und der Mensch in der Ästhetisierung nicht mehr mit Gefühl bedacht wird. Andersherum lässt sich auch sagen: Durch das Choreographische der Ästhetisierung wird das Genre Portrait fragwürdig, weil es sich einer Verwertung als Abbild widersetzt. Unterdessen werden die Statuetten hintergründig belebt, emotionalisiert.

An einem gewissen Punkt des paradoxen Zuges, der sozusagen eine Vertauschung des Sichtbaren schmerzhaft markiert, zeigt sich das Schwinden des Begehrens als das Reale. Das *Self Portrait, 1988* gibt in der Vertauschung des Sichtbaren das Reale mit der Photographie in einer paradoxen Schärfe zu sehen. Als Photographie im Modus des Selbstportraits ist dies auch ein paradoxer Schrift-Zug. Mapplethorpe hält fest in der rechten Hand einen Stab mit einem scharf ausgeschnittenen Totenkopf im Vordergrund. Im Hintergrund nahezu körperlos gibt sich das Gesicht Mapplethorpes unscharf zu sehen. Er sieht - Auge in Auge - in die Kamera. Man kann vom Datum her wissen, dass Mapplethorpe vom Tod gezeichnet ist. Doch das ist eine Banalität. Es geht nicht um eine Ikonographie als Vorwegnahme des zukünftigen Ereignisses. Vielmehr ist es die Spannung zwischen der Schärfe des Totenschädels und der Hand im Unterschied zur Unschärfe der sich auflösenden und entgleitenden Züge des Gesichts. In der Spannung zwischen Schärfe und Unschärfe wird vielmehr etwas anderes fotografiert. An der spitzen Schärfe des beinernen Schädels wird anamorphotisch das Reale als Unschärfe sichtbar. Das Reale wird im Schwinden des Subjekts fotografiert. – Mit Schärfe.

Wissenschaft – Photographie:

August Sander hat unter anderem durch eine Ankündigung im Rahmen einer Ausstellung (s)ein „Kulturwerk“ als Wissenschaft, und zwar genuin photographische Wissenschaft versprochen. Doch eine photographische Wissenschaft betrifft nicht nur eine Wissenschaft von der Photographie oder Wissenschaft in der Photographie, sondern unauflösbar damit verknüpft, „Fotografie als Wissenschaft“. Das Spiel von Wissenschaft und Photographie soll deshalb im Folgenden untersucht werden.

Ulrich Keller hat die Arbeit unternommen, August Sanders „photographisches Portraitwerk“ *Menschen des 20. Jahrhunderts* wissenschaftlich zu „rekonstruieren“. Er bringt allerdings in seinem Vorwort auch die Problematik einer wissenschaftlichen Rekonstruktion zur Sprache, die Werk und Wissenschaft selbst betreffen. Indem er mit dem Anspruch der Rekonstruktion wissenschaftliche Standards verfolgt, stößt er auch an ihre Grenzen. Der Modus der Rekonstruktion, die Keller vorgenommen hat, folgt der Struktur des Imaginären in dem Maße, wie sie das Werk im Original (wieder)herzustellen beansprucht und Entscheidungen trifft, was zum Werk gehören soll und was nicht. Keller hat retrospektiv zu seiner Arbeit 1980 in einer *Editorischen Vorbemerkung* zur „50jährigen Verspätung eine(r) posthume(n) Publikation“ vermerkt, „daß die für August Sander seinerzeit unüberwindlichen Hinderungsgründe keineswegs aus dem Weg geräumt werden konnten, in mancher Hinsicht sogar gewachsen“ seien.¹¹⁰ Die „unüberwindlichen Hinderungsgründe“ zu einer Publikation betreffen den Abschluß und die *Authentizität* des Werks, das photographisch rekonstruiert und als Buch veröffentlicht worden ist. Susanne Lange, Gabriele Conrath-Scholl und Gerd Sander haben neuerlich die Arbeit Ulrich Kellers in modifizierter Form fortgesetzt und schließlich Sanders „Kulturwerk in Lichtbildern“ in 7 Bänden „neu zusammengestellt“.¹¹¹ Die modifizierte und auch vervollständigende Arbeit einer Rekonstruktion hat nicht etwa das von Keller formulierte Begehren grundsätzlich in Frage gestellt, sondern lediglich geringfügig verschoben. Unterdessen deutet die neuerliche und wiederholte Publikation des Werks in modifizierten Formen auf eine dem Werk eigene Dynamik.

Mit August Sanders Projekt *Menschen des 20. Jahrhunderts* wird im Unterschied zu Keller mit der Photo-Graphie die Uneinholbarkeit des Werks analysiert. Der Abschluß des Werks bleibt virtuell. Er ist nicht nur in dem Maße aufgeschoben, wie „die Zeitumstände ... die Vollendung dieser systematischen Enzyklopädie“ verhinderten, wie es Jochen Becker formuliert, sondern in der photo-graphischen Notwendigkeit des Werks selbst.¹¹² Denn es geht einerseits um das Werk als *Phantasma* und andererseits um die Struktur des Imaginären in der Wissenschaft, die das *Phantasma* begrenzt und definiert. Die Photographien, Mappen, Gattungen und Klassen, Bücher, Negative und Positive, Abzüge, *Vintage prints*, ein Ausstellungskommentar, ein bisher unveröffentlichter Brief und Werbetexte, die mit dem Werk Sanders verknüpft sind, werde ich bisweilen mikrologisch und d.h. nicht nur thematisch lesen. Dadurch wird das Werk auch zu einem unabschließbaren und ortlosen. Das Werk wird ein notwendig nirgends präsent und dennoch mit der Photographie in Ausstellungen, Archiven und Publikationen immer wieder versprochenes Werk. Es lässt sich nämlich, wie ein wiederholt konstatiertes „Scheitern“¹¹³ formuliert, nicht fassen und weder zeitlich – chronologisch – noch räumlich – topologisch – einholen. Denn August Sanders Werk lässt sich weder in seiner Vielfältigkeit nach außen hin abschließen, noch lässt es sich durch „Einzelbildanalysen“¹¹⁴ auf den Sinn des einzelnen Photos hin entziffern, um so eine Pluralität im Werk zu konstatieren. Vielmehr ist die Pluralität eine, die selbst in den winzigsten Strukturen des Werks noch plural ist, um die Singularität werden zu lassen. Deshalb wird die Singularität von August Sanders *Menschen des 20. Jahrhunderts* in seiner Pluralität analysiert. Die Singularität wird dadurch etwas anderes als eine „mathesis singularis“, wie Roland Barthes sie mit *La*

chambre claire als eine Wissenschaft vom Imaginären komponiert hat.¹¹⁵ Vielmehr kündigt sich die Singularität als eine Abfolge von unendlich vielen mikrologischen Schnitten an, von denen nur einige wenige, gleichsam exemplarisch angeführt werden können. Doch durch die Schnitte und mit ihnen lässt sich das „Scheitern“ bedenken, sofern es nicht über den Wunsch eines Nicht-Scheiterns oder Gelingens im Modus der Vollendung definiert ist, sondern selbst als Modalität der Photographie formuliert wird, die sich für unterschiedliche Einschreibungen offenhält.

Die Photographie figuriert für August Sander indessen auch als „reine Photographie“¹¹⁶, die in ihrer Konzeptualisierung beansprucht, Wissen, und zwar positives Wissen, über den Menschen hervorzubringen. Sanders „Kulturwerk“ ist auch eine Wissenschaft vom Menschen. Sofern das durch Sander photographisch generierte Wissen auch rätselhaft bleibt, stellt sich um so dringlicher die Frage nach der Rolle des Wissens in der Photographie. Es lässt sich beispielsweise fragen, welche Formen des Wissens sich sehen lassen? Gibt es möglicherweise eine Geste des Wissens in der Photographie? Oder wodurch generiert sich dieses Wissen in der Photographie August Sanders? Insofern die Wissenschaft in der Photographie hiermit auf andere Formen des Wissens trifft oder das Wissen auch formlos bleibt, gibt sich eine Grenze der Wissenschaft zu bedenken. Anders formuliert: der Modus mit dem sich für *mich* August Sanders *Menschen des 20. Jahrhunderts* untersuchen lässt, ist der einer photographischen Wissenschaft.

Kultur - Werk:

August Sander nennt *Menschen des 20. Jahrhunderts* in einem Ausstellungstext, „Geschrieben im November 1927“, „Ein Kulturwerk in Lichtbildern“.¹¹⁷ Dieser Text wurde als Kommentar anlässlich einer Ausstellung im Kölnischen Kunstverein ausgehängt. Er setzt die „Ausstellung“ als „Resultat“ eines „Suchens“. Doch das „Kulturwerk“ sind noch nicht die ausgehängten Photos, sofern sich mit diesen das enzyklopädisch angelegte Werk erst ankündigt. Es bleibt auch mit der Ankündigung insofern unabgeschlossen und in der Schwebe, als keine genaue Anzahl von Photos und nur eine mehr oder weniger genaue Zahl von „ca. 45 Mappen“ genannt werden. Das angekündigte „Kulturwerk“ wird mit den Photographien auf auch rätselhafte Weise anwesend und abwesend zugleich.

Was heißt *Kulturwerk*? Sanders Begriff eines „Kulturwerks“ bleibt leer und steht damit in Kontrast zu einem, sagen wir, traditionellen Denken von Kultur, denn das *Kulturwerk* wird erst über die Photographie und ihre Ordnung präsentiert werden, wie es der Aushang verspricht, vor allem erst „in 7 Gruppen, nach Ständen geordnet“ und den „ca. 45. Mappen“. Mit dem Werk kommt eine Kultur ins Spiel, ein „Kulturwerk“ eben: Technikkultur, Wissenschaftskultur, Geisteskultur, Arbeiterkultur, Musikkultur, Alltagskultur etc., Schriftkultur. Aber was heißt Kultur? Anders gefragt: um wessen Kultur geht es, wenn mit *Menschen des 20. Jahrhunderts* ein „Kulturwerk“ angekündigt wird? Die Kultur einer Nation im Modus einer Kulturnation? Die Kultur der *Menschen des 20. Jahrhunderts*, die photographiert und in „Gruppen“, „Ständen“ und „Mappen“ „gegliedert“ werden sollen? Die Kultur August Sanders als Photographen, der sich mit seinen Lichtbildern als *Kulturwerk* an die Ausstellungsbesucher adressiert und seine Kultur mit Licht schreibt? Oder die Kultur der Besucher einer Ausstellung oder Leser eines Buches mit dem Titel *Menschen des 20. Jahrhunderts*? Das *Kulturwerk* wird nicht zuletzt „in Lichtbildern“ und das heißt durch die Photographie. Mehr sagt Sander nicht über die Kultur des *Kultur-Werks*.

Der Ausstellungstext, der mit Ort, Datum und Namenszug als Signatur abgeschlossen wird, adressiert sich an die Besucher der Ausstellung und tut es auch nicht. Sofern sich

der Photograph als Photograph an die Leser adressiert, schreibt er sich als *Phantasma*. Da das „Kulturwerk“ aber mit einer Geste des Wissens, der „Wahrheit“ und einer „absoluten Naturtreue“ formuliert wird, hat die Ankündigung auch einen seltsam ausschließenden Duktus, worauf später zurückzukommen sein wird. Zunächst lässt sich sagen, dass das „Lichtbild“ im Modus der „Wahrheit“ und der „absoluten Naturtreue“ auch das Begehren des Betrachters, zu sehen, ausschließt, weil die „Wahrheit“ und die „absolute Naturtreue“ die Photographie auch beschränken. Sie sind eine Schranke vor dem Photo, mit der der Betrachter immer wieder aufs Neue zurückgehalten und auf den Modus der „Wahrheit“ und „der absoluten Naturtreue“ zurückgeworfen wird.

Studium - Kultur:

Mit der Frage nach der Kultur lässt sich eine kurze Lektüre von *La chambre claire* einrücken. Denn Barthes hatte sich bei seiner Befragung der Photographie auch gefragt, wie und auf welche Weisen sich das Photo sehen lasse. Er hat dabei den Begriff des *studium* als ein „kulturelles Wissen“ formuliert. Das *studium* „ist offensichtlich ein Bereich, ein ausgedehntes Feld, das ich im Zusammenhang mit meinem Wissen, meiner Kultur wahrnehme“.¹¹⁸ Ironisch merkt Barthes an, dass er „im Französischen“ kein Wort für „diese Art menschlichen Interesses gefunden“ habe. Barthes formuliert damit seinen Kulturbegriff gerade jenseits und im Unterschied zur Kultur einer Nation und Sprache. Statt dessen findet er „im Lateinischen“ „dieses Wort“, das er sucht. Das Lateinische ist zumindest keine nationale Sprache, vielleicht eine Sprache ohne Nation, die auch etwas aus der Mode gekommen sein mag. Doch das lateinische Wort *studium* wird von Barthes neu geschrieben. Es stellt sich erst her über den Gegensatz zum *punctum*. Barthes schreibt über das *studium*, wenn er es als Begriff einführt:

... mais en latin, ce mot, je crois, existe : c'est le *studium*, qui ne veut pas dire, du moins tout de suite, «l'étude», mais l'application à une chose, le goût pour quelqu'un, une sorte d'investissement général, empressé, certes, mais sans acuité particulière. / ... doch im Lateinischen, denke ich, existiert dieses Wort: es ist das *studium*, was nicht, jedenfalls nicht in erster Linie, Studium (Ausbildung, Unterricht, Lernarbeit, Erforschung etc.) bedeutet, sondern die Hingabe an eine Sache, die Neigung zu jemanden, eine Art generelle Teilnahme, beflissen zwar, doch ohne besondere Heftigkeit.¹¹⁹

Der Modus der „application“ oder „Hingabe“ ist vieldeutig. Denn das Subjekt gibt sich im *studium* einer Sache hin. Auf die Sache wird meine Kultur appliziert, aber ich gebe mich der Sache auch hin. Der Modus des *studium* ist dabei „verantwortungslos“, weil das Subjekt nicht die Kultur verantwortet, sondern selbst in ihr appliziert wird. Indessen wird das *studium* vom *punctum*, das „wie ein Pfeil aus der Szene“ hervorschießt, „und mich durchbohrt“, skandiert. *Studium* und *punctum* bilden so gleichsam eine Koexistenz: das eine existiert nur durch das andere, indem sie dennoch getrennt bleiben. Während die Intensität des Begehrens durch das *studium* beiläufig, „nonchalant“¹²⁰ bleibt, ist die des *punctum* unmittelbar, ekstatisch.¹²¹ Das *studium*, so lässt sich sagen, entfaltet sich als ein Kulturbegriff, der für den *spectator* das Photo aus einem „vagen, oberflächlichen, verantwortungslosen Interesse“ lesen lässt.¹²²

Worum geht es nun aber mit dem *studium* und dem *punctum*? Geht es um ein Wissen und Wissenschaft mit diesen beiden Begriffen? Oder geht es vielmehr um eine Praxis des Schreibens, die Wissen produziert, indem sie sich adressiert? Jacques Derrida hat in einem Nachruf auf Barthes das Spiel von *studium* und *punctum* auf eine Weise formuliert, die einen Wink auch auf die Wissenschaft gibt:

In der Art und Weise, wie er das Paar *studium/punctum* freilegt, in Bewegung versetzt und interpretiert, indem er uns alles erzählt, was er macht, und uns seine Notizen wie Noten übermittelt, vernehmen wir sehr bald musikalische Anklänge. Die Interpretation ... demonstriert ihre Strenge während des ganzen Buches, und die Strenge verbindet sich mit ihrer Produktivität, mit ihrer performativen Fruchtbarkeit.¹²³

Indem Barthes „das Paar *studium/punctum* freilegt“ und uns vor allem „alles erzählt, was er macht“, adressiert er sich an die Leser. Es geht also nicht so sehr um eine Form des Wissens, sondern des Machens, sofern gezeigt wird, wie Wissen gemacht wird und das Wissen selbst dadurch zum Gegenstand der Befragung wird. Mit den „musikalischen Anklängen“ schließlich stellt sich das Wissen nicht als eine Wahrheit aus, sondern lässt das Wissen als ein nicht (be)greifbares in der Schwebe.¹²⁴ Doch gerade mit dem *punctum* und am *punctum* hat sich eine Diskussion um Barthes' letztes Buch entzündet. Wiederholt ist am *punctum* Anstoß genommen worden. Thomas Medicus hat angemerkt, dass „der Wunsch nach einem restlosen Verströmen von Subjektivität, nach Selbstauflösung im Imaginären, wie er sich in den Texten zeigt, die der „*ordre du deuil*“ zuzuordnen“ seien, „seine makabre Erfüllung in den prekären Umständen von Barthes' Tod“ gefunden habe.¹²⁵ Wohingegen W J T Mitchell das *punctum* in der Photographie gerade als „a contingent realm of memory and subjectivity“ sieht.¹²⁶ Es ist wohl auch die „Verschränkung von Wirklichkeit (»*Es-ist-so-gewesen*«) und Wahrheit (»*Das ist es!*«); sie wird Feststellung und Ausruf in einem; sie führt das Abbild bis an jenen verrückten Punkt, wo der Affekt (Liebe, Leidenschaft, Trauer, Sehnsucht und Begehren) das Sein verbürgt“¹²⁷, die es möglich werden lässt, über Barthes' „*mathesis singularis*“ zu streiten. In dem Punkt der Wahrheit wird „mein“ Begehren auch ausgeschlossen. Dass Wahrheit als eine imaginäre formuliert wird und Barthes es auch sagt, gibt zu denken. Denn das Begehren der Wissenschaft zielt darauf, Entscheidungen vom Typ „Gut“/„Böse“, „gesund“/„krank“ oder auch vom Typ „Ich kenn Dich“ zu treffen.¹²⁸ In seiner kompositorischen Schreibweise entzieht sich das Wissen indessen auch der Vereinnahmung durch Wissenschaft, die positive Aussagen treffen will und sich immer schon juridisch verhält. – August Sanders „Kulturwerk“ ist die imaginäre Struktur des Wissens hingegen nicht fremd.

Geste der Wissenschaft:

August Sander, wie er sich als „ich“ in dem von ihm datierten und signierten Text, der Ausstellungsankündigung des Werks, einschreibt, schickt seinem Werk eine wie sich von selbst verstehende Figur von Frage und Antwort juridisch voraus:

Man fragt mich oft, wie ich auf den Gedanken gekommen sei, dieses Werk zu schaffen:

Sehen, Beobachten und Denken

und die Frage ist beantwortet.¹²⁹

Entgegen der Annahme, dass die Frage mit der Aussage beantwortet sei, muss die Antwort gestisch, nämlich typographische und grammatisch verstärkt werden. Die Antwort ist typographisch auf dem Zettel durch eine größere und andere Schrifttype markiert. Womit sich die Antwort auf eine höchst schwierige und komplexe Frage nach dem *Ursprung des Werkes* und eines *Gedankens*, verstärkend durch die Typographie hervorgehoben, wie sich von selbst verstehend mit drei substantivierten Verben, Tätigkeitswörtern, formuliert. Die Antwort bleibt indes geheimnisvoll. Heißt „Sehen“, die physiologische Tätigkeit, „Beobachten“, die Wahrnehmungspraxis und „Denken“ die klassifizierende Arbeit an den Lichtbildern? Sind „Sehen, Beobachten und Denken“ physiologische oder psychologische Begriffe? „Sehen, Beobachten und Denken“ werden in ihrer substantivierten Form nicht weiter kommentiert, sondern allein auf die Photographie zurückgeworfen. Der Ausdruck

wird nicht zuletzt durch die Typographie und die Substantivierung substantiiert. Es lässt sich mit der Photographie damit auch ein Abbrechen und Einsetzen bedenken, sofern die Verben das „ich“ erst in unterschiedlichen Modi hervorbringen. Doch die Geste der Antwort sticht hervor und (be)gründet das Werk auf auch unsichere Weise.

In der folgenden Passage heißt es:

Nichts schien mir geeigneter zu sein, als durch die Photographie in absoluter Naturtreue ein Zeitbild unserer Zeit zu geben.

Die Photographie verbürgt in dieser Formulierung eine „absolute Naturtreue“, womit diese aber auch durch nichts als die Photographie wird. An anderer Stelle wird die „absolute Naturtreue“ durch „naturgetreue Abbildung“ übersetzt und mit einem technischen Wechsel der Medien in der Photographie erklärt, womit die Naturtreue auch hier auf merkwürdige Weise allein durch die Photographie wird. Gunther Sander schreibt über die „Erfindung“ von August Sanders Photographie:

Seiwert versuchte begreiflich zu machen, was er mit seiner Malerei ausdrücken wollte. Die Intentionen meines Vaters beim Photographieren kamen ihm dabei sehr entgegen. Er suchte nach neuen Ausdrucksformen und dem Reiz der Unabgeschlossenheit, der allein den Betrachter aus einer Passivität locken konnte, die zuvor das natürliche Ergebnis naturgetreuer Abbildungen gewesen war. Kunst als Mimesis setzt das Denken nicht frei, zudem war ihre Aufgabe längst der Photographie zugefallen. Es waren wertvolle Anregungen, die Seiwert meinem Vater in diesen Gesprächen zuspilte. Und niemand war wohl empfänglicher für sie als er. So nahm er eines Tages die Vergrößerung eines Bauernporträts auf einer Papiersorte vor, die man sonst für technische Aufnahmen benutzte, auf ein glattes Papier mit glänzender Oberfläche. Es hob jede Einzelheit hervor, nichts wurde beschönigt, nichts unterschlagen. Jede malerische Wirkung blieb aus. Als August Sander dieses Bild mit einem Gummidruck nach derselben Aufnahme verglich, war er begeistert, nicht weniger Seiwert, als er es sah.

(Hervorhebungen, T.F.)¹³⁰

Die Ursprungsfrage bleibt damit auch offen, weil sie als sprunghafter Wechsel der Oberflächen erzählt wird. Anders gesagt: der photographische Sprung von einer Papiersorte zu einer anderen generiert auch einen Sprung, der die Erzählung in Gang setzt. Der Wechsel vom Gummidruck zu „einer Papiersorte, die man sonst für technische Aufnahmen benutzte“, „ein glattes Papier mit glänzender Oberfläche“, eröffnet für August Sander eine glänzende Oberfläche für eine phantasmatische Einschreibung. Dass dieser Wechsel von Oberflächen gerade anhand eines „Bauernporträts“ erzählt wird, hebt das „Bauernporträt“ an der Stelle eines Sprungs hervor. Denn nicht zuletzt im Kontext eines Ursprungs des Kunstwerks oder als *Ursprung des Kulturwerks* wird das „Bauernporträt“ auf glänzender Oberfläche, Schicht für die phantasmatische Einschreibung im Modus der Identifikation.¹³¹ Um so bedenkenswerter ist es deshalb, dass sich der Ur-Sprung durch den Wechsel der technischen Medien vollzieht und das „Bauernporträt“ nicht weniger zum Medium wird.

Die „absolute Naturtreue“ ließe sich hiermit auch als das *Phantasma* einer totalen Sichtbarkeit bedenken. Denn dem „Bauernporträt“ wird mit der neuen Papiersorte auch etwas genommen, nämlich die „malerische Wirkung“, die unbestimmt bleibt. Dadurch bringt die „absolute Naturtreue“ einen Verlust mit sich. Anstelle der nicht näher bestimmten und bestimmbareren „malerischen Wirkung“ tritt nun „jede Einzelheit hervor, nichts wurde beschönigt, nichts unterschlagen“. Aber gerade das Nichts, das nicht nur Nichts ist, sondern das vielleicht ein unbestimmtes Nichts als ein Mehr war, wäre zu bedenken. Die Geste der Wissenschaft, wie sie ausgedrückt wird, schließt etwas aus, das sich vielleicht dennoch nicht ausschließen lässt. Doch indem mit der Geste der Wissenschaft auch eine

Erzählung verknüpft wird und verknüpft werden muss, um dem Ausschluß eine Form zu geben, wird die Sichtbarkeit als Totale oder ein Allsehendes fragwürdig. Deshalb wird die Geste der Wissenschaft an der Schnittstelle eines Ur-Sprungs mit dem auch begrenzbaaren „Bauernportrait“ als ein Ursprungsmythos erzählt. Die Geste der Wissenschaft wird paradox, weil sowohl der Wechsel zur glänzenden Schicht als auch das *Phantasma* einer totalen Sichtbarkeit, nur durch eine Ausschließung vollzogen werden können. Auf paradoxe Weise wird die Entwicklung als ein Mehr an Sichtbarkeit formuliert, indem „jede malerische Wirkung“ ausgeschlossen wird.

Das Imaginäre als Struktur von Wissenschaft schreibt sich unter der Hand auf vielfältige und prekäre Weise in August Sanders kurze, fast fragmentarische Ankündigung des Werks ein, indem er sich „als gesunder Mensch“ verortet und sich zu anderen Formen der Photographie abgrenzt: „Nichts ist mir verhaßter als überzuckerte Photographie mit Mätzchen, Posen und Effekten.“ An der Spitze des Werks könnte das auch heißen „liebt und kauft meine Photographie“. Der Haß gegen das Andere entwirft in der Struktur des Imaginären das Eigene als signifikanten Wert, anders gesagt, als Gut.

Stände:

Ein weiterer Zug des Imaginären ist selbst Gegenstand von Wissenschaft geworden. August Sanders Begriff der „Stände“ hat in der Forschungsliteratur Anlaß zu einer Reihe von Kommentaren gegeben. Diese Diskussion hat als eine der ersten Susan Sontag mit ihrem Essay *Über Fotografie* eröffnet. Sie schreibt über Sanders Photographie:

Ein Beispiel für »Fotografie als Wissenschaft« ist das von August Sander 1911 in Angriff genommene Projekt: eine fotografische Katalogisierung des deutschen Volkes. Im Gegensatz zu den Zeichnungen von Georg Grosz, der die geistige Verfassung und die vielfältigen Erscheinungsformen des Deutschen in der Weimarer Republik mit Hilfe der Karikatur darstellte, ist Sanders Bildern von »Archetypen« (wie er es nannte) eine pseudowissenschaftliche Neutralität anzumerken, ähnlich jener, welche die – insgeheim eben doch Partei ergreifenden – typologischen Wissenschaften für sich in Anspruch nehmen, die im neunzehnten Jahrhundert entstanden, zum Beispiel die Phrenologie, Kriminologie, Psychiatrie und Eugenik.¹³²

Es wird später zu analysieren sein, welche virtuellen Möglichkeiten der „Archetyp“ und die „Typologie“ eröffnen. – Susan Sontag schreibt auch, dass „Sanders Betrachtungsweise nicht lieblos“ sei und er „das Typische“ beobachtete.¹³³ - Unterdessen hat die Kritik an einer „pseudo-wissenschaftlichen Neutralität“ zu mancherlei Analysen geführt. Woran hält aber eine Ab- und Ausgrenzung von Sanders Projekt als „Pseudowissenschaft“ fest? So ist es denn gerade Kellers wissenschaftliches Begehren, das versucht den „Typen“ und „Ständen“ auf die Spur zu kommen. Keller vermerkt deshalb zum Problem der „Stände“:

Sanders Konzept für »Menschen des 20. Jahrhunderts« war komplizierter und vieldeutiger, ... Z.B. versteht er unter »Gesellschaftsordnung« nicht eine Hierarchie sozialer Klassen oder Schichten, wie der heutige Leser vermuten würde, sondern ein »berufsständisches« Gefüge, was nicht ganz dasselbe ist. Ferner sieht er diese berufsständische Gesellschaft nicht pyramidal von unten nach oben aufgebaut, sondern in zyklischen auf- und absteigenden Kulturstufen gegliedert »zu den Repräsentanten der höchsten Zivilisation und abwärts bis zum Idioten« - Vorstellungen der Dekadenphilosophie reflektierend.¹³⁴

Das Problem der „Stände“ wird damit im Modus eines Begehrens nach positivem Wissen formuliert. Trotzdem bleiben viele Fragen offen. Denn auch nach der von Keller

(re)konstruierten „Mappengliederung des Portraitwerkes“ bleibt der Begriff der „Stände“ zweifelhaft und geht nicht in einem „berufsständischen“ Denken auf. Die sieben „Gruppen“ führen zum Beispiel erst mit „Gruppe 4“ den Titel „Die Stände“. Gab es vorher keine „Stände“? Oder warum erst und ausgerechnet hier „Die Stände“? Weiterhin wird die „Gruppe“ in zwölf „Mappen“ von „Der Student“ bis „Die Familie“ unterteilt.¹³⁵ Man wird indessen bei „Die Familie“ vielleicht von einem *Familienstand* – ledig, verheiratet, geschieden, verwitwet etwa - sprechen können, schwerlich aber wird der Familienstand ein Berufsstand sein. Der Begriff „Stände“ changiert und widerspricht sich mit dem Titel der „Gruppe 4“. Deshalb lässt sich der Begriff „Stände“ nicht verorten, entziffern oder glätten, vielmehr ließe er sich als signifikant und Signifikant des Werks selbst aushöhlen. Sofern der *Stand* sich erst nachträglich mit dem *Stand* weiterer Stände gibt. Denn der *Stand* als Objekt oder das Objekt als *Stand* und auch der Mensch als Objekt, das gefunden wurde, unterliegt dem Paradox, dass es als wiedergefundenes „verloren worden sei“ und gibt sich somit nur und zu allererst nachträglich als *Stand*.¹³⁶

Archiv – Schrift:

Was ist ein Archiv? Von einem Archiv, lässt sich sagen, dass es ein funktionaler Raum vom Typ „*Mausoleum, Museum, Bibliothek*“ ist, sofern es beansprucht, „die Schrift als Grab des Sinns“ einzuschließen.¹³⁷ Doch jenseits der „funktionalen Ausschlußmechanismen“ der „offiziellen Archivierungs- und Kommunikationsformen“ gibt sich mit dem Archiv auch der Raum für „andere Schreibweisen“, „die sich an den Rändern des Diskurses an- oder in seinen Falten einlagern“.¹³⁸ Für das Werk August Sanders gibt es ein Archiv. Die Nachfahren Sanders hatten in Köln das *August-Sander-Archiv* eingerichtet, das mittlerweile in der Photographischen Sammlung der Sparkasse Köln aufgegangen ist. Es gibt unterschiedliche Archive für die Photographie. Das *Agfa-Historama-Archiv*, ebenfalls in Köln, z.B. archiviert Photoarbeiten, Kameras, Filmmaterialien etc. unterschiedlicher Herkunft. Andere wichtige photographische Archive sammeln Photographien und zum Teil kuriose Photoapparate wie die Knopflochkamera im *Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe*. Dort waren es Justus Brinkmann und Alfred Lichtwark, die mit der Gründung des Museums schon vor der Jahrhundertwende ein Archiv mit Photographien anlegten.¹³⁹ Lichtwark hat das Archiv als Materialsammlung für „eine Geschichte der Photographie“ definiert, die „in einer künftigen Kunstgeschichte“ „öhnein einmal ein Kapitel bilden“ müsse.¹⁴⁰ Damit erhält das Archiv als Materialsammlung eine paradoxe Legitimation über einen in die Zukunft verlegten historischen Ansatz, denn das Material bleibt vor der Geschichte und wird erst durch das Verfahren seiner Bearbeitung. Dem Modus des Archivs ist eine Nachträglichkeit eingeschrieben, sofern sich das Archiv erst in der Zukunft hergestellt haben wird. Zwar produziert sich das Archiv als „geschichtsträchtiger“ Ort und zielt mit Lichtwark auf die Herstellung der Geschichte selbst, doch die kryptologische Einlagerung des photographischen Materials schwankt auch, weil sich das Material erst kryptographisch aus der nachträglichen Perspektive einer Kunstgeschichte hergestellt haben wird. Deshalb bleibt das Archiv nach außen hin unabgeschlossen und für das Begehren offen. Gleichwohl bestimmt „die technische Struktur des *archivierenden* Archivs ... auch die Struktur des *archivierbaren* Inhalts schon in seiner Entstehung und in seiner Beziehung zur Zukunft. Die Archivierung bringt das Ereignis in gleichem Maße hervor, wie sie es aufzeichnet“.¹⁴¹ Der Modus der Archivierung selbst wird damit angesprochen.

Auch dem August-Sander-Archiv ist der Zug einer nachträglichen Herstellung eines Raumes des Wissens eingeschrieben. Es werden dort Manuskripte, Glasnegative und anderes Negativmaterial, *Vintage prints* aufbewahrt als auch neue „autorisierte“ Abzüge vom Negativmaterial hergestellt. Nachträglich haben Gunther, der Sohn, und Gerd Sander, der Enkel,

eine „historische“ Bibliothek mit Büchern zur Photographie und z.B. zur Physiognomik, die August Sander gelesen haben könnte, aufgebaut. Die Bücher und Texte treten somit in ein Verhältnis zum photographischen Werk. Sie sollen das Werk gleichsam „erhellen“ und den „Kulturbegriff“, der nicht aus den Photos hervorgeht und ihnen dennoch eingeschrieben ist, nachvollziehbar, rekonstruierbar machen, weil er in den Büchern geschrieben steht. Doch abgesehen davon, dass sich nicht so einfach sagen lässt, was August Sander gelesen hat, wenn er sie gelesen hätte, ergeben sich Fragen bezüglich des Photographen und der Photographien. Beispielsweise stammt ein Teil der „historischen“ Bücher zwar aus den 20er und 30er Jahren und somit aus der Zeit der Konzeptualisierung des Projektes, aber nicht von August, sondern seinem jüngeren Sohn Erich Sander, der sich während der 20er Jahre in der politischen Linken engagierte und in nationalsozialistischer Haft verstarb. Erich Sander hatte, wie in den Büchern handschriftlich vermerkt, z.B. 1922 Wilhelm Bölsches populäre *Abstammung des Menschen*¹⁴² und dessen *Menschen der Vorzeit*¹⁴³ angeschafft. Ob er die Bücher las und was er gelesen hat, wissen wir nicht. Das Archiv als Schauplatz der Schrift erinnert in paradoxer Weise an die Uneinholbarkeit der Schrift - auch der Photographie. Denn es geht um das andere als einen „unbewußten Text“, wie Derrida es formuliert: „ein nirgendwo präsenter Text, der aus Archiven gebildet ist, die immer schon Umschriften sind. Ursprüngliche Stiche. Alles fängt mit der Reproduktion an.“¹⁴⁴ Anders gesagt: das photographische Archiv schließt die Photographie nicht einfach ein, als Grab der Photographie, sondern es ist krypto- und photographische Niederlegung des Sinns und als Schauplatz der Schrift ein nicht lokalisierbarer Ort. Entgegen der Tendenz das Archiv als Wissensgegenstand aufzubauen, „unterliegt“ das photo-graphische Archiv „nicht mehr der Ordnung des Wissens oder einem Horizont von Vorwissen (...), sondern einem Kommen oder einem Ereignis, das man in einer Erfahrung kommen *läßt* oder zu kommen veranlaßt (ohne irgend etwas *kommen zu sehen*), die jeder Feststellung wie jedem Erwartungshorizont als solchem heterogen ist: das heißt jedem stabilisierenden Theorem als solchem.“¹⁴⁵ Das photo-graphische Archiv ist performativ: (k)ein Photo lässt sich auf ein anderes beziehen oder hat etwas mit einem anderen zu tun, als wäre es Licht, um ein anderes zu *erhellen*, vielmehr bleibt die Photo-Graphie immer Helldunkel.

Grenze - Schnitt:

Von Keller erfahren die *Vintage prints* eine editorische Würdigung. Mit den *Vintage prints* wird die Grenze als ein editorisches Problem zur Sprache gebracht. Was ist ein *Vintage print*? In der Galerie- oder Handelssprache der Photographie sind *Vintage prints* Original-Abzüge: vom Photographen selbst hergestellte Abzüge. Nicht nur das Positiv eines Negativs, sondern Photo vom Photo. *Vintage prints* werden mittlerweile bei Photographen wie August Sander oder anderen noch berühmteren (z.B. Man Rays „Larmes, Paris 1930“) zu astronomischen Preisen gehandelt. *Vintage Prints* werden für einen Kult um den Photographen instrumentalisiert: Farben, Papier, Belichtungszeit, Ausschnitt vom Negativ - alles wird signifikant. Doch um was geht es beim *Vintage print*? Keller geht in seiner Editorischen Vorbemerkung auf eine räumliche und zeitliche Problematik der „Bildgrenzen“ und der „*Vintage prints*“ ein:

Besondere Erwähnung verdient die Frage des Bildausschnitts. Es ist bekannt, daß Sander der Ausgrenzung eines möglichst charakteristischen Bildfeldes aus einer meist größeren Negativfläche eingehende Aufmerksamkeit schenkte. Es wäre nun denkbar gewesen, diese von Sander selbst festgelegten Bildgrenzen in der vorgelegten Publikation zu übernehmen. Aber davon abgesehen, daß gelegentlich verschiedene authentische Ausschnitte aus demselben Negativ begegnen, erwies sich die Aufspürung und minutiöse Vermessung der heute auf zahlreiche, nicht immer zugängliche Sammlungen verteilten Sanderschen »Vintage prints« als schlechterdings undurchführbar.¹⁴⁶

Der „authentische Ausschnitt“ eines „Negativs“ entzieht sich infolgedessen nicht nur, weil er „gelegentlich verschieden“ „begegnet“, sondern die buchstäbliche, also nicht ver- und vornehmbare „minutiöse Vermessung“ erweist sich für Keller „als schlechterdings undurchführbar“. Die Grenzen werden dadurch auch unsicher, beginnen zu schwanken, weil „verschiedene authentische Ausschnitte“ existieren. Warum heißt es aber „Ausgrenzung eines möglichst charakteristischen Bildfeldes“? Müsste es nicht um eine Eingrenzung gehen? Was steht in Frage, wenn es „verschiedene authentische Ausschnitte“ gibt? In Frage gestellt wird ein Moment der Sichtbarkeit und des Signifikanten. Wenn es nun kein „möglichst charakteristisches Bildfeld“ gäbe, was stünde dann in Frage? Mit „verschiedenen authentischen Ausschnitten“ ließe sich zunächst einmal bedenken, dass es kein absolutes Charakteristikum gäbe. Aber auch die Frage nach der Aus- und Eingrenzung steht auf des Messers Schneide. Was ist im Ausschnitt und was außerhalb? Vielleicht nicht grundsätzlich, aber zumindest doch graduell wird damit die Struktur des Imaginären fragwürdig. Mit dem Schnitt, der den Ausschnitt generiert, wird der *Vintage Print* im Modus eines Ab-Bruches. Die schneidende Schärfe als Modus des Ausschnitt aus dem Negativ wird zum Modus der Entwicklung oder einer „Zeit der Entwicklung“.147 Denn es hatte sich mit dem scharfen Wechsel der Papiersorte nicht zuletzt die Frage nach dem Ur-Sprung des Werks gestellt. Wann wird was sichtbar? Wann wird welche Einzelheit sichtbar? Oder müssen damit die *Einzelheit* und *Authentizität* nicht anders gedacht werden? Statt einer absoluten *Einzelheit* oder der „objektiven Genauigkeit“ als „authentischer Wiedergabe“148 wird die Authentizität winzig. Der *Vintage Print* wird mikrologisch. Die mikrologischen Schnitte, die den *Vintage Print* ausmachen, stellen die Authentizität her und machen sie uneinholbar. Das Mikrologische stellt die Authentizität her für einmal. Unwiederholbar, es sei denn als authentisch. Denn selbst für August Sander verschiebt sich „die imaginäre Struktur der Grenze“149, wie Lacan es einmal formuliert. Mit der „Zeit der Entwicklung“ entstünden immer wieder neue Grenzen, die die Grenze auch annullierten. Die Souveränität des „Kulturwerks“ selbst wird erschüttert, weil es sich, wenn nicht in unendlich viele, so doch in „gelegentlich verschiedene Ausschnitte“ aufspaltet, worauf Keller im Begehren nach einer Grenze hingewiesen hat. Das vermeintlich nebensächliche und winzige Problem der Edition, bei dem es sich lediglich um die Frage des nicht-wiederholbaren, *authentischen* Zuschnitts handeln könnte wird von Keller auf die imaginäre Ebene der Grenze übersetzt. Für das rätselhafte *Kultur-Werk* wird der Zuschnitt jenseits der Grenze strukturbildend.

Der Photograph, der als Photograph immer ein anderer gewesen sein wird, indem er einen Schnitt macht, hält sich buchstäblich an einem mikrologisch Zeitpunkt, der sich trotz einer „minutiösen Ver-messung“ in einer nicht mehr einholbaren Winzigkeit verliert. Der Schnitt lässt sich weder zeitlich noch räumlich messen. Mit der zusammenfallenden Formulierung von einer „minutiösen Vermessung“, die eine genaue räumliche Begrenzung ausdrücken soll, wird ein zeitlich und räumlich nicht mehr distinktiv meßbarer Ort in Erinnerung gerufen. Ein Raum, der sich aber zeitlich und räumlich nicht begrenzen lässt, wäre gleichsam ein Nicht-Ort, der dennoch nicht Nichts ist. Damit entzieht er sich unter der Hand einem positiven Wissen. Die minutiöse Vermessung vermißt die Authentizität.

Die verschiedenen Schnitte wie Ausschnitte schichten sich gleichsam über ein Photo. Anders gesagt: sie entfalten sich aus dem Photo. Ein Photo bietet tendenziell eine unzählbare Menge von Ausschnitten: endlos und winzig bisweilen. Es gibt im August-Sander-Archiv beispielsweise Ausschnitte von Händen, Handinnenflächen, Falten, Nasen etc. oder auch Photographien von Unterschriften, Signaturen, die zwar ein positives Wissen mit der Photographie als Wissenschaft herzustellen beanspruchen, indem ihnen zugesprochen wird jede Einzelheit sichtbar zu machen. Doch an den Grenzen der Ein- und Ausschnitte zeichnet sich auch die Unmöglichkeit einer Sichtbarkeit der Einzelheit ab. Der *Vintage print*

ist in seiner Authentizität und Einzelheit unsichtbar. Denn es ist gerade das Paradox der Einzelheit in ihrer virtuellen (Un)Wahrnehmbarkeit, dass sie sich nur über den Unterschied herstellt.

Das Reine – Die Regel:

In einem Brief an den Photochemiker und Sammler Erich Stenger formuliert August Sander seine „Idee“ von der „reinen Photographie“. Dort heißt es:

Was ich Ihnen im Folgenden kurz umreiße, enthält in großen Zügen die Idee, die die Arbeit verkörpert. – Mit Hilfe der reinen Photographie ist es uns möglich, Bildnisse zu schaffen, die die Betreffenden unbedingt wahrheitsgetreu und in I/ihrer ganzen Psychologie wiedergeben. Von diesem Grundsatz ging ich aus, nachdem ich mir sagte, daß wenn wir wahre Bildnisse von Menschen schaffen können, wir damit einen Spiegel der Zeit schaffen, in der diese Menschen leben. – Ich verwende, um eine klare, reine Photographie zu erreichen, Zeiss-Objektive, orthochromatische Platten mit entsprechendem Lichtfilter und klares, detailreiches Glanzpapier. Die auf 12 X 16 ½ oder 13 X 18 Platten angefertigten Photos vergrößere ich auf 18 X 24.¹⁵⁰

August Sander adressiert den Brief an Stenger mit „sehr geehrter Herr Professor“. Sofern der Brief zwar nicht von Sanders Hand geschrieben, sondern nach Hörensagen seiner Frau Anna diktiert worden ist, adressiert er sich im Brief an eine imaginäre Instanz der Wissenschaft und schreibt sich auf phantasmatische Weise in die Wissenschaft ein. Dabei spielt für die imaginäre Reinheit seiner Photographie die Regelhaftigkeit der technischen Medien eine eminente Rolle. Indem die Grenzen der Reinheit nach der Verwendung von Objektiven, Platten, Lichtfiltern und Papier benannt werden können, stützen sie die imaginäre Struktur der Reinheit. Ist es doch gerade die Meßbarkeit, die sich hier im Unterschied zum *Vintage print* auf den halben Zentimeter genau bestimmen lässt, die die Positivität verbürgt. Dabei gehören auch die „orthochromatischen Platten“ zur Regel, obwohl Keller sie als einen „chemie-historischen“ Anachronismus markiert hat. Denn:

In der Frühzeit der Photographie war bei jeder Aufnahme eine gewisse Verfälschung der tatsächlichen Helligkeitswerte insofern unvermeidlich, als die verfügbaren Emulsionen überempfindlich für Blau und unterempfindlich für die übrigen Farben waren. Für unvollkommene Abhilfe sorgten Anfang der 1880er Jahre die sogenannten orthochromatischen Platten, die eine korrekte Wiedergabe des Gelb-Grünbereichs gestatteten. Das Problem der ungenügenden Rot- und übermäßigen Blauempfindlichkeit wurde erst durch die panchromatischen Emulsionen gelöst, die seit 1906 kommerziell angeboten und in den 1920er Jahren in allgemeinen Gebrauch kamen.¹⁵¹

Es mag dahingestellt bleiben, ob die „panchromatischen Emulsionen“ eine Lösung des Problems der Farbe waren. Für die imaginäre Struktur und das Regelwerk der Reinheit ist sie nicht entscheidend. Vielmehr wird mit der anachronistischen Wahl der orthochromatischen Platten die Struktur des Reinen deutlich markiert. Geht es mit der Empfindlichkeit der Emulsionen doch vor allem um August Sanders, des Photographen Empfinden, das in wissenschaftliche Standards übersetzt werden will.

Unterdessen kommt es in dem Brief zu einer winzigen Verschreibung, die nicht unbedingt August Sander zuzuschlagen ist, aber im Prozeß der Übermittlung nach Diktat statthat. Das Ihrer von „ihrer ganzen Psychologie wiedergeben“, also jener Menschen auf dem Photo, wurde nicht nur zunächst adressierend mit der Großschreibung des „ihrer“ als die Psychologie des wissenschaftlichen Adressaten (miß)verstanden und später durch die Hinzufügung eines Punktes nach den Regeln der deutschen Grammatik korrigiert. Die mikrologische Verschreibung I/i funktioniert wie ein Schirm für die phantasmatische und



Der Maler Otto Dix. Köln, 1928
The painter Otto Dix
Le peintre Otto Dix
画家オットー・デクス

imaginäre Einschreibung.¹⁵² Die Oberfläche der „reine(n) Photographie“ wird das *Phantasma* für das strukturell imaginäre Wissen vom Menschen. Sanders „Idee“ markiert den Ort einer Verschränkung von *Phantasma* und Imaginärem. Dass dabei die „reine Photographie“ als „Spiegel der Zeit“ figuriert, folgt den Diskursregeln einer im Modus der Reproduktion oder authentischen Wiedergabe der Wirklichkeit verstandenen Photographie. Die „Idee“ wird so zu einer Verschränkung von Phantasmatischem und imaginären Wissen.

Ordnung - Titel:

Ein weiteres Problem der Rekonstruktion, aber auch schon der Konstruktion und Konzeption des „Kulturwerks“ eröffnet sich mit den Titeln der Photos. Mit dem Titel wird etwas am Photo versprochen. Am Rand des Photos, unter neben oder über dem Photo verspricht der Titel das Photo. Es gehört zum Wesen des Titels in der Photographie, dass er nie auf oder im Photo erscheint, sondern immer am Rand – nah oder fern. Es gehört zum Titel als Titel, dass er einen gehörigen Abstand zum Photo hält, um über es herfallen zu können. Erscheint der Titel auf dem Photo, ist er schon kein Titel mehr, sondern gehört selbst zum Photo. Die Titel der Photos, könnte man sagen, markieren den *Stand* in Sanders Werk. Sie versprechen dem Photo einen *Stand*, Platz, Ort im *Kulturwerk*. Indem sie einen Ort versprechen, ordnen sie auch das Werk. Der Titel ordnet den *Stand* an, könnte man zunächst einmal sagen. Doch in welchem Verhältnis stehen die, die Ordnung gründenden, Titel zum Photo? Auch dieses Problem hat Keller in seiner „editorischen Vorbemerkung“ angesprochen:

Entgegen Sanders ursprünglicher Konzeption haben sich etwa für eine ganze Reihe von Mappen nicht genügend zahlreiche oder nicht genügend qualitätvolle Porträtbeispiele zusammengefunden, während andere Rubriken überfüllt sind. Eine weitere Schwierigkeit bestand in der Sequenzierung der Photographien innerhalb jedes Mappenganzes, für die Sander mit wenigen Ausnahmen keine Anweisungen hinterlassen hat. Davon abgesehen war oft nicht mehr zu ermitteln, welche Zuordnung Sander in denjenigen Fällen vorgezogen hätte, wo eine bestimmte Aufnahme für mehrere verschiedene Mappen in Frage kommt (z.B. sind mehrere weibliche Bildnisse sowohl in der einen oder anderen Mappe der Frauenabteilung, als auch in der Serie der »Dienenden« unter dem Großstadtteil denkbar).¹⁵³

Die Ordnung gibt sich somit selbst als ein Problem auf. Sofern die Ordnung als eine *symbolische* angelegt ist, tritt mit dem Titel ein Rechtsproblem auf. Denn mit dem Titel schreibt sich auch das Eigentum als Rechtstitel in das Photo ein. Und mit dem Titel spielt sich auch „das Drama des Namens“ ab, das etwas mit „dem Gesetz des Namens und dem Namen des Gesetzes“ zu tun hat.¹⁵⁴ Sofern der Titel als Name ohne Referenz das Photo als Referential der Ordnung und d.h. dem Gesetz der Sprache unterstellt, wird das Photo im Namen des Gesetzes sichtbar. Darunter leidet auch seine virtuelle (Un)Sichtbarkeit.

Keller hat die Entscheidungen über die Ordnung getroffen, die Mappen zusammengestellt und die Titel *unter* die Photos gesetzt. Seine Entscheidungen hat er ausführlich historisch, philosophie-historisch, soziologisch und biographisch gerechtfertigt. Wobei er seine Arbeit als ein „»Lesen«“ der „ursprünglichen Anordnung“ formuliert hat: „Im Augenblick interessiert uns nur die Frage, wie diese Gliederung zu »lesen« ist, welche Vorstellung von der bestehenden »Gesellschaftsordnung« sie widerspiegelt.“¹⁵⁵ Wie lässt sich also eine Gliederung lesen? Und welche Vorstellung kann eine Gliederung „widerspiegeln“, wenn sie selbst Gesetz ist und damit vor allem eine Eigengesetzlichkeit gründet? Es geht damit um die Eigenreferenzialität in der Gliederung selbst. Lässt sie sich aber lesen und wenn dann wie? Bedenkt ein solches Lesen das Drama des Namens? Das Drama der Sprache ist mit der Ordnung der Photographien dem Werk Sanders eingeschrieben. Der Titel des Werks ordnet das Werk an. Die Anordnung trifft im Zwischen Werk und Ins-Werk-setzen das

Menschen des 20. Jahrhunderts. Zusammenstellung vom 13.2.1976.

Ein Kulturwerk in Lichtbildern von August Sander, Köln Lindenthal.
Eingeteilt in 7 Gruppen, nach Ständen geordnet:

- 47 Mappen mit 8-12 Lichtbildern. Älteste Type von 1910.
- 1 Stammmappe mit Bauertypen, extra.

Gruppe ① "Der Bauer"

- Mappe ● 1 ✓ Der Jungbauer
- " ● 2 ✓ Das Bauernkind und die Mutter
- " ● 3 ✓ Die Bauernfamilie
- " ● 4 ✓ Bauertypen 1910-1930 *von Sander, 1910-1930*
- " ● 5 ✓ Bauertypen 1945-1960
- " ● 6 ✓ Der Kleinstädter
- " ● 7 ✓ Der Sport

Gruppe ② "Der Handwerker"

- Mappe ● 8 ✓ Der Handwerksmeister
- " ● 9 ✓ Der Industrielle
- " ● 10 ✓ Arbeitertypen 1 *LEBEN + WIRKEN*
- " ● 11 ✓ Arbeitertypen 2 *PHYSISCH + GEISTIG*
- " ● 12 ✓ Techniker und Erfinder

Gruppe ③ "Die Frau"

- Mappe ● 13 ✓ Die Frau und der Mann
- " ● 14 ✓ Die Frau und das Kind
- " ● 15 ✓ Die Familie
- " ● 16 ✓ Die elegante Frau
- " ● 17 ✓ Die Frau im geistigen und prakt. Beruf

Gruppe ④ "Die Stände"

- Mappe ● 18 ✓ Der Schüler und Student
- " ● 19 ✓ Der Gelehrte
- " ● 20 ✓ Der Beamte
- " ● 21 ✓ Der Arzt und Apotheker
- " ● 22 ✓ Der Richter und Rechtsanwalt
- " ● 23 ✓ Der Soldat
- " ● 24 ✓ Der Aristokrat
- " ● 25 ✓ Der Geistliche
- " ● 26 ✓ Der Lehrer und Pädagoge
- " ● 27 ✓ Der Kaufmann
- " ● 28 ✓ Der Politiker

Gruppe 5 "Die Künstler"

- Mappe ● 29 ✓ Der Schriftsteller
- " ● 30 ✓ Der Schauspieler
- " ● 31 ✓ Der Architekt
- " ● 32 ✓ Der Bildhauer
- " ● 33 ✓ Der Maler
- " ● 34 ✓ Der Komponist und Dirigent
- " ● 35 ✓ Der reproduzierende Musikant



Gruppe 6 "Die Grosstadt"

- Mappe ● 36 ✓ Die Straße "Leben und Treiben"
- " ● 37 ✓ Fahrendes Volk "Jahrmarkt und Zirkus"
- " ● 38 ✓ Fahrendes Volk "Zigeuner und Landstrolicher"
- " ● 39 ~~Vom Bauen~~
- " ● 39/40 ✓ Von den Festlichkeiten
- " ● 40/41 ✓ Jugend der Grosstadt
- " ● 42 ~~Der Verkehr~~
- " ● 43 ✓ Die Dienenden
- " ● 42/44 ✓ Gestalten der Grosstadt 1
- " ● 43/45 ✓ Gestalten der Grosstadt 2

Werk. Der Titel ordnet an, wie das Werk erscheinen soll. Die Gewalt der Anordnung, die von nichts als dem Titel ausgedrückt wird und mit der sich der Titel Ausdruck verleiht, zwingt das Werk zu kommen. Sander ordnet mit dem Titel und nicht, jedenfalls nicht allein mit den Photos als *Vintage prints* das *Kultur-Werk* als Werk an, weil das Werk wesentlich in seiner Ankündigung, einem Noch-nicht-dasein und also nicht nach seinem Abschluß, was immer das heißen könnte, existiert.

Insofern die Titel der Photos, wie die Titel der Photographien, wie der Titel des Werks vor dem Werk versprochen werden, wird der Modus des Titels selbst merkwürdig, worauf Derrida aufmerksam gemacht hat:

Wir glauben zu wissen, was ein Titel ist, namentlich der Titel eines Werkes. Er ist an einer gewissen Stelle angesiedelt, die genau bestimmt und von konventionellen Gesetzen vorgeschrieben ist: *vor (avant)* oder über, in einem geregelten Abstand zum Korpus selbst des Textes, jedenfalls *vor (devant)* ihm. Der Titel wird im allgemeinen vom Autor gewählt oder von den ihn vertretenden Editoren, deren Eigentum der Titel ist. Er benennt und garantiert die Identität, die Einheit und die Grenzen des ursprünglichen Werkes, das er betitelt. Es versteht sich von selbst, daß die Machtbefugnisse und der Wert eines Titels eine wesentliche Beziehung zu so etwas wie dem Gesetz unterhalten, handle es sich nun um einen Titel im allgemeinen oder um den Titel eines Werkes, sei es literarisch oder nicht.¹⁵⁶

Mit den Titeln und der Ordnung des Werks *Menschen des 20. Jahrhunderts* als ein zukünftiges wird die Stellung des Titels noch rätselhafter, als Derrida sie bezüglich Kafkas Text oder Werk *Vor dem Gesetz* zu befragen begonnen hat. Der Titel und die Ordnung treffen das Werk gleichsam von einem Innen seiner Entstehung, eines im Werden heraus. Die Titel der Photos sind auf unterschiedliche Weise überliefert. Es gibt sie zunächst einmal als „Beschriftung“ von Negativen.¹⁵⁷ Lassen sich also mit Hilfe der Titel als buchstäbliche „Beschriftung“ die Photos verorten? Um diese Frage für die Arbeit an der Photographie fruchtbar zu machen, wird zunächst der Frage nach dem Titel im Modus der „Beschriftung“ nachzugehen sein. Wie sicher oder wie stark ist der Titel im Modus der „Beschriftung“? Was passiert, wenn der Titel zur *Beschriftung* wird?

Titel - Beschriftung:

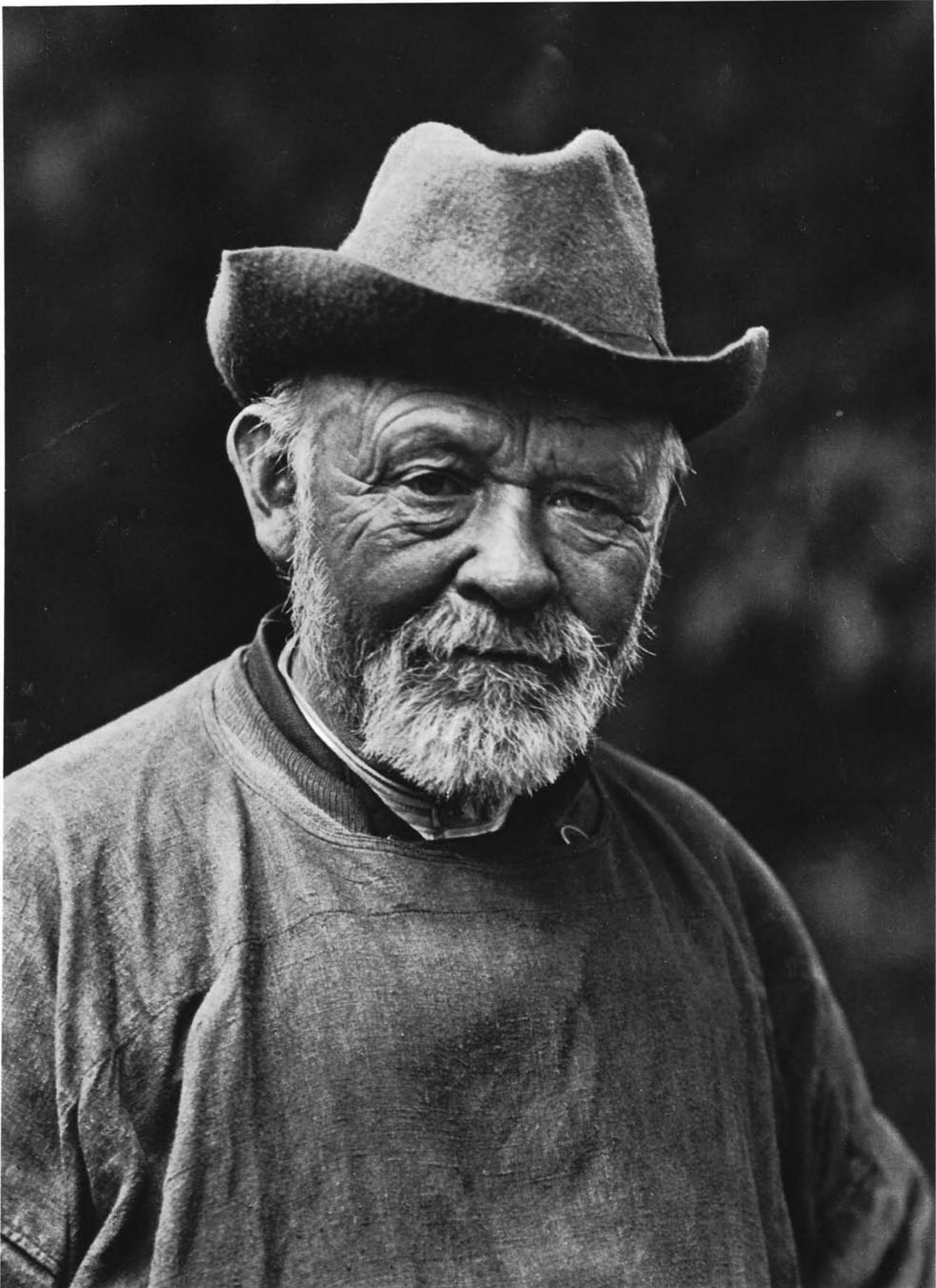
Michael Rutschky beispielsweise hat die Praxis der „Beschriftung“ von Photos im Journalismus untersucht und sie in Anknüpfung an Roland Barthes' *Die helle Kammer*¹⁵⁸ als Codierung der Photos verstanden.¹⁵⁹ Die Codierung wäre dann eine, sagen wir, kulturelle Vorschrift zum Sichtbarwerden des Bildes in der Photographie. Die Codierung schriebe vor, was sichtbar werden soll. Die Codierung unterläge mit der Vorschrift einer gewissen Gesetzmäßigkeit. Das „unsichtbare Genre“ der „Unterschrift“ als Beschriftung machte etwas sichtbar, was virtuell unsichtbar wäre im Photo. Oder auch umgekehrt: Die „Lichtschrift“ ließe das „unsichtbare Genre“ der „Unterschrift“ sichtbar werden. Auf rätselhafte Weise lenkte die „Unterschrift“ den Blick in der Photographie. Denkbar wäre auch eine Differenz zwischen *Unterschrift* und *Lichtschrift*, so dass sich im Zwischen-Zwei der Schriften die Photographie überhaupt erst zu sehen gibt. Oder: die *Unterschrift* gibt eine *Lichtschrift* und vice versa. Für das photographische „Kulturwerk“ ist die „Codierung“ jedenfalls nicht einfach zu beantworten. Um das Problem des Titels mit dem Modus der *Beschriftung* zu befragen, knüpfe ich an das Material an, das vom *August-Sander-Archiv* aufbewahrt wird. Die „Beschriftung der Negative“ ist von Birgit Mayer publiziert worden.¹⁶⁰ Doch die „Beschriftung der Negative“ ist nicht nur uneinheitlich, sondern sie fehlt manchmal sogar gänzlich. Aber Mayer notiert zur Erstellung der Liste:

Ein weitere *Informationsquelle* stellen die nur zum Teil erhaltenen Negativ-Tüten dar, auf denen August Sander in einigen Fällen detaillierte Angaben zur Person des Portraitierten, zu Entstehungszeit und –ort bzw. zur Mappenzuordnung handschriftlich notierte. Sie sind im Folgenden kursiv gedruckt; Unleserliches ist >(…)< gekennzeichnet.¹⁶¹ _

Tatsächlich ließen sich viele „Beschriftungen“ nicht entziffern. Die Beschriftung bleibt häufig unleserlich. „(…)“ kommt häufiger unter den 431 Negativen vor, die aufgelistet und im Katalogteil als Photos mit Titel veröffentlicht worden sind. Auf rätselhafte Weise steht die Unleserlichkeit der Beschriftung im Gegensatz zur „reinen Photographie“ und im Gegensatz zur Ordnung des Werks. Aber auch Durchstreichungen der Negativ-Tüten-Beschriftung gibt es wiederholt.¹⁶² Derweil eröffnen die „Beschriftungen“ ein bedenkenswertes Szenarium der Schrift.

Zum Beispiel Nr. 1: Das Negativ ist mit der Negativnummer „2011“ und dem Namen „Hermann Pithahn“ beschriftet. Auf der Negativ-Tüte ist „*Stammmappe Blatt 4. Aufgenommen 1913. Der Hirte Hermann Pithahn aus Gießenhausen i. W.*“ handschriftlich vermerkt. Nun könnte man sich der Authentizität dieser „Beschriftung“ sicher sein – und das ist sie wohl auch. Aber bleibt sie nicht auch mit dem Eigennamen und dem Ort Gießenhausen im Westerwald an einem bestimmten Punkt unleserlich? Denn „der Eigen-Name“ ist immer umgeben „von einer Kette oder einem System von Differenzen“. „Benennung wird er nur in dem Maße, wie er sich in eine bildliche Darstellung einfügen lässt. Das Eigentümliche des Namens entgeht nicht der Verräumlichung, die entweder ursprünglich mit der räumlichen Repräsentation von Dingen verbunden oder einem System phonischer Differenzen oder einer sozialen Klassifikation verhaftet ist, welche vom herkömmlichen Raum scheinbar ganz losgelöst ist. Die Metapher gibt dem Eigennamen seine Gestalt. Eine eigentliche Bedeutung gibt es nicht, ...“¹⁶³ Mit dem Eigennamen hat sich deshalb schon das Drama der Schriftwerdung der Photographie und in der Photographie abgespielt. Ein metaphorisches „Ich“, von dem sich nicht wissen lässt, was es ist, ist photographiert worden und mit dem männlichen Eigennamen „Hermann“ auch geschlechtet worden. Der Familienname „Pithahn“ gibt den Namen des Geschlechts im Modus der Familie.

Wann taucht aber der Eigennamen auf und wann nicht? Wann kommt die „soziale Klassifikation“ hinzu? Welche Differenzen der Beschriftung als Titel kommen hinzu oder fallen weg? Zieht man die Publikation dieses Photos und seiner „Beschriftung“ in dem Buch *Antlitz der Zeit* hinzu, das, mittlerweile zum legendären Klassiker geworden, 1929 im Kurt Wolff Verlag als „Vorausschau“ der *Menschen des 20. Jahrhunderts* veröffentlicht worden ist, taucht im „Verzeichnis der Tafeln“ Nr. „1“ bzw. „Blatt 4“ als „2 Hirte. 1913“ auf.¹⁶⁴ Die Beschriftung ändert sich, differiert. „Hermann Pithahn“ wird zu „*Der Hirte Hermann Pithahn aus Gießenhausen i.W.*“, um als „Hirte“ veröffentlicht zu werden. In der Buchpublikation wird dem Hirten Hermann Pithahn der Eigename genommen, weil er nicht zuletzt den imaginären Hirten stört. Die Publikation des Photos im Modus des Buches lässt also auch etwas wegfallen, um das „Bild“ darzustellen. Anders verhält es sich dagegen mit der „Beschriftung“ eines Portraits, das in der „Beschriftung der Negative“ gänzlich „ohne Bezeichnung“ geblieben war.¹⁶⁵ Warum? In der Rekonstruktion des Werks jedenfalls wird es mit der Beschriftung „Der Maler Otto Dix. Köln, 1928“ veröffentlicht. Was spielt sich ab, wenn etwas/jemand „ohne Bezeichnung“ geblieben ist, im Buch dann aber mit Eigennamen und vielleicht auch prekärer „sozialer Klassifikation“ - „Der Maler“, als wenn das so einfach wäre bei Otto Dix - benannt wird? Spielt sich nicht gerade in dem ganzen Bereich zwischen „ohne Bezeichnung“, „Eigename“ und „sozialer Klassifikation“ das Drama der Sprache ab? Was wird sichtbar – aber nicht nur dem Auge - , was entfaltet



Hirte. 1913
Shepherd
Berger
羊飼

sich zwischen Titel und photographischem Portrait beispielsweise bei Otto Dix? – Und dann an der rechten Schnitt-kante: ein Riß oder eine Falte oder eine Überlappung in der sonst glatten weißen Leinwand fällt ins Auge.

Die Publikation des Photos im verfänglichen Modus des Buches ist nicht das System des „Kulturwerks“ in „Ständen“, „Mappen“, „Gattungen“ und „Klassen“, weil es sich vor allem nicht um eine „Mappe“ handelt. Trotzdem ist der Modus des Buches dem Werk August Sanders nicht gänzlich fremd, weil es beansprucht „wahre Bildnisse von Menschen schaffen“ zu können und sich deshalb als „Bereich der Darstellung und Vorstellung“¹⁶⁶ abzeichnet. Aber wie sich bereits mit den *Beschriftungen* zeigen ließ, wird das Werk von Innen heraus von einem Außen getroffen. Der Titel des Photos im Buch schreibt sich nicht nur anders, sondern das Photo wird auf eine unterschiedliche Weise benannt, weil nur die Klassifikation eines imaginären Hirten übrig bleibt. Es geht also nicht darum welche „Beschriftung“ richtig oder falsch sei, vielmehr wird durch die wechselnde „Beschriftung“ *für mich* die Bewegung der Schrift selbst lesbar: die Schrift in der Bewegung: indem das Photo wiederholt beschriftet wird und in unterschiedlichen Genres eingeschrieben wird, verändert sich auch der Modus seines Sichtbarwerdens. Damit wird unterdessen die Sichtbarkeit als eine Totale in unterschiedliche *Beschriftungen* aufgefächert, wobei rätselhaft bleibt, was sich aus Titel und Photographie an Sichtbarem zu sehen geben wird. Glaubte man, dass man das Photo mit dem Titel im Modus der *Beschriftung* hätte, es einschließen könnte, so entzieht es sich doch im Maße der Uneinheitlichkeit und der nicht nur in der Handschrift tendenziellen „Unleserlichkeit“ der buchstäblichen „Beschriftungen“. Selbst wenn sich Worte, Namen, Daten, „Typen“ entziffern ließen, wird durch den Schriftzug der Titel als Grund erschüttert und ausgehöhlt. Eine *Beschriftung* wird weniger Titel als vielmehr Signatur. Könnte ein Titel noch die Gewalt haben für immer die Photographie zu versprechen, ist es mit der *Beschriftung* tendenziell wie mit einer Signatur: eine Abschließung für Einmal.

Typoskript - Bild:

Mit den archivierten Typoskripten kommt die „ursprünglichen Anordnung“ der Mappen, also der Ordnung des „Kulturwerks“ selbst zur Sprache. Als Typoskripte unterliegen diese Schriftstücke einem anderen Modus der Schrift, sofern sie nicht allein mit einer Schreibmaschine geschrieben sind, sondern auch zahlreiche handschriftliche Umschriften und Ergänzungen enthalten. Deshalb lässt sich mit den Typoskripten die Mappe als ein Modus entfalten, der sich von dem des Buches unterscheidet, sofern das „Ursprüngliche“ der Anordnung damit selbst getroffen wird. Die „ursprüngliche Anordnung“ hatte sich nämlich noch zu Lebzeiten August Sanders verrückt. Im *August-Sander-Archiv* existieren drei unterschiedliche Typoskripte mit dem Titel *Menschen des 20. Jahrhunderts*.¹⁶⁷ Typoskript Nr. 3 enthält in der Titelzeile den Zusatz „Zusammenstellung nach Unterlagen vom 13.2.1976.“ und auf der zweiten Seite am Schluß den Zusatz „Zusammengestellt nach Unterlagen von August Sander in Rottach Egern am 13.2.1976 von Gunther und Gerd Sander.“ Typoskript Nr. 1, die Numerierung ist mehr oder weniger willkürlich und dient nur einer operationellen Unterscheidung, mag als das früheste gelten. Auf allen drei Typoskripten sind zahlreiche handschriftliche Zusätze und Durchstreichungen eingetragen. Typoskript Nr. 1 allerdings enthält handschriftliche Eintragungen von August Sander, wie sich vom Hörensagen mitteilen lässt. Doch die handschriftlichen Notate sind in ihrer Graphie unterschiedlich. Es lässt sich jedenfalls nicht entscheiden, von wem was wann geschrieben wurde. Es lässt sich auch nicht entscheiden, ob Nr. 1 als „ursprünglichstes“ Typoskript der Nr. 3 vorzuziehen ist, da Gunther und Gerd Sander sich z.B. durch Gespräche mit August Sander durchaus auf mehr „Unterlagen“ und gleichsam auf ein „erweitertes Archiv“ bezogen haben könnten, als sie sich Schwarz auf Weiß auffinden lassen und

erhalten geblieben sind. Die Mappenordnung oder die Ordnung des *Kulturwerks* verrückt sich währenddessen durch Abweichungen in den Titeln der einzelnen Mappen. Alle drei Typoskripte unterscheiden sich, manchmal nur um eine winzige, mikrologische Nuance in der Titelgebung. Sofern sich mit jedem Typoskript und seiner Textgestalt eine Verschiebung ereignet, können sie als gleich-ursprünglich gelten. Denn mit jeder Eintragung oder mit jedem „Eindruck“ in seiner Ereignishaftigkeit gibt sich auch ein Ur-Sprung und, wie Derrida einmal sagt, „man erlebt nicht mehr in derselben Weise, was sich nicht auf dieselbe Weise archivieren läßt“.¹⁶⁸

Die Typoskripte unterscheiden sich auch in ihrem typographischen und handschriftlichen Schriftbild. – Typoskript Nr. 3 gibt zusätzlich zur Typographie und Handschrift rechts neben „Gruppe 5 „Die Künstler““ durch eine Zeichnung, eine Kritzelei einen poetischen Moment zu sehen. Die eher formlose Kritzelei, die als Kritzelei nicht nur nichts ist, gibt in der Konstellation mit „Rottach Egern“ *für mich* auf merkwürdige Weise ein Bild von Bergen zu sehen. Man könnte sagen: „Rottach Egern“ als Name eines Ortes am Oberbayrischen Tegernsee lässt mit der Kritzelei Berge sichtbar werden. Weder ist dabei die Zeichnung eine Zeichnung von Bergen, noch weiß ich, ob es wirklich Berge in Rottach Egern gibt. Ich war nie dort. Müsste es vielleicht durch eine Landkarte überprüfen. Aber das ist relativ bedeutungslos, weil sich *für mich* aus der Zeichnung oder absichtslosen Kritzelei (vielleicht auch über „Die Künstler“) und „Rottach Egern“ das Bild von Bergen entfaltet hat. Vielleicht ein Traum nur. Die Magie der Schrift lässt ein Bild für einmal werden. Erkennen oder sehen lassen sich die Berge freilich kaum. Wenn ich dem Bild Punkt für Punkt nachspüre, schwindet der Blick. Das Bild von Bergen gibt es vielleicht nur *für mich*, aber dies heißt „Bildfunktion“ auf dem Feld des Sehens: eine Photo-Graphie.¹⁶⁹ – Typoskript Nr. 2 soll nach Hörensagen einen Arbeitsstand Ulrich Kellers vor der Veröffentlichung des Buches dokumentieren. Das Typoskript selbst enthält keine Mitteilungen darüber, von wem und wann es geschrieben worden ist. Da aber die Autorschaft – Gunther und Gerd Sander, z.B. – aller drei Typoskripte mehr oder weniger zweifelhaft ist und bleiben muss, wenn man von der Schrift spricht, lassen sich im folgenden die starre Ordnung und die „Stände“ mit der Photo-Graphie befragen.

Typoskript - Typographie:

Die Graphie von Typoskript Nr. 1 ist merkwürdig. In Gruppe 4 „Die Stände“ findet sich z.B. folgende bedenkenswerte Eintragung: M. 21 Der Soldat. Handschriftlicher Zusatz: „u. Nationalsozialist“. Wie kommt der „Nationalsozialist“ zum „Soldat“ hinzu? Muss sich der Soldat, nennen wir es das Bild vom Soldaten, nicht unweigerlich ändern, wenn der Nationalsozialist zum Soldat hinzukommt? Das ließe sich für das Blatt Papier, so wie es die Schrift mit dem handschriftlichen Zusatz graphisch hervorbringt, sogar durch ein historisches Wissen formulieren: Nach 1945 wird das Bild des Soldaten nicht mehr das selbe gewesen sein wie das vom November 1927, um das Datum der öffentlichen Ankündigung des Werks zu zitieren. Das Blatt Papier sagt indessen nichts darüber, ob der Zusatz 1933 oder 1946 oder wann auch immer eingetragen worden ist. Doch der Zusatz, selbst wenn man nur vom photographischen Material, dem einzelnen Photo in der Mappe „Soldat u. Nationalsozialist“ ausgeht, eröffnet eine Differenz und mit ihr den Raum der Schrift, in den sich viel, unendlich viel einschreiben ließe. Die „Stände“ verrücken sich nicht nur über die Typoskripte hinweg oder anders gesagt, es gibt nicht nur mit jedem weiteren Typoskript einen Ruck durch die „Stände“, sondern auf jedem einzelnen Blatt, wie die Schrift zu lesen gibt. Das Blatt Papier wird mit seinen Ein- und Umschreibungen zur Oberfläche für eine Kartographie: das Photo trägt sich in die Karte ein und lässt eine Karte selbst werden.

Mappen - Werk:

Um die Verschiedenheit der Modalität von Buch und Mappe weiter zu analysieren, wird einigen wenigen vielschichtigen Bewegungen der Schrift gefolgt.

„Gruppe 1“ „Der Bauer „Stammmappe“.“ enthält die handschriftlichen Hinzufügungen: „M.6B Bauer der II Hälfte (unleserliche Durchstreichung) des 20. Jahrhunderts-“. Wenn man will, könnten diese Zusätze historisch erklärt werden. Aber vielleicht nicht nur, wenn sie sich denn überhaupt erklären lassen! Wann kommt der Zusatz hinzu? Wann wird etwas mit einem Mal durchgestrichen? Wie lässt sich ein System der Mappe denken, wenn man die verrückende Kraft des Titels im Modus der Zusätze, Einträge, Ab-Brüche und Ein-Schnitte als eine Ordnung bedenkt? Anders gesagt: am Stamm beginnen sich Ein-Schläge abzuzeichnen. Denn in der Serie von sechs bzw. acht Mappen (6, 6a und 6b) in der Gruppe₁ wird ein historisches, lineares oder genetisches Muster durch die Zusätze untergraben.

M.1 DER JUNGBAUER.

M.2 DAS BAUERNKIND u. DIE MUTTER.

M.3 DER BAUER (sein Leben u. Wirken.) (handschriftlich: Familie
u.s.w.)

M.4 DER BAUER u. DIE MASCHINE.

M.5 DER HERRENBAUER.

Und dann:

M.6 DER KLEINSTÄDTER.

M.6a DER SPORT. (handschriftlich: 6b Bauer der II Hälfte (...) des 20. Jahrhunderts-

Was unter dem Titel „Der Bauer“ „Stammmappe“ geschrieben steht, gibt sich als ein derart verrücktes Szenario, dass der vermeintlich so bodenständige Begriff „Stammmappe“ ins Wanken gerät. Es ließe sich hier der Stamm in seiner Bedeutungsvielfalt von Familie, Clan, Baumstamm, Genealogie, kulturelle Gemeinsamkeit, Geschlecht, Bestand, Mannschaft und so, wie ihn August Sander mit seinem Werk als Stammmappe geschrieben hat, entfalten. Der Stamm hängt, wie die indogermanische Wurzel *sta-* für „stehen“ zeigt, nicht zuletzt immer von einem *Stand* ab.¹⁷⁰ Der Stamm und die Stände bleiben indessen immer in einer eher baumartigen, genealogischen Struktur. Unterdessen beginnt sich die Mappe über die Typoskripte auszufalten. Die Gruppe 1, die mit „Der Bauer „Stammmappe““ betitelt ist, führt als Mappe 1 den Titel „Der Jungbauer“. Auf dem Blatt Papier steht nicht „1. (erste) Mappe“! Weil Gunther und Gerd Sander sich die verwirrende Graphie auf Typoskript Nr. 1 nicht erklären konnten, vielleicht gab es auch noch andere Unterlagen und Hintergründe, steht als Zusatz auf dem Typoskript Nr. 3 in der Titelzeile: „1 Stammmappe mit Bauerntypen, extra.“. Typoskript Nr. 1 aber gibt für diesen Zusatz keinen Grund, sondern die abgründige Struktur des Schriftstücks gibt vielmehr einen Anstoß, einen Ruck für den Zusatz. Indessen bleibt auch das, was *bodenständig* „Stammmappe“ heißt, von der Seite der Schrift vage. Die editorische Ordnung des „Kulturwerks“ als „Mappenwerk“ von dem Sander in seinem Brief an Erich Stenger schreibt, eröffnet ein anderes verrücktes und verrückendes Denken, als es sich im Modus des Buches oder einer Ausstellung zeigen ließe. Denn auf bedenkenswerte Weise formuliert Sander das „Mappenwerk“ als ein „parallel laufendes“. Was da aber „parallel“ läuft, sagt er nicht und konnte es vielleicht gerade nicht sagen.

Eine frühere Publikation von *Menschen des 20. Jahrhunderts* unter dem Titel *Menschen ohne Maske*¹⁷¹ wird weniger durch ihre Wissenschaftlichkeit legitimiert, weil sie nicht beansprucht ein Werk oder Ausschnitte wiederherzustellen. Sie macht etwas anderes mit dem Programm der Mappe und den Ständen. Diese Publikation praktiziert mit dem Abdruck einer Vielzahl von kleinformatigen Photos auf einer Seite eher den Modus der Mappe als ein Mapping.

Wobei sich die Merkwürdigkeit zu bedenken gibt, dass der kleinformatige Abdruck der Photos als Bestand einer Mappe oder Sequenz auf Kosten der Sichtbarkeit der Einzelheit geht und damit die Regeln der „reinen Photographie“ unterläuft. Die konstellative Anordnung der Photos auf einer Seite ermöglicht indessen die Verknüpfung unterschiedlicher Photos, so dass sich allein aus den Photos eine Photo-Graphie entfaltet, indem ein Photo ein anderes belichtet: erst in der Differenz stellt sich ein Photo über ein anderes in seiner virtuellen Sichtbarkeit her. Die Ordnung wird dadurch keine statische, ständische oder subjektive mehr, sondern sie wird sich über den Modus einer nachträglichen Ähnlichkeit immer erst herstellen und vergehen.

Als „Idee“ vermag das „Mappenwerk“ das *Phantasma* einer Ganzheit sein, als Modalität des Sichtbarwerdens indessen, lässt sie sich nie als Ganzes, sondern nur als eine Differenzialität von 0 und 1 formulieren. Die „Sequenzierung“ der Mappen, die mit dem Modus der Sequenz nicht zuletzt Anklänge an das Medium des Films weckt, die „Sequenzierung“ also, wie sie Keller unternommen hat, kanalisiert die Lektüre der Photos unter dem Dogma des Titels. Die Graphie der Mappe wird so einem Prozeß der Normalisierung unterstellt. Denn die Normalisierung lässt Reihen und Linien entstehen, wo auch eine Kartographie berechtigt wäre, die immer wieder neue Singularitäten bildet. Ob Keller nun eine „berufsständische Gesellschaft“ in zyklisch auf- und absteigenden Stufen für das *Kulturwerk* konstatiert oder die Photos von „1 Hirte. 1913“ bis „431 Tote. ca. 1927“ in Mappen sequenziert, es entsteht eine Linearität im Modus des Buches als Bereich der Darstellung und Vorstellung, denn die Rekonstruktion beansprucht gerade auch „das Buch als Bild der Welt“¹⁷², die hier ein „Mappenwerk“ wäre, herzustellen. Das Problem der Linearität einer Schrift lässt sich nicht allein editorisch lösen. Indessen lässt sich vielleicht die Linearität dadurch markieren, dass sich die Linien immer wieder auffächern, zerstreuen, abrechnen, um an das Problem der Linearität zu erinnern: das Lösen von der Linie _____ - - - - Die verrückte Ordnung der Mappen, wie sie mit der Serie der Mappen aus Gruppe 1 des Typoskripts Nr. 1 analysiert worden ist, praktiziert eine Zerstreung der Linearität.

Umschrift - Verzettelung:

Das Typoskript Nr. 1 lässt sich ein weiteres Mal anders auffächern. Gruppe 6 Die Grosstadt. eröffnet ein bedenkenswertes Szenarium der Schrift: 6 M. 37 typographisch: DER VERKEHR. (durchgestrichen) „unleserliche handschriftliche Eintragung“ (durchgestrichen) handschriftlich: „Fahrendes Volk“ (nicht sicher, ob durchgestrichen). „Gruppe 6“ enthält jedoch auch die handschriftliche Eintragung „6 M 33a“ („a“ zweimal durchgestrichen) „Fahrendes Volk“. Mappe 37 ist zu Mappe 33 mit oder ohne a geworden. Was wird dann aber aus Mappe 33 DIE STRASSE (Leben u. Treiben)? „Fahrendes Volk“ ist recht groß in einer Handschrift geschrieben, die man zitterig nennen könnte. Ob es eine Eintragung „Letzter Hand“ ist oder wann sie gemacht wurde, lässt sich nicht entscheiden. Viel weniger noch lässt sich sagen, was August Sander wenn mit „letzter Hand“ auf den Zettel geschrieben hat. Die Unleserlichkeit der Eintragungen und Durchstreichungen lassen sich allerdings daraufhin entfalten, dass sich das Werk verrückt und verzettelt hat: dass es wenigstens bis zum Tod August Sanders ständig um- und neu-geschrieben wurde. Daher muss sich unter anderem der Grund einer „ursprünglichen Anordnung“ entziehen.

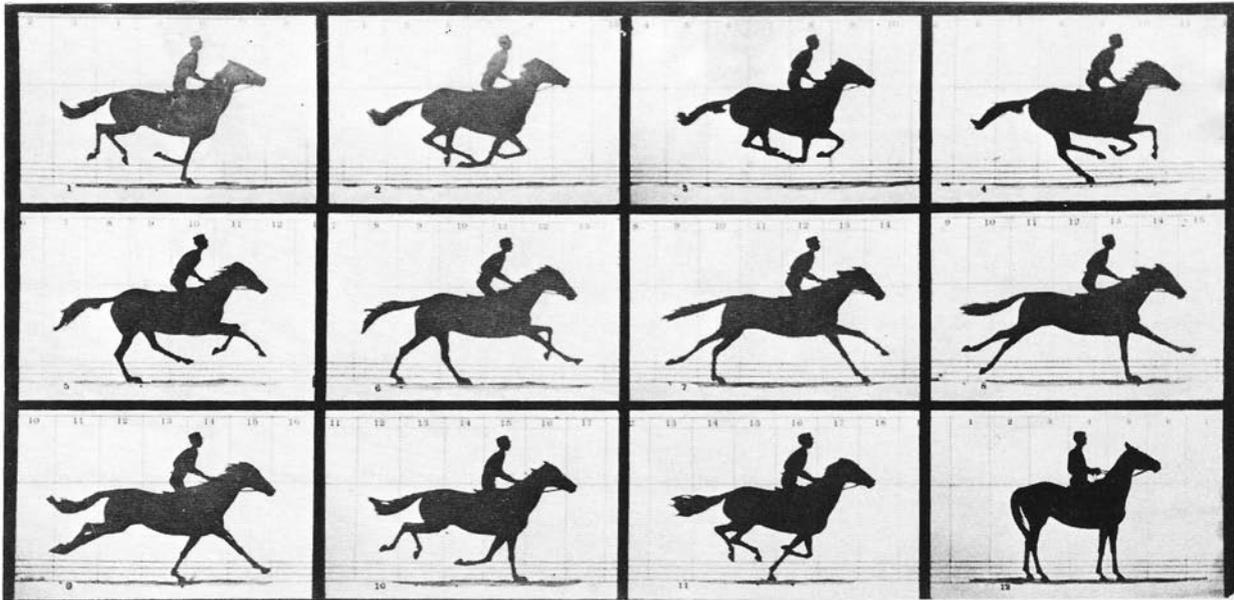
„EIN KULTURWERK IN LICHTBILDERN VON AUGUST SANDER, KOELN-LINDENTHAL
EINGETEILT IN 7 GRUPPEN, NACH STAENDEN GEORDNET UND UMFASSEND 45
MAPPEN IN JE 12 LICHTBILDERN. AELTESTE TYPE 1910.“,

wie es unter der Titelzeile auf dem Blatt Nr. 1 geschrieben steht, erweist sich als eine Ordnung, die sich in ihrer Widersprüchlichkeit und wiederholten Umschreibung einer Lesbarkeit im Modus eines positiven Wissens entzieht, aber sie lässt sich lesen.

Die verzettelnde Bewegung der Umschriften lässt sich an einem Beispiel von Typoskript 1 über 2 und 3 bis zur „Sequenzierung“ im Katalogteil des Buches als auch geheimnisvolle Ordnung auffächern. Typoskript 1 führt in „Gruppe 2 DER HANDWERKER“ als „M. 8 DER ARBEITER (sein Leben u. Wirken.)“ und als „M. 9 ARBEITERTYPEN (physisch u. geistig.)“ Auf Typoskript Nr. 2 ist diese Ordnung beibehalten „sein Leben u. Wirken“ und „physisch u. geistig“ sind jedoch von Hand durchgestrichen. Auf Typoskript Nr. 3 hat sich die Numerierung der Mappen verschoben, weil in Gruppe 1 die Mappe 5 „Bauerntypen 1945-1960“ eingerückt worden ist. Deshalb, aber nicht nur deshalb, gibt es in Gruppe 2 „Mappe 10 Arbeitertypen 1“ und „Arbeitertypen 2“. Im Katalogteil des Buches dahingegen folgt auf „Il. 10 Arbeiter“ die Sequenz „Il. 11 Techniker“. Die Mappe „DER TECHNIKER u. ERFINDER.“ sollte nach Typoskript Nr. 1 aber erst den „Arbeitertypen“ folgen. Es geht nicht darum, eine richtige Ordnung zu postulieren oder eine falsche zu kritisieren, vielmehr kann damit das sich verzettelnde Szenario der Umschriften eröffnet werden, das sich zu allererst entfächert, wenn man keine richtige Ordnung postuliert, sondern dem folgt, was Gunther und Gerd Sander, aber auch Ulrich Keller auf Zettel geschrieben haben, und was August Sander in seiner Vielschichtigkeit „ein Kulturwerk in Lichtbildern“ heißt. Denn das „Kulturwerk in Lichtbildern“ ist nicht zuletzt ein mit und auf Photopapier verzetteltes.

Type:

Mit der TYPE lässt sich der im Modus der Gründung gebrauchte Begriff analysieren. In Majuskeln fällt er im Untertitel als Versprechen und Anordnung des Werks, das kommen soll, auf Typoskript Nr. 1: AELTESTE TYPE 1910. Typ eröffnet in der deutschen Sprache eine Polysemantik von Urbild, Grundform, Bauart, Modell, Gattung, Schlag, Gepräge, Reihe von Eigenheiten, Merkmal, Person, die auch widersprüchlich ist.¹⁷³ Sanders Gebrauch des Begriffs Typ schwankt zwischen Urbild und Grundform sowie Reihe von Eigenheiten – neben „Gruppe 2 M. 8 DER ARBEITER“ gibt es in der Anordnung des Werks auch „M.9 ARBEITERTYPEN“. Die „AELTESTE TYPE“ ist für Sander nicht zuletzt ein Urbild, aus dem sich rein-photographisch eine Reihe von Bildern zu einem Kultur-Werk generiert. Eine TYPE verspricht als Urbild ein erstes Bild, das auf merkwürdige Weise verloren ist und durch ein anderes ersetzt wird, das erste Bild wird der „Hirte. 1913“. Schon Alfred Döblin knüpft seinerseits an die Type in seinem Essay *Von Gesichtern Bildern und ihrer Wahrheit* zur Veröffentlichung von *Antlitz der Zeit* an und schreibt: „Man sieht die Typen der bäuerlichen Menschen, ...“.¹⁷⁴ Typ und Photo fallen bei Döblin in eins. Das Photo wird zum Typ Bauer oder Typ Hirte. Die Typwerdung indessen ereignet sich auf einen Schlag photographisch mit dem Druck auf den Auslöser. In Döblins verallgemeinernder Redewendung - „man“ - wie im Präsenz als Temporalität des photographischen Sehens – „sieht“ – werden die „Typen der bäuerlichen Menschen“ versprochen. Denn die Typen sind für Döblin nicht zuletzt ein Versprechen der Photographie. Der Typ ist zutiefst mit der Graphie verknüpft. Temporal findet sich im Typ als Singularität und Bild verschiedenes für einen Moment. Es lässt sich von einer Schrifttype als einem Graph oder auch von einer Typographie, in der sich eine Schrifttype auf eine oder viele andere beziehen lässt, sprechen. Für August Sander schließlich, der häufig Menschen aus seinem bio-graphischen Umfeld photo-graphierte, sind die Photographierten womöglich typisch gewesen und durch die Photographie zum Typ geworden. Die Typographie erinnert dabei an ein Biographem als unverwechselbaren Zug jenseits einer formulierten „Idee“.¹⁷⁵ – Es ließe sich z.B. daran denken, dass jeder einzelne Portraitierte typische Gefühle, Empfindungen für August Sander mit sich brachte. Welche, wissen wir nicht. Das TYPische des *Kultur-Werks* oder die typische Kultur, wie sie sich für und mit August Sander geschrieben hat, bleibt entzifferbar! Es lässt sich lesen, aber nicht wissen, weil jede Type auch einen Verlust markiert, aber es das Typische nicht ohne die Type gäbe.



Copyright, 1878, by MUYBRIDGE

MORSE'S Gallery, 417 Montgomery St., San Francisco.

THE HORSE IN MOTION.

Illustrated by
MUYBRIDGE.

AUTOMATIC ELECTRO-PHOTOGRAPH

"SALLIE GARDNER," owned by LELAND STANFORD; running at a full gallop over the Palo Alto track, 19th June, 1878.

The negatives of these photographs were made of sections of twenty-seven inches of aluminum and about the twenty-fifth part of a second of time; they illustrate consecutive positions assumed in each twenty-seven inches of progress during a single stroke of the horse. The vertical lines were twenty-seven inches apart; the horizontal lines represent elevations of four inches each. The exposure of each negative was less than the two-thousandth part of a second.

EADWEARD MUYBRIDGE. »Galoppierendes Pferd«. 1878. Albuminpapierkopie. George Eastman House, Rochester, N.Y.

Photograph

Die Frage nach dem Photographen wird in diesem Abschnitt in einer Konstellation von Eadward Muybridge mit David Octavius Hill als Photographen bearbeitet. Was wird mit einem Photographen versprochen? Und was verspricht ein Photograph? Eröffnet wird die Frage thematisch mit einer Komposition von Philip Glass und einer Anekdote zur Erfindung des Films aus der Photographie. Angeknüpft wird also nicht allein an ein Photo, sondern an eine Komposition, die als *minimal music* bezeichnet worden ist. Die Frage nach dem Photographen ist nicht zuletzt eine Frage nach den Medien. Denn die Polysemantik des Wortes Medium lässt es auch zu, den Photographen mit anderen Medien zu befragen. Weil die Polysemantik von Mittel, Mittler, Mittelglied, ein Mittel der Vermittlung von Informationen sowie von der griechischen Grammatik her, in der Medium eine Aktionsform heißt, die der reflexiven Form des Verbums entspricht und bei der sich das Geschehen auf das Subjekt bezieht, hat das Medium Folgen für das Subjekt.

Von Philip Glass gibt es eine Komposition, die *The Photographer* heißt. In einer Notiz zur Komposition schreibt Glass: „The photographer, a music/theater piece, was planned as a three-part work – a play, a concert and a dance.“¹⁷⁶ Die Komposition bringt damit gleich drei unterschiedliche Medien, durch die *The Photographer* komponiert wird, ins Spiel: das Drama, wie sich „play“ übersetzen lässt, das Konzert und den Tanz. Der Modus der Komposition, der unterschiedliche Medien ins Spiel bringt, ist strukturierend. Auf dem kleinen Heft zur Compact disk sind jene berühmten Photos von 1878 in farbiger Bearbeitung abgedruckt, die, wie man vom Hörensagen weiß, mit einer Wette verknüpft sind. Eadward Muybridge (1830-1904) hatte seit 1872 für Leland Stanford, dem ehemaligen Gouverneur von Kalifornien, dessen Pferd „Occident“ unter Vertrag photographiert, weil Stanford darauf gewettet hatte, dass ein Pferd im Galopp alle vier Hufe in der Luft habe. Dies war aber nicht zu beweisen. Die Photographien von „Occident“ blieben schattenhaft und unscharf.¹⁷⁷ Erst am 19. Juni 1878 photographierte Muybridge Stanfords Pferd „Sallie Gardner“ im Galopp und erfüllte den Vertrag. Paradoxerweise hatte „Sallie Gardner“ im Galopp aber nicht im Moment der Streckung, wie man angenommen hatte, sondern in einem Moment der Kontraktion unter dem Bauch alle Hufe in der Luft. Die Photos markieren nichtsdestotrotz einen „medienhistorischen“ wie medialen Einschnitt. Sie sind wiederholt als Vorläufer des Films verstanden worden.¹⁷⁸ Die Komposition ihrerseits hat nicht nur unterschiedliche Medien zum Thema – den Photographen, die Photographie, Briefe, die adressiert und gelesen werden, ein Gerichtsprotokoll etc. –, sondern sie be- und verarbeitet diese auch. Die Medien sind dabei mehr, als das, was sich verstehen lässt. Nicht zuletzt ist es Glass' Minimalismus, der in seiner Strenge etwas Geisterhaftes bekommt.

Die Komposition von Philip Glass wirft in der Planung nicht Drama, Konzert und Tanz zusammen, sondern spielt das Thema *The Photographer* in den drei unterschiedlichen Medien und ihren Modalitäten durch. Die drei Teile eines „music/theater piece“ unterscheiden sich in ihrer Performance: im Drama wird gesprochen und gesungen, im Konzert wird einem Violinensolo beziehungsweise einer Solovioline anstelle von Gesangstimmen Raum gegeben und im Tanz wird nach der stark rhythmisierten Komposition getanzt. Insofern es mit dem „play“ als Drama auch um das Drama der Sprache geht, das Violinen-Solo sich als eine unsagbare und dissonante Singularität entfaltet und der Tanz als Geste oder gestische Kunst bedacht werden kann, spielt sich die Komposition auf drei unterschiedlichen Ebenen ab.

Medien – Sprechgesang:

Die Komposition heißt *The Photographer*, und das ist vieldeutig. Einerseits bringt sie sowohl die historische Person Eadweard Muybridge als Zitat und Medium wie den Photographen und die Photographie, aber auch die Sprache ins Spiel. Deshalb wird zunächst mit dem *song* „A Gentleman’s Honor“ der Photograph untersucht, was Glass unter einem Photographen versteht beziehungsweise wie ein Verstehen selbst zum Problem wird. Der *song* montiert Zitate aus Gerichtsprotokollen, Kommentare des Publikums während der Gerichtsverhandlung sowie Briefe von Muybridge an seine Frau Flora, deren Liebhaber Muybridge erschöß. Die Herkunft der Zitate ist im *song* nicht markiert. Die Photographie und was erblickt wird, aber auch was gelesen wird, ist nach der Komposition als Erzählung nachhaltig mit der Frage der Ehre als Gesetz verschränkt. Das Gesetz der Ehre hängt von der Sprache und der Schrift ab, das heißt sie wird von den Schriftstücken, einem Brief und einer Photographie abhängig gemacht. Kommentare und Gerichtsprotokolle kommen dazu. In *The Photographer* werden indessen die Schriften und Schriftstücke, von denen das Gesetz der Ehre abhängig gemacht wird, anders komponiert. Sie werden Sprechen und Gesang. Der *song* rhythmisiert und komponiert die Zitate, so dass einerseits mit dem Modus des Sprechgesangs, das Drama der Sprache und des Sprechens selbst inszeniert wird, andererseits bleibt gerade durch die rhythmisierende Montage vieles ungesagt. Der Modus des Sprechgesangs unterscheidet sich vom Lied, das auch beruhigt.¹⁷⁹ Eingedenk der weggeschnittenen „Augenlieder“ vor dem Bild, wie Kleist schreibt, ist der Sprechgesang auch ein photo-graphischer Modus.¹⁸⁰ Der Text des *songs* wird gesprochen und gesungen. Wer spricht und singt ist nicht eindeutig festzulegen. Der Text lautet:

All that white hair
A Gentleman’s honor
And a long white beard
Burns up in fever

And this is artificial moonlight
An artificial sky

Horses in the air
Feet on the ground
Never seen
This picture before

And this is artificial moonlight
An artificial sky

Horses in the air
“Whose baby is this”
Never seen
This picture before¹⁸¹

Die Zitate, die wie Photos von unterschiedlichen Medien „genommen“ sind – im Englischen und Amerikanischen kann man sagen „photos were taken from“¹⁸² -, lassen sich im Sprechgesang nicht auf ein Ich, das spricht, zurückführen. Was sich nicht nur deshalb sagen lässt, weil es kein Ich im Text gibt, sondern weil die Zitate aus unterschiedlichen Medien zu einem Liedtext „montiert“ worden sind. Es gibt die Sprache in der Dramatik ihrer Aussagen, aber kein Subjekt das spricht. Vielmehr wird der *song* von einem Chor, also vielstimmig

gesungen. Das Fehlen eines Ichs der Aussage ist für den *song* insofern bedenkenswert, als es mit *The Photographer* gerade um die Ehre oder Würde, um das Recht eines Ichs geht. In der Komposition geht es nämlich auf vielschichtige Weise auch um die Frage des Lesens und der Ehre, des Gesetzes und dem Namen des Gesetzes oder dem Gesetz als Namen. Am 17. Oktober 1874 nämlich erschoss Muybridge Colonel Larkyns, nachdem er einen an seine Frau adressierten Brief gelesen hatte, mit den Worten: „Good evening Major, my name is Muybridge and here is the answer to the letter you sent my wife.“¹⁸³

Die Montage des Sprechgesangs, dessen Zitate in ihrer Herkunft ungewiß bleiben, lässt sich mit den Medien auf vielfältige Weise bedenken. Man kann sagen, dass es mit den Photographien von Muybridge um das Sehen im Modus eines positiven Wissens geht. Denn mit der Photographie ließ sich vertragsgemäß etwas entwickeln, was sich dem (menschlichen) Auge bisher entzogen hatte. Im Modus der Entwicklung wurde paradoxer-weise auch etwas anderes als erwartet entwickelt. Doch kommt die Photographie im *song* nur auf der Ebene des Auges vor? Ist sie allein „this picture“, das mit dem Demonstrativpronomen nach dem Modus der Deixis vom Sprecher gezeigt und angenommen oder auch geleugnet wird?¹⁸⁴ Es bleibt zumindest mit der Wendung „Never seen/This picture before“ auf merkwürdige Weise in Frage gestellt. Denn die Wendung als Aussage wird gleichsam „Lüge“¹⁸⁵, weil sie zweierlei heißen kann: „dies Bild“ kenne ich nicht und das sehe ich zum ersten Mal. Es lässt sich auch sagen, weil die erste Variante quasi paradigmatisch und demonstrativ „this picture“ als Beweis vor Gericht erscheinen lässt und das Ich der Aussage, um sich als Ich einem Wissen zu entziehen, nicht nur sagen könnte, sondern geradezu als Gemeinplatz vor Gericht aussagt: „Never seen this picture before.“ – Für ein Bild/Photo, das nie zuvor gesehen wurde, gibt es auch keine Worte.

Der Refrain des Sprechgesangs „And this is artificial moonlight/An artificial sky“ eröffnet weitere Varianten. Denn das „artificial moonlight“ bleibt seltsam unbestimmt und impliziert eine semantische Vielfalt. Indem nämlich der Sprecher der deiktischen Aussage vielstimmig und auch unbekannt bleibt, wird der Modus der Deixis unbestimmt und vielfältig. Photochemisch lässt sich „artificial moonlight“ mit Luna cornea - wörtlich: Horn des Mond - als der lateinische Name für Silbernitrat, das heißt der chemischen Substanz des Photos, lesen. Aber die Substanz ist eben auch rätselhaft, weil sie nur mit dem Licht sich entwickelt. Sie ist nicht einfach Substanz, sondern Material, das immer schon im photographischen Verfahren impliziert ist, im „artificial moonlight“ wie im „artificial sky“. Sofern *The Photographer* eine dramatische Liebesgeschichte erzählt, bescheint das Mondlicht auch das wortlose Rendezvous der Liebenden. „This is artificial moonlight“ spiegelt damit ein photographisches Moment der poetischen Vermischung ohne Worte. Wer die Liebenden in diesem *song* sind, wird nicht gesagt. Es lässt sich nicht wissen. Doch das „artificial moonlight“ und der „artificial sky“ sind nicht zuletzt künstlich im Modus ihrer medialen Vermittlung. Dieser Zug des immer schon Künstlichen als ein Vermitteltes ist bereits, aber nicht nur dem Mondlicht mit dem Mond als Reflektor des Sonnenlichts eingeschrieben, weshalb es eine Gewißheit und Wahrheit berührt und verunsichert. Berührt wird die Wahrheit im Moment der wortlosen Vermischung im künstlichen Mondlicht und verunsichert wird sie, weil sie sich einem positiven Wissen entzieht. Am anderen Ende des Rendezvous im Mondlicht und unter dem Himmel stellt sich nämlich die Frage „Whose baby is this“. Mit anderen Worten: Wer oder was ist der Erzeuger, wobei die Frage in der dritten Strophe mit dem nie zuvor gesehenen Bild verknüpft wird. Damit wird aber die Frage nach dem Erzeuger nicht nur auf der Ebene einer biologischen Vaterschaft gestellt, sondern auch auf der Ebene der Medien. Denn der Photographie Muybridges wird nicht zuletzt von Siegfried Kracauer die Rolle eines „Embryo im Mutterleib“ für den Film zugeschrieben wurde.¹⁸⁶ - Luna Cornea bleibt poetisch. Die Frage bleibt in der Komposition unbeantwortet. Ebenso bleibt ungesagt,

wer sie stellt und wo sie gestellt wurde. Im Brief des Colonel an Flora? Vor Gericht? In einem Brief Muybridges an Flora? Von Prozeßkommentatoren? Muybridge an Flora vor Gericht? Oder ist es immer die Frage eines Richters? Die Frage bleibt indessen auch vor dem Gesetz. Im Drama um die Ehre und das Recht spielt die Frage, die sich als Frage nach dem Grund, welche in den die wörtliche Rede markierenden Anführungszeichen aber ohne Fragezeichen gesetzt ist, nicht beantworten lässt, vor Gericht eine Rolle. Ob sie beantwortet werden konnte, lässt uns der *song* als Sprechgesang nicht wissen. Statt dessen entfaltet der *song* mit der Photographie dadurch einen poetischen Zug, dass die „Horses in the air“ also nachgerade in der Luft bleiben, indem sie in der dritten Strophe nicht mehr wie noch in der zweiten die „Feet on the ground“ bekommen. Vielmehr steht nun die offene Frage nach dem Grund an Stelle dessen. Sofern die Frage mehr oder weniger den Grund für den Mord gegeben hat, wurde sie beantwortet. Von wem bleibt aber offen.

Im Mondlicht, das auch ein Photo/Luna cornea ist, lässt sich träumen. Das Traumartige entfaltet sich mit der minimalistischen Komposition nicht zuletzt dadurch, dass sie nur einen vielstimmigen Chor und keine einzelnen Sänger hören lässt. Das „vocal“ als Sprechgesang und so wie es sich hören, aber nicht vernehmen lässt, bleibt geschlechtslos, obwohl das Begleitheft 7 Frauennamen für den Chor aufführt. Eine Referenz auf ein einzelnes Subjekt oder Geschlecht, das spricht und singt, wird dadurch unmöglich. Die Stimme als Objekt klein a lässt sich nicht genießen, sondern kann nur polyphon vernommen werden, sofern sie sich vernehmen lassen.¹⁸⁷ Den Aussagen, die unter anderem aus einem Gerichtsprotokoll zitiert werden, wird durch die Modi der Polyphonie und der musikalischen Komposition die dem Gesetz der Sprache und der Sprache als Gesetz eigenen Schärfe nicht genommen, sondern aufgelöst in ihrer Aussagekraft. Sie werden nicht geglättet oder harmonisiert, sondern bleiben seltsam ortlos. Für *The Photographer* als Komposition spielen Briefe als Medien eine entscheidende und scheidende Rolle. Im *song* bleibt aber unklar, was aus Briefen zitiert wurde und was nicht. Damit entfaltet sich der *song* kontrapunktisch zum Brief, den Muybridge gelesen hatte und der mit dem Schuß als Antwort auf den Brief in einer signifikanten Tauschlogik abgeglichen wird: dem Mord. Sobald die Frage des Rechts gestellt und beantwortet wird, geschieht ein Mord. – Eadward Muybridge wurde im Prozeß freigesprochen.

Medien – Politik:

Mit dem Druck auf den Auslöser werden photographische Medien politisch. Sie werden zu „Entscheidungsträgern“¹⁸⁸ für Einmal oder auch für ein Mal. Denn „die kybernetische Botschaft ist eine Zeichenfolge“ wie Lacan einmal sagt. „Und eine Zeichenfolge lässt sich immer auf eine Folge von 0 und 1 zurückführen. Eben deshalb bezieht sich das, was man die Informationseinheit nennt, das heißt jenes etwas, an dem sich die Wirksamkeit irgendwelcher Zeichen bemisst auf eine ursprüngliche Einheit, die man die Tastatur (clavier) nennt und die nichts anderes ist als ganz einfach die Alternative.“¹⁸⁹ Mit anderen Worten: mit der Alternative von 0 und 1 wird immer auch über die An- und Abwesenheit oder das fort/da eines Mediums entschieden. Denn es ist zwar „nichts anderes ... als ganz einfach die Alternative“, aber keine einfache Alternative, da mit dem Auslöser auch immer das Da durch ein Fort und das Fort durch ein Da abgelöst wird. Anders gesagt: mit dem Druck auf den Auslöser wird nicht einfach über die An- oder Abwesenheit entschieden, vielmehr ist das Scheidende der Medien der Punkt, an dem etwas ab- und ausgelöst wird oder auch abbricht und einsetzt. Beispielsweise wird ein Photofilm oder Photopapier entscheidend, insofern sie nur wie ein Schirm in „das milchige Licht“ gehalten werden.¹⁹⁰ Auf dem Schirm entfaltet sich dann die Photo-Graphie als Licht und Schatten. Dabei ist der Schirm in der Photo-Graphie nicht einfach „Ort der Vermittlung“¹⁹¹, auf dem es etwas zu vermitteln gäbe, sondern auf schneidende Weise entscheidend. Photographische Medien bleiben und werden gerade in dem Maße ihrer Un/Vermitteltheit und Un/Vermittelbarkeit rätselhaft und politisch. Die Vermittler entziehen sich damit nicht zuletzt einer Wißbarkeit: etwas „hat sich dazwischen ... ereignet“.¹⁹² Durch den Modus der Alternative werden Medien politisch, weil die Alternative immer in einem Zwischen getroffen wird. Im Modus des Zwischen Zwei oder 0/1, An/Abwesenheit, Präsenz/Absenz, fort/da ist der trennende Schrägstrich auch ein Schirm.

-

Verpaßtes Medium:

Der Photograph als auch geheimnisvolles Medium lässt sich mit David Octavius Hill auf weiter befragen. Ein Brief vom 2. Februar 1839 an die Literary Gazette von Sir David Brewster, der im Umfeld von William Henry Fox Talbot an der „Erfindung“ der Calotypie oder Talbottypie beteiligt war, gibt einen Wink auf das Maschinelle der Medien, wenn er in Majuskeln schreibt, „daß es das Bild ist, das SICH SELBST macht“.¹⁹³ Das Sich-selbst-machen als maschinelle Prozessualisierung der Medien und der Photographie betrifft auch den Photographen. In der „Frühzeit der Photographie“, in die auch ihre „Blüte“ fällt, wie es Walter Benjamin in seiner Kleinen Geschichte der Photographie formuliert hat¹⁹⁴, gibt es einen Photographen, der mit dem Namen Hill beziehungsweise David Octavius Hill benannt wird. Die auch schwankende und unsichere Stellung David Ocatvius Hills als photographisches Medium lässt sich mit einer kurzen Anekdote eröffnen, die davon erzählt, dass der berühmte Photograph als „Meister“ verpaßt wird, d.h. daß der „Meister“ in seinem Atelier nicht angetroffen und verfehlt, aber auch und allererst in seiner Abwesenheit als „Meister“ hergestellt wird. Doch der Begriff des „Meisters“ wie er mit der Erzählung als Souverän des Mediums hergestellt wird, gerät ironischer Weise mit dem Medium Calotypie selbst ins Schwanken.

Im Jahre 1844 unternahm der deutsche Gelehrte, Arzt, Maler, Kunstschriftsteller und Physiognom Carl Gustav Carus (1789-1869) mit dem König von Sachsen, Friedrich August IV., eine Reise durch England und Schottland. - Carus hatte unter anderem von 1818-1831 einen Briefwechsel mit Johann Wolfgang von Goethe geführt. - Von der Reise durch Schottland und England ist ein kleinformatiger, zwei Bände umfassender Bericht überliefert. Er enthält umfangreiche statistische Notizen, ausführliche geographische und historische Erläuterungen über die bereisten Länder und eine Art Reisetagebuch in Briefen.¹⁹⁵ Im August 1844 erreichte die Reisegesellschaft Edinburgh und ließ sich *photographieren*. Die Reisegesellschaft hatte zuvor Sir David Brewster in Taymouth Castle besucht und war über Edinburgh nach Dalmahoy Castle weitergereist. Der „Brief vom 2. August 1844, Abends“ aus Dalmahoy bei Edinburgh enthält eine längere Passage über jene Begebenheit. Er erzählt von der „Calotypie“, das heißt dem photographischen Verfahren William Fox Talbots, das fast gleichzeitig mit der „Daguerreotypie“ von Jacques Louise Mandé Daguerre um das Jahr 1840 öffentlich wurde. Die Photographie kommt in dem Brief somit als zwei Medien vor. Erzählt wird auch von der Malerei, dem Photographiertwerden und dem leider abwesenden „Meister“. Carl Gustav Carus schreibt:

Nach langem Verweilen auf diesem merkwürdigen Felsenhügel, der, wie er Monumente trägt, selbst das Monument ist einer großen plutonischen Periode des Planeten, indem er aus wunderlichen zusammengebrochenen, hoch aufgequollenen Tragmassen besteht, gaben wir uns an das Herabsteigen und besuchten, noch an seinem Fuße ein Atelier für die eigenthümlich englische, von Talbot erfundene Abart der Daguerreotypie, welche man hier Calotypie zu nennen pflegt, und wobei das Lichtbild nicht auf blankem Metall, sondern in braunem Sepiaton auf Papier, oft ganz vortrefflich und weit mehr einer Zeichnung ähnlich – jedoch allerdings nicht ganz mit der Schärfe des Metallbildes – hervortritt. – Professor Brewster hatte in Taymouth schon dem Könige eine ganze Reihe solcher Lichtbilder vorgelegt, auch mir selbst bereits einige verehrt, und hierbei auf dieses Atelier aufmerksam gemacht. – Wir fanden eine große Anzahl dieser Kunstprodukte hier aufgehangen – Landschaftliche Bilder, Architecturen und Portraits. Vieles darunter war eigenthümlich reizend! – Haben mir doch dergleichen unmittelbare Abformungen der Natur von jeher viel zu denken gegeben! – Man kann nicht leicht mehr empfinden in wie vieler Beziehung ein ächtes Kunstwerk – d.h. das mit Nothwendigkeit organisch von innen hervor

und heraus gestaltete Gedankenbild einer Kunstseele – von der Natur abweichen muß, als wenn man einen dagurreotypisch oder calotypisch nachgebildeten Kopf betrachtet und vergleicht. – Das freie Kunstwerk kann und soll überall zugleich weniger und zugleich mehr als die Natur geben, - das bloße Abbild giebt nur eben den Schatten der Natur selbst und bleibt darum seelenlos, ungenügend und starr. – Dieß hindert jedoch nicht daß die Sauberkeit, Treue, Vollständigkeit und das eigen Styllose oder auch Manierlose der letzten Bilder, dem Künstler reizend erscheinen muß; und alle diese alten Gedanken fand ich auch bei diesen Betrachtungen wieder bestätigt. – Majestät entschlossen sich hier die Gruppe der ganzen Reisegesellschaft calotypisch abnehmen zu lassen. Das Sonnenlicht war erwünscht, eine Anordnung wurde gemacht und die Camera obscura zweimal in Thätigkeit gesetzt. Leider war der Meister des Atelier nicht anwesend und ein Gehülfe mußte das Werk leiten, der Erfolg blieb zweifelhaft.¹⁹⁶ _

Wir wissen nicht, wer „der Meister des Atelier“ war. Carus schreibt ihn zwar als abwesenden, aber er nennt nicht seinen Namen. Er verschweigt geradezu dessen Namen, während Brewster als „Professor Brewster“ ausdrücklich benannt wird. Das Verschweigen des Namens des Meisters darf als mehr als nur zufälliges angenommen werden. Historisch ließe sich sagen, dass es jenes berühmte Atelier David Octavius Hills war, genannt Rock House, als welches es in die Geschichten der Photographie eingegangen ist. Carus teilt auch den Namen des „Gehülfen“ nicht mit, obwohl historisch gesehen angenommen werden dürfte, dass es Robert Adamson gewesen ist.¹⁹⁷ Denn David Octavius Hill und Robert Adamson arbeiteten von Mitte 1843 bis Anfang 1848 zusammen im Rock House. Doch der Brief teilt diese Namen nicht mit. Auch der „Gehülfe“ bleibt namenlos. Statt dessen vermerkt er insbesondere den Meister als „nicht anwesend“ und die zweifelhafte Medialität der Medien, die sich von den Paradigmen der Kunst unterscheidet. In dem Maße wie der Name des „Gehülfen“ und des „Meisters“ nicht mitgeteilt sind, werden sie merkwürdig. Mit anderen Worten: Der Name des Photographen bleibt ein Rätsel.

Zwischen Zwei:

Dem Brief zufolge lässt sich sagen, dass das Fehlen des Meisters für den „Erfolg“ im Modus eines positiven Ergebnisses beim Photographiertwerden und durch die Calotypie eine noch entscheidendere Funktion einnimmt als die bloße Verwendung des technischen Mediums. Aber auch das maschinelle Erfolgen und Werden des Ereignisses beunruhigt. Und das gibt zu denken. Wie schreibt sich das Medium/die Calotypie im Brief? Die Position des Photographen als Künstler und „Meister“ oder bloßem „Gehilfen“ der maschinellen Apparatur steht nämlich in Frage. Carus beginnt seinen Brief mit einer symbolischen Anordnung oder Inszenierung, denn der „merkwürdige Felsenhügel“ ist nicht nur ein rätselhafter und merkwürdiger Ort eines „lange(n) Verweilen(s)“, sondern er wird selbst zum „Monument“. Die Verschränkung des „merkwürdigen Felsenhügels“ mit einem Symbolwert in der Eröffnungssequenz markiert den Verlauf der Erzählung vom Medium. Insofern sich das Wissen in den „Felsenhügel“ als eines einschreibt, das nicht nur Monument eines Gedenkens, sondern Monument eines Ursprungs wird, gibt es dem Briefschreiber einen Grund. Er geht von „Monumenten“ aus, die selbst auf einem „Monument“ stehen und von dem er weiß, dass es das „Monument ... einer großen plutonischen Periode des Planeten (ist)“. Dieses an den Plutonisten Goethe anknüpfende positive Wissen um die Herkunft der „Monumente“, mit dem paradigmatisch die Ursprungsfrage beantwortet wird, verleiht dem Erzähler als Subjekt einen festen Grund unter den Füßen, was er ausdrücklich formuliert und erzählt. Doch der Weg zum Atelier führt indessen herab vom Monument an den Fuß der „Tragmassen“. Worauf der Fuß und das Atelier dann stehen, wird nicht gesagt, es bleibt vage. Vielleicht stand er nun nur

noch auf der „Natur“, die nicht mehr bedeutend ist und von der es später als „Schatten“ heißt, sie sei „seelenlos, ungenügend und starr“ in der „Calotypie“. Es lässt sich den Faden weiterspinnend sagen, dass die „Reisegesellschaft“ mit dem bewußten Monument auch einen festen, tragenden Grund unter den Füßen verloren hatte. Man befindet sich nun im Atelier, von dessen Ausstattung hinsichtlich der Helligkeit wenig gesagt wird. Vielmehr ist das Atelier nicht zuletzt deswegen „seelenlos“ und „zweifelhaft“, weil der „Meister des Atelier nicht anwesend“ war. Wäre er dagewesen, hätte er möglicherweise einiges Wissen mitteilen können. Doch der „Gehülfe“ bleibt im Gegensatz zum gelehrten „Professor Brewster“ stumm. Die ganze Situation ist recht bedenklich und gibt noch zu einigen Reflexionen Anlaß, doch auf zweifelhafte Weise gibt es nur den „Gehülfe“. Das Atelier ist verwaist. Der „Meister“ ist nicht da und wird doch, in dem Maße wie er als Wunsch angerufen wird, präsent in seiner Absenz. Aber sein Platz bleibt leer. Und „ein Gehülfe“, der vielleicht nicht nur „ein Gehülfe“ des Meisters ist, sondern möglicherweise nur der „Gehülfe“ der „Calotypie“, dieses erschreckend seelenlosen Apparates, eben dieser in seinem Verhältnis zum Apparat sehr unsichere Kandidat „mußte das Werk leiten“. Der „Gehülfe“ wird durch und durch „zweifelhaft“, denn er gestaltet nicht „mit Nothwendigkeit organisch von innen hervor und heraus“ ein „Gedankenbild“, kein „Kunstwerk“, sondern er leitet wie ein Medium „das Werk“ und setzt auch noch „zweimal“ das obskure Ding, das Medium, die „Camera obscura“, „in Thätigkeit“. Was diese „Thätigkeit“ der „Camera obscura“ indessen macht außer, dass sich etwas selbst macht, bleibt offen. Die „Reisegesellschaft“ bekommt endlich nicht „ein ächtes Kunstwerk“, sondern zwei Calotypien, was zum Zweifeln über das „Bild“ Anlaß gibt: „der Erfolg blieb zweifelhaft“. Anders gesagt: der Erfolg ist auch zwiefältig. In der Zwiefalt bleibt der Erfolg nicht zuletzt geheimnisvoll und schwankend. Das Helldunkel des Mediums macht es in seiner maschinellen Prozessualität zwiefältig und merkwürdig.

Im Brief steht nicht, dass die „Calotypien“, Zwei an der Zahl, mißglückt oder schlecht gewesen wären. „Das Sonnenlicht war erwünscht“, wobei offen bleibt, ob das Sonnenlicht wie erwünscht war oder sich die Reisegesellschaft einfach nur vor das Atelier ins Sonnenlicht begab. Nichtsdestotrotz zerspringt mit den zwei „Calotypien“ insbesondere das Eine, das „ein ächtes Kunstwerk“ verbürgen könnte. Wenn es doch wenigstens nur eine Calotypie gewesen wäre, so hätte Carus vielleicht noch sagen können, dass der Gehülfe einfach kein gutes Photo machen konnte, doch mit den zwei Calotypien ereignet sich das Schreckliche der Medien und der Medialität im doppelten Sinne. Denn es gibt nun „die Reisegesellschaft“ zweimal und sie müsste sich entscheiden (oder auch nicht), welche Calotypie denn „ächter“ wäre. Die „Reisegesellschaft“ schwankt nach dem Erfolg zwischen zwei „Calotypien“ beziehungsweise die zwei Calotypien machen die „Reisegesellschaft“ und mit ihr den König von Sachsen, den Souverän schwanken. Es ist somit ein ganzes Knäuel von Gewißheiten, die mit dem Medium durchkreuzt werden. Insofern der Brief nachträglich geschrieben wurde und er das Ereignis in seiner schneidenden Wirkung gleichsam erzählt, also allererst als Ereignis herstellt, formuliert er, welche Absicherungen über die Monumente oder das Subjekt als Monument getroffen werden mussten, um das Medium zu diskreditieren und um damit wenigstens ein negatives Wissen zu formulieren. Nicht zuletzt sind es die Monumente des modernen Wissens, die dem Subjekt seine Gewißheit verleihen. Denn noch bevor das Medium überhaupt zu „konservieren, kommunizieren und kalkulieren“¹⁹⁸ vermag, tut sich eine ungeheure Leerstelle auf. Der springende Punkt ist nicht zuletzt der fehlende „Meister“, der noch irgendeine positive Entscheidung hätte treffen, noch irgend etwas über die Funktionen und Vorzüge der Medien hätte mitteilen können: Kein Meister ist da, der spricht. Der „Meister“, der hier fehlt und vor allem in seiner Abwesenheit angerufen und verpaßt, hergestellt, wird, vielleicht nicht vielmehr als ein Medium ist, nimmt die Funktion des Meisters ein. Mit anderen Worten: die Funktion des Vaters als Stifter der Ordnung,



DAVID OCTAVIUS HILL & ROBERT ADAMSON. »Fischerfrauen, Newhaven«. 1845. Salzpapierkopie von einem Kalotypienegativ. Museum of Modern Art, New York.

Stifter des Gesetzes und des „ächten Kunstwerks“. Denn die Funktion des Meisters ist es, „Vehikel für den Gott der Wahrheit“ zu sein.¹⁹⁹ – Händeringend wird nach dem Meister gerufen, dass er doch sprechen möge.

Calotypie – Daguerreotypie:

Was die Calotypie und die Daguerreotypie anbetrifft, also die zwei photographischen Medien, so unterscheiden sie sich wenn auch nicht in ihrer kybernetischen Eigenschaft, so doch in ihren Herstellungsmodi und darin wie Carus sie diskursiviert. Entscheidend an Carus' Ansatz, den positiven Unterschied zu erzählen, ist, dass er die „Calotypie“ als „Abart“, man könnte sagen genealogisch als Abkommen und Abweichung von der „Daguerreotypie“ wahrnimmt. Und einen wichtigen Unterschied der Herstellungsmodi nicht wahrnimmt, womit sich die Medialität seines Wissens selbst bedenken lässt. Historisch, wenn man so will, technikhistorisch sind „Calotypie“ und „Daguerreotypie“ zwei von einander unabhängig „erfundene“ und vielleicht doch unauflösbar ineinander verwobene Medien. Unauflösbar ineinander verwoben sind sie nicht zuletzt, sofern sie dem Wunsch des Schauens entspringen, welchen Lacan als Funktion der Blickzähmung formuliert hat. Anders gesagt: Beide Medien vermögen ihre „Erfinder“ zu befriedigen und im Falle Daguerres, macht es ihn sogar reich, weil auf der Ebene des Begehrens als Schauen der Signifikant oder die Eins zählt.²⁰⁰

Unterdessen erzählt der Brief von der automatischen Spaltung, dass Medien vor allem (nicht)-Eins, sondern immer schon der Ab-Schied vom Einen sind. Und der Ab-Schied vom Realen, sofern es als „ein milchiger Lichtkegel“ gedacht wird, lässt sich als ur-sprüngliche Struktur der Medien formulieren. – Und das nicht erst seit Erfindung der Photographie, aber auch nicht ohne sie. – Die Calotypie und Daguerreotypie – oder sollte man doch eher die Talbottypie sagen – unterscheiden sich nach Carus in ihrer Schärfe. Wobei die Schärfe Carus bei der Calotypie auch zu einem „braunen Sepiaton“ schwanken lässt, der das Lichtbild einer Zeichnung ähnlich macht. In die Schärfe spielt nicht zuletzt der Wunsch hinein, „des Gegenstands aus nächster Nähe im Bild, vielmehr im Abbild habhaft zu werden“.²⁰¹ Denn „die Sauberkeit, Treue, Vollständigkeit und das eigen Styllöse“ der Abbilder reizt den Künstler auch. Anders gesagt: Der Reiz und die Schärfe sind nicht nur ein Effekt der Calotypie oder Daguerreotypie, vielmehr sind Reiz und Schärfe photographische Modi wie an ihnen Anstoß genommen wird, das heißt Medien lösen nicht nur ab, sondern auch aus, indem sie beunruhigen. Anders gesagt: nach der Lacanschen Triebökonomie wird durch die Spaltung von Auge und Blick das Begehren.

David Octavius Hill – Robert Adamson:

Mit einer knappen Lektüre der, nennen wir es, maschinellen und medialen Ko-Operation von David Octavius Hill und Robert Adamson lässt sich die Figur des Meisters im Modus der Souveränität und der souveränen Beherrschung des Mediums, zu dem Hill gemacht wurde, befragen. Denn auch Benjamin hatte in seiner *Kleinen Geschichte der Photographie* Robert Adamson verschwiegen, obwohl Adamson wie Hill seinen Anteil an der Photographie und dem Sich-selbst-machen des Bildes hatte. Es gibt unterdessen eine materialreiche Forschung zu David Ocatvius Hill, die häufig einen kunsthistorischen und in jüngerer Zeit auch sozialhistorischen Ansatz gewählt hat. Heinrich Schwarz geht 1931 einen kunsthistorischen Ansatz und macht Hill zum „Meister der Photographie“²⁰². In der jüngeren kunsthistorischen Forschung haben Colin Ford²⁰³ und Sara Stevenson²⁰⁴ vor allem die „Zusammenarbeit“ von David Octavius Hill und Robert Adamson herausgestellt. Keith Bell schließlich ist sozialhistorisch vorgegangen und hat das „geistigsoziale Milieu“ der

„Newhaven Calotypes“ herausgearbeitet.²⁰⁵ Auch Bell hat dabei der „Zusammenarbeit“ von Hill und Adamson einige Aufmerksamkeit geschenkt.

Wiederholt ist in der Forschung daraufhin hingewiesen worden, dass die große Zahl von 3.000 Kalotypen²⁰⁶ und darunter die „Meisterwerke der Kalotypie“ innerhalb der erstaunlich kurzen Zeit zwischen Mitte 1843 und Anfang 1848 entstanden sind. Es ist die Zeit der Arbeit Hills und Adamsons an und mit der Calotypie, die schon Mitte 1846 durch eine Erkrankung Adamsons eingeschränkt und Anfang 1848 durch dessen Tod beendet worden ist. Spätere Photoarbeiten Hills mit Alexander McGlashan erreichen nach Stevenson nicht mehr die „Qualität“ jener, die er mit Adamson angefertigt hatte.²⁰⁷ Mit dem Wechsel der Gehilfen, so könnte man sagen, ereignet sich ein Bruch. Robert Strong hat über die Zusammenarbeit von Hill und Adamson nicht aber von Hill und McGlashan geschrieben. Dabei formuliert Strong die Zusammenarbeit mit der Metapher der Chemie:

Some extraordinary chemistry must have been at work between these two men during the four and a half years of their association.²⁰⁸ _____

Um der Problematik des Meisters weiter nachzugehen, lässt sich unter anderem an jenes Gemälde erinnern, dessen Auftrag zu malen, D. O. Hill bekommen hatte und das medial unauflösbar mit den Calotypen verwoben ist: *The First General Assembly of the Free Church of Scotland. Signing the Act of Separation and Deed of Demission at Tanfield, Edinburgh, May, 1843*. Über den Auftrag zu diesem Gemälde war Hill überhaupt erst zur Calotypie gekommen. Dennoch oder auch gerade deshalb, das lässt sich nicht genau entscheiden, beanspruchte seine Arbeit an diesem Gemälde 23 Jahre.²⁰⁹ Schließlich erreichte es ein Ausmaß von 11 Fuß Länge und 5 Fuß Höhe (3,5 m x 1,47 m) und „enthält“ an die 400 Kalotypen, die Hill und Adamson für das Gemälde angefertigt hatten. Heinrich Schwarz hat über dieses Gemälde als eine „fatale künstlerische Verirrung“ geurteilt.²¹⁰ Indessen treten mit dem Wechsel der Medien „Robert Adamson“ gegen „Alexander McGlashan“, „Calotype“ gegen „colodion process“, „calotypes“ gegen „painting“ Brüche hervor, die gerade zeigen, wo es keine Einheit gibt, sondern die Medialität der Medien immer schon zum Zuge kommt – vielleicht sogar auf kriegerische Art und Weise. Nicht zuletzt wird dadurch die Figur des Meisters nachhaltig in Frage gestellt.

Chemie - Brüche:

Die „außergewöhnliche Chemie“, wie es Strong formuliert hat, die zwischen D. O. Hill und R. Adamson gearbeitet haben muss, bringt das Medium „David Octavius Hill“ erst hervor. Über das Medium lässt sich indessen ebensowenig wissen wie über die Besonderheit und Einzigartigkeit der Chemie. Die besondere Chemie lässt sich als einzigartige Arbeit der Schrift im Intervall von 0 und 1 nicht wissen und hat sich dennoch in die Calotypen auf unverwechselbare Weise eingeschrieben. Die Chemie zwischen D. O. Hill und A. McGlashan wird nicht weniger einzigartig gewesen sein, aber auf unerklärliche Weise anders. Gleichzeitig mit dem Wechsel der „Gehilfen“ wird auch vom Kalotypie-Verfahren zum nassen Kollodium-Verfahren gewechselt, was die Frage nach der Chemie nicht einfacher, sondern eher komplexer macht. Denn was immer das neue Verfahren „zerstört“ hat, wie Stevenson es formuliert, es ist vielleicht nicht mehr als die Differenz, die sich zwischen beiden eröffnet und mit der die Form des Urteils hinfällig wird. Denn es ist nicht zuletzt die Frage, wo die Chemie anfängt und wo sie aufhört. Was indessen mit Schärfe hervorsteht, sind die Brüche, die den Photographen David Octavius Hills im Photographieren treffen. Mit dem Tod Robert Adamsons ereignet sich ein Bruch für David Octavius Hills als Photographen, der durch den Wechsel der Medien schwankend wird und den es ohne D. O. Hill dennoch nicht gäbe.

Adressaten:

Auf der Ebene der Kunst und ihrer Diskurse war es David Octavius Hill, auf dessen Betreiben die Kalotypien gleichzeitig mit seinen Landschaftsgemälden 1844 in der Royal Scottish Academy of Arts ausgestellt und so der Öffentlichkeit bekannt wurden. Die Beschreibung zur Ausstellung der Kalotypien propagiert die Zusammenarbeit in „eindeutiger“ und hierarchischer Weise, die gegenüber dem Medium schon gerade zu einem Anachronismus wird. Dort heißt es nämlich: „Executed by R. Adamson under the artistic direction of D. O. Hill“. R. Adamson wird zum ausführenden, technischen Gehilfen, während Hill die Macht der künstlerischen Direktion zumindest im akademischen Diskurs der Kunst ausübt. Bei der Präsentation der Kalotypien in London schwindet 1846 Adamsons Name in der Widmung gänzlich:

To the / President and Members / of the / Royal Academy of Fine Arts, / London.
/ These attempts to apply artistically, / the recently discovered process of / The
Calotype, / are, with great respect, / Inscribed and presented / by their / Obedient
Humble Servant, / D. O. Hill. / Edinburgh, 26. July, 1846._

Der ergebene Diener der Royal Academy of Fine Arts, man ist sogar versucht zu sagen, das Medium der Academy, nennt das Medium der Kalotypie, aber nicht Adamson, was möglicherweise für die Academy auch zuviel gewesen wäre. Stellte eine nahezu unabsehbar chemische Ko-Autorschaft doch die Regeln und die Hierarchie in Frage. Adamson war also diskurstechnisch in dem Medium der Academy oder dem Medium der Kalotypie aufgegangen. Denn soviel mußte dem Diskurs der Fine Arts oder Schönen Künste Rechnung getragen werden, dass es wenigstens Schön-Bilder oder schöne Bilder von Griechisch kalos und typos waren. Was wäre passiert, wenn den Mitgliedern der Akademie ähnliches wie Carus widerfahren wäre?

Bei der Veröffentlichung des ersten Kalotypie-Albums 1848, also im Todesjahr von Robert Adamson taucht sein Name auf der Titelseite wieder auf: „One Hundred / Calotype Sketches / BY / D. O. Hill, R.S.A. / and / R. Adamson“. Als Titelblatt erscheint darunter eine Kalotypie vom Greyfriars Churchyard, auf dem Hill vor einem Grabmonument sitzt und in einem Skizzenbuch arbeitet, zeichnet, während ihm zwei junge Frauen bei der Arbeit zuschauen. Wie ein letzter Wink wird der Zeichner mit dem Skizzenbuch in dieser Photographie inszeniert, denn der Zeichner war schon längst ein anderer. Oder muss man sich bei dieser Inszenierung nicht fragen: wer hatte denn nun fotografiert, wenn Hill fotografiert worden war? Handelt es sich um ein Selbstportrait des „Meisters“ oder portraitierte Adamson Hill? Diese Fragen werden durch die Medien abgründig, indem sie nicht mehr auf eindeutige Weise zu beantworten sind, sondern immer schon der Medialisierung verschrieben sind. Denn selbst der Meister im Modus des Souveräns oder eines souveränen Beherrschers der Photographie wird medialisiert.

Die An- bzw. Abwesenheit des Eigennamens Robert Adamson gibt zu denken. Die Position des Namens D. O. Hills behauptet die eigentliche Künstler- oder Autorschaft und sie wird dennoch allererst über den Diskurs hergestellt. Es ist Hills „artistic direction“, die von Adamson mit den Kalotypien ausgeführt worden war. In der Adressierung im Modus der Widmung an die Royal Academy of Fine Arts stellt sich D. O. Hill wesentlich erst über den Versuch der künstlerischen Anwendung her. Schließlich bürgen D. O. Hills Name und die Mitgliedschaft in der Royal Scottish Academy (R.S.A.) für den künstlerischen Wert der Einhundert Kalotypie-Zeichnungen. Damit wird indessen durch die Sprache die künstlerische Herstellung verpaßt und verfehlt in einem. Die hierarchische Aufteilung des Mediums „David Octavius Hill“ in den Künstler D. O. Hill und den technischen „Gehilfen“ R. Adamson vor der Royal Scottish Academy, das verpaßte Attribut einer Mitgliedschaft, R.S.A., leugnen die unbestimmbare

Photograph

und einzigartige Chemie. Es wird mit der Anknüpfung an einen Diskurs, den man vielleicht einen Diskurs der „Academic Tradition“ nennen könnte, eine Macht ausgeübt, die Carl Gustav Carus nahezu händeringend angesichts der Medien angerufen hatte.

Trotzdem funktioniert der Name David Octavius Hill als Scharnier, mit dem das Medium Photographie und mit ihm in Erzählungen oder Geschichten verknüpfte Medien für einen Augenaufschlag in einen Diskurs hinüber gerettet werden konnten, der mit ihnen auf zwifache Weise in Frage gestellt bleibt.

Im Photostudio

Mit dem Photostudio als Metapher lässt sich eine Lektüre von Jean-Hippolyte Michons (1806-1881) *Système de Graphologie* eröffnen.²¹¹ Was zunächst die Frage aufwirft, wie sich die *Graphologie*, ein Begriff Michons, mit der Photographie als Versprechen in eine Konstellation bringen lässt. Insofern die *Graphologie* mit einem photographischen Dispositiv als *Système de Graphologie, l'art de connaître les hommes d'après leur écriture* aus dem Jahre 1875 formuliert wird, lässt sich mit ihm auch das Rätselhafte der Photo-Graphie bedenken. Denn das „System“ eröffnet nicht zuletzt mit der Konstellation von Photographie, Handschrift und „Seele“, wie Michon es nennt, die Rede von einem (un)bestimmten Mehr. In der Weise wie Michon mit dieser Konstellation die *Graphologie* konzeptualisiert, schreibt er die Photographie auch als Metapher. Die Verwendung der Photographie als Metapher lässt sich deshalb mit dem *Système de Graphologie* durch eine bisweilen mikrologische Lektüre analysieren.

Der Modus der *Graphologie* ist in mehrfacher Hinsicht ein photographischer. Weshalb sich nicht weniger sagen lässt, dass die *Graphologie* auch als eine photographische Wissenschaft versprochen wird. Was heißt photographische Wissenschaft? Insofern die *Graphologie* selbst zum Gegenstand von Wissenschaft geworden ist und als Wissenschaft betrieben und gelehrt, aber auch in Frage gestellt wird, lässt sich zunächst ein kurzer Exkurs zur *Graphologie* als Wissenschaft einrücken. Denn in dem Maße wie die *Graphologie* als Wissenschaft auch einen unsicheren Status hat, die *Graphologie* nach Michon aber gerade um den Status als Wissen-schaft kämpft, betrifft die Fragwürdigkeit der *Graphologie* die Wissenschaft und Wissen.

Wissenschaft – Schreiben:

Wenn man die „Graphologie“ in Anknüpfung an Michel Foucault als psychologische Wissenschaft unter dem Paradigma der Sichtbarkeit betrachtet, die ein Wissen über den, der geschrieben hat, ausbildet, lässt sich sagen, dass sie eine paradigmatisch »positive« Wissenschaft ist. Sie schreibt sich damit in jene Wissenschaften ein, die das Individuum herstellen und ihm eine Wißbarkeit zu teil werden lassen. Denn der strukturelle Zug „einer Welt konstanter Sichtbarkeit“ ist der *Graphologie* mit der Medizin gemeinsam, insofern sie eine Wissenschaft „der Sichtbarkeit“ und „des Blicks“ ist, die das *abgeschiedene Schriftbild* zum Objekt für den „positiven Blick“ des Graphologen macht, wie Michel Foucault es bezüglich der Medizin formuliert hat.²¹² Das Wissen des Graphologen unterliegt wie das der Medizin dem Paradox, dass es zugleich den Tod des Individuums markiert, weil „der Diskurs über das Individuum seinen Weg über den Tod nehmen mußte“.²¹³ Durch den Diskurs wird das Individuum den Mächten irgendwelcher Ordnungen überstellt. Die Macht des Wissens führt nämlich ausdrücklich zu Entscheidungen über den Schreiber, der mit der Hand geschrieben hat. Denn die „Wahrheit der Schrift“ wird Roland Barthes zufolge mit der „Graphologie“ „in der psychologischen Ausdruckskraft“ der Handschrift lokalisiert und damit für „suspekte technokratische Interessen“ benutzt.²¹⁴ Die Struktur der *Graphologie* als Wissenschaft vom Individuum hebt mit dem Wissen eine Distanz und nicht allein räumliche Differenz auf, die die Gewalt des Wissens ausdrückt. Das graphologische Wissen nimmt strukturell das *abgeschiedene Schriftbild* für das Individuum und wird damit zu einer „modernen“ Machtpolitik, wie sie sich in vielfältiger Hinsicht für die Photographie entwickelt hat. Durch die Photographie wird nämlich das Individuum nicht zuletzt seit Alphonse Bertillions „Fotoarchiv“ und seiner anthropometrischen Methode diversen polizeilichen Apparaten unterstellt.²¹⁵ Sofern aber die Distanz durch ein »positives« Wissen aufgehoben wird und das Tote für das Lebende genommen wird, wird der Mensch nicht mehr mit Gefühl bedacht.

Bereits der französische Schriftsteller und Briefpartner Michon Alexandre Dumas der Jüngere (1824-1895) hat die Macht des graphologischen Wissens treffend ausgedrückt, indem er sie als eine „höchst politische Wissenschaft“ formulierte:

Die Graphologie ist eine höchst politische Wissenschaft, denn sie braucht die Person, die sie kennenlernen will, nicht vor sich zu haben. Sehen Sie nur: Welch eine Macht und Hilfe für die Regierenden, die Menschen aus der Ferne beurteilen zu können.²¹⁶

Die Handschrift informiert demzufolge den Leser über „die Menschen aus“ oder in „der Ferne“, weil sie durch das Wissen der „Graphologie“ lesbar wird. Die „Graphologie“ hebt Dumas zufolge in dem Maße eine räumliche Distanz auf, wie sie das Schriftstück für „die Person“ nimmt und hält damit „die Menschen“ auch auf Distanz. Strukturell heißt das, dass sich „für die Regierenden“ als Subjekte „die Menschen“ als Objekte auf Distanz halten lassen. Der Status der *Graphologie* als Wissenschaft steht für Alexandre Dumas infolgedessen strukturell kaum in Zweifel. Nichtsdestotrotz hat die Graphologie als Wissenschaft, anders als die Medizin, einen unsicheren Status, wie der Hamburger Professor R. Pophal im Dezember 1964 in einem *Geleitwort* zur deutschen Ausgabe schreibt. Denn: „Michon's kühne Hoffnungen und seine hochgespannten Erwartungen haben sich in dem seither vergangenen Dreivierteljahrhundert bei weitem nicht erfüllt. ... Heute noch verfügt die Graphologie nicht über Lehrstühle, geschweige denn auch nur über ein einziges Universitätsinstitut.“²¹⁷ In der Praxis allerdings habe sich die „Wissenschaft“ bewährt. Aber die Vermittlung und Formalisierung des graphologischen Wissens als Wissenschaft machte demnach Probleme.²¹⁸ Was heißt das für die Vermittlung des graphologischen Wissens? Was kommt mit dem *Systeme* selbst ins Spiel und möglicherweise dazwischen? Die „Graphologie“ wird im folgenden nicht als eine generelle, über die sich Aussagen treffen ließen, sondern als eine spezielle untersucht. Nämlich die *Graphologie* wie sie Jean-Hippolyte Michon geschrieben hat.

Spontan – Schrift – Zeichen:

In Anknüpfung an Barthes kann man zunächst einmal sagen, dass sich die *Graphologie* als ein semiologisches Projekt formulieren lässt. Sie proklamiert die Entzifferung von Zeichen. Aber sie steht damit auch im Gegensatz, zu dem, was Roland Barthes Semiologie nennt. Denn seine Methode der „literarische(n) Semiologie“ zielt gerade nicht darauf ab, „Entzifferungen hervorzubringen, Ergebnisse zu postulieren“, sondern die Zeichen im Modus der *quaestio* zu befragen.²¹⁹ Was macht Michon, wenn er die Handschrift als „Spontanschrift“²²⁰ konzeptualisiert? In dem Maße wie Michon mit der *Graphologie* die Entzifferung von Zeichen verfolgt, stellt sich mit ihr auch die Frage nach dem schriftlichen Ausdruck. Denn Michon mußte die Zeichen allererst „entdecken“, was er auch zum Ausdruck bringt. Einerseits verspricht die *Graphologie* im Modus des Entdeckens, dass die Zeichen schon immer dagewesen seien. Andererseits wird die Entdeckung als Entdeckung in ihrem verallgemeinerbaren Wert selbst fragwürdig und stellt doch allererst die Zeichen her, weil Michon – und darauf insistiert er mit Vehemenz – sich auf kein anderes System als „sich selbst“ beruft, das nicht zuletzt einer unablässigen Prozessualität unterliegt. Die Prozessualität wird im Modus der Vervollkommnung ausgedrückt, insofern „sich das System“ mit „jedem Tag“ vervollkommne.²²¹

Zunächst einmal eröffnet die metaphorische „Spontanschrift“, noch bevor sie Michon konzeptualisiert, eine auch widersprüchliche Bedeutungsvielfalt. Die Spontaneität als Substantivierung des Adjektivs *spontan* impliziert zu allererst einen zeitlich-räumlichen Aspekt. Sie ist radikale Artikulation, Äußerung oder Ausdruck in seiner Widersprüchlichkeit. Auf der Ebene der Artikulation hat sie den Modus einer Plötzlichkeit: plötzlich und zufällig

wird etwas geschrieben. Das Plötzliche wird von einem äußeren Reiz angestoßen und setzt von Innen heraus ein. Der Modus der Spontaneität ist ein spaltender: ein Außen/Innen und Innen/Außen. Wobei sich diese Modalitäten unterscheiden: ein Außen/Innen ist nicht das gleiche wie ein Innen/Außen. Die Spontaneität im Modus des Außen/Innen bezieht sich auf den Reiz oder Eindruck, während das Innen/Außen den Ausdruck meint. Außen/Innen und Innen/Außen bleiben in der Spontaneität immer aufeinander bezogen. Weshalb der Modus der Spontaneität zwar entscheidend und spaltend ist, aber das Innen immer auch ein Außen und vice versa ist. Anders gesagt: die Spontaneität ist plötzlicher *Ent-schluß* wie plötzliche *Ein-gebung*. Insbesondere der Moment einer mikrologischen Plötzlichkeit entzieht sich einer Wißbarkeit. Die „Spontanschrift“ als ein Kompositum aus dem Adjektiv *spontan* und Schrift gibt den Modus der Schrift an, das heißt die Schrift ist und wird zu allererst *spontan*. Man kann also sagen, dass die syntaktische Funktion des Adjektivs *spontan* im Kompositum eine prädikativische ist.

Insofern als es mit der „Spontanschrift“ auch um einen Modus der Darstellung geht, wird sie von Michon gegenüber der „Schönschrift“ gewissermaßen privilegiert. Während die „Schönschrift“ nämlich eine regelhafte und regelmäßige wäre, wird die „Spontanschrift“ allererst durch ihre Abweichung von der Regel zu einer „natürlichen“ Schrift. Der Schreiber muß nach Michon die künstliche „Schönschrift“ „aufgeben“, um die natürliche „Spontanschrift“ zu schreiben.²²² Die „Spontanschrift“ und die Spontaneität werden auf diese Weise zu einem »Natürlichen« und der Wahrheit des Ich im Ausdruck. Indem Michon das Mehr, das die „Spontanschrift“ eigentümlich macht, doch wieder in eine Ähnlichkeit überführt, stellt sich ein Problem. Denn die Spontaneität ist eine radikalere, sofern sich die Ähnlichkeit immer erst nachträglich herstellt. Und das heißt, dass die „Form“ nicht auf eine verweist, die schon als eine „natürliche“ vorhanden wäre, sondern die „Form“ sich immer erst über die Ähnlichkeit differentiell herstellt. Damit kündigt sich aber auch mit der „Spontanschrift“ eine unendliche Folge mikrologischer *Spontanschrift-en* an.

Die Spontaneität der „Spontanschrift“ ist Ausdruck des Charakters und Eindruck in einem. Der Eindruck des Charakters in seiner Polysemantik von Merkmal, Gepräge, Eigenart, Schriftzeichen wird in der *Graphologie* buchstäblich vom Ausdruck abhängig. Denn der Ausdruck wie der Eindruck sind plötzlich. Der photographische Modus einer Plötzlichkeit kommt deshalb als eine zeitlich-räumliche Punktualität vor. Dabei ließe sich die Selbsttätigkeit der „Spontanschrift“ weniger als die Tätigkeit eines Selbst bedenken, sondern vielmehr als eine Tätigkeit, die sich von selbst quasi maschinell am Leben erhält. Eine spontane Äußerung wird nichtsdestoweniger als „wahre Aussage“ verstanden, mit der das Subjekt der Aussage oder des Ausdrucks seine Wahrheit verrät und selbst ver-raten ist.

System – Wissen:

Mit dem Abdruck der elften Ausgabe von 1893 in einer Übertragung von Wanda von Dallwitz kommt das *System* zum Zuge. Die elfte Auflage enthält gegenüber der französischen Erstausgabe von 1875 eine Anzahl von Zusätzen – Briefe, Vorreden etc.. Im Vorwort kommt der Herausgeber, R. Pophal, auf einige Schwierigkeiten des *Systems* zu sprechen. Er schreibt, dass

zu den bekannten Schwierigkeiten der Übertragung eines fachwissenschaftlichen Werkes in eine fremde Sprache ... sich in dem vorliegenden Falle noch eine andere, unerwartete (gesellte), nämlich neben der Vorliebe *Michons* für endlose Schachtelsätze die vielfachen Unklarheiten seiner Ausdrucksweise, die die vielgerühmte Klarheit des französischen Ausspruchs »ce qui n'est pas clair n'est pas français« Lügen strafe, ...

und dass

selbst die bereitwillig gewährte Hilfe von Frau *Camille Christensen*, geb. *Demessence*, einer seit Jahrzehnten in Deutschland lebenden, auf das beste unterrichteten Französin, ... das Dunkel vieler *Michonscher* Darlegungen nicht immer erhellen (konnte).²²³

Der Herausgeber formuliert damit verschiedene Problematiken der Edition: die „Übertragung“, den „Stil“ und Ausdruck und die Lesbarkeit des französischen Textes. Der Text, der vielleicht nicht so sehr das System, als vielmehr dessen Ausdruck ist, das unter dem Eigennamen Jean-Hippolyte Michon veröffentlicht worden ist, lässt sich nicht nur nicht „in eine fremde Sprache“ übertragen, sondern selbst die „aufs beste unterrichtete Französin“, die, wie man annehmen darf, Michons Sprache, nämlich Französisch, sprach und zudem noch über die Wissenschaft der *Graphologie* – aber wessen Graphologie! – unterrichtet ist, kann „das Dunkel vieler *Michonscher* Darlegungen nicht immer erhellen“. Der Text Michons ist daher in einer Sprache geschrieben, die der Ordnung der französischen Sprache angehört und damit eine Öffentlichkeit des *Système de Graphologie* herstellt. Doch es ist auch eine Sprache, die das System erst als Text ausdrückt. Der Ausdruck macht das System auch Schwanken. Denn, was sich „nicht immer erhellen“ ließ und sich womöglich niemals wird verstehen lassen, ist die Sprache des Systems, die unübersetzbar bleibt – ein Idiolekt sozusagen. Anders gesagt: schon der Text, wie er zur Übertragung vorlag, hat einen unsicheren Status, weil er in einer „klaren“, dem Französischen, und einer „dunklen“ Sprache, der *Graphologie*, geschrieben worden war. Indem das *Système de Graphologie* veröffentlicht worden ist, bleibt doch gerade das *Système*, wie es sich schreibt und arbeitet in einem nicht zuletzt photographischen Helldunkel. Denkbar wäre nämlich, dass das, was Pophal „Stil“ nennt, auch eine eigentümliche Schrift ist, die sich auf keine „klare“ Aussage hin zentrieren lässt. Damit aber wäre eben der Text durch seinen „Stil“ offen für andere Einschreibungen, die nicht mehr dem Begehren einer „strengen Wissenschaft“ unterlägen, sondern das Begehren des anderen als Wissenschaft ins Spiel brächte. Der Leser als Adressat müsste sich allererst im Lesen selbst als *Graphologe* schreiben.

Name - Graphologie:

Sofern der metaphorische Name *Graphologie* in seiner Verknüpfung mit Jean-Hippolyte Michon ein Eigenname, aber auch der einer Wissenschaft ist, gibt sich damit eine Grenze des Wissens zu bedenken. Mit der *Graphologie* als Namen und dem Eigennamen wird sie auch eigentümlich und sonderbar. Der Herausgeber insistiert nämlich mehrmals, dass der „Name *Graphologie*“ von Michon stamme.²²⁴ Deshalb wird der „Name *Graphologie*“ selbst in das metaphorische Spiel der Schrift hineingezogen.²²⁵ Sofern der „Name *Graphologie*“ jenes System benennt, das sich für Michon geschrieben hat, bleibt sie auch unzugänglich und eigentümlich. Zwar ist das Kompositum *Graphologie* ein Neologismus, doch das, was Michon *Graphologie* heißt, schreibt sich aus Differenzen und Metaphern. Man kann sagen, dass die *Graphologie* ohne Ursprung bleibt und selbst Ur-Sprung wird, indem sie sich aus den ursprünglichen Differenzen des Systems schreibt. In der Kombinatorik der metaphorischen *Graphologie* eröffnet sich allererst der Unterschied zu ähnlichen, vorausgegangenen graphologischen Wissenschaften. Damit markiert der Name *Graphologie* einen Bruch. Pophals Kritik an dem „Dunkel vieler *Michonscher* Darlegungen“ und seine Veränderungen am Text begehren den Bruch, der sich mit dem Namen zu lesen gibt, zu schließen. Erst später werden sich z. B. Ludwig Klages und Anja Mendelsohn mit unterschiedlichen und widerstreitenden Konzepten als *Graphologen* in den Namen *Graphologie* einschreiben.²²⁶

Glaubte man, man hätte die *Graphologie* mit dem Namen gefaßt, so erfordert das Ursprüngliche der *Graphologie* und des Namens ein anderes Lesen.

Modernität - Individuum:

Die „Spontanschrift“ – als virtuelle Materialität der *Graphologie* – ist strukturell eine moderne „Entdeckung“. Die Handschrift wird zum Ausdruck. Anders gesagt: die Handschrift drückt das Individuum aus oder über die Handschrift als Ausdruck wird das Individuum für Einmal ausgedrückt. Trotz und wegen ihrer strukturellen Modernität ist die „Spontanschrift“ auf paradoxe Weise nicht zuletzt nach Michon eine allgemeine, gewissermaßen a-historische Schrift, die es erlaubt die „Graphologie bei historischen Studien“ zu verwenden.²²⁷

Michon bezieht sich nur am Rande auf eine lange Tradition der Handschriftendeutung. Beispielsweise könnte Michon auf eine Tradition der Physiognomik und „Graphologie“ seit der Renaissance mit Gian Battista della Porta und Camillo Baldi (1547-1643) *Abhandlungen wie man aus einem Brief Natur und Eigenschaften eines Schreibers erkennt* sowie seit 1775 auf Johann Caspar Lavaters Projekt der *Physiognomischen Fragmente zur Beförderung der Menschliebe und der Menschenkenntnis* anknüpfen. Doch er ist in seiner „Vorrede zur elften Auflage“ und der folgenden „Einleitung“ darum bemüht, auszudrücken, dass er „tatsächlich der Entdecker, und zwar der alleinige Erfinder (s)eines graphologischen Systems“ sei und er „es jeden Tag“ vervollkomme. Anstatt nämlich auf eine Tradition zu rekurrieren, argumentiert er, dass er „die Photographie der Seele entdeckt habe, wie Niepce und Daguerre die Photographie des Antlitzes“.²²⁸ Durch die Anknüpfung an die Photographie verschiebt sich auch die Materialität der „Spontanschrift“, denn sie ist nicht nur Handschrift, wie sie auf dem Blatt Papier geschrieben steht, sondern „eine Photographie der Seele“.

Worin unterscheidet sich die Handschrift von der Materialität der „Spontanschrift“, wenn doch die Handschrift sozusagen die empirische Seite der „Spontanschrift“ wäre? Lassen sich Handschrift und „Spontanschrift“ noch distinkt unterscheiden oder impliziert die „Spontanschrift“ dadurch, dass sie von Michon *photo-graphiert* wird, immer schon eine andere Materialität? Man könnte sagen, dass der Eindruck der Handschrift die Spontanschrift anstößt und werden lässt. Zu bedenken ist dabei aber auch, dass sich in Michons „Darlegungen“ die Handschrift nicht einfach von einer nachträglichen „Spontanschrift“ trennen lässt, sondern dass die „Spontanschrift“ immer auch Handschrift ist – quasi photographisch.

Der photographische Modus der „Spontanschrift“ impliziert die Handschrift als Datum. Der Struktur nach fällt Michons „Erfindung“ in eine Zeit, die Carlo Ginzburg genauer datiert hat. Denn „Ende des 19. Jahrhunderts – genauer: zwischen 1870 und 1880 -“ setzte sich „in den Humanwissenschaften ein Indizienparadigma durch, das sich eben auf die Semiotik stützte“.²²⁹ Das Indizienparadigma, das das Wissen vom Individuum gründet, ist der *Graphologie* Michons nicht nur vom Datum seiner „Erfindung“ her nicht fremd. Vielmehr begründet ihn sein ausdrückliches und paradigmatisches Beharren, dass er sich auf kein anderes System als „sich selbst“ berufe, auch als Individuum. Denn neben dem Problem, dass sich die Anwendung des Indizienparadigmas einer Formalisierung entzieht, war es vor allem das Problem das individuelle Wissen auszudrücken: „Je mehr die individuellen Aspekte miteinbezogen wurden, desto mehr schwand die Möglichkeit einer streng wissenschaftlichen Erkenntnis.“²³⁰ Die Modernität des Individuums als Wissensgegenstand und als Gegenstand, der gewußt wird, zeichnet sich strukturell dadurch aus, dass sich das individuelle Wissen gerade in einer „dunklen“ Sprache schreibt, denn das Wissen ist strukturell „oft noch nicht einmal in Worte übersetzbar“.²³¹ Nicht zuletzt wegen des Mangels an Übersetzbarkeit wird der Modus der Deixis häufig. Das Dies als sprachlicher Ausdruck des Individuums zwischen der Unübersetzbarkeit des Wissens in Worte und dem ausdrücklichen Wissen wird strukturierend.

Die Struktur des Indizienparadigmas, die das Individuum herstellt, wird von Michon in seiner sehr knappen „Philosophie der Graphologie“ zunächst und wesentlich durch die Photographie gestützt.²³² Denn: „Die Erfindung der Photographie ermöglicht uns einen Vergleich von größter Treffsicherheit.“ Doch die „Treffsicherheit“ oder die Photographie als Indiz markiert nach Michon auch einen Verlust. Trotz und wegen der „größten Treffsicherheit“ „erscheint“ nämlich „ein gewisses Etwas, das Freude oder Zufriedenheit heißt,... nicht mehr auf Ihrem Lichtbild“. Denn die „lichtempfindliche Platte“ „fängt“, wie Michon es im Modus der Deixis formuliert, immer nur „dieses Lächeln“ ein. Um dem Individuum mehr als einen bloßen Abschnitt seiner selbst zurückzuerstatten, erklärt Michon etwas umständlich mit einer Disjunktion, dass die Photographie immer nur einen Ausdruck zeigen könne: „düster oder fröhlich, lächelnd oder traurig, im Glanze von Jugend und Anmut oder welk durch das Alter, gedankenvoll oder von gemeiner Dummheit“. Die disjunktive Konjunktion oder wäre demnach die Ausdrucksweise der Photographie. Der photographische Modus in der *Graphologie* impliziert aber mehr oder „ein gewisses Etwas“. Das Mehr lässt sich nicht zuletzt mit der „graphologischen Photographie“ lesen.²³³

Mehr - Schrift:

Die Handschrift wird zur Schrift über ihre Materialität auf dem Papier hinaus, denn ... die Feder stellt zwar die Buchstabenform her; wir haben aber gesehen, daß dieser sinnlich wahrnehmbare Federstrich mehr als nichts ist, daß er hinter der Spontaneität des geistigen Tuns verschwindet und daß es die Intelligenz selbst ist, die mit dem ganzen wunderbaren Zusammenspiel von Fähigkeiten, Trieben, Begabungen u. a., das sie ausmacht, photographiert wird... (Unterstreichungen, T.F.)

Hinter der „Spontanschrift“ verschwindet die „Buchstabenform“, um das „mehr als nichts“ oder „die Handschrift“ in ihrer Virtualität werden zu lassen. Die „Spontaneität des geistigen Tuns“ wird als „Spontanschrift“ „wahrnehmbar“, insofern der Federstrich durch ein prädikatives Adjektiv „sinnlich“ wird. Die „sinnliche“ Wahrnehmung ist aber auch eine ohne Sinn, indem sie jenseits der Buchstabenform ins Auge springt. Die Spontanschrift lässt mit der Konjunktion „und“ im Modus des Nachtrags das werden, was Michon „die Intelligenz selbst“ nennt. Mit der Handschrift, die als „Spontanschrift“ die Aktivität des „geistigen Tuns“ schreibt, wird die „Intelligenz selbst ... photographiert“! Anders gesagt: die „Buchstabenform“ oder der Buchstabe als Form (ver)schwindet, was nicht zuletzt heißt, dass das Mehr auch formlos und überschüssig ist. Die „Spontanschrift“ als eine andere Buchstäblichkeit ist nicht zuletzt ein rein „graphischer Unterschied“, der „sich schreiben oder lesen, aber nicht vernehmen“ lässt.²³⁴ Die „Spontanschrift“ lässt also ein Mehr als nichts werden, das über das kopulative *Und* als „die Intelligenz selbst ... photographiert“ worden ist. Das Und verbindet aber nicht nur, sondern markiert auch einen Bruch, in den Michon in seinem Begehren zu wissen schreibt, was er „Fähigkeiten, Triebe, Begabungen u.a.“ nennt. Um die Photographie als Metapher in ihrer Schärfe zu formulieren: zwischen „Buchstabenform“ und den „Fähigkeiten, Trieben, Begabungen u. a.“ schreibt sich die „Intelligenz“ als etwas, das ein Mehr ist, aber noch nicht in die klassifizierende Ordnung der Sprache übersetzt worden ist. Die Photographie als Metapher, Michons Photographie oder auch „graphologische Photographien“, sind offen für unterschiedliche, aber „nicht beliebige“ Schreibungen.²³⁵ Damit fächert sich die „Spontanschrift“ auf zwei Fragen hin auf, nämlich die nach ihrer Lokalität und nach ihrer Medialität.

Übersprung – Medialität:

Was heißt nun „Spontanschrift“? Sie ist nicht die Photographie, doch wesentlich photographisch. Denn ihre Materialität ist nicht nur der „Federstrich“, sondern eine nicht-

wahrnehmbare eigentümliche Schrift, die sich an dem Übersprung von dem „Federstrich“, der später von Michon in der „Physiologie der Schrift“ in Linien und Punkte katalogisiert worden sein wird, einschreibt. In der Unentscheidbarkeit, wo die Handschrift als „Spontanschrift“ aufhört und wo die „Intelligenz“ anfängt, zeigt sich, dass auch die „Philosophie“ photo-graphisch wird. Denn im Zug der Schrift oder dessen, was Michon als *Système de Graphologie* schreibt, wird unentscheidbar, ob die „Spontanschrift“ noch die Schrift dessen ist, der mit der Hand – und zwar ausdrücklich „unbewußt“ – schreibt, oder bereits jenes auch unbestimmte Mehr ist. Anders gesagt: die Schrift ist nicht disjunktiv Objekt oder Subjekt, sondern prädikativ das Objekt wird über das Subjekt und umgekehrt. Die „Spontanschrift“ ist nicht einfach lokalisierbar, so sehr sich Michon wiederholt bemüht, sie demjenigen zuzuschreiben, der ur-sprünglich geschrieben hat.

Hinsichtlich der Photographie und der Handschrift lässt sich ein Unterschied formulieren, auf den Michon nicht ausdrücklich eingegangen ist, weil er für die „Spontanschrift“ vorerst unerheblich erscheint. Michon hatte nämlich relativ aufwendig und genau die Medialität der Photographie zu lokalisieren versucht. Man könnte beispielsweise sagen, dass die Handschrift sich von der Photographie dadurch unterscheidet, dass sie auf dem Papier eine Linie herstellt. Denn im Abschnitt „Physiologie der Schrift“ weist Michon auf Punkt und Linie hin. Doch die „Spontanschrift“ ist eben nicht nur die Handschrift als Linie. Der „Federstrich“ wäre als „ein mehr als nichts“ eine Abweichung oder nicht nur private Perversion von einer normierten Buchstabenform „wahrzunehmen“, weshalb sich Michon gegen die Schönschrift ausspricht, weil „ein solches Schönschreibwerk... etwas rein Mechanisches“ sei und der „Graphologe“ „vor einer solchen Aufgabe verstummt“. ²³⁶ Das „rein Mechanische“ der Schrift als ein „Schönschreibwerk“ lässt den Graphologen wie vor dem Tod verstummen, womit nicht zuletzt an das Tote der Schrift erinnert wird. Aber wann fängt ein „Schönschreibwerk“ an und wo hört es auf? Oder anders gefragt: wann fängt der Graphologe an zu sprechen und wie kann er überhaupt sprechen? Nicht zuletzt zitiert Michon eine merkwürdige Medialität der Schrift. „Sie“, die Schrift, sei nämlich „die Kunst zu den Augen zu sprechen“ ²³⁷. Anders gesagt: Michon hört die Schrift mit den Augen. Er sieht die Sprache in der Handschrift. Schärfer: die Handschrift fällt ins Auge - und - der Graphologe beginnt zu sprechen.

Graphologisch photographieren – photographieren graphologisch:

In der Michonschen *Graphologie* wird auf mehreren Ebenen geschrieben, wenn für die „graphologische Diagnose“, die eine „graphologische Photographie“ in Worten sein wird, die Schrift „genau und deutlich angeschaut“ werden muß. Michon schreibt:

Sehr wichtig bei der graphologischen Diagnose ist, daß die Schrift, in der die Seele nackt und wie im Bilde vor dem Betrachter liegt, genau und deutlich angeschaut wird. Alle wesentlichen Konturen der Persönlichkeit zeichnen sich dann eindeutig ab, so wie der photographische Apparat die charakteristischen Linien eines Gesichts oder eines Gegenstandes mit größter Genauigkeit wiedergibt. Über die Hauptzüge, die gleichsam das Gerüst der Seele darstellen und ihre wesentlichsten Elemente bilden, täuscht man sich niemals. ²³⁸

Wie wird „die Schrift, in der die Seele nackt vor uns liegt“ zum Bild? Aus der Schrift wird ein Schriftbild oder das Bild der „Seele“. Die Schrift gibt ein Bild, doch dann muß sie „genau und deutlich angeschaut“ werden. Das Bild von der nackten „Seele“ ist bedenkenswert und zweideutig. Denn wenn die „Seele“ hüllenlos und auch formlos ist, dann wird „die Seele“ zu allererst in den „eindeutigen“ Konturen eingehüllt. Das zweideutige und auch erotische Bild der nackten Seele bekommt also erst seine „eindeutig(en)“ Hüllen oder Konturen verpaßt, indem sie sich durch das Anschauen abzeichnen. Die photographische Apparatur

ist in ihrem Mechanismus aber auch merkwürdig. Wir wissen nicht, was sich mit „größter Genauigkeit wiedergibt“. Vielmehr wird die „graphologische Diagnose“ selbst rätselhaft. Nicht zuletzt ist die Diagnose in ihrer Eindeutigkeit rätselhaft. Denn, bevor sich das Eindeutige abzeichnet, wird das Anschauen der nackten Seele zweideutig. Es verwundert dann kaum noch, wenn Michon einen Brief erhält, in dem die Photographie wiederum metaphorisch verwendet wird, diesmal allerdings für das Lesen eines Briefes oder einer „graphologischen Photographie“.

Der „Sohn eines erstrangigen Schriftstellers in der Schweiz“ schreibt Michon auf dessen Diagnose oder „graphologische Photographie“ in einem Brief:

Ich habe den Mut bewundert, mit dem Sie Dinge herausgestellt haben, die, wenn sie nicht zutreffend gewesen wären, Ihr System in befremdlicher Weise bloßgestellt hätten. Diese *bis in die geringsten Einzelheiten* genaue Photographie meines Charakters ist ein wahrer Triumph der Graphologie.²³⁹

Es wäre nicht unmöglich, dass Michon die „elastische Härte“ des Indizienparadigmas zu formulieren wußte, sozusagen photographisch.²⁴⁰ Nicht zuletzt ließ sich sein „Stil“ als „dunkel“ oder in einem Helldunkel bedenken, so dass er kaum eindeutig übersetzt werden konnte. Das photographische Dispositiv gibt die Möglichkeit für verschiedene Einschreibungen, die nicht immer einer strengen Wissenschaftlichkeit genügen, doch ihr Begehren wecken. Andererseits lässt sich die „genaue Photographie meines Charakters“ lesen, aber nicht sagen was.

Die „Photographie des Gesichts“, die „Photographie der Seele“ durch die „Spontanschrift“ als gleichsam photographisches Schreiben und die „graphologische Photographie“. Jede der Photographien ist „genau“ „bis in die geringsten Einzelheiten“ und „wahr“, weil „die Schrift eine wahre Photographie des innersten Wesens darstellt“.²⁴¹ Aber auch weil die „wahre Photographie“ zu allererst das „innerste Wesen“ generiert, trifft und betrifft. Die Materialien der photographischen Praxis in der *Graphologie*, die sich in ihrem „metaphorischen Effekt“²⁴² nicht genau bestimmen lässt, sind „Lichtbild“, „photographische Platte“, „Handschrift“, „Spontanschrift“, „Worte“, „Briefe“ und mehr. Wir wissen nicht, wie die „graphologische Photographie“, die Michon dem Sohn des Schriftstellers zugeschickt hatte, entwickelt war, noch was sie zu lesen gab. Wir wissen auch nicht, was dieser gelesen hatte. Aber es lässt sich sagen, dass, selbst wenn die „graphologische Photographie“ *non-sense* gewesen sein sollte, sie deshalb noch lange nicht Unsinn gewesen ist.²⁴³ Schon deshalb nicht, weil „der sinnlich(e) ... Federstrich mehr als nichts“ ist, wie es Michon formuliert, er also sinnlich ist.

Indessen kommt es zu einem Bruch, wenn das „graphologische Wissen“ in 98, in achtundneunzig(!) Gruppen vielleicht dennoch eher eindimensional bleibt. - Warum durften es keine 100 Gruppen werden, wenn das System doch „täglich“ an seiner Vervollkommnung arbeitete? Nun, 100 hätte dann doch wohl zu sehr nach einer Vollständigkeit ausgesehen, die den Wert des ganzen Systems nicht zuletzt angesichts einer doppelten 0 hinter der 1 auf Null zurückgeführt hätte. Denn darin hatte Michon das Begehren strukturell wach zu halten gewußt, dass er eben das System „täglich“ vervollkommnete. - Schließlich stellt sich das Problem mit der Genauigkeit der Photographie selbst, denn wenn sie „genau bis in die geringsten Einzelheiten“ ist, dann ist sie entweder so komplex, dass es sich nicht mehr sagen lässt, worin genau sie so genau ist, oder sie ist leer. Man müsste sogar sagen: sie ist die Null, aber nicht Nichts.

Zeichen - *fixité*:

Der „Federstrich“ und nicht die „Buchstabenform“, war zum „Zeichen“ für Michon geworden. Durch das photographisch generierte „Zeichen“ wie gleichsam photographische Zeichen war es dazu gekommen, dass „die Seele sich in ihren feinsten Nuancen verrät“. Michon schreibt: „Ich habe die Zeichen entdeckt.“ Und für ihn sind die Zeichen, die er „entdeckt“ und geschrieben hat, fixiert:

Die Unveränderlichkeit (*fixité*) des Zeichens ist das, was den springenden Punkt des graphologischen Verfahrens ausmacht.²⁴⁴

Er stellt damit fest, dass er quasi die »natürlichen« Signifikanten der Seele „entdeckt“ habe. Und gibt doch wiederum mit der auch unübersetzbaren *fixité* einen Wink hinüber zur Photographie. Denn eine „Unveränderlichkeit“ wäre nicht zuletzt eher eine *invariabilité* im Französischen. *Fixage* heißt unterdessen photographisches Fixieren und ein *fixateur* ist ein photochemisches Fixierbad, womit am springenden Punkt des graphologischen Verfahrens die Photo-Graphie zum Zuge kommt. Anders gesagt: nach dem Unterbrecherbad kommt das Fixierbad, weil sonst die Photographie vom Helldunkel in Finsternis kippen könnte: eine totale Eklipse. Das Photo und die Photographie blieben aus. Oder etwas allgemeiner formuliert: mit der auf bedenkenswerte Weise nicht lokalisierbaren, in einem räumlich wie zeitlich nicht meßbaren, weil mikrologischen, Zwischen schreibt es sich. Die Handschrift erhält die Funktion eines Autoportraits: der oder die Schreibende portraitiert sich selbst, ohne dass sie/er es wüßte.

Intelligenz – Schach:

Nachdem Michon die „Spontanschrift“ als das Mehr als nichts „entdeckt“ hat, beginnt er die Schrift zu lesen. Er liest die Schrift als die „Intelligenz selbst“. Doch was heißt „Intelligenz“? Wie begrenzt oder unbegrenzt ist die „Intelligenz“? Lässt sie sich messen, beziffern oder verdaten? Sofern Michon eine „Graphologische Klassifikation“ geschrieben hat, könnte man zumindest sagen, dass er die „Intelligenz“ auch verdatet hat. Bevor die „Graphologische Klassifikation“, dem „Clou“ von Michons Graphologie analysiert wird, und mit der er sein auch „tendenziell stummes Wissen“²⁴⁵ formalisierte, wird ein knapper Exkurs über die (Un)Berechenbarkeit der „Intelligenz“ mit dem Schach eingerückt. Denn mit dem Schachspiel gibt sich „die Intelligenz“ auch als kybernetisches Modell zu bedenken.

Am 12. Mai 1997 ging eine Schlagzeile und Meldung um die Welt, die eigentlich ein Anachronismus war. Der Computer mit dem Namen „Deep Blue“ hatte im Schachspiel, „Mensch gegen Maschine“²⁴⁶ den amtierenden Schachweltmeister Garri Kasparow mit 3,5 zu 2,5 Partien am Vortag in New York besiegt. Was nicht sehr überraschend war, da sich das Schachbrett berechnen, digitalisieren lässt, indem es das Paradigma für die Schaltbarkeit, einem Zug um Zug, abgibt, „weil nur ist, was schaltbar ist“²⁴⁷, um einmal mit Friedrich Kittler zu sprechen. Es ist eher merkwürdig, dass die Entscheidung nicht deutlicher ausfiel. Das Ereignis wurde indessen durch die Frage nach dem Menschen diskursiviert. Der Verlauf der Berichterstattung lässt sich kurz rekapitulieren. Gegenüber dem Computer „Deep Blue“, der durch die Berichte im Unterschied zum Menschen eher unberechenbar blieb, war es ein Wissen über den „Menschen“ mit „Gefühlen“, „Intelligenz“ und „Macht“, das die Blätter bewegte. Am Morgen des 12. Mai hatte die *Süddeutsche Zeitung* treffend unter der Rubrik *Vermischtes* nach einem Remis eine Bemerkung Kasparows zum Titel gemacht: „»Computer hat menschliche Züge«. Garry Kasparow: „»Deep Blue« trifft fragwürdige Entscheidungen“.²⁴⁸ Da es im Schach mit der Intelligenz bekanntlich Zug um Zug geht, wäre zu fragen, was menschliche Züge sind und was nicht. *Vermischtes*. Im Radio und Fernsehen wurde währenddessen schon der Sieg des Computers vermeldet. Am selben

Abend lautete der Covertitel der *Hamburger Morgenpost* für Dienstag den 13. Mai: „Computer besiegt Mensch – Verselbständigt sich die künstliche Intelligenz?“²⁴⁹ Aber was heißt „künstliche Intelligenz“ und was „natürliche“? Die Titelstory auf Seite 2 und 3 hieß: „»Deep Blue« setzt Weltmeister matt – Mensch gegen Maschine: Mit geballter Rechnerkraft schlug Schachcomputer einen verzagten Garri Kasparow.“ Das eher konservative *Hamburger Abendblatt* titelte am nächsten Tag: „Der König ist tot – es lebe der Computer? Das Duell Mensch gegen Maschine ist entschieden: Garry Kasparow unterlag Deep Blue.“²⁵⁰ An den nachvollziehbaren und wißbaren, aber auch maschinellen Zügen des Computers hatte sich demzufolge das Schicksal des Menschen entschieden. Die Macht der disjunktiven Rechenkapazitäten von 0 oder 1 das heißt kein Zug oder ein Zug entscheidet darüber, wer König wird.

Sehr ausführlich (re)konstruierte Wolfram Runkel in der ZEIT vom 16. Mai²⁵¹ unter der Rubrik *Modernes Leben* die entscheidenden Züge der 6 Partien unter dem Titel „Kasparow und der Mann in der Rechenmaschine – Der Weltmeister gab in New York verstört seine Niederlage zu, aber noch nicht klein bei“. Die Eingangsfrage lautete in anthropozentrischer Tradition: „Können Kreativität und Phantasie aus den Windungen des menschlichen Hirns der konzessionslosen Rechenmacht eines hochgezüchteten Computers noch Paroli bieten? Am Schachbrett fand die Frage jetzt eine vorläufige Antwort“. Dem „hochgezüchteten Computer“ wird durch die Zucht- oder Evolutionsmetaphorik quasi ein Eigenleben zugesprochen, das sich aus nichts anderem als der kybernetischen Formel generiert. Das Schachbrett als Feld des Spiels der Könige, wie man sagt, ist nichts anderes als ein kybernetisches Muster im Modus der Disjunktion. Die Antwort Kasparows auf die Niederlage lautete denn auch, dass er demnächst „wie der Mensch Kasparow“ gegen den Computer spielen werde. Es bleibt dahingestellt, ob er dann gewinnen würde. Denn bisher hat es kein Schach-Weltmeister mit einem vergleichbaren Computer wieder aufgenommen. Die finale Akklamation galt nicht dem Computer, sondern den Programmierern: „Das Deep-Blue Team steht auf der Bühne und lässt sich feiern wie das mit Muhammad Ali und Marilyn Monroe vereinigte Dream Team.“ Also gerettet vor den maschinellen Zügen? Man könnte sicher auch die Akklamation eines Computers programmieren, aber die Herstellung des Etwas, was man Informationseinheit nennt, könnte der Computer denn wohl doch nicht leisten. Und es bedeutete ihm nichts, wo es doch mit der Metapher nicht einfach um Unsinn ging. Auch wird die unberechenbare Lust am Schachspiel vielleicht von einem Computer betroffen, aber nicht für den Schachspieler enden.

Intelligenz - Clou:

Die „Intelligenz“ kommt im 5. Teil des „Systems“ durch die „Graphologische Klassifikation“²⁵² zur Sprache und das heißt: sie wird hergestellt und verfehlt in einem. Die „Graphologische Klassifikation“ macht quantitativ den Hauptteil des „Systems“ und nicht etwa die „Philosophie der Graphologie“. Weder die „Anatomie der Schrift“ als quasi anthropomorphes „Paradigma der Verallgemeinerung“²⁵³, noch die „Graphologische Terminologie“ oder die „Physiologie der Schrift“, die zur Formalisierung des Wissens beitragen sollen, sind der Ausdruck oder auch die ausdrückliche *Graphologie*. Denn ohne die „graphologische Klassifikation“ ließe sich möglicherweise nichts über das „mehr als nichts“ und die „Intelligenz“ sagen. Deshalb klassifiziert Michon sozusagen die „Intelligenz“ in 8 Klassen: „Fähigkeiten“, „Triebe“, „Natur“, „Charakter“, „Geist“, „Begabungen“, „Neigungen“ und „Leidenschaften“. Die 8 „Klassen“ sind in 83 „Ordnungen“ aufgeteilt, woraus sich 98 „Gruppen“ ergeben, die nochmals in durchnummerierte „Definitionen“ aufgesplittert werden. Worum handelt es sich bei der „Graphologischen Klassifikation“, die Michon nach Pophal „für den Clou der neuen Wissenschaft gehalten“ hatte?²⁵⁴

Die aus/differenzierte Klassifikation mit ihren 98 „Gruppen“ fächert sich in ein Helldunkel des Ausdrucks auf. Und das Vokabular der „graphologischen Klassifikation“ lässt es zu, die „wahren Photographien“ in französischer Sprache zu schreiben. An der Schnittstelle der *Graphologie* zur „graphologischen Klassifikation“ wird von Pophal auch eine Kritik formuliert, die den „Clou“ im Modus eines Nicht-Scheiterns oder einer Klarheit und Natürlichkeit wünscht. Pophal jedenfalls wirft der „graphologischen Klassifikation“ ein Mißlingen und eine Künstlichkeit vor, die dem, nennen wir es, „natürlichen“ Prozess der Entzifferung entgegensteht:

Wir können diese Meinung (, dass die graphologische Klassifikation der Clou sei,) nicht teilen, denn die Klassifikation ist viel zu künstlich, um auch nur einigermaßen brauchbar zu sein, und denn auch im großen und ganzen mißlingen, was sich unter anderem daran zeigt, daß sie zu ständigen Überschneidungen und Wiederholungen Veranlassung gibt.²⁵⁵ (Einschub, T. F.)

Das, was das Scharnier der „neue(n) Wissenschaft“²⁵⁶ ausmacht, genügt demzufolge einer „wissenschaftlichen Strenge“ nicht. Damit kippt das Wissen als Wissenschaft vom Individuum auch. Das Viel-zu-künstliche der Klassifikation ist entweder zu kompliziert, zu vielfältig oder eben künstlich gegenüber dem Paradox einer *natürlichen* Klassifikation. Mit der Kritik an dem Viel-zu-künstlichen wird ein Begehren nach einer „natürlicheren“ Normierung der Schrift formuliert. Streng gesagt, zeichnet sich ein fundamentales Problem der *Graphologie* ab: entweder man verwissenschaftlicht, normiert und begrenzt die *Graphologie* noch mehr, was nicht zuletzt auf Kosten des Graphologen als Individuum ginge, denn man müsste ihm die „intuitive“ Anwendbarkeit in der Praxis dann absprechen. Oder der Graphologe vertraut seiner Intuition und schreibt *literarisch*, dann lässt sich die *Graphologie* aber nicht im Modus eines Natürlichen normieren und das Individuum ließe sich nicht bestätigen oder verifizieren, sondern es schreibe sich allererst durch das System.

Tatsächlich lassen sich „die feinen“ und vermutlich „feinsten Nuancen“ der 98 Gruppen, die insbesondere durch die „ständigen Überschneidungen und Wiederholungen“ in ihrem Nuancenreichtum zustande kommen, nicht verorten oder festnageln. Sie lassen sich wohl ent- und beziffern, aber nicht lokalisieren. Als Beispiel sei die Seite 163 einmal untersucht. Die Seite hat den Titel *XXXI. Ordnung: Darstellung der Unbeugsamkeit*. Die 48. Gruppe ist eine Unterteilung der Ordnung, weil es mehr Gruppen als Ordnungen gibt, deshalb folgt auf der Seite auch die Gruppe nach der Ordnung. Sie hat den Titel „Standhaftigkeit“. Doch die „Standhaftigkeit“ der Gruppe schwankt auch mit den darauffolgenden „Definitionen“. Denn die „Standhaftigkeit“ wird aufgefächert in substantivierte Adjektive: 201. Standhaftigkeit, 202. Beharrlichkeit und 203. Unbeugsamkeit. In welchem Verhältnis steht die „Unbeugsamkeit“ zur „Standhaftigkeit“, wenn die „Standhaftigkeit“ doch zunächst eine Gruppe unter der Ordnung Darstellung der Unbeugsamkeit gewesen war? Nach der Ordnung, der Gruppe und Definitionen sind zwei Handschriften in Faksimile als Beispiele abgedruckt, die mit *Die extrem Unbeugsamen* und *Die Unablenkbaren mit weichen [Schrift-]Formen* am Einzelbeispiel klassifiziert werden. Lassen sich die Beispiele im Modus der Nomen qualitatis im Maße ihrer die Verallgemeinerung anzeigenden Nominalisierung allgemein anwenden? Die Qualität bleibt auf die Modi und die Metaphorik bezogen. Was die metaphorische Sprache der Schreibung der Handschriften – „Geradheit einer Eisenstange“, „winklig“ für „Starrsinn“, „Keulenzüge“ für „Hartnäckigkeit“ – betrifft, gibt sie einen Wink auf die Metapher selbst. Anders gesagt: die Handschriften und die Nomen qualitatis als Signifikanten erschaffen „eben die Leere“ und führen „im selben die Aussicht ein, sie zu füllen“, wie es Lacan einmal für die Signifikantenfunktion formuliert.²⁵⁷ Allererst über die Metapher werden Signifikanten geschrieben, denn die Qualität bleibt metaphorisch und immer auf den Modus der Produktion bezogen. Wo soll man beispielsweise die „Geradheit einer Eisenstange“ von einer weicheren Geradheit unterscheiden? Unterdessen war von

curse demande souvent adieu

ses benedictions, et qu'il vous

temporelles L'empire de foi; et

FÉNELON

Vornehmheit der Seele

XXXVI. ORDNUNG

DARSTELLUNG DER GEMEINHEIT

53. GRUPPE

NIEDERTRÄCHTIGKEIT

Spielarten der Gemeinheit:

229. *Niedrigkeit der Seele*. Niedrige Seelen handeln verächtlich.

230. *Gemeinheit*. Die Gemeinen tun alles das, was im Gegensatz zur Redlichkeit steht.

231. *Verworfenheit*. Diese Menschen führen ein entwürdigendes Leben.

232. *Verächtlichkeit*. Die Würdelosen stehen auf der untersten Stufe der Verworfenheit.

Graphische Merkmale: völlige Abwesenheit der Zeichen für seelische Vornehmheit. – Übermaß an vulgären Zügen. – Geistige Unordnung. – Gier.

Das Schriftbeispiel zeigt einen Nichtswürdigen, einen belgischen zweiten Troppmann. Was für eine vulgäre Schrift!

Je vous prie de ne m'en parler

à la suite de mon le plus possible

à vos Messieurs de plusieurs autres

Des Souverains

den „Unablenkbaren“ bisher gar nicht die Rede gewesen. Sind die „Unablenkbaren“ ein Beispiel für „Standhaftigkeit“, „Beharrlichkeit“ oder „Unbeugsamkeit“? Allein durch die Aktivität der Schrift werden die Unterschiede. Die Signifikanten bleiben leer. Deshalb womöglich auch wird eine ganz andere Schrift aus einer der ersten Gruppen mit einer Fußnote „als Beispiel für Unbeugsamkeit“ angeführt: „Bismarcks Schrift“. Weiter heißt es im Modus eines deiktischen „dort“ zu *Bismarcks Schrift*, die nicht allein Handschrift ist: „Die für Entschlossenheit sprechenden Züge (Keulen) herrschen dort vor.“ - Die erste Ausgabe des *Systeme de Graphologie* wird mit 1875 angegeben.

„Ständige Überschneidungen und Wiederholungen“ hieße, dass die photographische Ausdrucksweise der *fixité* sich allererst über Wiederholungen entwickelte. Die Klassifikation beugt sich keiner Linearität. Bisweilen wird sie fast die Karikatur einer Soziologie, wenn auf S. 167 Fénelons „Vornehmheit der Seele“ auf die 53. Gruppe trifft: „Niederträchtigkeit“. Und sich darunter die „Heruntergekommenen“ einschreiben. Dennoch die „Überschneidungen und Wiederholungen“ bringen allererst die Unterschiede hervor. Und das, was Pophal „viel zu künstlich“ ist, verrückt sich derart, dass keine Klassifizierung für sich selbst existieren kann, sondern zu allererst geschrieben und gelesen werden muß. Ob Alexandre Dumas, der Sohn des berühmten Schweizer Schriftstellers, die Mitarbeiter Michons und die Käufer und Leser des *Système de Graphologie*, das 1893 im namhaften Pariser Verlagshaus Flammarion in der 11. Auflage erschienen war, sie lasen das *Système de Graphologie*, aber sagten nicht was. Das System, indem es geschrieben wird – und sich bis zu seinem, Michons, Tod sich „jeden Tag“ vervollkommnete -, beschreibt nicht, sondern schreibt die „Intelligenz“. Dass sich die verrückende „Intelligenz“ einer Meßbarkeit und disjunktiven Binärität von 1 oder 0 entzieht, eröffnet die Vielschichtigkeit der Klassen, Ordnungen und Gruppen, die sich in Konstellationen kombinieren und immer wieder umschreiben lassen. Der „Clou“ ist eben nicht nur ein Nagel, an dem sich alles aufhängen lässt und an dem es hängt, sondern auch ein Glanzstück.

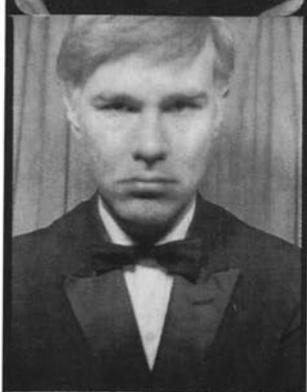
Photoautomat

Mit dem Photoautomaten lässt sich das Versprechen der Photographie auf besondere Weise bedenken. Denn es ist zunächst einmal eine tendenzielle Sprachlosigkeit, die die Photographie mit dem Photoautomaten befällt. Sie führt bisweilen zu einem Verschweigen des Automaten in einer „Geschichte der Photographie“. Demgegenüber hat er wiederholt durch Künstler-Photographen und auf eher literarisch, essayistische Weise Eingang in die Geschichten zur Photographie gefunden. Der Photoautomat nimmt, in dem Maße wie er tabuisiert worden ist, eine Scharnierstelle ein für das Nachdenken über Photographie, Schrift, Erzählung und Subjekt. Die Schwierigkeiten des Sprechens über den Photoautomaten wie das Automatenphoto regen eine nähere Analyse an. „Der fotografische Akt“ als die Frage danach, „was der Fotograf eigentlich tut, wenn er auf den Auslöser drückt“, der Philippe Dubois nachgegangen ist, wird mit dem Photoautomaten abgründig.²⁵⁸

Schlitz – Geld:

Der Photoautomat ist ein leeres Photostudio, das ohne Gefühl von selbst läuft. Deshalb kann man sagen, dass der Photoautomat ein Photostudio ohne Photograph ist. Der/diejenige, der/die sich photographieren lassen will, ist in dem Kasten allein mit sich selbst, um es einmal so zu formulieren. An der Leerstelle des Ohne lädt der Photoautomat ein zu sprechen, zu erzählen. Es wäre also eine Gesichts- und Geschichtslosigkeit, die in der Produktion des Photos im Automaten keine Geschichte gemacht hätte. Der Photoautomat läuft buchstäblich *auto-matisch* wie sein Automatismus binäre Entscheidungen trifft, die Photo-Graphie aber auch unberechenbar bleibt. Die automatisierte Politik des Photoautomaten wird allein dadurch in Gang gesetzt, dass in ein kleines Loch oder einen Schlitz beispielsweise ein Geldstück eingeworfen wird. Ein haptischer Knopfdruck ist in der Regel nicht nötig. Wobei das Geldstück nur *wie* ein Geldstück sein muss, um den Automatismus anzustoßen. Die Produktion der photographischen Signifikanten erfolgt im Handumdrehen nicht wegen des Geldes, sondern vor allem *ex nihilo*²⁵⁹, wie man mit Lacan formulieren kann. Die Dimension des *vom Loch* aus als die ur-sprüngliche Produktion ist dem Photoautomaten eigentümlich: *vom Loch* aus setzen die Intervalle der Signifikanten ein.²⁶⁰ Das Geldstück, das in der Funktion des Anstoßes nur beispielsweise ein *Geldstück* sein muss, entspricht keiner Tauschlogik zum Automatenphoto, wie vielleicht angenommen werden könnte, sondern stößt lediglich den Automatismus an. Es lässt sich kein Photograph für ein „mißlungenes“ Autoportrait verantwortlich machen. - Wobei eben zu fragen wäre, was „mißlungen“ sein könnte.

Als Photostudio ohne Photograph ist der Photoautomat ein Skandal der Moderne und erinnert an die etymologische Herkunft des Wortes. Denn ein Skandalon ist im Griechischen ein im Augenblick des Auslösens losschnellendes Stellholz in der Falle. Der Zu-photographierende wird in der Falle sozusagen photographisch aufgespießt, was auf moderne Weise seinen Tod bedeutet und ihn zugleich der Erzählung übergibt. Anders gesagt: der Photoautomat ist das Auge par excellence, das „die tödliche Funktion in sich birgt“ und „mit einer Separationsgewalt ausgestattet“ ist.²⁶¹ Ein Photoapparat in seiner abstrakten, maschinellen Funktion und Gewalt. Der Photoautomat läuft völlig ohne Gefühl und ohne Verantwortung, weshalb das Ohne des maschinellen Photoautomaten nicht zuletzt die Dimension des Toten und die Leere der Schrift impliziert. Der/diejenige, welche/r vom Photoautomaten photographiert werden wird, begibt sich immer in eine leere Zelle, in das Loch und vor das Loch des Photoautomaten. Wer sich im Photoautomaten photographieren lässt, liefert sich einem Automatismus der Schrift aus. Und der Automat liefert im Handumdrehen die Photos. Der Schrecken der Leere enthüllt und umhüllt den/diejenige/n, der/die sich photographiert wird, im Photoautomaten. Was soll man mit der Leere in dem leeren



Kasten anfangen? Bisweilen – und wer hätte sich nicht selbst schon einmal oder mehrere Male über das Autoportrait entsetzt – gibt sich das Entsetzliche des Photoautomaten mit dem Automatenphoto selbst zu sehen. „Entsetzlich! Das soll ich sein?“ Das Ent-Setzen, das ins Auge springt, ist auch der Photoautomat in seiner Widersprüchlichkeit. Das ich wird durch die photographischen Signifikanten schwankend: der Automat schießt immer gleich serielle Bogen oder Streifen. Möglicherweise nicht zuletzt wegen des Entsetzlichen und der Verantwortungslosigkeit automatischer Entscheidungen, die den *Horror vacui* des Automatismus *eigen-tümlich* werden lässt, ist der Photoautomat nur marginal zum Gegenstand der Forschung zur Photographie geworden. Er hat auch nur eher gelegentlich einen literarischen Niederschlag gefunden. In der künstlerischen Photographie indessen ist der Photoautomat mit dem Automatenphoto unter anderem seit Andy Warhol zur Signatur des Künstlers geworden.²⁶²

Anstoß - Serie:

Der Photoautomat ist beispielsweise für Andy Warhol nicht vielmehr als eine Schrift-Maschine, Photographiermaschine, wie sie sich mit der maschinellen Produktion photographischer Signifikanten zu bedenken gibt. (siehe nächste Seite) Das Maschinelle macht den Photoautomaten indessen auch anstößig: wo sich sonst der Name eines Photographen eintragen ließe und der Name des Photographen das Photo trägt, bleibt nichts als die Leere und das Maschinelle, Tote der Schrift. Insofern der Photoautomat mit dem Horror vacui das Maschinelle der Schrift selbst in Erinnerung ruft und die Leere des Photoautomaten anstößig wird, hat die Leere unter anderem für einen Kommentator zu Andy Warhols PHOTOGRAPHIE Grund dazu gegeben, die Leere mit Andy Warhol als Urheber und Ausstatter zu verstopfen. Andy Warhol wird im Zuge der Erzählung zum beherrschenden „Regisseur“ und Ethel Scull als Modell werden vielsagende „Pose“ zugeschrieben.

Christoph Heinrich kommentiert die „Photostreifen“ wie folgt: „Vom Regisseur Warhol angeleitet, gestupst und dazu gebracht, »alles Mögliche zu machen« - offenbar auch mit Warhols Sonnenbrille ausgestattet (...) – präsentiert sich die attraktive Frau in einer Vielzahl von Posen.“²⁶³ Das Stupsen in den Photoautomaten ist ein anderer Modus als ein „Anleiten“ und die „Pose“ spielt sich auf einer anderen Ebene ab als eine Geste. Kurz: eine Geste ist anstößig, eine Pose nicht. Indem mit dem „Anleiten“ Warhol als „Regisseur“ und den „Posen“ eine Sinn generierende Funktion zugeschrieben wird und Ethel Scull „vom starren Opfer des Photoautomaten zur selbstbewußten Frau“²⁶⁴ wird, verstopft ihre Funktion auch den Horror vacui des Photoautomaten und der maschinellen Produktion. Vielmehr müßte man sagen, dass Warhol als „Regisseur“ anstößig ist, indem er allererst den Anstoß gibt – nicht mehr und nicht weniger. In dem Maße wie Warhol anstößig wird, indem er sich nicht zum Beherrscher eines Photoapparates, einer Maschine macht, eher selbst mit der maschinellen Produktion zur Maschine wird, lässt er das Maschinelle selbst insbesondere durch den Modus der Serialität und nicht zuletzt des Automatenphotos auf dem Photostreifen erinnerlich werden. Im Unterschied zu anderen Künstlern, die mit dem Photoautomatenarbeiten, beispielsweise Francis Bacon, der sich nicht zuletzt von der Photographie anstoßen ließ²⁶⁵, ist es Warhol, der mit dem Seriellen des Photoautomaten das Tote nicht durch das Lebende ersetzt und die Leere nicht verstopft, sondern zu sehen gibt. Anders gesagt: „... das Bild selbst (wird), mitsamt dem Namen, den es trägt, durch die in einer Serie endlos übertragene Gleichartigkeit desidentifiziert“.²⁶⁶ Der Zug einer Desidentifizierung durch die Gleichartigkeit trifft dabei sowohl „das Bild“ und Ethel Scull als auch Andy Warhol. Warhol gibt immer wieder Anstoß und setzt den Photoautomaten wie dessen Kommentierung in Gang, die über Warhol als „Regisseur“ paradoxerweise den Photoautomaten und die Serie der Automatenphotos mit Warhol beziehungsweise Ethel Scull identifiziert.

Materialität – Maschine:

Nicht zuletzt wirft sich mit dem Automatenphoto die Frage nach seiner Materialität auf. Denn die Materialität des Automatenphotos und das Maschinelle des Photoautomaten werden in dem Maße, wie sie verschwiegen, quasi tabuisiert werden, merkwürdig. Das Verschweigen gibt wie das Verstopfen einen Wink auf die Voraussetzungen einiger Geschichten der Photographie. Beaumont Newhall schweigt über den Photoautomaten in seiner *Geschichte der Photographie*.²⁶⁷ Bernd Busch hat ihn in einer *Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie* ebenfalls nicht erwähnt, obwohl „Technizität“ und „Materialität“ der „Fotografie“, d. h. des „fotografischen Bildes“ sein Thema sind. Er stellt am Ende seiner „Wahrnehmungsgeschichte“ statt dessen die Frage: „Abschied vom Bild?“ Dabei identifiziert Busch das Bild mit dem Modus „technologische(r) und kategoriale(r) Grundfesten des fotografischen Handelns“:

Heute jedoch sind eben diese technologischen und kategorialen Grundfesten des fotografischen Handelns erschüttert, Umwälzungen sowohl der Materialität der Bilder als auch ihrer Aufzeichnung haben die alle Praktiken und Wertungen begründende Kraft der seit den Anfangsjahren fortgeschriebenen Klärungsmuster zersetzt. Angesichts einer neuartigen »Immaterialisierung« der bild-generierenden Prozesse drängt sich die Frage nach den fotografischen »Materialitäten« auf, nach deren Geschichte ebenso wie nach ihrem künftigen Schicksal – eine Herausforderung, die schon vor 150 Jahren freilich unter gänzlich anderen Vorzeichen, das »Projekt Fotografie« begleitet hatte.²⁶⁸

Mit dem Photoautomaten als sozusagen traditionellem Medium, dessen „Materialität“ wenigstens hinsichtlich einer „neuartigen »Immaterialisierung«“ nicht in Frage steht, weil er zumindest in der Regel *Papierbilder* produziert, lassen sich die „technologischen und kategorialen Grundfesten des fotografischen Handelns“ in Frage stellen. Denn der Modus des „fotografischen Handelns“ setzt etwas voraus, das sich nicht zuletzt schon in der *Frühzeit der Photographie* verabschiedet hatte und das mit dem Photoautomaten auf radikale Weise in Frage gestellt wird. Ein Photoautomat „handelt“ nicht, sondern läuft maschinell, so dass er sich auch „kategorialen Grundfesten“ entzieht. Der Photoautomat erinnert nichtsdestoweniger an den Ursprung, indem er nicht in „fortgeschriebenen Klärungsmuster(n)“ erklärt werden kann, sondern einen Ruck gibt und bisweilen das Erzählen als Schicksal anstößt. Denn anders als im Modus einer positiven Beantwortung nach den „fotografischen »Materialitäten«“ wird die Materialität allererst durch die Erzählung als Schicksal. Das heißt auch, dass die „fotografischen »Materialitäten«“ kein endgültiges Schicksal im Modus einer abschließenden Bestimmung erfahren, sondern als Schicksal, das sich schickt, aber nie in einer Fülle der Materie ankommt.

Um die Frage noch einmal anders aufzufächern: Es gibt für den Photoautomaten kaum andere Namen als FOTOFIX oder PRONTO PHOTO, die mit dem Versprechen der Schnelligkeit an das Plötzliche, das im Handumdrehen des Photos erinnern oder im Englischen mit PHOTOBOOTH an die Separation.²⁶⁹ Anstelle des Namen des Photographen, mit dem er sich in eine Kunstgeschichte einschreiben könnte, steht der photographische Modus der Maschine, der als plötzliche Trennung formuliert wird. Über ein Automatenphoto, das einer derartig Schriftmaschine, die photographische Signifikanten ausspuckt, generiert, spricht man auch deshalb vermutlich nicht anders als witzig, weil es sich nicht mit dem Namen eines Photographen verknüpfen lässt. Eine Aussage wie „Ich habe mich von Fotofix porträtieren lassen“ ist witzig und etwas ganz Anderes als „Ich habe mich von Robert Mapplethorpe porträtieren lassen“. Das Witzige hintergeht den Mechanismus der Identifizierung. Es gibt kaum Worte für das Automatenphoto, obschon es doch ein Photo wie andere ist. Statt dessen stößt es gelegentlich ein Lachen an, wenn man sich beispielsweise unter Freunden

Passphotos aus dem Automaten zeigt. „Laß `mal dein Passphoto sehen. – Ha, ist das komisch.“ Es ist wie eine Frage danach, ob es passt oder nicht. Passt es nicht, wird gelacht. Aber was nicht passt, lässt sich nicht sagen. Das Passen und Verpassen als witzige Frage nach dem Passphoto als Automatenphoto und der Bildproduktion betrifft die Photographie tief.

Da der Photoautomat als Maschine weder „Objekt“ noch „Subjekt“ sein kann, seine Existenz so trivial wie verbreitet ist und er kein Urheberrecht in Anspruch nehmen kann, konnte er sich nie in einen „Diskurs der Photographen“²⁷⁰ einschreiben, was sich fast von selbst versteht. Die Frage nach dem Recht am Automatenphoto als seinem Urheber, seiner Vater- oder Mutterschaft, hintergeht der Photoautomat selbstredend. Er kann kein Rechtssubjekt werden. Der Photoautomat und das Automatenphoto legen damit einen Finger in die Wunde, die die Kampfschriften um die Photographie zu schließen begehren.

Der Bereich der „Bildproduktion“²⁷¹ wird mit dem Photoautomaten von einer Maschine her gedacht, die sich paradoxerweise einer „Industrialisierung des Blicks“ entzieht. Sind Maschinen doch etwas Totes. Der Photoautomat ist eine Schriftmaschine, PhotoGRAPHiermaschine, die (kleine) Tode oder auch (kleine) Tote produziert. Indem Photoautomaten meistens in einem Zuge mehrere Automatenphotos schießen und auf einem Bogen entwickeln, kommt es in der Regel gleich zu einer ganzen Serie von Toden oder Toten: Ein und dasselbe „Individuum“ wird vervielfältigt, desidentifiziert, splittert sich auf. Erst und immer schon nachträglich setzt die „Bildproduktion“ eines Bildes ein und unterläuft damit auch die „Bildproduktion“ in Modus eines identifikatorischen „fotografischen Handelns“. Im Aufscheinen eines imagologischen Bildes, wie es sich im Modus deiktischer „technologischer und kategorialer Grundfesten fotografischen Handelns“ formuliert, wird das Tote der Schrift in der Photographie vergessen gemacht und wissenschaftlich verworfen.

Photoautomaten gehören nicht zuletzt zu jenen „Sehmaschinen“, von denen Paul Virilio schreibt, insofern sie „ein *Sehen ohne Blick*“ praktizieren.²⁷² Denn das „*Sehen ohne Blick*“ ist der maschinelle Modus des Photoautomaten wie er sich als „Erfassung der Realität“²⁷³ herstellt. Der Modus der „Erfassung“, wie er in behördlichen, forensischen oder polizeilichen Maschinen den Photoautomaten instrumentalisiert, ist ein photographisch-maschineller, der sich aber, in dem Maße wie er „erfaßt“, von einem photo-graphischen unterscheidet. Setzt der maschinelle Modus doch die Abwesenheit eines Begehrens voraus, das dem Sehen vorausgeht. Denn der Photoautomat generiert zwar Daten im Modus der Binarität von 0 oder 1 - beispielsweise wenn da niemand drin sitzt, dann wird auch kein „photographisches Bild“ produziert -, aber erst nachträglich wird das Automatenphoto für polizeiliche Zwecke instrumentalisiert. Unterdessen bleibt es gerade ein „Rätsel“ der „Sehmaschinen“, wie „diese synthetischen Bilder, die *von der Maschine für die Maschine* hergestellt werden“²⁷⁴, denn zusammengefaßt werden sollten. Denn der Modus der Synthese setzt das Bild zusammen, wo doch die Prozessualität als Konsequenz der maschinellen Produktion separierend gewesen war. In seiner Radikalität als „Sehmaschine“ gibt der Photoautomat einen Wink hinüber, was „Bildproduktion“ heißt:

Die Frage nach der Vergegenständlichung des Bildes bezieht sich ... nicht mehr so sehr auf irgendeine Trägerfläche aus Papier oder Zelluloid, das heißt auf einen materiellen Bezugs-Raum, sondern auf die Zeit, *auf jene Belichtungszeit, die etwas sichtbar macht oder ein Sehen unmöglich macht.*²⁷⁵

Mit Virilio wird das Sichtbarwerden des leicht zu übersehenden Photoautomaten wie des Automatenphotos an die „Belichtungszeit“ zurück geschickt. Der „Belichtungszeit“ ist dabei eine erotische Metaphorik eingeschrieben, die das Bild nicht in einer eindeutigen

Präsenz (wieder)gibt, sondern in einem „Flimmern“, das der Blick ist, aufscheinen lässt.²⁷⁶ Das Sichtbare kommt in einer diskursiven Form und in einer nunmehr rätselhaften „Vergegenständlichung“ zum Zuge. Denn die „Vergegenständlichung des Bildes“ oder seine Materialisierung wird im Modus des „Flimmern“. Statt von einer „neuartigen »Immaterialisierung«“ lässt sich vielmehr von einer vielleicht nicht neu-, aber andersartigen Materialisierung sprechen.

Photomaton – Tod:

Roland Barthes und Hervé Guibert haben den Photoautomaten, französisch: Photomaton, in ihren photo-literarischen Essays eher beiläufig erwähnt. Denn das Automatenphoto lässt sich nicht nur in polizeilichen Maschinen denken. Die „Objektivität“ des Photos für die polizeilichen Maschinen wird vielmehr von identifikatorischen Indizien produziert, die von den Indizienparadigmen des 19. Jahrhunderts abhängig gemacht werden: Halbprofil und Sichtbarkeit eines Ohres.²⁷⁷ Deshalb muß das Automatenphoto aber nicht „objektiver“ als irgendein anderes sein. Oder wie Roland Barthes es formuliert:

Denn nicht die Gleichgültigkeit hebt das Gewicht des Bildes auf – und nichts ist besser als ein »objektives« Photo wie das Automatenphoto dazu geeignet aus jedem ein steckbrieflich gesuchtes Subjekt zu machen -, sondern die Liebe, die große Liebe.²⁷⁸

Barthes löst nicht das Automatenphoto aus seiner diskursiven Praxis heraus, aber er eröffnet dadurch ein anderes Feld, das man das Begehren nennen könnte, für den, „welcher fotografiert wird“. Ist es doch für Barthes die imaginäre Erfahrung der „PHOTOGRAPHIE“, dass sie den „Körper“ des Fotografierten, der posiert und dem dadurch in der Pose ein Körper verliehen wird, „erschafft oder ihn abtötet“.²⁷⁹ Für die Photo-Graphie lässt sich der Modus des Fotografiert-werdens etwas prononcierter formulieren. Denn was Barthes als eine Alternative von „erschaffen oder abtöten“ der „PHOTOGRAPHIE“ zuschreibt, ist vielmehr keine Alternative, sondern ein Paradox: Indem der Körper fotografiert wird, wird er hergestellt und abgetötet. Anders gesagt: dem Fotografierten wird ein anderer Körper verpasst: der Körper wird hergestellt und verfehlt in einem. Was nicht zuletzt heißt, dass der Körper in der Photo-Graphie rätselhaft bleibt.

Guibert hat den Photoautomaten, indem er nicht zuletzt mit dem « narcissismo » an die Verwicklung des Subjekts in die Photographie erinnert, der hinsichtlich des Modus einer polizeilichen „Identifizierung“ ausgeschlossen werden muss, in einer kurzen Notiz mit dem Titel *Photomaton (Florence)* zur Sprache gebracht:

La photo était garantie indestructible, inaltérable durant vingt ans. Il y avait écrit sur la machine que la photo était destinée au passeport, à la carte d'identité, à la patente et au port d'arme, quelqu'un avait rajouté « narcissismo ».²⁸⁰

Die Garantie einer Unzerstörbarkeit und Unveränderlichkeit wird durch eine regelhafte Dauer von zwanzig Jahren behördlich begrenzt. Allerdings wird die Begrenzung nicht einfach durch ein narzißtisches Begehren, das maschinell ausgeschlossen wird, aufgelöst, sondern ersetzt. Denn der „narcissismo“, der als eine kulturelle Praxis formuliert wird, ist indessen dem Photoautomaten auf verfängliche Weise mit einem kleinen Spiegel vor oder über der Kamera, dem Auge, strukturell installiert. Der Narzißmus impliziert nicht zuletzt die Struktur „ein(es) tiefgreifende(n) Verkennen“, indem beim Narzißmus der Blick umgangen wird.²⁸¹ Anders gesagt: die gespaltene Struktur der Identifizierung wird mit dem Narzißmus auch verkannt.

Indessen vermerkt Guibert unter der Überschrift „Photomaton“ mit der Apposition „Florence“ bezüglich des Apparats „eine Verstärkung (s)einer Isolation“ und eine „Abtrennung“, also das spaltende Moment. Andererseits formuliert er über die ereignishaft Erfahrung



der Separation hinaus seinen auch narzißtischen Wunsch, in einem Kaufhaus durch einen Photoautomaten sein „médaillon funéraire“ zu „bestellen“. Wobei die schmückende Funktion des „médaillon funéraire“ auf dem Grabstein, an den Toten als Toten erinnert, seinen Tod aber auch virtuell leugnet. Das „médaillon funéraire“ sagt auf vertrackte Weise: „Sieh, dieser Mensch hat gelebt. Er hat existiert.“ Seine Grabstätte, auf der das Photo metaphorisch angebracht wird, bezeugen seinen Tod und erhalten ihn am Leben. An die tief photographische Figur des Ecce, „Sieh da“, erinnernd wird das „médaillon funéraire“ aus dem Photoautomaten zum Vehikel der Totenfeier und all jener Geschichten, die sich über den Toten erzählen ließen. Formuliert Barthes also den Wunsch „seinen“ Körper über ein leichtes Lächeln als (un)lesbaren zu retten, so verfängt sich mit Guibert das Automatenphoto in einer narzißtischen Struktur der Verkennung. Denn der Photoautomat in seiner isolierenden, vereinzelnenden und abtrennenden Funktion (zer)stört nicht nur den Körper als einen. Denn die Photo-Graphie ist nicht einfach aktiv wie die PHOTOGRAPHIE, sie passiert vielmehr.²⁸²

Gesicht – Schnitt:

Mit dem Photostreifen aus 4 Photos von Francis Bacon, die, wie sie sich nicht datieren lassen, doch Datum sind, lässt sich die verfängliche Struktur des Spiegels im Photoautomaten auf andere Weise bedenken. Treffend und doch auch die Automatenphotos verfehlend heißt es in einer Anmerkung zu den Photos: „A strip of passport photographs of Francis Bacon dating from the 1960s, found in the artist's studio after his death.“²⁸³ Indem die Photos gestisch werden, entziehen sie sich auch der Struktur des Spiegels und des Ausweises, denn das Gestische ist schneidend. Anders gesagt: Francis Bacon setzt sich nicht einfach vor den Spiegel, um sich in einer Pose zu betrachten oder betrachten zu lassen, sondern er tanzt beinahe oder gestikuliert, kämpft mit Gesten in der Photobooth und mit den Automatenphotos. Er lässt Gesten sehen. Dass dabei das Gesicht nicht in der Mitte des Ausschnitts als Regel für das Ausweisportrait bleibt, sondern vielmehr an den Schnittkanten auch abgeschnitten wird - Bacon schneidet keine Gesichter, vielmehr wird das Gesicht auch beschnitten und ausgehöhlt -, macht sein Gesicht unverfügbar für polizeiliche Praktiken. Dennoch lässt sich das Gesicht lesen. Im Handumdrehen schneidet die Serie von 4 Photos den Narzißmus. Denn die identifizierende Struktur des Narzißmus wäre, sich als Körper im Spiegel herzustellen und zu verfehlen. Mit anderen Worten: Francis Bacon und seine Malerei, sofern sie gestisch ist, Schlachtfeld, Chaos und an den Grenzen zur Form bleibt, ist zutiefst photo-graphisch.²⁸⁴ Neben den seriellen Portraits, mit denen sich das Chaotische und Formlose bedenken lässt, ist es nicht zuletzt die Verwendung von Faltspiegeln und mehr noch der konkaven Spiegel, Hohlspiegel, die die Funktion des Spiegels aushöhlt. Das Spiegelbild in seiner Höhlung wird auf diese Weise schneidend und widersetzt sich identifikatorischen Praktiken. Der desidentifizierende Modus der Serie kann um den des phallischen und schneidenden ergänzt werden. - Bacon hat seine Arbeiten in der Regel nicht mit seinem Namen signiert.

In Farbe

Neben der Fixierung der Photographie im Modus der „Zeichnung des Lichts“/„photogenic drawing“, mit anderen Worten des photographischen Signifikanten, wird die Farbe als ein gleich ur-sprüngliches Problem der Photographie zur Sprache gebracht. Bereits Nicéphore Niepce (1765-1833) formulierte ein Begehren, die Farbe zu fixieren, indem er an seinen Bruder Claude schrieb:

... aber ich muß noch einen Weg finden, um die Farbe zu fixieren.²⁸⁵

Sofern das Begehren, die Farbe zu fixieren, nicht nur die Farbe im Modus einer Festsetzung und Abschließung ausdrückt, sondern damit das Begehren nach Farbe formuliert wird, gibt es einen Wink auf die photo-graphische Verwicklung des Subjekts in die Farbe. Das Versprechen von Farbe wird der Photographie ursprünglich eingeschrieben. Es lässt sich auf bedenkenswerte Weise nicht von der Photographie trennen. Warum die Beunruhigung durch den Mangel an Farbe? Kam damit nur ein empirisches Problem zur Sprache? Oder geht es mit der Farbe um ein Problem der Repräsentation? Was wünschte sich dann repräsentiert zu sehen?

Faszination – Farbe:

Liest man einen weiteren Brief Niepces aus dem Jahre 1827 zum Thema Farbe, dann vermag allein die Farbe auf auch rätselhafte Weise zu faszinieren:

M. Daguerre ist dahin gelangt, einige Spektralfarben in seiner chemischen Substanz aufzeichnen zu können; vier von ihnen hat er bereits wiedervereinigt und arbeitet nun daran, die übrigen drei zu kombinieren, um die sieben Primärfarben zu erhalten. Aber die Schwierigkeiten, auf die er stößt, nehmen entsprechend der Modifikation zu, die eben diese Substanz erleiden muß, um mehrere Farben gleichzeitig festzuhalten.²⁸⁶

Soweit mit der photographie-historischen Forschung überliefert worden ist, hatte Nicéphore Niepce Daguerre besucht, der ihm „einfarbige Daguerreotypien“ gezeigt hatte.²⁸⁷ Wobei es zu bedenken gilt, dass Daguerre zu jenem Zeitpunkt mit seinen Forschungen noch nicht so weit fortgeschritten war wie Niepce, dessen „erste“ Photographie auf das Jahr 1827 datiert wird, und das, was Daguerre „als »Daguerreotypie« bezeichnete“, auf das Jahr 1837 datiert ist.²⁸⁸ Es lässt sich daher nicht sagen, was Daguerre Niepce gezeigt hatte, wenn dieser „einige Spektralfarben“ gesehen zu haben angibt oder es zumindest vom Hörensagen notiert. Indessen ist der Modus des Wiedervereinigens von vier Spektralfarben, die nicht genauer benannt werden, im Unterschied zum Modus des Kombinierens der „übrigen drei“, um durch die bloße Addition „die sieben Spektralfarben zu erhalten“ nicht recht deutlich, vielleicht eher photographisch, denn ein Wiedervereinigen von 4 ergibt 1. In dem Maße wie es nicht nur mit der sprachlichen, sondern auch photographischen Erfassung der Farbe hapert, gibt dies einen Wink auf das Photo-Graphische der Farbe. Merkwürdig ist nämlich nicht zuletzt die Formulierung, Daguerre habe „einige Spektralfarben in seiner chemischen Substanz aufzeichnen ... können“. Was heißt aufzeichnen? Allein, die Farbe vermag Niepce etwas (zu sehen) zu geben, das fasziniert. So wird denn die Faszination durch die Farbe weniger auf der Ebene einer Problemlösung gedacht, als vielmehr, wie Niepce Daguerre zitiert, zum „Zweck, die Neugier zu befriedigen“.²⁸⁹ Denn sofern Daguerre „kaum noch auf einen Erfolg“ hoffte, sind „seine“ photographischen „Untersuchungen“ hinsichtlich der Farbe auch zwecklos. Es lässt sich damit ein Begehren der Farbe bedenken, das die Farbe allererst in Mannigfaltigkeiten werden lässt. Doch wie lässt sich das Begehren, das mit Niepce kein Ziel, aber die Funktion der Befriedigung hat, in eine Konstellation zur Photographie bringen?

Kolorierung – Vergoldung:

Wovon wird gesprochen, wenn seit der Frühzeit der Photographie Farbe versprochen wird? Die Herstellung von Farbe und Farbigkeit lässt sich zunächst anhand zweier Praktiken analysieren: der *Kolorierung* und der Vergoldung. Mit der Farbe in der Photographie geht es demnach um mehr und anderes als nur um eine „Wiederherstellung“ von Farbigkeit, denn in dem Maße wie die Farbe mit ihr ur-sprünglich wird, ist es gerade so, als ob der Wunsch nach Farbe die frühe Photographie farbiger oder bunter macht, als es die spätere Photographie je gewesen sein wird, die mit „feinsten Emulsionen“²⁹⁰ immerhin Farbphotos produziert. Denn die Daguerreotypien, die im Modus der „Aufzeichnung“ nachträglich handkoloriert worden sind, stellen bisweilen in ihrer Buntheit gerade die Künstlichkeit der Farbe zur Schau. Doch ohne diese bunte Künstlichkeit der nachträglich zugefügten Farbe gäbe es möglicherweise die Farbe in der Photo-Graphie nicht. Dabei wurden Daguerreotypien üblicherweise keinesfalls be- oder übermalt. Eine künstlerische *Kolorierung* durch Pigmentierung generiert vielmehr Schattierungen, d. h. der Modus der Pigmentierung lässt das Helldunkel der Photo-Graphie im Modus der Farbtöne werden. Pigmentierung ist keine Retusche. Unsachgemäß übermalte Partien einer Daguerreotypie springen vielmehr ins Auge. Es gibt Unterschiede zwischen einer Kolorierung, einer Retusche, einer Bemalung oder gar einem „Aufkleistern“.²⁹¹ Der Herausgeber von *Humphrey's Journal of Photography* und des *American Photographic Almanac* sowie Autor zahlreicher Artikel zur Photographie John Towler formuliert 1862 den Unterschied zur Kolorierung auf ebenso scharfsinnige wie prekäre Weise, wenn er schreibt:

... Guter Geschmack meidet jedoch viel Farbe, ein vulgärer Geschmack sucht Befriedigung in starken Kontrasten, also auch in Farben; für solchen Geschmack muß man Ohringe, Broschen und Uhrketten *vergolden*; für ihn muß man die Farbe *aufkleistern*, um jede darunter befindliche Schattierung zu überdecken; für ihn muß der künstlerische Photograph leider häufig seine Perlen vor die Säue werfen; sein Brot indessen ist der Gewinn; und es gehört eben auch zur Rolle eines *Geschäftsmannes*, alle vorgefaßten Ideen den Wünschen der Kundschaft zu opfern.²⁹²

Der „künstlerische Photograph“ befindet sich „mit seinen vorgefaßten Ideen“ nach Towlers Ausführungen bei einer Kolorierung und Vergoldung nach dem Geschmack der Kundschaft in einer prekären Situation, denn er gerät zwischen seiner „Rolle“ als „künstlerischer Photograph“ und „Geschäftsmann“ ins Schwanken. In seiner Abhängigkeit vom Geschmack muss er „leider häufig seine Perlen“, den Wünschen und dem Geschmack der Kunden opfern, schreibt Towler. Vielmehr bleibt es aber rätselhaft, was der Ursprung der Farbe und des Vergoldens ist oder war, wenn die Kundschaft an „viel Farbe“, „starken Kontrasten“ und Vergoldungen Geschmack gefunden hatte, die den „guten Geschmack“ auch verletzten. Auch setzt die Formulierung eines Opfers voraus, dass der „künstlerische Photograph“ sich über die Photographien im Modus des „guten Geschmacks“ hergestellt haben muss und er seine Photographien als Besitz wie „Perlen“ hütet, mit anderen Worten in seinen wie Perlen ein- und „vorgefaßten Ideen“ nicht schwankt. In dem Maße wie Towler den guten Geschmack gegen den vulgären ausspielt, bringt er sich selbst in eine prekäre Position des „guten Geschmacks“. Während die *Kolorierung* als manieristisches Verfahren und Manierismus den Geschmack an „starken Kontrasten“ der Kundschaft nicht befriedigt, vermögen die aufgekleisterte Farbe und das Gold, das der angestellte Künstler des Photo-Studios zu sehen gibt, den Geschmack als „Appetit des Auges“ zu befriedigen.²⁹³ Die Befriedigung, die dem Auge durch das Aufkleistern des Goldes versprochen wird, ließe sich demzufolge in einer Tauschlogik fassen, bei der der Künstler die „Rolle eines Geschäftsmannes“ einnimmt. Anders gesagt: Anstelle der auch rätselhaften Schattierungen wird die Tauschlogik mit dem Vergolden abgegolten. – Wobei zu vermerken wäre, dass der Photograph im Photo-Atelier,

ZEITmagazin

NR. 23 2. JUNI 1989

PHOTO SPECIAL



Ein Medium feiert Geburtstag. Die Photographie ist 150 Jahre alt. Zum Jubiläum: Glanzstücke deutscher Privatsammlungen und Porträts eines sowjetischen Photographen. Beispiele frühester Lichtbildkunst – und wie Künstler heute, spielerisch und kritisch, mit der Photographie umgehen

wenn er denn eine Kolorierung vornehmen sollte, zum Künstler werden kann. – Dabei hat die *Vergoldung* geradezu eine „tödliche Funktion“ gegenüber der *Kolorierung* im Modus der Pigmentierung, die „dem Bild einen lebendigen Glanz verleiht“.²⁹⁴ Die *Kolorierung* muss nämlich mehr durchschimmern lassen, um das Photo nicht zu verderben. Das Mehr, das eine Tauschlogik unterläuft und überbietet, kann man, wie Towler es schreibt, „darunter befindliche Schattierung(en)“ nennen. Deshalb „wurde die Oberfläche vorsichtig mit trockenem, pulverisiertem Pigment bestäubt“ und nicht aufgetuscht. Gerade dadurch, dass die *Kolorierung* nicht abdeckt oder verdeckt, sondern mehr durchschimmern lässt und damit ein paradoxes Auftragen von Lumineszenz vorgenommen wird, wird es schwierig zu sagen, dass es um „eine realistische Darstellung“²⁹⁵ oder etwas Objektives ginge. Die *Kolorierung* überbietet und unterläuft nach Towler eine Ökonomie der Vergoldung. Denn die „Feinheit“ der künstlerisch manieristischen *Kolorierung* verschwendet sich an den „vulgären Geschmack“ der Kundschaft, weshalb die „Feinheit“ der *Kolorierung* auch ohne Zweck bleibt und nicht nur dem „guten Geschmack“ dient, also gerade für Nichts gemacht wird. Das Moment der Verschwendung gilt es mit der *Kolorierung* zu bedenken, weil nach Towler nicht sie, sondern das Aufkleistern, Überdecken, und das Vergolden sich in Gold und Geld für den Künstler münzen lassen. Denn das der *Kolorierung* eigentümliche Moment der Verschwendung widersetzt sich der Tauschlogik des Vergoldens. Doch die Unterscheidung zwischen Vergolden und Kolorieren in der Photographie ist auch komplexer und schwieriger. Kann nämlich nicht jedes Kolorieren auch ein Vergolden und jedes Vergolden ein Kolorieren werden?

Indem die *Kolorierung* auf manieristische Weise eine Tauschlogik für das gefräßige Auge der Kundschaft unterläuft und überbietet, gibt sie einen Wink auf eine „subjektive“ Lust an der *Kolorierung* und der Vergoldung. Ein photo-graphischer Modus des Kolorierens lässt allererst die Farbtöne aus nichts als Lust werden. Anders formuliert:

Mit Bestimmtheit ist alles, was Farbe ist, subjektiv – es gibt kein objektives Korrelat im Spektrum, das gestattet, die Farbqualität der auf der Ebene der Lichtschwingungen auftretenden Wellenlängen oder Frequenzen zuzuordnen.²⁹⁶

Das Subjektive, das mit dem „Spektrum“ angesprochen wird, lässt sich nicht in Wellenlängen oder Frequenzen münzen, es entzieht sich einer Tauschlogik. Das Spektrum ist aber auch nicht einfach subjektiv. Vielmehr lässt sich die Frage der Farbe mit dem Subjektiven untersuchen. Das Subjektive wird allererst über die Farbe und das Gold. Die Farbe oder das Gold sticht photo-graphisch ins Auge.

Vergoldung – Schauen:

Eine Stereo-Daguerreotypie auf dem Cover des ZEITmagazin vom 2. Juni 1989²⁹⁷ gibt zwei Photos zu sehen, die einzeln nach gleichem Schema koloriert und vergoldet sind. Jede Daguerreotypie ist sozusagen zweifach vergoldet. Das heißt: Um jede einzelne ist ein Rahmen aufgetragen und in jedem der nahezu identischen Daguerreotypien ist eine kleine Vergoldung eingetragen. Die zweite Vergoldung gibt sich sozusagen in der Photographie als zwei gebogene Linien, die ein goldenes Haarband andeuten, das sich in der dunklen Haartracht der Photographierten unsichtbar fortsetzt. Die photographierte Szene ist eine erotische: Die Dame – was auch an die Funktion einer Spielkarte erinnert – ist nur leicht mit einem Schleier umhüllt: in gleichem Maße enthüllt wie verhüllt. Der Schleier, der eine vorausgegangene Szene imaginieren ließe, in welcher er vom Rücken der Figur in die Kniekehle hinab geglitten ist, fügt sich in seiner erstarrten Position in eine allegorische Enthüllungsszene ein. Der Schleier selbst wie auch die Drapierung der Stoffe am Boden, über einem Podest sowie am linken und rechten Rand erinnern dabei an das Verfängliche der Augentäuschung. Denn die faltenreiche Draperie, die in einem Blauton koloriert ist, hat

ebenso wie der in Weiß-, Rot- und Blautönen schimmernde Schleier strukturell die Funktion eines „Vorhangs“.²⁹⁸ Nur insofern die Draperie und der Schleier, der kaum etwas zu verhüllen vermocht hätte, allegorisch an die vorausgegangene nicht zuletzt photographische Enthüllung zu erinnern vermögen, versprechen sie weitere Enthüllungen. Insofern das „Bild eines Vorhangs“ oder der Vorhang im Bild ein ohne des Vorhangs versprechen, wird ein „jenseits dessen ... zu sehen verlangt“ und versprochen.²⁹⁹ Paradoxerweise geben die Drapierung des Vorhangs wie des Schleiers die Sicht auf die nahezu unbekleidete Dame frei. Sie verbergen oder verhüllen nicht, sondern sind beiseite gezogen und fallen gelassen, um die Allegorie zu eröffnen. Die Allegorie könnte heißen: enthüllt und verhüllt.

Der Rückenakt, bei dem die Photographierte lächelnd über ihre Schulter sieht, verbleibt in einer zwiespältigen Geste, die der Funktion der Augentäuschung entspricht, und lädt den Betrachter ein, seinen Blick im Bild zu deponieren. Anders gesagt: das Bild Blick werden zu lassen. Doch auch das vergoldete Haarband ist allegorisch, indem es in zwei geschwungenen Linien aufscheint, um sich im Dunkel der Haartracht zu verbergen. Mehr noch als Vorhang, Schleier und Rückenakt springt aber das Gold ins Auge, als hätte sich der anonyme Künstler als *Geschäftsmann* in die Daguerreotypien einschreiben wollen: *Ihr wollt (Gold) sehen, also seht dies!* Durch das Allegorische von Band, Rückenakt, Schleier und dem opulenten Faltenwurf der Stoffe aber lässt sich das Photo allererst vergolden.

Das *Vergolden* im Modus des Realismus trägt das Gold in die Daguerreotypie ein, um für einen Moment oder an einem Punkt den Mangel abzudecken, dass es in der Photographie (nicht) die Photographierte ist, die angeschaut wird. Deshalb macht der Modus des Realistischen mit „der realistischen Darstellung“ vergessen, dass es sich um die Repräsentation einer Repräsentation handelt, also auch etwas Maschinellem, Totem. Der Modus des (Re)Präsentierens und die Nicht-Identität der Repräsentation mit dem Repräsentierten werden mit „echtem“ Gold verdeckt. Indem Gold für den Geschmack eingetragen und aufgetischt wird, wo es der Daguerreotypie nicht nur an Farbe mangelt, wird der Mangel an einem Äquivalent für den Geschmack auch überkleistert und vergoldet. Die Vergoldung funktioniert allerdings nur so lange, wie das Gold als eines aufscheint, das zu schauen gewünscht wurde, was es indessen nicht ist. Denn auch das Gold (re)präsentiert nur Gold und Gut, das allegorisch bleibt, also sich nicht einfach wie „Perlen“ fassen lässt.

Was macht die zweifache Vergoldung des Haarbandes, das sich durch die Vergoldung doch nur um so heftiger als ein Aufschimmern zeigt, indem es paradoxerweise größtenteils im Verborgenen des Haares bleibt? In der (Re)Produktion der Stereo-Daguerreotypie, wie sie als Cover des *ZEITmagazins* abgedruckt ist, generiert der Farbton des Rahmens die Vergoldung, womit die Vergoldung selbst allegorisch bleibt und wird. Denn in der betreffenden Literatur wird nicht vermerkt, ob es sich um eine Vergoldung mit dem Rahmen handelt. Vielmehr täuscht die Vergoldung das Auge auch. Anders gesagt: für die Augentäuschung ist es nicht entscheidend, ob es Gold ist oder nicht. Vielmehr lässt sich der Modus der Augentäuschung anhand der zwiefachen Vergoldung untersuchen. Hätte der goldene Rahmen nicht genügt, um den Appetit des Auges und den Geschmack zu befriedigen? - Vermutlich kaum, denn die Vergoldung des Rahmens generiert allererst den Rahmen zum vielversprechenden Goldrahmen, der die maschinelle Daguerreotypie zum „Bild“ macht. Der Goldrahmen erinnert im gleichen Zug an das Gemälde als wertgeschätztes Medium und macht das Medium Daguerreotypie in seiner spezifischen Medialität virtuell vergessen. Unterdessen ziehen auf den Daguerreotypien die beiden geschwungenen Linien, die ein goldenes Haarband (realistisch) darstellen, den Blick auf sich, indem sie ins Auge fallen, und könnten den Blick niederlegen, so wie sich alle Augentäuschung auch als Form einer „Blickzähmung“ denken lässt: Denn das Begehren zu sehen, wird durch die

goldenen „Klekse“ befriedet.³⁰⁰ Doch das mit den zwei geschwungenen, goldenen Linien versprochene Haarband ist tückisch, statt zu beruhigen, reizt es. Warum zwei Linien? Hätte eine Linie nicht zur Herstellung des eingeforderten Effektes genügt? Wird durch die zwei geschwungenen Linien nicht wiederum gezeigt, was fehlt? Anders gesagt: mit dem zweigeteilten Band und dem Schema der Vergoldung wird an das allegorische Band erinnert, das unter dem Haar fortläuft. Denn die Zwei erinnert auch an den Modus der Darstellung, die in sich gespalten, sich über zwei herstellt. Das goldene Band blitzt auf und entzieht sich, indem es im dunklen Haar fortläuft. Es bleibt in seiner Präsenz rätselhaft. Es lässt sich weder als Gold noch als Band fassen.

Kolorierung – Begehren:

Bezüglich der *Kolorierung* der Daguerreotypie lässt sich zunächst sagen, dass lediglich zwei Farbtöne – ein roter und ein blauer – verwendet wurden, deren Pigmente mit besonderem Raffinement aufgestäubt worden sind. Das rote Pigment wurde vorzüglich für die Körperpartien, für den Wangenbereich, für die Zone um die Lippen, für Randpartien des Oberarms, die Schattierung einer Brust, der Popartie, eine Hand, der Schenkel und Beine verwendet. Die zarte Schattierung der erotischen Zonen mit einem Rot-Ton ist zweideutig wie die Vergoldung. Der Geschmack bleibt zweifelhaft. Bedenken lassen sich mit der manieristischen *Kolorierung* die Röte der Wangen und die Rottönung der Zone um die Lippen, die einen erotischen Reiz machen, der sich einer Eindeutigkeit entzieht. Es lässt sich nämlich nicht entscheiden, wann der Rot-Ton da ist und wann nicht: wann sich daran Geschmack finden lässt und wann nicht. Wann ist der Rotton für den Betrachter, der schaut, da und wann nicht? Lässt sich der Betrachter in seinem Schauen auf die Ränder ein? Wenn es „dem Bild einen lebendigen Glanz verleiht“³⁰¹, lässt sich fragen, wann dieser Glanz zu entzücken vermag und wann er stört? Mit der *Kolorierung* lässt sich eine „Ökonomie des Begehrens“ im Unterschied zur Vergoldung bedenken, die in gewisser Weise mit der Vergoldung korrespondiert.³⁰² Anders aber als mit der Vergoldung, die auch die Funktion des Auf-, es ließe sich auch sagen, Zukleisterns und Überdeckens hatte, also in irgendeiner Weise eine Spaltung ungeschehen machen sollte, lässt sich die Pigmentierung als Modus der *Kolorierung* nicht nur dem Geschlecht nach als eher weibliche Tätigkeit bedenken. Unterdessen nicht so sehr wegen der „Feinheit“, des Auftragens der Pigmente, sondern der *weiblichen* Tätigkeit des Stickens wegen, für die im Lateinischen das Verb *pingo – ich sticke* - verwendet wird und welches von *pigmentum* abgeleitet wird. Punkt für Punkt oder Stich für Stich wird Schattierung. Im imperfektivischen Werden einer Schattierung aus Pigmentpunkten ist mit einem Wort Walter Benjamins *Aura*.³⁰³ Denn die Aura nistet sich nicht nur in „Falten“ ein und bedarf der Schattierungen eines Helldunkels, vielmehr ist sie ein paradoxes „Gespinnst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.“³⁰⁴ Die allegorische Struktur der Aura lässt sich mit der Pigmentierung als Verfahren der *Kolorierung* bedenken, denn die Ferne einer Nähe wird durch das für Einmal ihrer Erscheinung allererst aus mehr als einem Pigment oder Stich. Und aus den einzelnen Pigmenten, aus den Singularitäten der Pigmente wird Aura, die sich im Helldunkel oder auch einem Zwischenbereich, der weder Ferne noch Nähe ist, über zwei gibt. __

Es gibt in dem Heft die vergrößerte Reproduktion einer der Daguerreotypien, mit der sich der Effekt der *Kolorierung* auf andere Weise analysieren lässt.³⁰⁵ Weckt die auratische *Kolorierung* möglicherweise ein paradoxes Begehren, ihrer durch Vergrößerung habhaft zu werden? Nunmehr ist die *Kolorierung* durch die Farbphotographie (re)produziert worden. Die beiden (Re)Produktionen in Originalgröße auf dem Titelblatt und jene vergrößerte, vor der sich Uwe Scheid in der Pose des Sammlers – er hält ein Stereoskop in den Händen und schaut in die Kamera – für das *ZEITmagazin* fotografieren ließ, unterscheiden sich. Während

nämlich der rote Farbton der Stereo-Daguerreotypie in Originalgröße 8,4x17 cm so etwas wie die Materialität der Haut gibt, schwindet in der Vergrößerung die Schicht der staubfeinen Rot-Pigmente in den dunkleren Schatten der Ränder. Man mag nun einwenden, dass dieses Schwinden des Rottons an einer fehlerhaften Reproduktion bei der Vergrößerung liege, und freilich ist noch immer ein leichter Schimmer des Rot zu sehen, doch nicht nur der Rot-Ton hat sich in der Vergrößerung nahezu aufgelöst, auch das Gold des Haarbandes springt weit weniger scharf ins Auge. Anders gesagt: Das Gold löst sich mit einer Bewegung des Blicks auf, denn „in dem Moment“, schreibt Lacan einmal, „in dem wir uns durch eine einfache Verschiebung unseres Blicks bewußt werden, dass die Repräsentation sich nicht mit der Bewegung des Blicks verschiebt“, entzückt uns die Augentäuschung, weil sie sich jetzt als das andere gibt.³⁰⁶ Im Entzücken, das nicht vielmehr als das kleistische Zucken einer Oberlippe ist, wird der Blick auch ein anderer. Die Vergoldung, die ein Blick hätte genießen können, der Genuß einer Erfüllung im „Bild“, war schon dadurch raffiniert hintertrieben worden, dass sich das goldene Haarband nur im zweifachen Goldakzent in der Photographie (re)präsentiert und vor allem zeigt, was sich verbirgt. Mit der doppelbödigen Einlösung des Wunsches der Kundschaft nach Gold dekonstruiert der namenlose Künstler die Tauschlogik des Goldes, während Towler sie mit wissender Geste als „vulgären Geschmack“ von den Schattierungen geschieden hatte. Der Künstler der *Kolorierung* und Vergoldung lässt das Auge des Betrachters, das sehen will, sich an den Blick verlieren. Denn der Betrachter bekommt nie zu sehen, was er sehen will, weil immer schon ein Vermitteltes dazwischen ist.

Prisma – Medien:

Während John Towler in seinem Artikel für *Humphrey's Journal of Photography* der Farbe über den Geschmack und ein „subjektives“ Geschmacksurteil beizukommen versucht, verfolgen William Henry Fox Talbot und John Herschel (1792-1871) einen analytischen Weg, um Farbe her- und stillzustellen. Anders als Towler schreibt Herschel keinen Artikel für eine Fachzeitschrift, mit dem er sich zu einer Autorität der Photographie macht, sondern einen Brief an Talbot, der einen Brief desselben zum Thema der Farbe, wiederholt, daran anknüpft und im Modus eines Vorschlags weiterdenkt. Das Medium Brief bei Herschel und Talbot selbst Teil an der Erzeugung von Farbe. Geht es bei Daguerre und Niepce noch um ein rätselhaftes Sehen von Farbe, das durch seine sprachliche Erfassung zugleich verfehlt wird, genügt Herschel eine Bemerkung Talbots zu einem Eindruck, einer Impression von analoger Farbigkeit. Darüber kommt es in der Korrespondenz der naturwissenschaftlich ambitionierten Engländer zu einer merkwürdigen Anordnung von Prisma und farbigen Medien. Herschel schreibt am 6. Juli 1839 in einem Brief an Talbot:

Here then we have your curious remark of the photographic impressions from red coloured pictures & parts of pictures being themselves analogously coloured – traced up to the action of certain definite rays in the spectrum. Should the same continue good I propose to try the effect of finer rays, collected in larger quantities in focus of lenses especially further towards the red end so as to make quantity for feebleness of action, when it may be fairly surmised that much more decided hues of red colour will be produced – and who knows but that the black tint produced by the blue-green may possible be insulated by analysing the incident light not by prism, but by coloured media, and prism combined.³⁰⁷

Die Erzählung von der Farbe beginnt mit der Anknüpfung an eine merkwürdige und bedenkenswerte Bemerkung Talbots über einen photographischen Eindruck, bei dem Teile eines rotfarbigen Bildes „analogously coloured“ sind. Insofern die Analogie demzufolge nicht nur eine zufällige ist, sondern durch den ur-sprünglichen Farbton des Bildes nachträglich als Analogie erscheint, lässt sich damit die Medialität der Farbe bedenken. John Herschel

schreibt, dass die Farbe möglicherweise nicht allein Effekt des Prismas als Zerlegung des Lichts in unterschiedliche Strahlen sei, sondern im Modus eines „who knows“ allererst der „coloured media/farbigen Medien“. Was aber das Prisma in der Kombination mit den Medien zur Farbe beiträgt oder beitragen sollte, bleibt auch rätselhaft. Die Farbe wird nicht auf eine ursprüngliche Farbigkeit im Modus einer Direktheit, der „rays/Strahlen“ zurückgeführt oder wie in Niepces Brief als eine „Modifikation“ gedacht, die eine „Substanz erleiden muß“, sondern sie wird in einer Prozessualisierung durch Medien, die eine Vielzahl von Reflexen entstehen lässt, entwickelt. Im Unterschied zum Modus einer Lösung des Problems der Farbe durch das Prisma, das ein ursprünglich „reines“ Licht in seine Bestandteile zerlegt, um die Farben sichtbar zu machen, schlägt Herschel eine Medialisierung zur Herstellung von Farbe vor. Mit anderen Worten: die Farbe wird als Problem nicht gelöst, sondern als Gegenstand aufgelöst, um allererst gemacht zu werden.

Diesbezüglich lässt sich ein Unterschied zu Carl Gustav Carus vermerken. Der „black tint/schwarze Ton“ wird von Herschel im Modus eines unbestimmten und unbestimmbaren „who knows“ durch ein „blue-green“ produziert, d. h. der auch zwischen Blau und Grün schwankende Farbton wird zu einem schwarzen Ton oder allgemeiner durch einen Reflex zweier Farben bzw. Medien wird ein anderer Ton hervorgebracht. Denn es ist eben nicht einfach nur ein Schwarz, sondern ein schwarzer Ton, der sich nicht näher bestimmen lässt. Dementsprechend und doch auch im Unterschied dazu war der Farbton für den Kunsthistoriker Carl Gustav Carus als „brauner Sepiaton auf Papier ... weit mehr einer Zeichnung ähnlich“ geworden.³⁰⁸ Die „Farbqualität“ wird trotz der Kennerschaft auch für Carus aus Reflexen. Die Farbqualität bleibt auf die Produktion bezogen. Selbst ein schwarzer Ton wird nicht ohne Licht und Farbe, sondern bringt immer schon das ins Spiel, was an anderer Stelle eine Chemie der Medien genannt wurde. Bei Carus indessen wäre es eine Chemie, die das Medium Photographie über das Medium der klassischen Tusche oder Tinte der Sepiazeichnung reflektiert und dadurch auch verfehlt. Nicht zuletzt weil er den medialen Bruch – zumindest für die Zeit des Gedankens an die Zeichnung – mit der Farbigkeit einer Sepiazeichnung zu schließen begehrt. Das andere des Mediums wurde von Carus im Modus einer meisterhaften Beherrschung verworfen. Insofern wäre die Talbottypie in ihrer Konzeptualisierung weit weniger Zeichnung. Denn sie gibt mit den farbigen Medien, deren „Beziehung zum Licht“ auf andere Weise zu bedenken. – Um die Farbe auf einer weiteren Ebene zu analysieren, lässt sich von Seiten der photographischen Empirie, der Platten und Filme sagen, dass selbst das Schwarzweiß-Photo als Negativ oder vor seinem Abzug, vor seiner Entwicklung auf dem Papier schon immer von den chemischen Medien abhängt. Insofern das Werden der Farbe *immer schon* in Medien verwickelt ist, entwickelt sie sich nur über unbestimmbare Tonalitäten oder einem Modus von 2 gibt 1, womit der eine Farbton immer schon in die zwei verwickelt ist.

Der Modus des Prismas, der eine wenn auch nur punktuelle Totalreflexion oder eine Zerteilung des Lichts in sein Spektrum meint, geht an Barthes anknüpfend davon aus, das Licht als ein Ursprüngliches zu setzen: „durch die Wirkung des Lichts enthülltes, »hervorgetretenes«, »aufgegangenes«, (wie der Saft einer Zitrone) »ausgedrücktes« Bild.“³⁰⁹ Die Trennung der Farbe als „eine unechte Zutat“ von der Photographie, wie Roland Barthes sie praktiziert hat, weil es ihm mit der „Emanation des Referenten“ auf dessen „eigene Strahlen“ ankommt, geht von einer „echten“ Photographie aus und unterbindet eine prozessuale Aktivität. Denn die „eigenen Strahlen“ formulieren auch ein Eigentumsverhältnis des „corps photographié“ an den Strahlen. Barthes insistiert darauf, dass ihn „der photographierte Körper (...) mit seinen eigenen Strahlen besticht und nicht durch eine zusätzliche Lichtquelle“.³¹⁰ Als Beispiel für die Unechtheit der Farbe führt er eine kolorierte Daguerreotypie an. Die Farbe sei immer eine „Totenschminke“. Es geht im Unterschied dazu in der Photo-Graphie nicht einfach darum,

das Pigment als ein „lichtempfindliches Organ“³¹¹ zu denken, was mit dem Organ immer einen Körper zu haben impliziert, oder das Pigment als Schminke zu verwerfen. Vielmehr geht es um die mikrologische Struktur des Pigments und die Variabilität der Farbtöne. Wenn man das Spektrum allererst durch die Farbtöne werden lässt, dann ist das ein völlig anderer Modus als die Zerteilung des Lichts durch ein Prisma in sein Spektrum.³¹² Deshalb kann man sagen, dass es mit der Chemie auch nicht darum geht, „die Chemiker“ als Erfinder den Malern vorzuziehen. - Wer im Modus der Pigmentierung koloriert, malt ja auch nicht.

Fixierung – Farbe:

Die sprachliche Figur der Fixierung der Farbe und auf die Farbe ist wiederholt formuliert worden. Sie kommt nicht zuletzt als Negation der Farbe im Sprechen über die Photographie vor. Um eine Reinheit der Photographie zu versprechen, wird Farbe ausgegrenzt. Empirisch und mikrologisch ist die dauerhaft chemische Fixierung der Farbe in der Photographie ein Problem, denn sie ist so unmöglich wie die Fixierung der Zeichnung, obschon sie wiederholt sprachlich formuliert worden ist. Farbe und Zeichnung im Modus der Graphie lassen sich nicht feststellen oder fassen. Die Chemie der Medien durchkreuzt die auf Dauer angelegte Fixierung: Niepces *rétines* sind keine *Daguerreotypien* und Talbots *Calotypes* sind anders als *Kollodium Photos*. Eine „reine Photographie“ im Allgemeinen wird fragwürdig: sie ist immer abhängig von der Schicht, auf die sie trifft: Photographie-historisch oder doch eher kunst-historisch, das lässt sich in diesem Fall nicht so genau sagen, weil es der Kunstkritiker Sadakichi Hartmann (1865-1944) gewesen ist, der schon 1904 von der „straight photography“, d.h. „geradlinigen“ oder „reinen“ Photographie gesprochen hatte, indem er sich kategorisch, „jetzt und in Zukunft gegen die Benutzung des Pinsels, gegen Tupfen, Wischen, Kratzen und Kritzeln auf der Platte, gegen das Gummi- und das Glycerinverfahren“ wendete.³¹³ Durch die Aus- oder Abgrenzung als Modus der Herstellung eines imaginären Geradlinigen oder Reinen und des „eigenen guten Geschmack(s)“ ist die „reine Photographie“ nicht nur mit dem Wechsel vom *Gummidruck* und *Glycerinverfahren* zu anderen Medien sprachlich verfaßt, sondern allererst über Medien hergestellt worden. Die imaginär „reine Photographie“ – ob in Schwarz-Weiß oder in Farbe – lässt sich nicht anders als in der Struktur des Imaginären erklären oder klären, da sie selbst immer schon einer Herstellung über eine sprachliche Aus- und Begrenzung bedurfte. Sie lässt sich als ein Problem der Farbe nicht einfach mit einem Wechsel der phototechnischen Medien begreifen. Anders gesagt: Das Licht bricht sich, diffundiert immer schon in der Komplexität der Medien.

Es gibt Farbe. Doch ihre sprachliche Erfassung in der Rede über die Photographie verfehlt sie auch. Denn es ist nicht zuletzt die sprachlich verfaßte Reinheit, die wiederum in eine Farbigkeit hineingezogen wird. In der empirischen Photochemie spielt die Faszination der Farbe nach wie vor eine Rolle in der Farbphotographie ebenso wie an in der Schwarzweiß-Photographie. Insofern lässt sich sagen, dass dem Schwarzweiß-Photo allein auf der Ebene der Empirie eine Farbigkeit eingeschrieben ist, die beispielsweise für August Sander mit den „orthochromatischen Platten“ eine eminente Rolle in der Konzeptualisierung seiner, weil imaginären, „reinen Photographie“ gespielt hat. Es bleibt unentscheidbar, ob mit den „panchromatischen Emulsionen“ das Problem der „ungenügenden Rot- und übermäßigen Blauempfindlichkeit ... gelöst“ worden ist. Denn wir wissen nichts über die Farbigkeit, wie sie sich für August Sander mit seinen Photographien zu sehen gegeben hat. Um so mehr lässt sich mit Sander bedenken, dass die Reinheit von einer Schicht abhängig ist, die eine wie auch immer definierte Objektivität unterläuft. Deshalb kann man allein auf der Ebene der empirischen Photochemie die Farbigkeit selbst von Schwarzweiß-Photos als beispielsweise einem Unterschied zwischen ortho- und pan-chromatischen Emulsionen nicht leugnen.

Medien machen Unterschiede. Ob es das Versprechen eines Direkten mit den orthochromatischen Emulsionen oder das eines Alles oder Ganzen mit den pan-chromatischen ist, die Farbtöne verändern sich, variieren, vergehen und werden unaufhörlich.

Fortschritt – Farbe:

Photographische Medien, ob farbig oder schwarzweiß, bringen immer wieder andere Modi der Schriftlichkeit ins Spiel: ihre Genauigkeit und Farbigkeit als Farbtreue werden unablässig versprochen:

Polaroid - HighDefinition – 100 ISO – Hohe Auflösung, große Wirkung: Mit dem Farbnegativfilm HighDefinition 100 treffen Sie die beste Wahl für Außenaufnahmen. ... Aufgrund der neuesten Filmtechnologie erhalten Sie superscharfe Bilder. Feinste Emulsionsschichten gewährleisten eine hohe Farbtreue – von leuchtenden Farben bis hin zu Pastelltönen.³¹⁴

Weil es kein objektives Korrelat für Farbe gibt, wird immer wieder das Versprechen auf eine „neueste Filmtechnologie“, wie in dem zitierten Werbefaltblatt, formuliert. Sie bringt eine unendliche Variabilität von Schärfe und Farbtreue ins Spiel. Die Farbtreue verspricht in ihrer imaginären Struktur eine Entsprechung und Erfassung von Farben. Doch wann leuchten Farben? Wann werden sie eher ins Pastellhafte abgewehrt?

Farbe springt ins Auge: ein Fuji-Grün, ein Kodak-Rot, ein Agfa-Blau, ein Polaroid-Violett etc.. Wobei der Markenname nicht Benennung der Farbe ist, sondern die Farbe sich über Unterschiede herstellt. Allein in der *Geschichte der Photographie* lässt sich mit den eher marginalen Farbphotos, eine Vielheit der Farbe in der Photographie bedenken: ein Carbo-Druck von 1936³¹⁵ hat eine andere Farbigkeit als ein Kodachrome-Diapositiv von 1946³¹⁶, und der Dye-Transfer-Print von 1969-70³¹⁷ bringt wiederum andere Farben ins Spiel. Die Farben der Farbphotographien entfalten ein unablässiges Farbenspiel. Wobei sich im Modus der Photo-Graphie nicht entscheiden lässt, welche Farben „moderner“ sind oder ob es einen Fortschritt im Farbenspiel, in den Farbtönen auf eine „natürliche Farbe“ hin gibt. Vielmehr sind es die photographischen Farbtöne, die ins Auge springen und die Farbtöne fortschreiten lassen.

Farbe – Portrait:

Mit einem Photo von Alfred Stieglitz (1864-1946) lässt sich die photo-graphische Vielfalt der Farbtöne analysieren. Das Photo, so wie es abgedruckt ist, könnte fast eine Zeichnung sein. Denn es hat als Photo von seiner Materialität her einen unsicheren Status. Ich gerate als Betrachter über die Materialität ins Schwanken. Zeichnung? Gravur? Photographie? Versprochen wird mir eine Photographie. Und es gibt Photographie. Aber es will mir immer schwieriger werden, an den Punkt zu kommen, an dem ich die Photographie bestätigt finde. Statt dessen lasse ich das Licht diffundieren. Gebe *mich* hin an das Photo, an die Photo-Graphie. Das einfältige Photo wurde möglicherweise aus keinem anderen Anlaß gemacht, als das Spiel des Lichts zu photographieren. Die Annahme, dass es mit dem Photographieren darum ginge, etwas einzufangen, begrenzt die Photographie sie auf einige Bereiche, nämlich vor allem die Portrait-Photographie. Die Einengung der Photographie auf die Portrait-Photographie macht auch das Für-nichts des Spiel des Lichts vergessen. – Warum geriet es gerade mit der Portrait-Photographie, selbst wenn sie manieristisch wird wie bei Mapplethorpe, in Vergessenheit? Sollte das Für nichts des photographischen Signifikanten vergessen gemacht werden? – Anders gesagt: Niepce, Daguerre, Talbot begannen keineswegs über Portraйткүнste – Physionotrace oder camera lucida³¹⁸ - das Licht, die Photographie zu erforschen. Ihre Hintergründe bleiben rätselhaft und sind doch immer



wieder in unterschiedlichen Modi erzählt worden. Der Modus des Erforschens ließe sich beispielsweise als Hintergrund formulieren. Was den Anstoß gab, bleibt rätselhaft. Vielmehr waren die Photos anfangs auf geheimnisvolle Weise leer. Erst mit einer kaum merkbaren, aber entscheidenden Verzögerung und Verspätung kommt all das zum Zuge, was nicht zuletzt William Henry Fox Talbot mit seinem *Pencil of nature* zu schreiben beginnt. Aber zunächst ist das Photo leer, leer, ohne Gesichter und Gesichthaftem, leer *an Sichtbarem*.

Nicolaas Hennemann, Talbots Mitarbeiter, träumt auf einer der „ersten“ Calotypien. Er hat die Augen geschlossen! Er träumt! - Von was? Warum nicht: er sei Photograph, indem er sich im Traum schmetterlingsgleich in einem Atelier stark duftender Blüten und farbenprächtiger Blumenarrangements photographierend umherschweifen lässt?³¹⁹ Er träumt für nichts. Mit geschlossenen Augen lässt sich Nikolas Hennemann photographieren, talbottypieren, und entzieht uns (s)einen Blick, den die Photo-Betrachter mit einem Portrait zu sehen wünschen. Es ist ein Photo-Portrait, das mit einem allegorischen Zug zeigt, was nicht zu sehen ist und woraus Photo-Graphie schon immer gemacht wird.

Farbton – Grasses:

In der Anthologie mit dem prekären Titel *AMERICA & ALFRED STIEGLITZ – A Collective Portrait* ist ein Photo abgedruckt, auf das ich zurückkommen möchte und mit dem sich Farbe anders bedenken lässt.³²⁰ Prekär wird der Titel dadurch, dass er mit dem Portrait verspricht, ein Verhältnis von America & Alfred Stieglitz zu zeigen. Anthologisch verspricht der Katalog eine Sammlung von *Blüten* oder *Highlights*, die das Portrait von Alfred Stieglitz generieren. Mit dem anthologischen Portrait des Photographen Alfred Stieglitz und von Amerika wird ein Photo abgedruckt, das nicht nur eine ausgewählte und wertgeschätzte Blüte verspricht, sondern selbst Blüten und Blumen ins Spiel bringt. Die Beschriftung des Photos in der *Blütenlese*, wie man sagen könnte, heißt: „96 ALFRED STIEGLITZ, *Grasses*, 1933“.

Die Beschriftung ist allegorisch. Sie lässt sich lesen. Aber wir wissen nichts über *Grasses* oder Alfred Stieglitz. Man weiß auch nicht, wofür Alfred Stieglitz es gemacht hat. Wofür photographiert man Gräser?³²¹ *Grasses* ist ein nichtssagend schönes Photo. Schön in seiner Einfachheit und Leere, die nichts zu zeigen begehrt. *Grasses* ist nicht viel mehr als ein Schnitt, kaum noch Ausschnitt. Vielleicht eher ein *Zuschnitt* ohne Ränder oder Rahmung, indem für einmal zugeschnitten wurde. Wo es kaum noch Ränder gibt, sondern *Grasses* auch über den Rand hinausgeht, gibt es auch keine Mitte. *Grasses* ist nahezu unbegrenzt, aber nicht ohne *Zuschnitt*. Gräser können nur photographiert werden, indem sie zugeschnitten werden. Die photographische Existenz von Gräsern ist auch eine symbolische. In dem Maße aber wie die Photographie mit der Beschriftung *Grasses* nichts als *Grasses* zu sehen gibt, bleibt sie auch einfältig. Was könnte man über *Grasses* sagen? Zumindest ist es nicht dasselbe, wie wenn man über ein Photo spricht, das nichts als Gräser zu sehen gibt. In dem Maße wie vor *Grasses* auch die Augenlider weggeschnitten sind, vermag es zu faszinieren. Anders gesagt, es ist etwas völlig anderes, wenn man an einem warmen Sommertag unter blauem Himmel durch meterhohes Gras streift, als wenn man sich vor die Photographie *Grasses* begibt. Es ist auch wie ein wortloses Rendezvous mit *Grasses*. Das Photo fällt ins Auge - und man weiß nicht, was man sagen soll. Die Sprachlosigkeit, die Einen vor einer Photographie wie *Grasses* erfaßt, hat auch einen poetischen Zug. Alfred Stieglitz' Photographie hat einen poetischen Zug, an den nicht zuletzt *Grasses* und seine Photos von Wolken erinnern. An dem Punkt, an dem die Photographie sich zeigt, ohne zu zeigen zu begehren, nichts als Schnitt wird, wird sie poetisch.

Grasses ist ein seltsamer Stoff. Anders gesagt: es ist nicht einfach der Stoff einer Unterhose, der die Photographie erotisch werden lässt.³²² Vielmehr ist es die unbestimmbare Distanz und Nähe mit der Alfred Stieglitz *Grasses* fotografiert hat. Die unhaltbare „Struktur“ oder das Rauschen von *Grasses* ist erotisch. *Grasses* hat weder eine „Struktur“ als solche noch ist die Photographie mit der Beschriftung *Grasses* reines oder totales Chaos. Vielmehr generiert *Grasses* eine „Struktur“. Beispielsweise kann man *Grasses* nicht einfach umdrehen und sozusagen auf den Kopf stellen, vom Kopfbende her betrachten. Doch wie das Photo mit *Grasses* zugeschnitten ist, so hat es auch nicht einfach einen Vorder- oder Hintergrund. Eher schon einen Hintergrund, aus dem sich *Grasses* entwickelt. Es wird aus dem Nichts, entwickelt sich aus dem Nichts für Nichts. Der Modus von *Grasses* ist nicht einfach Benennung: Dies sind Gräser. Vielmehr ist der Modus der Beschriftung *Grasses* allegorisch. Es hat den Charme einer Allegorie; indem sich *Grasses* nicht einfach greifen oder begreifen lässt. Die Photo-Graphie mit der Beschriftung *Grasses* ist nicht farblos, obwohl es ein Photo in Schwarzweiß ist. Die Farbtöne lassen sich nicht bestimmen oder festhalten. Sie changieren zwischen Grün- und Gelbtönen. Die Farbtöne machen Raum.

Grasses ist von der Beschriftung her prädikativ, insofern *Grasses* allererst mit dem Photo werden. Aber auch die Dauer der Gräser, ihre Biagsamkeit, ihr Rauschen und Schwanken im Wind erinnert eher an einen indianischen Modus. Benjamin Lee Whorf führt beispielsweise für einen anderen Modus der Sprache Hopi an, wo „<Blitz, Welle, Flamme, Meteor, Rauchwolke und Puls> Verben (sind) – Vorgänge von notwendig kurzer Dauer können dort nichts anderes als Verben sein. ... Hopi hat also, ..., tatsächlich eine Klassifikation der Ereignisse (...) nach dem Typus der Dauer, ...“.³²³ Photographie wäre in Hopi deshalb auch eher ein Verb. Nicht nur photographieren als Verb, sondern Photo-Graphie überhaupt als Prädikat. Photo-Graphie wird Ereignis. Eine Hopi-Klassifikation löst zwar nicht das Problem der Klassifikation als eines dem Gesetz der Sprache wesentlichen, aber sie ließe sich als eine Klassifikation denken, die nicht auf Dauer angelegt ist, sondern die Dauer als Verzeitlichung selbst werden lässt. Eine solche Klassifikation würde eine Klassifizierung nach europäischem Muster, die auf Dauer angelegt ist, vielleicht nicht auflösen, aber aushöhlen. Denn die Klassifizierung nach akademischer Art und Weise ist auf Dauer und Distanz angelegt und versucht eine umrissene Fläche abzudecken. Doch eine indianische Botanik, wie sie sich träumen lässt, gibt der Performanz nach, die Dauer, Distanz und Fläche unterlaufen. – Es betrifft auch die Photographie.

Flächigkeit – Tiefe:

Die Fläche der Photographie ist ihr *Zuschnitt*, aber der Hintergrund aus dem sich das Photo entfaltet, generiert auch eine unendliche Tiefe, die sich nicht fassen lässt. Die Oberfläche des Photos, seine fest umrissene Fläche löst sich auf in eine Tiefe. Die Tiefe des Photos lässt eine Mannigfaltigkeit von sich übereinander schneidenden Linien werden, die sich plötzlich in unerwarteten Kreuzungspunkten treffen. – Wenn man das Photo optisch formuliert und seine Chemie auf die oberflächlichen Kristalle begrenzt, löst man ebenfalls das Photo als „Bild“ auf, damit wird die Materialität von Kristallen oder dem „Korn des Papiers/le grain du papier“³²⁴ zwar nicht fragwürdig, aber sie lässt sich auch nicht auf Distanz halten. Sie wird nämlich an der Oberfläche mit der Räumlichkeit der Feldtiefe fragwürdig. Denn die Körnung wird ein Rieseln, sofern das Rieseln, das sich mit dem Photos einstellt, eine räumliche und zeitliche Tiefe impliziert und expliziert, die „für mich nicht vornherein auf Distanz angelegt“ ist.³²⁵ Ich werde in dieses Rieseln hineingezogen: von der Ambiguität der Feldtiefe ergriffen. – Wobei sich mit dem Ergriffen-werden die ganze Doppeldeutigkeit des Rieselns ankündigt.

Indem das Photo *Grasses* durch die Rätselhaftigkeit des Blicks wird, wird auch der Geruchssinn umspielt. Denn das Blickhafte ist nicht auf den Gesichtssinn begrenzt, sondern involviert auch andere Sinne. Das empirische Photo selbst riecht vielleicht nach nichts als einer Entwicklerflüssigkeit oder einem Papier, ebenso wie sich das Photo optisch in Kristalle oder mathematisch in statistisch berechnete PIXEL, von denen sich sagen lässt, dass sie sich als eine „numerische Optik“ berechnen lassen.³²⁶ Virilio polemisiert engagiert gegen die „numerische Optik“ der Computer als „Sehmaschinen“ und warnt „unsere Gesellschaft“ vor „einer freiwilligen Erblindung“, die den „Horizont des Sehens und Wissens verdunkeln würde“. Doch um welche Formen des Sehens und Wissens geht es dabei? Geht es um die Sichtbarkeit, die als verbürgt gilt, oder geht es Virilio um den Blick, der sich auf andere und unabsehbare „Horizonte des Sehens und Wissens“ hinausschieben lässt? Die numerische Optik ist ein Modus, der mit der Statistik auf Dauer und Distanz angelegt ist. Indem Virilio nicht auf Distanz geht, sondern engagiert zeigt, wie die „Sehmaschine“ uns äußerlich und nicht äußerlich zugleich ist, fordert er dazu auf den Blick schweifen zu lassen, denn er schreibt zum Schluß:

Stell dir einen Augenblick lang vor, daß ich mir, um das Buch zu schreiben, den Federhalter der Zukunft leihe: den *lesenden Kugelschreiber*. Was würde nach deiner Meinung auf dem Bildschirm erscheinen, Beleidigungen oder Komplimente? Aber hat man jemals davon gehört, daß ein Schriftsteller für seinen Kugelschreiber schreibt ...³²⁷

Wenn man daran anknüpft, dann lässt sich auch sagen, dass der Blick dazu da ist, den Geruchssinn spielen zu lassen und den flüchtigen Duft von Gräsern für Einmal vage aufscheinen zu lassen, denn die beherrschte Analyse als Beschreibung einer Materialität oder Chemie des Photos muss es nicht weniger als der poetische Blick verfehlen, nur dass die beherrschte Analyse eben auf die Dauer angelegt ist. Die Analyse im Modus der Beschriftung bedenkt dagegen die „Unbeherrschbarkeit“³²⁸ der Feldtiefe. Durch sie vervielfältigt sich das Photo und sie gibt dem Photo Tiefe durch die Zeit des Schreibens. Die Photochemie muss demzufolge von ihrer Zeitlichkeit her gedacht werden. Sie arbeitet in filigranen, mehr-dimensionalen Geweben: Das Licht wie es sich in das Papier einschreibt und wie es das Papier, die Zeichnungen, die Farbe ausbleicht und an anderer Stelle werden lässt: Intensitäten kommen und schwinden lässt. – Schreibend wird für nichts der Geruchssinn von verschiedenen Grasdüften umspielt, die beispielsweise mit den Farben von Grün- bis Gelbtönen variieren. Wir haben es mit einer ganzen Komposition von *Grasses* zu tun, also unterschiedlichen Gräsern und Variationen von Farbtönen, Grasdüften, Feinheiten, auch: Gefühlen oder „Empfindungen“.³²⁹

Schnappschuß

Die sprachliche Formulierung von Zeit in der Photographie soll mit diesem Abschnitt mittels des Schnappschusses als Metapher analysiert werden. Denn der Schnappschuß geistert als temporales Versprechen durch die Photographie. Er ist wiederholt auf unterschiedliche Weise formuliert worden. Wie wird ein Photo zum Schnappschuß? Der Schnappschuß verspricht Präsenz. Das metaphorische Versprechen des Schnappschusses ist nicht zuletzt von Vilém Flusser in einem Plädoyer *Für eine Philosophie der Fotografie* formuliert worden.

Der Schnappschuß nimmt in Flussers Ausarbeitung der „Geste des Fotografierens“ eine diskrete Funktion ein, insofern er zwar vom Schnappen wie nach einem Wild spricht, aber den Schnappschuß als Modell seiner „fotografischen“ Zeitlichkeit nicht explizit nennt, sondern die „Geste des Fotografierens“ anthropologisch festschreibt und an „die uralte pirschende Geste des paläolithischen Jägers in der Tundra“ rückbindet.³³⁰ Die anthropologische Geschichtlichkeit des technischen Schnappschusses verleiht dem „Fotografieren“ eine Linearität, die von Flusser nicht nur grammatisch in „Begriffen“ präsentiert wird. In der Metaphorik der Jägersprache wird mit dem Schnappschuß das Wild geschnappt, getötet und gestellt. Das Motiv des vom Schnappschuß aus formulierten „Fotografierens“ wäre nach Flusser, das Wild zu stellen. - Stellt die technische Lösung einer Zeitaufnahme in der Photographie seit der Existenz eines ersten Photos vermeintlich kein Problem für die Photographie dar, so bleibt es doch ein andauerndes Problem zu sagen, was mit der Zeit photo-graphisch passiert.

Aus einer Konstellation von Flussers Forderung nach einer *Philosophie der Fotografie*, durch die er die „Notwendigkeit“ eines gedanklichen und sprachlichen „Zugriffs“ auf die einschneidende „»Erfindung der technischen Bilder«“ formuliert, mit so unterschiedlichen Ansätzen wie Hubertus von Amelunxens „Aufgehobener Zeit“, Cecil Beatons Kriegsphotographie oder William Kleins Schnappschüssen soll allererst analysiert werden, in welchem Verhältnis Zeit und Subjekt in der Photographie zur Sprache gebracht werden. Mit William Klein lässt sich dabei ein photographisches Verfahren bedenken, bei dem es weniger um die symbolische Qualität eines Photos als Schnappschuß als vielmehr um eine *Temporalität* geht, die auch nicht erklärt oder geklärt werden kann.

Zeit - Versprechen:

Bereits für William Henry Fox Talbot spielt die Zeit eine prominente Rolle in der Photographie und ist für ihn schon fast kein Problem mehr, wenn er 1851 eine Blitzlicht-Photographie mit der Belichtungszeit von 1/100 000 Sekunde macht und im gleichen Jahr eine „hochempfindliche Emulsion“ patentieren lässt.³³¹ Aber mit der frühzeitigen technischen Lösung bleibt dahingestellt, was damit geschieht. Was geschieht mit der Zeit? Speichert das Photo Zeit? Ist es ein Ausschnitt der Zeit? Vielleicht ein Zeitfenster? Transportiert das Photo gar Zeit? Oder muss es als Schnitt in die Zeit formuliert werden? Es lassen sich wenigstens vier Ebenen herausarbeiten, auf denen die Zeit zur Sprache gebracht werden kann. Die Zeit des Photographierens als eine, in welcher der Photograph mikrologisch schreibt. Die Zeit, wie sie sich photographisch mit der Verschlusszeit des Apparates für Einmal ins Photo einschreibt. Und die Zeit, in der das Photo gelesen wird. Als Nachtrag lassen sich in diesem Abschnitt die Zeit des Sehens und die Zeit des Blicks mit zwei Photos bedenken.

Die Frage nach der Zeit in der Konstellation einer *Photographie als Schrift* auf mehr oder weniger 4 Ebenen – Photograph, Photo, Leser, Photographierter – durchzuspielen, ist ein verfängliches Vorhaben, dessen Tragweite nicht unterschätzt wird, sondern lediglich in

der Konstellation analysiert werden kann. Denn die Zeit in der Photographie ist thematisch nicht zuletzt im Modus der Philosophie als „aufgehobene Zeit“, die „die Zeit des Subjekts“ ist, gewürdigt worden.³³² Nach Hubertus von Amelunxen liegt „gerade in der über alle Grenzen hinausgewachsenen bloßen Faktizität des Duplikats ... die Möglichkeit der Entfaltung der Subjektivität im betrachtenden Blick“.³³³ Eine „aufgehobene Zeit“ wäre nach Amelunxen eine Zeit, die im Photo als Duplikat gespeichert für eine spätere Entfaltung der Subjektivität aufgehoben wird. Die Zeit wäre sozusagen im Duplikat deponiert, aufgehoben und aufbewahrt. Eingeschlossen, doch generell zugänglich für den Betrachter. Mit dem positiven Glauben an die Zeugenschaft des Photos hatte bereits Talbot seine Erwartungen an die Photographie im *Pencil of nature* formuliert. Denn eine Zeugenschaft setzt mit einem Zeitbegriff des Kontinuums immer voraus, dass eine vorgängige Zeit durch das Zeugnis zugänglich wird. Im Unterschied dazu wird die Zeit in der Konstellation mit dem Schnappschuß nicht nur thematisch, sondern mikrologisch mit der Photo-Graphie gelesen. Um die Relevanz dieser Vorgehensweise scharf herauszustellen, werden zunächst zwei weitere Zeit-Begriffe anklingen, die mit der Photographie bedacht worden sind.

Plötzlich – Krieg:

Wenn man den zeitlichen Modus des Schnappschusses als einen plötzlichen formuliert, unterscheidet sich das von einem Photo als „Duplikat“, mit dem sich „die Möglichkeit der Entfaltung der Subjektivität im betrachtenden Blick“ formulieren lässt. Plötzlich wird etwas photographiert. Plötzlich bricht etwas ab. Plötzlich springt etwas ins Auge. Das, „was ich sehe (voir), befindet sich“ nicht nur „dort, an dem Ort, der zwischen der Unendlichkeit und dem wahrnehmenden Subjekt (*operator* oder *spectator*) liegt“³³⁴, wie es Barthes einmal formuliert, vielmehr springt im Modus eines Plötzlich etwas ins Auge und lässt die Photo-Graphie umschlagen. Im Unterschied zu einem auch distanzierenden „Ort, der zwischen der Unendlichkeit und dem wahrnehmenden Subjekt ... liegt“, der zwar auch ein Zwischenbereich der „Wahrnehmung“ ist. Insofern als sich das Subjekt aber nicht einfach „wahrnehmen“ lässt oder sich mit einem „betrachtenden Blick“ im Modus der „Entfaltung der Subjektivität“ wahrnimmt, sondern die „Wahrnehmung“ selbst an dem mikrologischen Punkt eines Plötzlich umschlägt, ist das Subjekt auf dramatische Weise in den Modus des Plötzlich verwickelt. In dem Maße wie die Wahrnehmung plötzlich wird, ist sie auch (k)eine Wahrnehmung. Denn es lässt sich um den Schnappschuß, der nicht einfach ein Knipsen ist, nicht wissen. Man weiß beispielsweise nicht, ob ein Schnappschuß etwas geworden ist oder nicht. Er lässt sich nicht vorhersehen, worauf ich später zurückkommen werde. Man weiß nicht, warum ein Schnappschuß in seiner Temporalität des (un)vermittelten Plötzlich ein qualitativer Schnappschuß wird oder woraus er gemacht ist. Während Flusser von manipulierbaren „Kategorien“ mit dem „Fotoapparat“ ausgeht und die Hand des Photographen als bewußte, als handhabende mit einer Erinnerung an Kant ins Spiel bringt - „Kant wird unvermeidlich“, schreibt er -, wird die Handhabbarkeit durch das Plötzlich unkalkulierbar. Mit dem Schnappschuß wird der „Fotoapparat“ in „Kategorien“ nicht mehr manipulierbar oder handhabbar. Seine „Raumzeit-Regionen“ sind andere, als dass sie sich noch in „Abstände(n) vom zu schnappenden Wild, Sichten auf das »fotografische Objekt«“ manipulieren ließen.³³⁵ In dem Maße wie ein Schnappschuß mit einem un/wahrnehmbaren Zucken passiert, entgleitet er einer beherrschten Handhabung oder Manipulation.³³⁶ Anders gesagt: der mikrologische Zeitpunkt und der rätselhafte Ursprung des Schnappschusses machen ihn ur-sprünglich.

Beispielsweise kann ein Schnappschuß ein Kriegsphoto sein, welches den Photographen für ihn selbst auch un/wahrnehmbar macht: Sir Cecil Beaton, der Hollywood-Photograph und Londoner Gentlemen etc., „machte sich kurz vor seinem Tod im Jahr 1980 weithin

Gedanken darüber, wie er seine Kriegsphotos gemacht hatte“, hat Virilio scharf bemerkt. Wie man vom Hörensagen weiß, „handelte es sich um seine ernsteste Arbeit, um eine Arbeit, die alles veralten ließ, was er vorher gemacht hatte, und bei der er nicht wußte, aus welchem Teil von ihm selber sie hervorgegangen sein mochte.“³³⁷ Mit anderen Worten: in dem Moment, wo die Photographie umbricht und Schnappschuß wird, ist es weniger der Modus der Jagd auf das „zu schnappende Wild“ oder ein „Pirschen“ oder „Schleichen“, in dem der „Fotograf“ noch „ein Kombinationsspiel mit den Kategorien des Apparates“ betreiben könnte³³⁸, der den Schnappschuß zum Schnappschuß macht, als vielmehr das Kriegerische der Geste auf dem Feld des Sehens und ein sonderbares Kommunizieren. Der Schnappschuß ist mehr oder weniger immer ein Kriegsphoto. In einer Abwandlung von Cecil Beatons schneller, blitzschneller Photographie, die er „seinen *subjektiven Krieg*“ nannte, lässt sich der Schnappschuß als ein *subjektiver Krieg* formulieren, bei dem man „jenen schnellen Takt, der einen mit dem Model kommunizieren lässt“, „nicht lernen kann“³³⁹. Das Nicht-Erlernbare des schnellen Taktes beim Photographieren verspricht eine Kommunikation, die in ihrer Plötzlichkeit und Einmaligkeit nicht einholbar ist, nicht zuletzt weil ein *subjektiver Krieg* in seinem destabilisierenden Potential immer auch politisch ist. Ein *subjektiver Krieg* wird blitzschnelle Kommunikation mit dem Model und rekuriert nicht auf ein „Modell der Kriegführung“.³⁴⁰ Der Schnappschuß wird so Medialisierung der Photographie auf der Ebene der Zeit. Die Kommunikation mit dem Model wird „schneller Takt“, Rhythmus und nicht einfach „Pirschen“ oder Zielen auf das „zu schnappende Wild“, bei dem immer Distanz gehalten wird. In der rhythmischen Kommunikation mit dem Model handhabt der Photograph nicht mehr den Photoapparat, sondern wird selbst zum photographischen Apparat beziehungsweise photo-graphisch.

Verschränkte Zeit:

Die Zeit des Photographierens wird mit dem Schnappschuß als das Einmal der Unterbrechung auf paradoxe Weise un/wahrnehmbar, sofern sie an- und abwesend zugleich ist. Sie wird nicht einfach mit der Verschlusszeit begrenzbar oder meßbar. Vielmehr wird die Zeit des Photo-Graphierens immer eine andere als jene der Verschlusszeit: der Blick ist ein anderer geworden. Wie lange der photographische Prozeß dauern mag, Minuten oder Tausendstel Sekunden, der Blick wird immer abgebrochen und ein anderer geworden sein. Die photographische Zeit als verschlossene, verschränkte lässt sich insofern nicht einfach nur als eine radikale Verschränkung von Vergangenheit und Zukunft im Einmal der Verschlusszeit formulieren, sondern sie wird als Gegenstand des Wissens verschränkt: unzugänglich. Am photographischen Kreuzungs- und Vermischungspunkt der Medien für die Belichtungszeit wird ein Wissen um Subjekt und/oder Objekt auch durchkreuzt. Um den Schnappschuß für die Zeit des Photo-Graphierens offen zu lassen, sie nicht in einem Schnappschuß „einzuschließen“, ließen sich beispielsweise mehrere Schnappschüsse machen. Doch es ist etwas völlig anderes, wenn man von einer verschränkten, anstatt von einer „eingeschlossenen“ oder „aufgehobenen“ Zeit spricht. Verschränkung ist ein anderer Modus als der einer Einschließung. Eine Vielzahl von Schnappschüssen photographiert deshalb nicht mehr Zeit, aber sie erinnert an das Einmal des Aufsplitters von Zeit, das sich mit oder in der Photographie nicht „philosophisch“ aufheben oder aufnehmen lässt. Das Photographieren nimmt die Zeit nicht auf, vielmehr lässt es Zeit imperfektivisch werden und schneidet Zeit. Das Kontinuum bleibt ebenso wie der Abbruch unzugänglich, beziehungsweise das Kontinuum wird schon immer durch das Unterbrechen rhythmisiert. In der Photo-Graphie gibt es kein absolutes Kontinuum. Vielmehr wird die Photographie *Zeit der Belichtung* und *Zeit der Entwicklung*.³⁴¹ Mit anderen Worten: die photo-graphische Zeit wird Verschränkung von Zeit in ihrem imperfektivischen Werden für Einmal, welches die Zeit nicht nach Außen oder Innen abschließt. Vielmehr impliziert das Außen der Schrift

immer schon ein Innen, denn die Schrift ist nicht nur äußerlich. Das Überraschende am Schnappschuß ist – oder auch nicht –, dass er sich qualitativ allererst mit einer Nachträglichkeit herstellt, entwickelt, womit nicht zuletzt die „reine“ Zeitlichkeit und die Einmaligkeit des Zufalls sich verabschiedet. Denn der Zufall als Modus des Schnappschusses ist im höchsten Maße, wenn man das so prononciert sagen kann, immer schon dem Gesetz der Vermittlung unterworfen. Anders gesagt: nur was als Zufall oder Ereignis nachträglich zugestochen haben wird, lässt sich als *zufälliger* Schnappschuß herstellen. Ein Photo ist (k)ein Schnappschuß. Vielmehr ist es Auftrag eines Photos Ereignis zu sein: „Ereignis ohne Ereignis, reines Ereignis, bei dem nichts geschieht, Ereignishaftigkeit eines Ereignisses, dass die Erzählung in ihrer Fiktion erfordert und annulliert“.³⁴² Indem aber der Schnappschuß „die Erzählung anruft und zurückweist, wird dieses Quasi-Ereignis von einer fiktiven Narrativität markiert (Fiktion von Narration ebenso sehr wie Fiktion als Narration: fiktive Narration, in ihrer Eigenschaft als Simulacrum von Narration und nicht nur als Narration einer imaginären Geschichte)“, wie Derrida er einmal formuliert.³⁴³

Eine andere Praxis des Schnappschusses lässt sich beispielsweise mit den Photos von Michel Delaborde analysieren, der Roland Barthes photographiert hat und der seine Photos als eine Serie von Kontaktabzügen publiziert hat.³⁴⁴ Die Photos sind in *Roland Barthes et la photo: le pire des signes* auf einer Doppelseite abgedruckt.³⁴⁵ - Hier zeige ich keine Photos./Ich zeige hier keine Photos. ... auch wenn dies kein Buch ohne Photos ist. - Die 12 Kontaktphotos sind als ein Abschnitt aus einem Kontaktbogen und eine Serie von 12 Schnappschüssen abgedruckt worden. Insofern der Schnappschuß (nicht) vom Motiv abhängig gemacht wird, sondern auch als Serie auftreten kann, gibt es einen Wink auf den Modus selbst. Anders gesagt: Das Motiv, das Wild zu schnappen, wird durch den Modus der Serie ebenso hintergründig umgangen wie das Motiv, mit dem Schnappschuß den wahren, unbeobachteten, in seiner Wahrheit überraschten, gestellten Barthes zu treffen. Es wäre paradox von einer Serie von Schnappschüssen im Modus eines „zu schnappenden Wild(es)“ zu sprechen, weil der Modus der Serie den Schnappschuß auch desidentifiziert. Mit der Serie von 12 Schnappschüssen wird auch merkwürdig, dass Roland Barthes insofern (nicht) das Motiv ist, als die untere Reihe der Serie sozusagen überbelichtet wird, so dass Barthes in der unteren rechten Ecke im Licht, in einer Überbelichtung un/wahrnehmbar wird. Innerhalb der Serie wird noch einmal an den Effekt der Serie erinnert. Indem die Überbelichtung, deren Ursprung sich nicht wissen lässt, auch an einen manieristischen Zug erinnert, widerstehen die Schnappschüsse einer reinen Zufälligkeit, der nur im Modus des Stereotyps möglich wäre. Die Photos öffnen die Zeit des Schnappschusses, indem sie motivieren, den Schnappschuß aber nicht motivisch ausstellen als 1, sondern auch das Dazwischen und die Über-Belichtung einer 0 mit ins Spiel bringen. In den beiden oberen Reihen stellt sich 1 Photo und man kann auch sagen 1 Bild über 1 zweites her, so dass der Schnappschuß nicht geschnappt werden kann, sondern in der Schwebelage zwischen 2 wird. Delaborde's Praxis macht den Schnappschuß zu etwas Anderem, indem es nicht der „großen Liebe“ bedarf, um das „Gewicht des Bildes“ aufzuheben. Mit der Serie stellt sich 1 Bild nur über die Differenz zu 1em zweiten Schnappschuß her. Dadurch gibt es kein gewichtiges Bild mehr, sondern 1 Bild in seiner vagen Präsenz, das es ohne die 2 nicht gäbe. Andere Photographen mögen für eine Publikation eine solche Serie von Schnappschüssen machen, um später ein Photo oder „den“ Schnappschuß für eine Publikation ausschneiden zu können. Doch wird die Zeit des Photographierens mit dem Dazwischen wie von selbst. Ob sich Roland Barthes eine solche listige Entfaltung von Zeit und des einen Photos im Modus einer Schnappschuß-Serie hat vorstellen können, wissen wir nicht. Unterdessen wird in dem Dazwischen der 0 Barthes als anderer wahrnehmbar oder auch nicht. Insofern geht es mit der Photo-Graphie nicht mehr um das Vermögen der „Authentifizierung“, sondern lässt sich die 0 an einer anderen Stelle einfügen.³⁴⁶

Fotografie – Ausstellung:

Mit einer kurzen Erzählung von einem Besuch einer Ausstellung möchte ich den Raum für eine Analyse des Schnappschusses, wie er von William Klein praktiziert wird, eröffnen. Am 3. Juni 1997 besuchte ich in den *Deichtorhallen*, Hamburg, eine Ausstellung mit Photographien von William Klein (*1928). Während ich am Schnappschuß im Modus einer verschränkten Zeit arbeitete, ergab sich so die Gelegenheit zum Besuch einer Ausstellung eines Photographen, von dem Barthes nicht nur zwei Photographien in seinem Essay abgedruckt und mit der Frage nach dem Detail³⁴⁷ gelesen hatte, sondern der sich auch mit einer Lektüre der beiden Photos als Leser von *La chambre claire* im Modus einer Relektüre „seiner“ Photos unter dem Titel *Sur Deux Photos de William Klein an Barthes* adressiert hat.³⁴⁸ Klein folgt dabei einer Praxis von *studium* und *punctum*, mit der er etwas anderes liest und damit von der Lektüre des Essays aus sein „kulturelles“ und „individuelles“ Wissen in die Photos einschreibt. – Mit der Frage nach der Zeit lässt sich nicht zuletzt deshalb der Modus der retrospektiven Ausstellung analysieren. Denn man kann William Klein als Photographen nicht zuletzt über die paradoxe Struktur eines *Meisters des Schnappschusses* bedenken. Was könnte das mit der Photo-Graphie heißen? Und wie wird die paradoxe Meisterschaft von Klein formuliert?

Zunächst einmal lässt sich die Vielfalt dessen markieren, was unter dem Titel WILLIAM KLEIN – FOTOGRAFIE annonciert und ausgestellt worden war. Beim Rundgang durch die materialreiche Ausstellung von 100 oder mehr seiner Arbeiten springen beiläufig ins Auge: William Klein als Modephoto, als Städtephoto – New York 1955, Moskau 1959, Rom 1956, Tokio 1961 -, als Filmemacher, als Surrealist – ein Modephoto: ein Model liegt umringt von den Pariser Surrealisten, u. a. André Breton, auf einem Tisch -, als Popart-Künstler, als Bauhaus-Konstruktivist, als Maler, als Schüler von Fernand Léger, als Leser von Kontaktabzügen, als Typograph. Die Vielfalt dessen, was mit dem Ausstellungstitel *William Klein – Fotografie* annonciert worden war, ist zwar nur eine beiläufige Lektüre der Ausstellung, die unterdessen schon durchbricht, was als ein Wissen über Photographie begrenzt wäre. Auch lässt sich, was lange Zeit als Materialien eines „Werks“ in Ausstellungen im Modus der Beschilderung benannt worden ist, nicht mehr auf den Modus einer nur äußerlichen Photographie begrenzen. Vielmehr entwickelt sich seit den 60er Jahren eine Ausstellungspraxis, bei der sich die Materialität eines Kunstwerks zumindest bezüglich von Arbeiten aus den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts und später zu allererst auch photo-graphisch werden soll.³⁴⁹ Dies gibt einen Wink auf die Materialität dessen, was in der William Klein-Ausstellung als Fotografie ausgestellt wurde. Neben Büchern, Videos, Stills aus Filmen, Sequenzen, Plakaten wurden unter anderem großformatige und farbig bemalte Kontaktabzüge gezeigt. Die großformatigen Kontaktabzüge, die im einem Ausstellungsraum gehängt waren, brechen die „Fotografie“ und ihre Materialität in besonderer Weise auf. Denn seit 1992/93 „analysiert“, wie es in einem biographischen Einleitungstext zu Beginn des Ausstellungsrundgangs hieß, William Klein Kontaktbögen. Die „Analyse“ der Kontaktbögen bringt damit den Schnappschuß auf andere Weise ins Spiel.

Analyse – Malerei:

Im „Portofolio – Bibliothek der H Fotografie N° 7“³⁵⁰, sozusagen dem großformatigen und magazinähnlichen Katalog zur Ausstellung, ist auf Seite 106/107 eine „Analyse“ aus bisher 20 Serien von Kontaktabzügen, die Klein „analysiert“ hat, abgedruckt. Die Beschriftung zum blau, rot, gelb bemalten Kontaktabzug Nummer 34 lautet:

NOCH EINMAL KONSTRUKTIVISTISCHE TÄNZER – Paris 1997 - »Eine Lektion in Demut: Man sieht die vielen Fotos, aber nur eins ist wirklich ein Bild. Nach langer Zeit bin ich hier zur Malerei zurückgekommen«.

„Paris 1997“ als Datum des Photos oder des Bildes oder des Schnappschusses, es lässt sich kaum noch benennen, was datiert wurde, also das schnappschußartige Datum als solches, gibt zu denken. Denn auf Seite 64/65 ist das „gleiche“ Photo ohne „Bemalung“ mit der Beschriftung

KONSTRUKTIVISTISCHE TÄNZER – Paris 1989 - »Die Parade von Jean Paul Gaultier für die Zweihundert-Jahrjahresfeier der Französischen Revolution am 14. Juli« abgedruckt. Zwischen dem Photo „Paris 1989“ und dem Photo als „wirklich ein Bild“ „Paris 1997“ eröffnet sich mit den zwei Daten eine nicht nur zeitliche Differenz von 8 Jahren, die mit der Frage danach, wann der Schnappschuß, der „wirklich ein Bild“ ist, gemacht wurde, un/beantwortbar wird. Denn einerseits war der Schnappschuß 1989 gemacht worden, andererseits jedoch wird er im Modus des „wirklich ein Bild“ auf das Jahr 1997 datiert. Durch das „Noch einmal“, das nicht nur das Gleiche wieder meint, sondern in der Differenz der Wiederholung das Photo für einmal auf einer anderen Ebene zum Bild generiert, werden die „Konstruktivistischen Tänzer“ 1997 erneut datiert. Aber warum ist dies „wirklich ein Bild“ und nicht ein anderes? Dies eben sagt Klein nicht. Es bleibt nicht nur offen, ob es für immer „wirklich ein Bild“ bleibt, vielmehr lässt es sich nur mit der auf das Jahr 1997 datierbaren Analyse als „wirklich ein Bild“ datieren. Damit kommt bei der Analyse der Kontaktabzüge die Photographie als andere ins Spiel. Auch ein Wissen um William Klein als Photographen gerät mit den Daten ins Schwanken. Der bemalte Kontaktabzug ist kein Gemälde, aber er ist Malerei, sofern es mit der Malerei darum geht, eine Geste sehen zu lassen: „Daher ist die eigentliche Zeitlichkeit, in der die Beziehung zum andern sich als distinkt situiert, hier, in der Dimension des Sehens die eines terminalen Augenblicks.“³⁵¹ In der Geste der Malerei läuft eine Bewegung aus, hinter welcher der Blick als anderer ist. Denn in gewisser Weise formuliert Klein im Modus der Bemalung nichts anderes als: ihr wollt Photos, Schnappschüsse sehen, also seht dies. Der Zug einer Rückkehr zur Malerei ist dem Modus der Analyse nicht zuletzt deswegen eigentümlich, weil die Rückkehr zur Malerei durch das Begehren angestoßen worden war, seine Photographie erklärt zu bekommen.

Übersetzen - Rest:

Die „Analyse“ der Kontaktbögen im Modus der „Bemalung“ oder als Rückkehr „zur Malerei“ nennt Klein an anderer Stelle eine „Übersetzung“:

Die Arbeit am Pilot-Beitrag für die Filmserie >Kontakte< regte mich an, einmal ganz anders mit Fotos umzugehen. Ich >übersetzte< das Auswahlverfahren des Fotografen, indem ich die Kontaktbögen bemalte.³⁵²

Die merkwürdig unkalkulierbare „Analyse“, die als Bemalung übersetzt wird, generiert immer wieder andere Schnappschüsse. Damit bleibt die für die Übersetzung des „Auswahlverfahrens des Fotografen“ im Modus der „Analyse“ instrumentalisierte Bemalung aber auch rätselhaft. Der „Fotograf“ Klein „entdeckt“³⁵³ andere Schnappschüsse oder „wirklich ein Bild“. Die „Analyse“: Klein malt mit roter und schwarzer Farbe Kreise, Striche, Pfeile, Kreuze, Balken u. ä. auf die Kontaktbögen. Was wann, in welcher Reihenfolge oder Chronologie, wie mit welchem Blick ein Bild „entdeckt“ und mit der Bemalung übersetzt worden ist, lässt sich in der Konstellation der Zeichen oder Kleckse lesen, aber nicht nachvollziehen. Unterdessen eröffnet sich die Bemalung als Kleins Modus einer Einschreibung, einer anderen Beschriftung. Es lässt sich beispielsweise daran denken, dass Klein auf unterschiedlichen Ebenen die Kontaktabzüge durchblickt, wobei jede Ebene durch einen Kreis oder Strich etc. markiert, datiert wird. In der Konstellation einer Bemalung gäbe sich dann das „wirklich ein Bild“, womit der Schnappschuß als Bild von einer „reinen“



Zufälligkeit herausgelöst würde. Eine Erklärung dessen, was den Schnappschuß zu einem qualitativen Schnappschuß macht, hintertreibt Klein mit seiner Analyse und widersteht auf diese Weise einer imaginären Struktur des Schnappschusses. Die strategische Umgehung des „reinen“ Zufalls, den es möglicherweise nicht oder nur als Stereotyp gibt, lässt mit den unterschiedlichen Bemalungen eine Konstellation aus denen ein Bild herausspringt. Klein konstellierte oder komponierte die Photos auf unterschiedlichen Ebenen, so dass links und rechts vom auskomponierten Photo Reste oder Abschnitte des vorhergehenden und des nachfolgenden Photos auf dem nun vergrößerten Kontaktabzug mitentwickelt sind. Im vielschichtigen Hin und Her, Vor und Zurück oder auch 0 und 1 des Analysierens wird der Schnappschuß mehr, als er sich ohne Bemalung zu sehen gäbe. Allein und wesentlich durch die Unterschiede der Kreise, Kreuze, Pfeile, Balken etc. gibt sich zu sehen, dass es verschiedene Ebenen der Analyse gegeben haben wird. Es kommt hinzu, dass sich durch die paradoxerweise mit abgedruckten und „noch einmal“ entwickelten Reste der Photoabschnitte und ihre Beschriftung im Modus der Bemalung sehen lässt, dass sie nicht auf ein und dieselbe Weise, mit den gleichen „Zeichen“ bemalt worden sind. Sie erinnern daran, dass das „Wirklich ein Bild“ im Modus des Abschnitts ohne Beispiel ist. Es bleibt ein Geheimnis, was dieses „wirklich ein Bild“ zum Bild macht, weil es „das merkwürdige am Rest“ ist, „ohne gewesen zu sein (ohne Beispiel oder vorangehendes Beispiel)“.³⁵⁴ Die anderen Photos sind nicht Beispiel für das „wirklich ein Bild“, sondern Rest für die Artikulation des „wirklich ein Bild“, das der Rest selbst wird. Mit dem „wirklich ein Bild“ legt sich Klein sozusagen ins Zeug. Dadurch, dass Klein Reste zu sehen gibt, ruft er gleichzeitig die Struktur des Rests in Erinnerung. Also eines Rests, der sich nicht erblicken lässt, weil der erblickte oder erzählte Rest nur mehr ein Quasi-Rest wäre.

Den übrigen Bogen, der vielleicht noch andere Ebenen zu sehen geben könnte, vergrößert und entwickelt Klein nicht. Indessen lässt sich sagen, dass die Bemalung, wie Klein es nennt, als Übersetzung eines Auswahlverfahrens ein sprachlich nicht mitteilbares Verfahren ist.

Gabe - Signatur:

Endlich, doch nicht schließlich hat sich in William Kleins Photographie ein Zug zur Beschriftung und Signatur auf sehr unterschiedlichen Ebenen durchgesetzt. Im Katalog *Photographie des 20. Jahrhunderts Museum Ludwig Köln* ist auf Seite 353 ein *Close up*³⁵⁵ abgedruckt. Ein *Close up* ist zunächst einmal eine Nahaufnahme, soviel lässt sich sagen. Aber wie nah ist eine Nahaufnahme? *Close up* ist unterdessen nicht nur der Titel dieses Photos, sondern auch der Titel jenes Photobuchs, in dem William Klein 1989 zum ersten Mal die Bemalung von Kontaktabzügen praktizierte.³⁵⁶ Dieser Kontaktabzug ist nicht nur von William Klein bemalt und am äußersten Rand mit *William Klein* signiert, sondern er ist auch handschriftlich mit einer Widmung beschriftet: „to Fritz Happy Birthday & many happy returns Bill“.³⁵⁷ Weil es ein Photo aus der Sammlung Renate und Prof. L. Fritz Gruber ist, kann man sagen, dass es Klein als Geburtstagsgeschenk an den Sammler herausgegeben hat. Auf der gegenüberliegenden Seite 352 sind 2 Photos aus einer früheren Photoserie von William Klein abgedruckt. Sie sind ebenfalls mit einer adressierenden Widmung und einer Signatur beschriftet. Die Signatur als Abschließung und als Adressierung lautet auf beiden Photos „Bill Klein 1988“. Mit der unterschiedlichen Signatur „Bill Klein 1988“ und „Bill William Klein“ eröffnet sich das Spiel der Differenz, die ebenso in Widmung und Signatur wie mit den drei unterschiedlichen Signaturen vielleicht aus nichts als aus einem Anstoß heraus den Photographen William Klein in eine Vielheit von Singularitäten aufsplintern lassen. Denn die Widmung und die unterschiedlichen Signaturen sind Daten und Datum. Es lässt sich nicht wissen, was William Klein ihnen alles mit eingeschrieben hat. Mit dem Photo wie mit Widmung und Signaturen gibt Klein Daten. Er übergibt sie an Fritz und Fritz gibt sie uns

in der Stiftung und Sammlung. Die Signatur gibt und schließt nicht nur auf dem Photo die Photo-Graphie ab und eröffnet sie. Die unterschiedlichen Datierungen rufen selbst den Ort der Schrift in Erinnerung, von dem Derrida sagt: „Datieren sagt man mit Recht vom Ort der Schrift oder der Signatur für die Verbindlichkeit, den Kontrakt, die Sendung und das Testament. Wer wird jemals wissen, von woher ich dies gerade heute datiere? *Es gibt** (*il y a*) die Gabe, und es gibt auch das, was ich heute nicht werde geben können und was ich besser denn je bewahren will.“³⁵⁸ Mit der kursiven Schreibung vom „Ort der Schrift“ wird der Ort auch ein Nicht-Ort, ein laufender, ein sich entziehender Ort. Mit dem Datieren oder Signieren wird das Phantasmatische in das Photo eingeschrieben. Das Photo gibt die Signatur. Insofern Signaturen, Daten sind, die ich von mir gebe, gebe ich *mich* auch, indem ich anderes nicht gebe. Die Praxis der Signatur lässt sich eben auch mit William Klein und der Photo-Graphie bedenken.

Photo – Buch:

Mit einem Photo von William Klein lässt sich die Zeit, wie sie sich photochemisch in das Photo und auf verwickelte Weise sogar in eine Geschichte, Erzählung der Photographie und von der Photographie eingeschrieben hat, analysieren. Das Photo gehört zu einer Serie von Schnappschüssen, die Klein 1956 in seinem Photo-Buch „NEW YORK 1954,1955“ veröffentlicht hat. Der Titel des Buches wird unterdessen 1956 mit einer narrativen Geste formuliert und lautete: „Life Is Good & Good for You in New York: Trance Witness Revels.“³⁵⁹ Den Einband oder Umschlagentwurf seines New-York-Buches hat er 1996 auf einer „graphischen Wand für eine Ausstellung“ in Paris zitiert.³⁶⁰ Er merkt zum Medium Buch an: „Meine Bücher oder Filme wären für mich immer unvollständig geblieben, wenn ich nicht auch das Design, die Typographie, die Texte, die Credits gemacht hätte“. Die mit den Ebenen, Design, Typographie, Text, Credits eher schichtende als vervollständigende Praxis nennt Klein „Bauhaus-Konzept“. Von hieraus könnte sich ein kunst- und/oder fotografie-historischer Blick auf das Werk William Kleins ergeben, vielmehr rückt sich aber ein anderer Modus der Zeit in den Vordergrund. Indem Zeit quasi geschichtet wird machen anders als bei einem Kontinuum erst die Abschnitte im Moment eines Kontaktes der Schichten untereinander Sinn und werden sinnlich. So wird allererst durch den Moment eines Kontakts, vergleichbar der Herstellung eines Kontaktbogens, für einmal Sinn. Ein zeitlich datierbarer Aspekt wird für die Lektüre des New-York-Buchs nicht nur ephemere. Denn das Photo-Buch mit dem Titel „New York“ war in den 50er Jahren ein Skandal. Als es in New York publiziert wurde, wurden heftige Proteste laut. Die genaueren Hintergründe dieses Skandals sind nicht bekannt. Was durchbricht oder durchbrach Klein mit seiner Photographie? Mit der Typographie und dem Design des Einbandes wie auch mit den Zitaten billiger oder alltäglicher Zeitungswerbung im Textteil des Buches entwickelt sich ein vielschichtiges und fragmentarisierendes Konzept, das ein geschlossenes New-York-Bild aufstört. Auf der Rückseite des Einbands lassen sich beispielsweise folgende Zitate des Alltäglichen finden:

DELAY MAY BE SERIOUS NOW FREE – FREE THIS WAY TO HEAVEN FREE – REMEMBER
THERE IS ONLY ONE – NEW YORK.

Das Freie als Versprechen, das auf vielfältige Weise mit dem Mythos New York verknüpft ist – Statue of Liberty als Photomotiv, die Freiheit der Bürgerrechte, Free als kostenlos, „dieser Weg in den Himmel ist frei und kostenlos“, Freedom etc. – bleibt vage. In der Konstellation mit dem einen New York, was sowohl ein einzigartiges New York heißen kann als auch ein festgelegtes oder begrenzbares, imaginäres Bild von New York und der ernsthaften Verspätung – delay may be serious now – nicht nur der Publikation eines Buches, sondern auch dem Sichtbar-werden eines Photos, lässt sich das Freie auch als Forderung zur Verfälschung einer Sichtweise bedenken. Sie wird schon mit der Typographie, den verschiedenen Zitaten

aus „dem Alltag“ von Zeitungen, News und Werbung bis hin zur Lebensmittelchemie – „CONTAINS FLUOROMYCIN TYROTHIRYCIN“ und auf der gleichen Linie am Unterrand der Rückseite „THE NEW“ usw. – praktiziert. Die Praxis des „freien“ Zitierens, die auch die Vielfalt eines Photos ins Spiel bringt, stellt mit dem Skandal um das verspätete Buch nicht zuletzt die definierbaren und verbürgten Bürgerrechte in Frage.

Unschärfe – Zeit:

Ein Photo mit dem allegorischen Titel „TANZ IN BROOKLYN – New York 1955“³⁶¹ bringt die Unschärfe ins Spiel. Doch, was ist eine Unschärfe? - Unschärfe wäre zunächst einmal technisch und chemisch ein Fehler in der Belichtungszeit. Mit der Unschärfe kommt deshalb die Bewegung auf besondere Weise zum Zuge. Bedenken und verschieben ließe sich mit der Unschärfe das Reale als eine nicht nur zeitliche Bewegung. Insofern als es mit der „Unbewegtheit der Photographie“³⁶² um das Moment des Sehens geht, kommt mit der Bewegung auch das Begehren zum Zuge. Denn das Photo, dem Schnappschuß, mit dem nach Gisèle Freund der „unbewachte Augenblick“, „genaue Augenblick“³⁶³ oder das aufrichtige, ungestellte Photos versprochen wird, ist schon immer von einer Unschärfe berührt, wenn auch das Photo chemisch noch so scharf und technisch auf die Tausendstel Sekunde exakt ist, die sich solange hält, wie das Photo nicht erblickt wird. Die Unschärfe, die auch fasziniert, lässt sich mit dem Photo „TANZ IN BROOKLYN“ analysieren. Denn es lässt sich mit dem Photo und seiner Beschriftung durch William Klein mehr bedenken, als sich mit einer „zu langen Belichtungszeit“ erklären ließe. In einer Notiz zur veränderten Neuauflage des Buches, die an den Produktionsmodus der Analyse und Übersetzung erinnert³⁶⁴, heißt es 1995 mit einer allegorischen Geste: „Der Sucher war scharf und nichtsaussagend.“³⁶⁵ Die Schärfe des Suchers wird als Paradox zur technischen Unschärfe des Bildes formuliert, um gleichzeitig zu formulieren, dass es nicht darum ging, eine Aussage zu machen. Klein erklärt zwar noch die Unschärfe mit einer „zu langen Belichtungszeit“, aber er erklärt nicht, warum ausgerechnet dies eines seiner „Lieblingsfotos“ ist: „Eines meiner Lieblingsfotos – erst im Labor entdeckt und eigentlich ein Unfall ...“³⁶⁶ Vielmehr kommt die Verspätung oder auch Unpünktlichkeit des „Lieblingsfotos“ als Modus der Photographie im Labor ins Spiel: Kein reiner Zufall, aber Koinzidenz in der Verspätung.

Mit „Tanz in Brooklyn“ wird an die Geste als das Kriegerische auf dem Felde des Sehens erinnert. Denn die für Einmal chemisch raumgewordene zeitliche Unschärfe, macht ein merkwürdiges Theater um das Wissen und die Referenz. Tatsächlich gerät das allegorische Photo in Bewegung, wenn es betrachtet wird, weil das Gesicht des Mädchens und das des Jungen, könnte man sagen, die auf der Straße tanzen, schwimmen. Sie ziehen *mich* mit der Unschärfe in einen Prozeß oder Tanz der Vervielfältigung hinein, die das Photo und das Wissen in einen Zustand der Schweben versetzen. Wenn man an ein ethnisches Wissen appelliert, gerät es ins Schwanken, ob es Juden – Sepharden, Ashkenasim, russische, deutsche oder ungarische -, Latinos, Iren, US-Amerikaner oder möglicher Weise auch Asiaten sind. Die Augen des Mädchens sind durch die Unschärfe, durch die Bewegung verzerrt, vergrößert. Ein medizinisches Wissen könnte sie als mongloid sichtbar werden lassen, doch dem entziehen sie sich in der Unschärfe. Die Unschärfe durchkreuzt, verschränkt das Begehren, zu wissen. Aber sie wird auch anstößig, weckt das Begehren mehr zu sehen in seiner Rätselhaftigkeit. Die Unschärfe lässt die beim Tanz erhobene Hand des Mädchens ebenso wie ihre Augen ins Monströse gleiten. Denn das Monströse als Grenzbereich des Wissens stellt das Wissen auch in Frage. Es führt an die Grenzen und Ränder eines positiven Wissens, indem es die Ränder chemisch porös werden lässt. In meinem Begehren gerate ich in einen Taumel, denn auch meiner Gefühle kann ich mich nicht mehr versichern: Lachen sie? Sind sie fröhlich? Tanzen sie aus Verzweiflung oder Übermut? Machen sie sich





lustig über den Photographen? Oder tanzen sie, die Welt um sich herum und sich selbst vergessend, für sich? Sie tanzen an einer kahlen Straße, auf der einlauter Autoverkehr herrscht. Sie tanzen vor einer kargen, fensterlosen Hauswand und neben unbelaubten Sträuchern, in denen sich Papierfetzen verfangen haben. Die schneidende Unschärfe führt mich bis an die Grenze der Frage nach dem Geschlecht. Könnte der Junge, dessen Augen vom Schatten eines Mützenschirms verdeckt bleiben, nicht auch ein Mädchen sein? William Kleins Beschriftung teilt über all dies nichts mit. Nur: TANZ IN BROOKLYN. Brooklyn, wo sich unterschiedlichste Ethnien und Lebensformen vermischen. Indem die Unschärfe quasi sichtbar einen Standpunkt des Wissens vereitelt: einem ein Wissen, auf dem sich (be)stehen lässt, unter den Füßen weggezogen wird, kann auch keine Pose eingenommen werden. Das Photo in seiner Unschärfe bleibt in der Schwebe. Vor dieser Unschärfe lässt sich nichts mit Bestimmtheit sagen, selbst wenn ich es wollte. Tanzend kommen immer neue Geschichten, die ich mir beim Anblick dieses Photos erzählen könnte. Ich kann die Tanzenden nur „lieben“ für nichts. William Klein, indem er den Tanzenden sein Begehren schenkt und sie in der Unschärfe belässt, wird zu einem „großen Photographen“, Photograph. Nicht, weil er ein „Anfänger“³⁶⁷ war, sondern weil er als Anfänger den Mut besaß, die Unschärfe zuzulassen und zu entdecken. Denn erst später arbeitete er „bewußt mit solchen Unschärfen“. Wobei sich eben nie wissen lässt, wann die Unschärfe genau richtig ist: Um die Unschärfe lässt sich wissen, aber sie lässt sich nicht wissen.

Blick - Geste:

Die Geste ist ein photo-graphischer Modus. Anders gesagt: Mit zwei Photos aus China lassen sich die Geste und der Blick als anderer bedenken. - Ich zeige sie nicht. - Es sind zwei meiner Lieblingsphotos. Wobei ich vielleicht besser sagen müßte, dass sie meine Lieblingsphotos sind, weil es zwei sind. Denn als zwei Schnapsschüsse, bei denen ich *mich* nicht entscheiden kann, welches „der“ Schnapsschuß ist, gerate *ich* ins Schwanken. Dergestalt lässt sich nämlich sagen, dass Zeit des Photographierens in der Leerstelle oder dem Spalt zwischen zwei Photos zum Zuge kommt. Der Zeitsprung zwischen zwei Photos könnte die Frage aufwerfen: was ist passiert? Wie lange hat die Zeit dazwischen gedauert? Es passiert etwas im Dazwischen der Zeit, aber die Dauer eines Dazwischen lässt sich nicht bemessen, weil sie Blick ist. Während man bei einem einzelnen Photo noch davon hätte ausgehen können, dass es ein Moment ist, bringen die zwei Photos Zeit ins Spiel, die in einem Spalt zwischen zwei Schnapsschüssen unauffindbar bleibt, die Erzählung anruft, aber nicht einfach erzählt werden kann.

Die beiden Photos entwickeln mit zwei Chinesinnen sozusagen Gesten auf unterschiedliche Weise. Vom oberen Photo lässt sich sagen, dass es kämpferische Geste ist. Das Untere Geste, an der Grenze zur Pose, oder einfach eine andere Geste. Oben: Die alte Chinesin links, mehr noch als die jüngere rechts, pariert die Geste des Photographen mit einer Geste des Kampfes. Das Lachen über den linken Bildrand hinaus ist Geste der Abwehr und des Kampfes: „Was, mich willst du photographieren? Mich doch nicht! Ha, so ein verrückter Photograph!“ Das ist die Geste, Geste des Kampfes, die exakt auf den photographischen Augenblick des Sehens trifft. Anders gesagt: Das Moment des Blicks ist terminal. Andererseits lässt das Auge die Bewegung stocken. Womit die besondere und verschränkte Zeitlichkeit der Geste angesprochen wird. Hinter sich erschafft die Geste ihre auch rätselhafte Bedeutung. Im Moment, in dem die Geste als Abbruch einer Bewegung für Einmal photographiert wird, trifft die mikrologische Zeitlichkeit des Photographen auf jene des Photographierten.³⁶⁸ Dies heißt, die Geste der Alten trifft auf die Geste des Photographen in der Photographie. Die Geste des Photographen und Geste des Photographierens wird mit einem Lachen pariert. Indem sie sich vom Photographen abwendet und sich an ein außerhalb des Ausschnitts



wendet, kommuniziert sie blitzschnell mit dem Photographen. Sie erschafft innerhalb des Ausschnitts ein Außerhalb, das weit über die Schnittstelle des Photographierens hinausweist.

- Die rechte, jüngere Chinesin grinst, was kaum eine Pose, sondern eine andere Geste ist.
- Ein Grinsen auf einem Photo hat immer den Zug der Abwehr. Indem die Augenlider bis auf einen Spalt zu zwei waagerechten Strichen fast geschlossen werden und die Zähne im Verzerren der Mundwinkel gezeigt werden, verzerrt sich auch ein Bild.

Das untere Photo ist anders. Der Blick ist ein anderer. So kurz oder so lang die Zeit zwischen zwei Schnapsschüssen gewesen sein mag. Sie appellieren an die Erzählung. Jetzt hat sich die Ältere gerade hingeworfen, ihren Blick ausgerichtet und sich anders, möglicherweise für einen rätselhaften Photographen, erschaffen. Sie sitzt Auge in Auge mit dem Photographen. Aber ihre Augen sind nicht vielmehr als zwei Spalten. Sie posiert, könnte man sagen. Aber man weiß nicht, durch was oder für wen sie sich erschaffen hat. Es bleibt bis auf den Umstand, dass die Photographie oder der Photoapparat den Anstoß gegeben hat, rätselhaft, was den Blick verändert hat. Es lässt sich zeitlich auch nicht bemessen, wie lange es dauert, um sich photo-graphisch zu erschaffen. Auf einen Schlag ist die alte Chinesin eine andere. Dagegen lässt die Jüngere ein ironisches Lächeln für den Photographen sehen, was sich an einer Grenze der Sehens abspielt. Das ironische Lächeln bleibt unbestimmt, photo-graphisch. Die kaum sichtbare Ironie versucht nicht einfach etwas jenseits der Photographie zu halten, einen Eigensinn zu retten, sondern legt sich für die Photographie ins Zeug. Posieren, sagt man, heißt, sich ins Bild, ins Photo setzen. Aber das Bild ist nicht vielmehr als ein Spalt, eine Nachtstelle: Verbindung und Trennung in einem. Es ist der Augenblick des Sehens, der als Nachtstelle auftritt, wie Lacan es einmal formuliert. Die Geste ist Kampf: Geste des Kampfes: Kampf des Blicks gegen das Auge auf dem Felde des Sehens und macht einen Schnapsschuß, die Photographie in der Dimension der Zeit. Die Geste des Kampfes ist, womit der Blick abbricht und ein anderer wird. Der Schnapsschuß schnappt apokalyptisch, er ent-deckt mich, reißt eine Wunde, die sich nicht schließen lässt.

Die Geste des Kampfes ist nicht zuletzt Ursprung des Tanzes, wie Lacan einmal sagt.

Paparazziism

Das Private und das Öffentliche sind als eine strukturelle Frage nach dem Innen und Außen der Photographie und der Schrift – auch Photographie als Schrift - wiederholt angesprochen worden. Das Medium Photographie verspricht die voyeuristische Penetration in das Private, das Innere und Innerste. Für diese Frage und ihre sprachliche Ausgestaltung wird nun an Andy Warhols Paparazziism angeknüpft. Womit der letzte Abschnitt dieser Arbeit nicht im Modus eines Abschlusses, Resultats oder einer Zusammenfassung formuliert wird, sondern als das, was am Schluß bleibt. Mit einer Formulierung Andy Warhols heißt das paradox:

... just look at the surface of my paintings and films and me, there I am. There is nothing behind it. (Andy Warhol)³⁷⁰

Nicht zuletzt mit und seit der retrospektiven Ausstellung ANDY WARHOL · PHOTOGRAPHY ist Warhol als Photograph entschieden ins kunst-historische Interesse gerückt worden.³⁷¹ Denn 8 ausgewiesene Kunsthistoriker zwei Kuratoren und eine Künstlerin haben die Photographie Warhols kommentiert. Während die Photographie als Modus der künstlerischen Produktion in den Kommentaren zu Warhol bis zu jenem Zeitpunkt kaum eine Rolle gespielt hatte, änderten sich mit der Ausstellung und ihrem Katalog auf einen Schlag die vielfältigen Implikationen der Photographie für die Arbeiten Andy Warhols. Der Modus der Oberfläche - auch als Rest - trifft insofern nicht nur auf die „paintings and films and me“, sondern mehr noch auf die Photographie. Die Photographie lässt sich mit Warhols Photographien auf vielfältige Weise analysieren, was sie zu einem wichtigen Untersuchungsgegenstand für diese Arbeit macht. Denn in dem Maße wie die Photographie in und mit Warhols Arbeiten, insbesondere den berühmten Siebdrucken, übersehen und sprachlich verfehlt worden ist, gibt sie einen Wink auf die Fragestellung. Warhol wird dadurch nicht zum Modell eines besseren oder idealen Photographen, sondern zu einem, der das virtuelle Vermögen der Photographie erforscht. Warhols Existenz als Photograph ist zweifelhaft und subversiv, weil er an die verpönte Praxis des *Paparazziismus* anknüpft, der sich photographisch an der Grenze von Privatem und Öffentlichem abspielt und jene Grenze brüchig werden lässt, ohne sie zu verraten. Mit der *Paparazziismus*-Praxis situiert er sich am pönlisierten Rand der Photographie und erkundet damit am Rand eines Diskurs des Photographen das Versprechen der Photographie.

Andy Warhol hat einen Teil seiner Photographie kalkuliert als Paparazziism konzeptualisiert und damit das Feld für eine ethische Dimension des Mediums Photographie auf radikale Weise eröffnet. In dem Maße wie er als *Paparazziismus* nicht nur zum Gegenstand kunst-historischer und warhol-kritischer Kommentierung³⁷² geworden ist, sondern auch der *Paparazziismus* grundsätzlich von kultur-wissenschaftlicher Seite problematisiert worden ist, wird die schneidende Praxis des Paparazziism nicht nur thematisch, kultur-wissenschaftlich oder soziologisch, sondern mikrologisch analysiert. Denn der *Paparazziismus* und die strukturelle Möglichkeit des Photographen zum Paparazzo zu werden, haben die Photographie in jüngerer Zeit zum Gegenstand von Wissenschaft werden lassen. Doch: Was ist ein Paparazzo? Und was heißt *Paparazziismus*? Und wie unterscheidet sich Warhols Paparazziism davon?

Privat – Öffentlich:

Zum *Paparazziismus* als Modus und als virtuelles Vermögen der Photographie sind in jüngerer Zeit zwei Essays erschienen, die mit dem Subjekt und der Subjektivität verknüpft worden sind. Einerseits geht es um ein Genießen einer „Ikone der Weiblichkeit“ und andererseits um eine Kritik am Genießen einer weiblichen Figur in der Photographie und den Medien. 1995 hat Wayne Koesterbaum *Jackie Under My Skin. Interpreting an icon.*, deutsch: *Jackie O. – Der Fan und sein Star* publiziert.³⁷³ Sibylle Peters und Janina Jentz haben 1998 *Diana oder die perfekte Tragödie – Kulturwissenschaftliche Betrachtungen eines Trauerfalls* veröffentlicht.³⁷⁴ Beide Texte knüpfen auf unterschiedliche Weise an die Photographie und Roland Barthes' *La chambre claire* an. In beiden Texten ist der Tod - Jackies bzw. Dianas - unauflösbar mit der Photographie und dem Schreiben verknüpft, wie nicht zuletzt auf andere Weise der Tod von Barthes' Mutter seinen Anteil an den *Notes sur la photographie* hat.

Wayne Koesterbaum eröffnet seinen Essay mit einer prosopopöischen Eingangssequenz:

Hier will ich der anderen, der andersartigen, der Traum-Jackie eine Stimme leihen. Jede Jackie, die wir privat in unserer Phantasie hausen lassen, wird eine perverse Jackie sein, da es notwendigerweise eine Perversion ist, eine öffentliche Figur in das eigene Fleisch und Sehnen aufzunehmen – so verbreitet die Übung ist.³⁷⁵

Insofern die „Traum-Jackie“ auch eine Tote ist und Koesterbaum ihr eine Stimme leiht, eröffnet er seinen Essay mit der rhetorischen Figur der Prosopopöie, die sogleich ethopöitische Züge erhält. Mit der Eröffnungssequenz formuliert Koesterbaum diskret die Struktur des Paparazziismus und schreibt sie fort. Die Trennung und Überschreitung von Privat und Öffentlich wird strukturierend für seinen Essay. Jackie wird metaphorisch in den eigenen Körper, „das eigene Fleisch und Sehnen“ aufgenommen. Die Metaphorik erinnert dabei virtuell an den Kannibalismus des Auges. Er schreibt seine ethopöitische Interpretation als sein „privates Sinn-System“ beziehungsweise als seine „eigene Mythologie“³⁷⁶ der „öffentlichen Figur“. In seinem Essay bringt er mit einem zweiten Fragment durch den „Jackie-Beobachter“ (Jackie-Watcher) oder „Jackie-Liebhaber“ die Verwicklung eines „ichs“ in die Rede als Eingangsfrage zur Sprache: „Wenn ich von Jackie rede, wozu werde ich dann?“ Mit der Formulierung kündigt Koesterbaum an, dass er sich ethopöitisch verändert, indem er über Jackie spricht.

Nicht unwichtig für das ethopöitische Projekt ist Ron Galella. Denn Ron Galella wurde auch berühmt durch Jackie O.. Indem Kösterbaum jenen, vielleicht ersten wirklich berühmten Paparazzo, nämlich Ron Galella, nennt, den Jackie Onassis „wegen Verletzung der Privatsphäre verklagt“ hatte, wird der Paparazziismus auf verwickelte Weise gleich mehrfach zur Sprache gebracht.³⁷⁷ Das Problem „der“ Medien und des Paparazziismus wird daraufhin nicht weiter analysiert, denn die Trennung von Privat und Öffentlich funktioniert nicht nur deswegen, weil Jackie Onassis eben jenen Prozeß gewann und damit auch einen rechtlichen Status für das Private erstritt. Vielmehr lässt die Struktur des Verbotes und des Gesetzes allererst in der Überschreitung der Grenze den perversen Genuß oder den Genuß des Perversen am *Ding* fabulieren: der Genuß wird verdinglicht, was auch „das zentrale Problem der Ethik“³⁷⁸ ist, wie Lacan einmal sagt. Die Verdinglichung des Genusses, die nicht zuletzt virtuell den kannibalischen Akt der Einverleibung des Dings in Aussicht stellt, drängt mit Macht einer ethischen Fragestellung zu. Sie wird von Koesterbaum mit einem Verbot beantwortet, das unterdessen die Aussicht auf den Genuß verstellt und schafft: „Es ist verboten, von Jackie zu reden, weil sie wie Brünnhilde von einem Feuerkreis (ihrem »O«?) umgeben ist, von einem Befehl, nichts zu enthüllen.“³⁷⁹ Der sprachliche und photographische Modus der Enthüllung ist aber nicht nur „verboten“, sondern er enthüllt auch nichts, insofern das O

auch eine o ist. Nichtsdestotrotz ist es der Struktur des Paparazziismus eigen, das O und o nach immer neuen Enthüllungsphotos und Enthüllungsgeschichten verlangen. Anders gesagt: „die Stille der Photographie“ ist das Schweigen Jackies.³⁸⁰

Peters und Jentz sind ausführlicher auf das Problem des Paparazziismus eingegangen, was sich vielleicht nicht zuletzt deswegen machen ließ, weil die auch photographische Struktur der Trennung von Privatem und Öffentlichem Diana um den Tod gebracht hat, d.h. den Tod macht, verursacht und den Tod vergessen macht. Je näher wir auf das Autowrack blickten und es zurückblickte, desto mehr Filme, Photos und Geschichten gerieten seit 1997 in den Umlauf. Dianas realer Tod ist auf unauflösbare Weise nicht nur mit der Struktur Paparazziismus verknüpft. Die Strukturen des Paparazziismus in ihrem virtuellen Vermögen ähneln sich bei Diana, Princess of Wales, und Jackie. Das, was ich das Photo-Graphische nenne, am Paparazziismus hat Koesterbaum auf prekäre Weise als ein Vermissten formuliert. Er vermisse Jackie in der Tat, „vor allem, weil sie ein Teil meiner selbst ist – sie eignete sich zur Umformung und zu perversen Zwecken“.³⁸¹ Doch die Überschreitung einer „öffentlichen“ Ordnung auf den Genuß hin leugnet auch das Innerste der Struktur des Paparazziismus. Während Koesterbaum eloquent und unterhaltsam sich in seinem Essay einem perversen Genießen anvertraut, und so den Tod einer „Ikone“ der „Weiblichkeit“, Jackie O., feiert und analysiert, ist der Modus der Kulturwissenschaft bei Peters und Jentz mit der „Betrachtungen eines Trauerfalls“ ein anderer.

Sie interessieren sich als „Literaturwissenschaftlerinnen“ für das, „was die Literaturwissenschaft immer schon ausgezeichnet hat, definiert man neuzeitliche Literatur über ihre Eigenschaft, selbstreflexiv zu sein“. Der dramatische Modus der „Tragödie“ wird von Peters und Jentz mit der Erzählung von der Photographie und Diana verschränkt. Ihr „(Anti-)ExpertInnen-tum“ definieren sie als eines, das „für jenes dynamische Gleichgewicht, in dem jeder Versuch, distanziert und analytisch zu beschreiben, zugleich eine gewisse persönliche Verstrickung in das Thema deutlich macht und mit sich bringt – ein Gleichgewicht, in dem jeder Schritt heraus zugleich einen weiteren Schritt hinein bedeutet.“³⁸² Die Struktur des Paparazziismus, die immer schon ein Innen/Außen meint, wird von Peters und Jentz quasi Schritt für Schritt bestätigt und im Modus der Kulturwissenschaft verworfen. Denn das Geschlecht Dianas bleibt auch weiblich im Modus „weiblicher Körperlichkeit“.³⁸³

Tracking – Genuß:

Andy Warhols „Paparazziism“ gibt nun seinerseits einen Wink auf die Struktur des *Paparazziismus* und des Paparazzos. Denn eine künstlerische Bearbeitung des *Paparazziismus* macht aus ihm anderes, als das was im „alltäglichen“ und „eingeübten Umgang“ mit paparazziistischem Material praktiziert wird. Dadurch, dass Andy Warhol als Paparazzo zumindest nicht nur Paparazzo ist, wird es möglich, ein wenig daneben zu blicken, um danach zu fragen, was den Paparazzo macht. Unterdessen ist bedenkenswert, dass Andy Warhols „Paparazziism“ bisher wenig Beachtung gefunden hat. Geht es beim Paparazzo-Photo mit dem Privaten auch um einen Mehrwert, der im Genuß der Überschreitung der Grenze des Öffentlichen gesehen wird. Warhols Paparazzo-Photos sind wenig bekannt, was darauf verweisen könnte, dass sie ein triebökonomische Struktur des *Paparazziismus* bereits unterlaufen. Das Paparazzo-Photo, das verbotene Photo, ist häufig Millionen Dollar wert. Also mehr Wert als selbst Vintage Prints berühmter Photographen.³⁸⁴ Doch Warhols Paparazzo-Photos haben nicht einmal Eingang in eine Geschichte der Photographie oder in berühmte Sammlungen gefunden.³⁸⁵ Warhol hat anscheinend eine *photographische* Leistung triebökonomisch nicht erbracht, die unauflösbar mit dem „wirklichen“, und das heißt hier vor allem finanziell einträglichen und (ent)wertbarem, *Paparazziismus* verknüpft

ist. Das Paparazzo-Photo verspricht als verbotenes Photo eine Tauschlogik. Doch die Tauschlogik hat Andy Warhol schon unterlaufen. Aber wie? Und: Wie knüpft Warhol an den *Paparazziismus* an? Davon erzählt Bob Colacello:

He liked to tell interviewers that his favorite photographer was Ron Galella, the aggressive paparazzo who became famous by tracking Jackie Onassis around Manhattan (until a New York court forbade him from coming within 500 feet of her). The interviewers thought he was joking, but he meant it. "There's always something happening in Ron's photographs", he said.³⁸⁶

Der Paparazzo folgt, verfolgt, „is tracking“. Er verfolgt nicht nur die Spur des Stars, sondern er muss die Spur (track), schon vorher (auf)spüren, verspüren.³⁸⁷ Er bleibt damit aber auch in der Spur und das heißt auf der Ebene, die sich die des Numinosen nennen lässt. Das Numinose ist nicht nur äußerlich, sondern was einen Wink gibt, hinterlässt Schritt für Schritt oder Schnappschuß für Schnappschuß eine Spur: „Das Numinose tritt bei jedem Schritt auf, während umgekehrt jeder Schritt des Numinosen eine Spur hinterläßt ...“³⁸⁸ Denn es ist die Verwicklung in der Entwicklung, die zur Spur wird. Anders gesagt, der Paparazzo ist zutiefst in die Spur des Stars verwickelt. Er beherrscht die Spur nicht, sondern er folgt ihr und erzeugt sie zugleich. Nicht zuletzt, weil Warhol der Spur nicht oder anders folgt, bleiben seine Paparazzo-Photos quasi wertlos. Es fehlt etwas Handgreifliches, das mit der Spur und dem Wert zu tun hat. Paparazzo-Photos müssen strukturell handgreiflich werden. Ein Übergriff in die Verbotszone, die Handgreiflichkeiten provoziert. Der verprügelte Paparazzo ist nicht nur ein versehentlicher Übergriff, sondern gehört strukturell zum *Paparazziismus*. photographische Übergriffe hinterlassen Spuren. Warhols Spur dagegen ist von vornherein durch einen Trick als „seine“ Spur desidentifiziert: Andy Warhol als Paparazzo ist zwei: Andy Warhol und Bob Colacello, worauf später zurückzukommen sein wird. Indessen hakt es auch mit dem Genuß, denn das Genießen ist abhängig von der Erinnerung an eine ursprüngliche Befriedigung, die sich auf die Spur bezieht. Es ist der Schein der ursprünglichen Befriedigung, den Warhol als Paparazzo verwehrt. - Denn es gibt nur die Oberfläche oder den Rest der Artikulation und kein Dahinter als Versprechen auf eine ursprüngliche Befriedigung. Die Befriedigung wird vielmehr plötzlich und ur-sprünglich.

Andererseits lässt sich nicht zuletzt mit der „auch unergründlichen Aggressivität“ beispielsweise Ron Galellas bedenken, dass das Gesetz des Öffentlichen oder der „öffentlichen Figur“ dazu dient, den Genuß in der Übertretung des Gesetzes zu versprechen.³⁸⁹ Ein gebieterisches bis flehentliches „Bis hierhin und nicht weiter“ verspricht strukturell die Übertretung. Und die Übertretung des Gesetzes verspricht den Genuß. Sofern der Genuß aber auf eine Wiedererlangung einer ursprünglichen Befriedigung zielt, ist sie auch eine unmögliche. Anders gesagt: das „Ereignis ohne Ereignis“ lässt sich nur als Quasi-Ereignis erzählen. Dennoch zielt der Paparazzo auf das „reine Ereignis“, indem er Schnappschüsse macht. Er zielt nicht auf das Motiv, das Motiv ist nicht sein Ziel. Vielmehr ist es die Geste und das ur-sprüngliche Ereignis. Das Entsetzen der Interviewer über Warhols anstößige Vorliebe für Ron Galella, welches darin zum Ausdruck kommt, dass sie meinten, er würde einen Witz machen, hält sich ans Gesetz des Guten, auch des guten Warhol und Warhol als Gut für den Kunstmarkt oder die Kunstkritik. Aber Warhols Paparazziismus ist auch witzig, indem er sich weder einfach als Paparazzo betätigt noch einfach Kunst-Photograph ist. Indem Warhol den Paparazziismus witzig praktiziert und dem anstößigen Paparazzo weder nobilitiert noch abstößt, wird der Witz anstößig. Anders gesagt: What happens in Ron's photographs? Welches etwas findet statt? Denn: „Happen applies to whatever comes about without cause or intention.“ Und ist über das Mittelenglische „happenen from hap“ mit „happy“ verwandt.³⁹⁰ Ohne Grund und ohne Beispiel auch ohne Intention findet etwas statt, ohne wahrnehmbar zu sein. Beispielsweise: Etwas bricht durch einen Anstoß oder



Zusammenprall zwischen Star und Paparazzo ab. Die Geste wird plötzlich, immer eine Geste ohne Pose, die Geste als Aggression. Die Geste, die sich nicht beherrschen lässt, ist nicht nur die Geste des Paparazzo, sondern auch die des Stars, der Star als Geste. Die aggressive Geste und die Geste als Aggressivität verspricht das Glück oder Unglück. Weil etwas stattgefunden hat, stattfindet ohne schon stattgefunden zu haben, ohne schon Ereignis zu sein, Ereignis vor dem Ereignis, gibt es das Glück als Versprechen. Dadurch unterscheidet sich der Genuß vom Glück und ist auch mit ihm verschränkt. Denn der Genuß bezieht sich auf die Überschreitung des Gesetzes privat und/oder öffentlich, das Glück, aber auf das Ereignis ohne Ereignis selbst. Im anstößigen der photographischen Geste als Happen wird das Öffentliche privat und das Private öffentlich.

Photographische Varianten – oberflächlich werden:

Andy Warhol hat seine Photographie vielfältig variiert. Zu den Variationen gehören unter anderem die Paparazzo-Photos, wobei Warhol auf auch geheimnisvolle Weise mit seinem Photographieren vielleicht nicht die Aggression hat photographieren können, die Ron Galella oder das „ideale“ Paparazzo-Photo auszeichnet. Aber, was ist ein „ideales“ Paparazzo-Photo? Gibt es das Paparazzo-Photo in seiner Idealität? Das Paparazzo-Photo in seiner Idealität wären die Schnappschüsse von Cindy Sherman aus den achtziger Jahren: Cindy Sherman als gehetzter Star. In dem Maße wie das Paparazzo-Photo weder idealistisch ist noch der Paparazzo ein Ideal sein kann, gibt es auch nicht das ideale Paparazzo-Photo oder den idealen Schnappschuß. Die Photo-Graphie ist weder idealistisch noch ein Ideal. Mit dem *Paparazziismus* wie dem Paparazzo-Photo geht es vielmehr um die Struktur der Artikulation. Ebenso wie sich Warhol als Photograph identifizieren oder definieren lässt, bleibt die photographische Variante des Paparazziismus witzig und rätselhaft. Nichts außer dem Namen und der Factory als Programm und Produktionsmodus garantiert Warhol. Hat Warhol beispielsweise Liza Minelli photographiert? Die Frage ist von der entwickelten Struktur des Warholschen Paparazziismus nicht ganz unberechtigt. Wer hat photographiert? Butin hat die Frage, ohne vielleicht dem Paparazziismus weiter nachzugehen, eindeutig beantwortet: „Seine (Warhols) Zugehörigkeit zur Gesellschaft der Stars ist auch der Grund, warum einige Aufnahmen eine Intimität besitzen, die Photographien in Klatschblättern normalerweise nicht aufweisen. So photographierte Warhol Liza Minelli im Bademantel in ihrer Garderobe...“³⁹¹ Wenn man beginnt, Warhols Paparazziismus zu lesen und das Witzige eines maschinell und arbeitsteilig produzierenden Andy Warhol bedenkt, dann wird *Liza Minnelli after a Performance of the Act. New York* paparazziistisch. Aber die Intimität mit dem Star steht dann auch auf dem Spiel. Die Intimität müßte vielmehr als eine photographische für das Einmal der Photographie formuliert werden. - Der Star als Berühmtheit, der auch blendet und dadurch ein Sehen unmöglich macht, ist womöglich „das Motiv“ des Paparazzo-Photos, aber die „unergründliche Aggression“ eines Schnappschusses lässt sich nicht einfach mit dem blendenden Motiv erklären.

Mit einer photographischen Variante, genauer einer „photographische(n) Variante der großformatigen Arbeit aus dem Besitz des Sammlers“ und Portraitierten, Peter Ludwig, von 1980 ist Warhol in den Band *Photographie des 20. Jahrhunderts* aufgenommen worden.³⁹² Die abgedruckte Photoarbeit stammt nicht aus der Photo-Sammlung Gruber, sondern aus der Sammlung Ludwig, die in erster Linie keine Photosammlung, hingegen eine Kunstsammlung ist.³⁹³ Der „photographische(n) Variante“ des „gemalten“ Portraits ist die Photographie unterdessen auf mehrfache Weise eingeschrieben. Denn Warhol „malte“ seine Portraits nach Polaroid-Photos.³⁹⁴ Indem er dann vom Siebdruck als „Gemälde“ wiederum drei Photos macht und die Farben des „Gemäldes“ durch die photochemische Segmentierung der Farben in geometrische Felder thematisiert, erhält die Arbeit eine

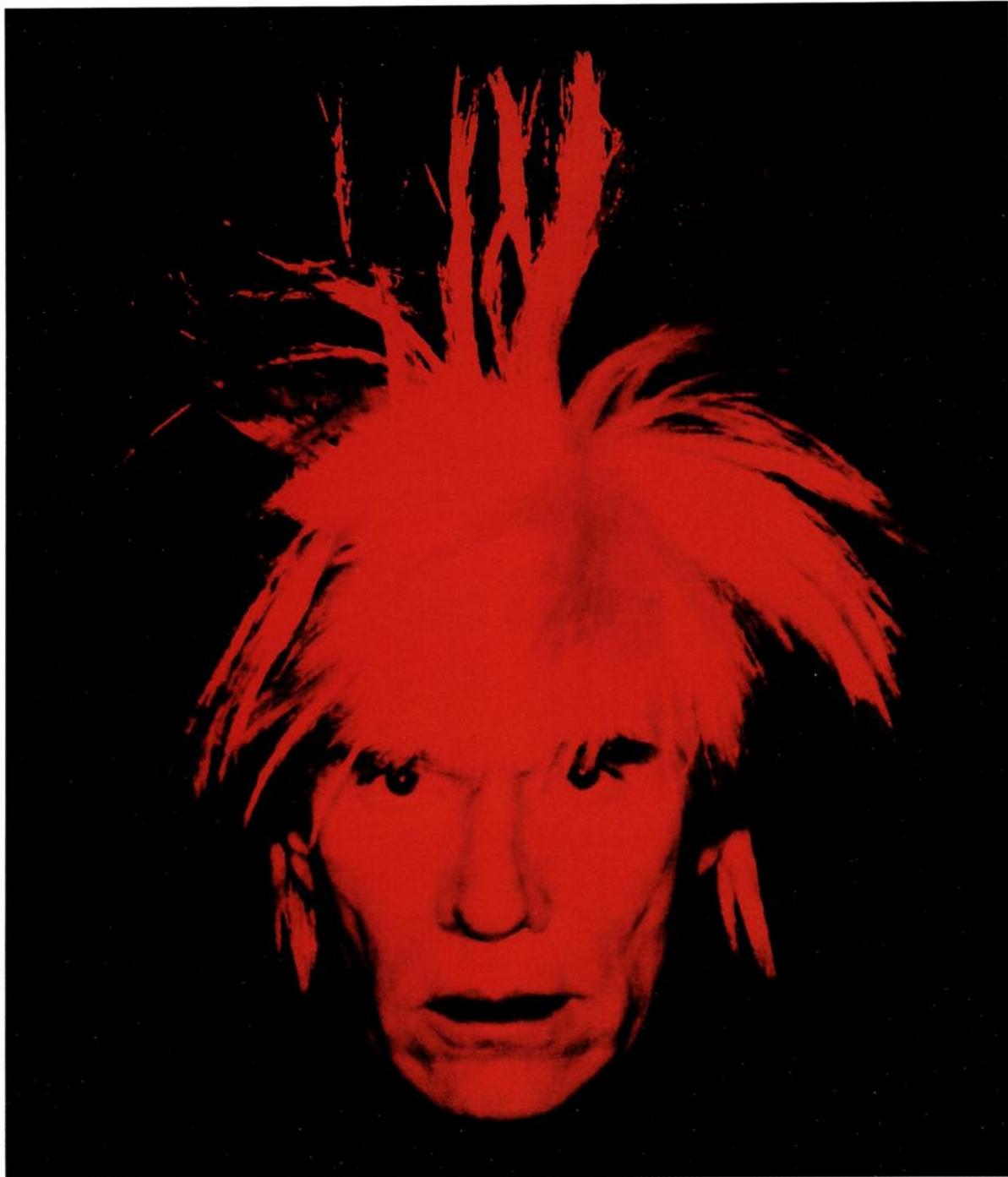
weitere photographische Verweisung: der Siebdruck wird so in die Photographie und die Photographie in den Siebdruck verwickelt oder geschichtet: Oberfläche auf Oberfläche auf Oberfläche etc.. Mit anderen Worten: die photographischen Varianten sind ur-sprünglich und Variation der Variation.

Während Warhol als Photograph selbst schon über eine Variation und „vermittelt“ in die *Photographie des 20. Jahrhunderts* aufgenommen wird, finden sich Andy-Warhol-Photos von Gottfried Helmwein und Duane Michals in der Sammlung.³⁹⁵ Auch Robert Mapplethorpe³⁹⁶, Christopher Makos³⁹⁷ und andere haben Warhol häufig photographiert, wodurch der Modus der Oberfläche von Andy Warhol in unterschiedlichen und vielfältigen photographischen Variationen zur Entfaltung kommt.³⁹⁸ Bedenken lässt sich auch das SELF-PORTRAIT von 1986, das nach einem Photo gemacht worden ist.³⁹⁹

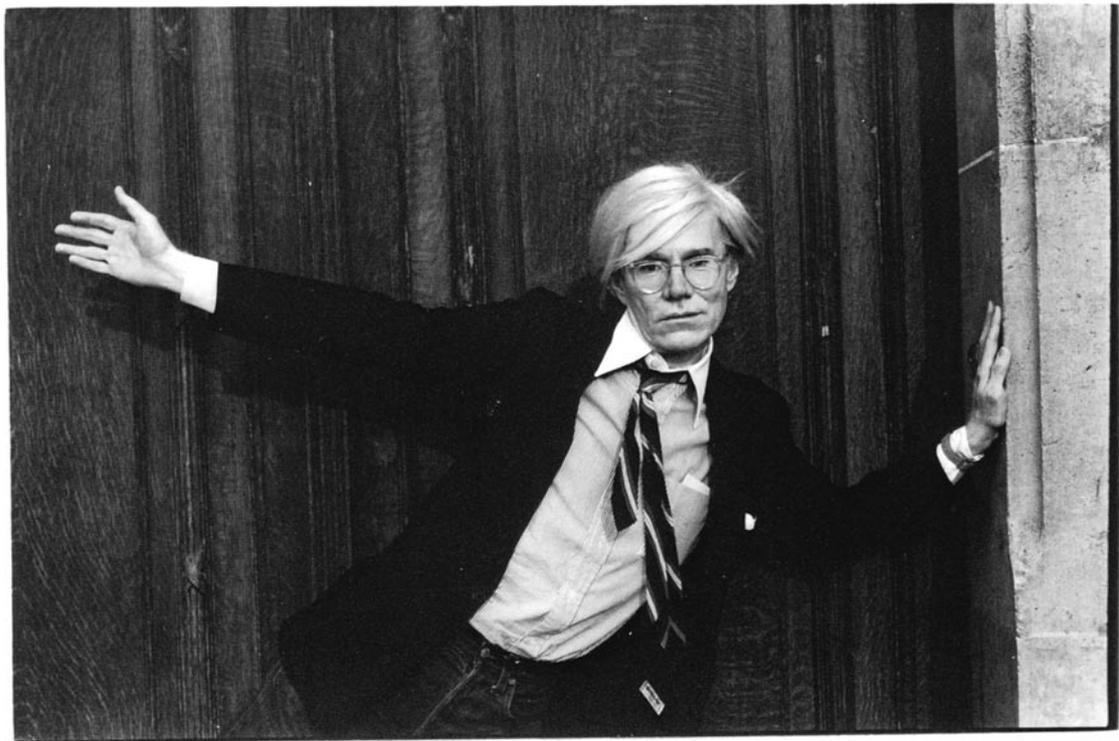
Der Wechsel der Medien und ihre „ästhetische“ Vervielfältigung im Modus der Photographie – Photo als Siebdruck als „Gemälde“ als „photographische Variante“ – lassen mit Andy Warhol einen vielfältigen Medienraum entstehen, der photographisch oberflächlich bleibt und nicht vielmehr als eine oberflächliche Leere verspricht. Die Oberflächlichkeit der Medien, sowohl als gesellschaftliche Techniken wie auch in ihrer grellen und plakativen Materialität, lässt sich als entscheidender Zug in Warhols Arbeiten formulieren. Die Photographie und photographische Verfahren spielen dabei eine eminente Rolle. In dem Warhol Oberflächlichkeit verspricht, verspricht er auch nichts. Das Versprechen eines Nichts nimmt bei Warhol den Zug einer Philosophie an, die nichts verspricht, außer eine Philosophie zu sein. Medien vom Buch bis zum Telefon werden dabei immer wieder zur Sprache gebracht. Warhol praktiziert paradoxer Weise sprachlich eine tendenziell photographische Oberflächlichkeit mit dem Buch *THE Philosophy of Andy Warhol – (From A to B and Back Again)* (1975), das schon kein Buch mehr ist. In der „Dedication“ heißt es:

To Pat Hackett, for extracting and redacting my thoughts so intelligently;
To beautiful Brigid Polk, for being on the other end;
To Bob Colacello, for getting it all together; and
To Steven M. L. Aronson, for being a great editor.⁴⁰⁰

Mehr noch als die das Maschinelle der Produktion in Erinnerung rufende „Dedication“ sind es Titel und Untertitel des Buchs selbst, die an den Modus der Produktion erinnern. Der anagrammatische Untertitel, *From A to B and Back Again*, markiert die Philosophie nicht nur typographisch als tote Oberfläche oder Graphie, denn zwischen und allein zwischen den ersten beiden Buchstaben des Alphabets, wird die „Philosophy“ versprochen. Der Untertitel praktiziert die Bewegung des Zwischen-Zwei typographisch, indem im „From A to B“ und vom B des „Back“ wieder zum A des „Again“ geschrieben wird. Die Versalien A, B | B, A bilden auch eine Spiegelsymmetrie. Der gesamte Untertitel als Kommentar der Philosophie jedoch erinnert zwar genau an die Symmetrie, funktioniert aber nicht so, sondern produziert eine Verzerrung als Rest. Bejaht wird auf diese Weise ein imaginäres Verhältnis, aber eben keines, das im Abbild/Spiegel eingelöst werden kann. „From A to B“ könnte auch heißen „From Andy to Brigid“, denn es handelt sich nicht zuletzt um Telefongespräche zwischen Andy Warhol und Brigid Polk. Indem aber im Titel der „Philosophy“ nicht „from Andy to Brigid“ steht, gibt dies den „philosophischen“ Wink: (Nicht) Andy und Brigid unterhalten sich da am Telefon, sondern A und B. Das anagrammatische Spiel des Untertitels erinnert an die „Philosophy“ als „die >logogryphische Eigenschaft< der Schrift“ und lässt im Augenblick ihres Aufscheinens noch auf dem Einband vorweg die Dimension „des Mechanischen, Maschinellen, Toten“ typographisch aufblitzen, um das Maschinelle mit dem Anagramm „From A to B and Back Again“ nicht vergessen zu lassen oder gar vergessen zu machen. Der anagrammatische Zug, der wiederholt auch typographisch in der „Philosophy“ zum Zuge



SELF-PORTRAIT, 1986 Synthetic polymer paint and silkscreen on canvas, 80 x 76 in. (203.2 x 193 cm.)
The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, Founding Collection, Contribution The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts Inc.



kommt, nämlich etwa wenn auf Seite 7 steht „I CAN'T HEAR YOU. I CAN'T UNDERSTAND WHAT YOU'RE SAYING!“⁴⁰¹, gibt das Maschinenhafte der Schrift zu bedenken, „das dem Subjekt und dem Körper äußerlich und nicht äußerlich ist“.⁴⁰² Dieses Maschinenhafte ist in der Typographie von „THE Philosophy“ ebenso wie im Anagramm und der Typographie von „I CAN'T UNDERSTAND WHAT YOU'RE SAYING!“ wie auch mit dem Modus der Widmung (und nicht dem der Danksagung) der „Philosophy“ voran und dem Modus der Philosophie entgegengestellt, denn Pat Hackett, Brigid Polk, Bob Colacello und Steven M. L. Aronson sind selbst auf das Innigste in die sogenannte Autorschaft involviert, die als Modus der „FACTORY“ an das Maschinenhafte und Tote erinnert, um es in der Schrift nicht vergessen zu lassen. Wenn man sich nämlich im Zuge eines Lese-Genießens den banalen und gleichwohl witzigen Unterhaltungen hingeben wollte, dann erinnert ein typographisch markierter Satz wie „I CAN'T UNDERSTAND WHAT YOU'RE SAYING!“, dass das Tote der Schrift auch und nicht zuletzt in der Photographie, im Paparazziism nicht mit dem Leben verwechselt werden darf. - Das Photo-Graphische in seinen Variationen heißt auch und zu allererst soviel.

Von hieraus gibt sich ein Wink zurück auf das SELF-PORTRAIT von 1986, das in seinem Manierismus, der an die Photographie erinnert, ohne Photographie zu sein, das Grauen des Realen und den Schrecken des realen Todes Andy Warhols zu beschwören vermag. Wie intensiv das Grauen oder das im stechenden Augenblick und rot Verglühende des Realen ist, das eben höchst manieristisch und nicht nur durch ein Photo beschworen wird, entfaltet sich nicht zuletzt im Unterschied zum Photo von Christopher Makos von 1981, das für die „Memorial Card at ST. Patrick's, New York“ 1987 den realen Tod verdrängt oder einfach versendet. In der intensiven Spannung zwischen den zwei „Andy-Warhol-Portraits“⁴⁰³ bahnt sich ein Grauen, das die Photographie als Praxis immer auch verdrängt.

Starring – Schrift:

Andy Warhols Interview mit Truman Capote *Sunday with Mr. C.: An Audiodocumentary by Andy Warhol Starring Truman Capote* von 1973 ist ein anderes Beispiel für Andy Warhols *Paparazziism*, das mit den Paparazzo-Photos verknüpft ist.⁴⁰⁴ Warhol macht Photos von Truman Capote, macht aus einem anderen Photo ein Portrait in seiner Siebdruck-Manier und lässt während eines „privaten“ sonntäglichen Spaziergangs durch New York mit Capote ein Tonband mitlaufen. Die beiläufigen Gespräche über „Hunde, Mörder, Stars, Drogen, Sex, Katzen, Geschlechtsoperationen, Eichhörnchen, Schauspielerei, Sonne, Selbstmord, Greta Garbo, Parties, Photographen, Bankräuber, Starkult, TV-Serien, Rolling Stones, Montgomery Clift, Gesichtsoptionen, Journalisten, Tennessee Williams“, Bianca Jagger, Kunst und Kunstwerk, Material, Echo „– und ich halte alles, was ich tue, gleich was es ist – für ein Kunstwerk ... (lacht) mich um einen Führerschein prügeln -“ (Capote)⁴⁰⁵ – Film, Serienbriefe etc. transkribierte Warhol – oder wahrscheinlich ließ er es transkribieren in der FACTORY - und veröffentlichte sie 1973 im New Yorker Avantgarde-Magazin Rolling Stone. Die maschinelle Produktion als Modus der FACTORY kommt beispielsweise dadurch zur Sprache, dass Truman fragt: „Wer hat sich diese Fragen ausgedacht Jann Wenner?“, und Andy ebenso beiläufig und im Lesefluß, fast zu überlesen, knapp antwortet: „Ja. Die erste Frage ist -“.⁴⁰⁶

Anstelle einer die „Tiefe des Subjekts“ suggerierenden Unterhaltung, kommt das zur Sprache, was „dem Subjekt äußerlich und nicht äußerlich“ zugleich ist. Ausgestellt wird so nicht ein Subjekt, das um die Sprache ringt und immer mehr sagen will, als es kann, sondern die, mit Roland Barthes gesprochen, „faschistische“ Bedingtheit des Subjekts in der Sprache.⁴⁰⁷ Es ist nämlich nicht nur so, dass in der Vermischung von Privatem und Öffentlichem oder im „name dropping“, worauf später zurückzukommen sein wird, ein Bild der Authentizität geliefert

wird, sondern die Medien-Praxis des Authentischen wird schon durch den Titel ausgehöhlt. Denn der Titel lautet: *Sunday with Mr. C.: An Audiodocumentary by Andy Warhol Starring Truman Capote. Starring* eröffnet im Amerikanischen eine Bedeutungsvielfalt, die nur eines nicht bereithält, nämlich das Versprechen auf Authentizität: „1 : to sprinkle or adorn with stars 2a : to mark with a star as being superior b: to mark with an asterisk 3 : to present in the role of a star 4 : to play the most prominent or important role <will star in a new play> 5 : to perform outstandingly (starred at shortstop)“⁴⁰⁸ Mit dem zweiten Teil des Titels wird daher das „Audiodocumentary“ als Versprechen auf Authentisches mit dem Künstlichen des „Starring“ als Fiktion des Subjekts und das Subjekt als Fiktion angeschrieben. Nicht zuletzt erinnert der erste Teil des Titels vor dem Doppelpunkt, „Sunday with Mr. C.“, eher an den Titel eines Hollywood Films - etwa *Frühstück bei Tiffany*, zu dem Truman Capote 1958 das Drehbuch geschrieben hatte. Damit werden Fiktion und Dokumentation bis zur Ununterscheidbarkeit ineinander verwickelt. Die Haltung des Lesers bei der Lektüre des Interviews als Privates gerät mit dem Titel zwischen dem Genuß an der Überschreitung und der Erinnerung an die Fiktion ins Schwanken. Denn der Genuß wird auch in Frage gestellt, weil die Überschreitung einer imaginären Grenze (nicht) versprochen wird, d.h. listenreich allererst als Versprechen formuliert worden ist. – Dass sich bei der Lektüre ein Genießen einstellen mag, nämlich, dass das Subjekt möglicherweise den Text als seine „eigene“ Geschichte liest, sei nicht ausgeschlossen. Es spielt sich aber auf einer anderen Ebene ab.

Material – Kritik:

Mit den „photographs as photographs“ nach Bob Colacello⁴⁰⁹, die Warhol in den zwölf Jahren zwischen 1976 und 1987, bis kurz vor dem Tag, an dem er starb, 22. Februar 1987, gemacht hat und dem Katalog *Social Disease* (1979) lässt sich das photographische Konzept Andy Warhols analysieren. Die „photographs as photographs“, kann heißen: jene Photos, die nicht gemacht wurden, um aus ihnen einen Siebdruck oder ein „gemaltes“ Portrait zu machen. Sie sind nur in einer geringen Menge mit dem Katalog veröffentlicht worden.⁴¹⁰ Denn Andy Warhol hat „über 150 000“ solcher Photos bis 1987 gemacht. Für die Publikation von *Social Disease* werden es also einige Hundert oder einige Tausend gewesen sein. Die Zersplitterung eines nach öffentlich und privat begrenzbaren Raums durch *Social Disease* geschieht mit den Photos auf mehreren Ebenen: Warhol, der sein Privatleben auf Parties und in seiner FACTORY öffentlich werden lässt. Die Photographierten – sämtlich Stars -, die als *öffentliche Personen* im Modus eines *terminus judicæ*, also einer rechtlich begrenzbaren Person, in privaten Räumen ebenso wie ihre privaten Räume selbst photographiert werden – „Marisa Berensons Badezimmer in Beverley Hills an ihrem Hochzeitstag“⁴¹¹, *A Corner of Truman Capote’s Apartment. New York*⁴¹². Und die us-amerikanische Gesellschaft, die Ende 1979 als Leserschaft in der Konfrontation mit „dem“ Privaten ihrer öffentlichen Stars – von der Präsidenten- und Milliardärswitwe Jackie Onassis über *His Holiness Pope John Paul II, St. Peters Square, Rome* bis *Andy Warhol’s Dog Archie Dressed as the Pope. New York*⁴¹³ - einen Skandal nicht nur inszeniert sieht, sondern körperlich gespürt haben mag.

In dem Maße wie die photographische Praxis des Paparazzos, an die Warhol andockt, die Privatheit der öffentlichen Person als imaginäre Praxis der Herstellung von Öffentlichkeit und Privatheit durchbricht, verletzt sie auch. Da Andy Warhol als „radikaler“ Paparazzo oder „wirklicher Photograph“ (Colacello) dennoch nicht nur Paparazzo ist, wird es ihm durch die Photographie, durch seinen Paparazziism möglich, die Praxis der Medien in ihren vielschichtigen Verwicklungen zu befragen. Dabei - und dies lässt sich als Modus der kritischen Innovation formulieren – hinterfragt er nicht inquisitorisch von einer Position des Wissens oder des Rechts den anstößigen *Paparazziismus*, sondern bringt die Medien und die Verwicklungen der Medien selbst ins Spiel.

Die Materialität des Paparazzo-Photos wird durch Warhols *künstlerische Kritik* auf die Medien selbst verschoben. Insofern von der Kunstkritik bezüglich des *Paparazziismus* selbst die Frage nach der Kunst gestellt und beantwortet wird, gibt dies einen Wink auf die Kritik: „Nach traditionellen Beurteilungskriterien müßten solche Photographien als minderwertig, ja geradezu als mißlungen gelten. Die Bilder wirken wie schlechte Amateuraufnahmen oder dilettantische Pressephotos.“⁴¹⁴ Ist es Kunst oder Photographie, *Paparazziismus* oder Kunst? Denn es fragt sich nicht zuletzt, welche Position man einnehmen soll oder ob man überhaupt noch eine gesicherte Position des Kritiker-Subjekts einnehmen kann, da sich Warhols *Paparazziismus*, (bisher) weder in Kunstsammlungen noch in Photo-Sammlungen integrieren ließ. Ist *Social Disease* also noch Kunst oder Photographie? Die Kritik Warhols auch an der Materialität „der“ Photographie lässt sich daraufhin analysieren, dass es keine gesicherte Position der Kritik vom Standpunkt der Autorität (mehr) gibt, sondern dass sich die Kritik über ihre Position selbst befragen müßte.

Die Kritik, auch die Kunst- oder Warhol-Kritik, versucht nicht zuletzt wieder Grenzen herzustellen, die Warhol selbst schon in Frage gestellt hatte. Thomas Crow formuliert seine Kritik an der Kritik folgendermaßen:

The public Andy Warhol was not one but, at a minimum, three persons. The first and by far most prominent, was the self-created one: the product of his famous pronouncements, and of the allowed representations of his life and milieu. The second consists of the complex of interests, sentiments, skills, ambitions, and passions actually figured in paint on canvas or on film. The third was his persona as it sanctioned experiments in non-elite culture far beyond the world of art. Of these three, the latter two are of far greater importance than the first, though they were normally overshadowed by the man who said he wanted to be like a machine, that everyone would be famous for fifteen minutes, that he and his art were nothing but surface. The second Warhol is normally equated with the first; and the third, at least by historians and critics of art, has been largely ignored.⁴¹⁵

Indem mit der Anordnung sich nicht nur drei „öffentliche“ Andy Warhols wieder herstellen lassen, sondern es auch als möglich erscheint, das Öffentliche vom Privaten zu trennen, und dieses wiederum als Versprechen auf einen privaten, wahren Warhol bereithält, wird der Zug der „Maschine“, der Andy Warhol und der Factory auf spitze Weise eingeschrieben ist, wieder durch einen ethisch korrekten Duktus zu schließen versucht. Die Rechtfertigung einer „non-elite culture far beyond the world of art“ wäre der gute Warhol, der *ethisch korrekte* gegenüber dem Maschinen-Warhol, wobei Warhol als Maschine *ethische* Implikationen hat, insofern an das Maschinelle erinnert wird. In dem Maße wie Kritik nach Andy Warhol und an Andy Warhol versucht, etwas herzustellen, dessen Fragwürdigkeit Warhol selbst praktiziert hatte, erweist sich das Paradox einer als positiv verstandenen Kritik. Die „Maschine“ Andy Warhol ist nicht nur ein Schatten, der einen anderen oder wahreren Andy Warhol verdeckt, sondern ein auch ethisches Gebot der Kritik selbst, da Warhol an das Maschinelle erinnert, um gerade dies nicht in Vergessenheit geraten zu lassen.

Social Disease – Leere:

Das *Paparazziismus*-Projekt *Social Disease – photographs '76 – '79* lässt sich als eine vielschichtige Dekonstruktion der Photographie als Kunst analysieren.⁴¹⁶ Es liegt mir als Katalog zu einer Wanderausstellung vor, die von August 1992 im Württembergischen Kunstverein Stuttgart bis März 1994 im Kunstverein Göttingen e. V. im Künstlerhaus in insgesamt 11 Städten in Deutschland gezeigt worden ist.⁴¹⁷ Im Katalogteil sind 52 Photos von den mehr als 375 abgedruckt, die 1979 in New York unter dem Titel *Andy Warhol's Exposures* veröffentlicht worden waren. - Zu *Andy Warhol's Exposures* heißt es in einer ganzseitigen Annonce in

der Warhol-Zeitschrift *Interview* vom August 1979: „Not just a book but an original Andy Warhol. ... A book of personalities that is a work of art! ... Every picture, except those in which he himself appears (Bob Colacello, editor of Warhol's flourishing magazine *Interview*, took those), is an original Warhol.“⁴¹⁸ Mit der Ankündigung eines „original Warhol“, eines Warhol-Originals, das Bob Colacello gemacht hat, verschiebt sich die Frage nach dem Original wie beiläufig auf das photographische Konzept und die Qualität des Originals.

Zunächst lässt sich die photographische *Qualität* der abgedruckten Photos, die mit der Ausstellung gezeigt worden sind, analysieren. Denn *Qualität* ist untrennbar mit dem Modus der Produktion verknüpft. Weshalb die schneidende Wirkung nicht mit einem Urteil über ihre *Qualität* erklärt oder geschlossen wird, sondern die konzeptuelle Wirkung allererst formuliert wird. Photographische Qualitätsmerkmale werden gewöhnlich mit der Belichtung und der Schärfe formuliert. Überbelichtungen und Unschärfen kommen häufiger vor. Allein die Überbelichtungen und Unschärfen hätten ein solches Photo für einen Paparazzo vermutlich unverkäuflich gemacht. Auch der weiße Spiegel des Blitzlichts in einem Gemälde, S. 58, stört als phototechnischer Fehler. Der Blitzlichtspiegel ist nicht zuletzt ein Fehler, weil er durch den weißen Fleck ein Loch, eine Fehlstelle, in die Oberfläche einer versprochenen *totalen Sichtbarkeit* des Photos blitzt, brennt. Er lässt sich als ein anagrammatisches Spiel auf der Ebene der Photographie generieren. Beim genießenden und genießerischen Betrachten des Photos stört der Blitzspiegel, weil er an einem Punkt das Genießen und den Genießer haken lässt. Nicht zuletzt entbrennt an ihm die Frage nach der technischen Handhabung des Photoapparates durch den Photographen. Und zieht die Frage nach sich, ob das Photo vielleicht nur für private Zwecke gemacht worden ist und sich überhaupt zu einer *künstlerischen* Veröffentlichung eignet. Da aber nicht alle Photos derartige *Fehler* oder, nennen wir es, verhängliche Leerstellen aufweisen, lässt sich ein Kalkül bedenken, das jene Fragen provoziert, die nicht nur thematisch angespielt worden sind.

Die Photos sind nicht gerahmt oder sauber ausgeschnitten, vielmehr verschwimmen die Ränder der Photos dadurch, dass sie von Kontaktabzügen gemacht sind. Der Abdruck auf Seite 65 hat sowohl starke Schlagschatten der Photographierten – *Fehler*, den „Künstlerphotographen“ zu vermeiden suchen – wie auch Unschärfe und Seitenlichteinwirkungen am oberen und unteren Rand. Der Abzug Seite 71 ist leicht überbelichtet. Auf Seite 42 spiegelt sich der Blitz in der Sonnenbrille und die rechte Hälfte ist stark überbelichtet: Die Überbelichtung reißt weite, weiße Flächen in das Photo. Der Blitz wiederum spiegelt sich auf Seite 78 in der Tapete. Seite 83 ist unscharf durch eine fehlerhafte Belichtungszeit und überbelichtet. – Die Unschärfen, Überbelichtungen, Blitzspiegel und Schlagschatten sowie variierenden Ränder ohne Rahmung praktizieren etwas anderes als die kalkulierten Unschärfen bei William Klein. Doch in der Publikation sind sie nicht weniger kalkuliert, weil die veröffentlichten Photos, beispielsweise aus einer viel größeren Menge von Photos ausgewählt worden sind. Durch das Verhältnis von Material und Auswahl oder Vorrat und Veröffentlichung lässt sich eine vielschichtige Konstruktion bedenken – wie kalkuliert sie auch immer gewesen sein mag. Im Modus der Schrift lassen auch sie sich einen „anagrammatischen Zug“ nennen. Insofern der anagrammatische Zug in der Photographie gerade das Tote und Maschinelle zu vermitteln vermag, erinnert er daran, was sonst in der Photographie übersehen wird.

Zu Andy Warhols Paparazziism gehört nicht zuletzt eine plötzliche und anstößige Wahl der Photoapparate und Filme. Er begann seine Praxis 1976 mit einer Minox 35EI, die als eine sehr kleine, populäre und handliche Kamera, „Pocketkamera“ oder auch „Westentaschenkamera“, für Warhol auch eine „James Bond camera“ war.⁴¹⁹ Später photographierte Andy Warhol mit Autofocus Kameras, bei denen sich die Brennweite und Belichtungszeit von selbst bzw. automatisch einstellen. Oder wie es in der Zeitschrift *Interview* als Versprechen heißt: „Using

the small, automatic focus, 35 millimeter camera he loves, Andy Warhol has preserved for eternity fleeting moments in the private lives of the greats of film, fashion, rock, sports, politics and society.“⁴²⁰ Warhol benutzte Schwarzweiß-Filme und keine Farbfilme, aus keinem anderen Grund, als dass Farbfilme und –positive für seinen exzessiven Paparazziismus „zu teuer“⁴²¹ gewesen wären. Bedenkt man, dass die Farbigkeit und eine besondere Vorliebe für das Schwarzweiß-Photo im ästhetischen Diskurs über die Photographie eine eminente Rolle spielen, dann ist diese „Begründung“ einem ästhetischen Diskurs zumindest konträr formuliert. Andererseits kann dieses „zu teuer“ aber auch heißen, dass den Photos damit ein Wert zugeschrieben hätte werden können, der gerade in Frage gestellt werden sollte. Und drittens mag es nicht als ganz glaubwürdig erscheinen, dass Warhol die Photos tatsächlich nicht hätte bezahlen können. Die triviale Praxis von Film und Kamera, in der ein ökonomischer Modus und die Neuheit der Kameras das *photographische Subjekt* bestimmen, lassen sich um so mehr trivial nennen, weil Bob Colacello auch anderes über Warhol zu berichten weiß. Andy Warhol sammelte nämlich andererseits klassische Photographen von Eadweard Muybridge bis Edward Curtis und eröffnete mit der Zeitschrift INTERVIEW ein Forum für „junge Fotografen“, die schon heute wiederum zu den Klassikern zählen: Robert Mapplethorpe, Herb Ritts und Bruce Weber beispielsweise. Der Modus der Trivialität läßt gerade unentschieden, welche Diskurse, die sich an die Photographie andocken, mit ihrer Macht zum Zuge kommen. Anders gesagt: die Macht der Diskurse wird in der trivialen Position durch die Figur des Abirrens – „zu teuer“ – in einer Schwebelage gehalten.⁴²²

Schließlich werden die Filme nicht nur massenweise als Kontaktbögen entwickelt, sondern durch ein Verfahren, über das sich wenig wissen lässt, ungefähr 50 Photos pro Woche ausgewählt, um dann von Christopher Makos - im Unterschied zu Andy Warhol ein professioneller Photograph - entwickelt zu werden. Damit eröffnet sich ein technisch vielschichtiger Raum, der die im Katalog abgedruckten Photos – Zufallsauswahl oder nicht, denn den reinen Zufall gibt es nicht – als höchst elaboriert aufscheinen lassen. Was ihnen auf diese Weise alles eingeschrieben worden ist, lässt sich indessen nicht sagen. Doch die phototechnischen *Fehler* werden so zu kalkulierten kleinen Skandalen: das Fehlen eines durchgängigen phototechnischen Qualitäts-Sinns, der die *Qualität* von Photo zu Photo sinnlich macht und schwanken lässt, die wiederholten Leerstellen, obwohl die modernste Technik benutzt und mit einem Profifotographen bezüglich der Abzüge zusammengearbeitet wird, bringt vor allem ein *kunstsinniges* Genießen ins Stolpern.

The Warholian thing – Two:

Auf der Ebene des Photographen ist *Social Disease* ein weiterer kleiner Skandal eingeschrieben.⁴²³ Andy Warhol kaufte nämlich für sich und Bob Colacello die gleiche Kamera und forderte ihn dazu auf „jetzt überall, wo wir hingehen, Fotos“ zu schießen. „Bevor“⁴²⁴ Andy noch das erste Photo mit der neuen Minox gemacht hatte, schoß Bob eins. Den Ursprung des Projektes und die Autorschaft Andy Warhols in Frage stellend schreibt Colacello:

„It’s work now, Bob“. He didn’t have to add, „It’s tax-deductible now, Bob.“⁴²⁵

Aus einer Spielerei und dem (nicht ganz zufälligen) Zufall eines Kamerakaufs sowie eines ersten Photos, das (nicht) von Warhol gemacht wurde, wird in einer nachträglichen Überschreibung mit einem steuerrechtlichen Modus von Arbeit der Ur-Sprung eines Kunstwerks in seiner Vielschichtigkeit von oberflächlichen und trivialen Einschreibungen unauffindbar oder nur am Ur-Sprung eines ersten Photos, einer ersten Artikulation lokalisierbar. Die Arbeit an einem Zufallsphoto generiert daraufhin ein Kunstwerk, das vielleicht keinen anderen als einen steuerrechtlichen Sinn macht, also auch Un-Sinn ist oder den Modus der Steuerersparnis annimmt und sich dennoch nicht auf diesen begrenzen

lässt. Aber die trickreiche Entwertung der Arbeit als photographische Kunst durch die Steuerersparnis und das Vermeiden einer Abgabe, macht die Arbeit nicht zu einem Produktionsfaktor von Mehrwert, beispielsweise eines photographischen Mehrwerts, sondern arbeitet, produziert auch für nichts. Mit einer weiteren Hintergründigkeit, die eine Bewertung im Modus der Zuschreibung eines Copyright am Photo hintertreibt, werden dann nicht, wie geplant, die unterschiedlichen Photos von Andy und Bob auf Doppelseiten abgedruckt, was noch einen bewertenden Vergleich ermöglicht hätte oder auch nicht, sondern sie werden gemischt:

And all the photographs were credited to Andy, including the ones I might have taken. I hasten to add that all the photographs in this exhibition are by Andy, save one. The funny thing – the Warholian thing! – is that even I have a hard time recognizing which one.⁴²⁶

Die von Warhol und Bob praktizierte Edition der Photos löst den berühmten Namen des Photographen, seine Künstler- und Autorschaft derart konsequent auf, dass Bob nicht nur das Konzept nach Andy Warhols Tod, aber auch nicht ohne ihn, fortschreiben könnte, sondern sich selbst als Photograph nicht kennt oder (wieder)erkennt. „The Warholian thing“ ist deshalb nicht nur „funny“, denn es löst das Subjekt auch aus seiner Autorschaft heraus, höhlt diese aus und lässt das Subjekt nur über das mikrologische Moment der photographischen Artikulation werden. Wo die Annonce in INTERVIEW noch eine Zuschreibung ankündigt, geschieht nach Colacello konzeptuell eine radikale Infragestellung des Originals. Dass die Photos dennoch alle Andy zugeschrieben werden, erinnert an die Struktur der Verkenning, die sich mit der photographischen Artikulation selbst ereignet. Andererseits - und dieser Punkt ist nicht weniger „Warholian“ - ist es möglicherweise trotzdem für Bob nicht ganz unmöglich, das Photo (wieder)zuerkennen, das er gemacht hat. Aber woran sich dies Wiedererkennen bemessen ließe, sagt Bob nicht und kann es sprachlich womöglich nicht formulieren. Er sagt auch nicht welches Photo es ist. Man könnte beginnen zu raten oder wissenschaftlich analytisch vorgehen, doch tendenziell könnten alle Photos von Bob sein, nur weil Bob nicht Andy ist, sagt uns Bob, dass nur eines nicht von ihm ist. Eine wissenschaftliche Isolierung des einen Photos ließe das Konzept in sich zusammenstürzen, nähme ihm seine Spannung und die Faszination, und nähme ihm nicht zuletzt seine ethischen Implikationen, insofern es sich als Arbeit über den *Paparazziismus* generiert.

Für die Ausstellungstournee ergänzte Warhol die Photos um eines, das weder von ihm noch von Bob Colacello gemacht worden war, sondern von einem Photographen, der ungenannt bleibt. Es ist ein Photo mit der Beschriftung *His Holiness Pope John Paul II, St. Peter's Square. Rome.*⁴²⁷ Der Titel *Andy Warhol's Exposures*, den *Social Disease* 1979 als Ausstellung führte, erhält damit eine weitere Drehung. Denn: worin unterscheiden sich Andy Warhol's Photos, von denen irgendeines x-beliebigen Photographen oder Paparazzo? Die Enthüllungen, die die Exposures versprechen, sind anderer Natur als des *Sichtbaren*. Der Widerspruch von kalkulierter und mehrfacher Tilgung des Autors in seiner Autorschaft sowie die Einschreibungen seines Namens durch die *Kunst-Welt* in die Photos lässt sich nicht auflösen. Aber es lässt sich mit ihm *künstlerisch* spielen, um so das zu markieren, was in einem Überspringen des abgründigen Ur-sprungs schon immer übersprungen wird. Nämlich eine ursprüngliche 2 oder sogar 3.

Titel - Händeringend:

Auf der Ebene des Titels wird die Frage nach dem Urheber und Sinn durch wiederholte Ein- und Umschreibungen ebenfalls fragwürdig, womit nicht zuletzt das Spiel des Titels an der Arbeit selbst inszeniert wird. Was passiert mit dem Titel oder wenn es keinen oder gleich mehrere Titel gibt? Dabei wird von den Kommentatoren des Projekts händeringend um „Sinn“ und

das Recht eines Titels gerungen. Versteht man nämlich *Social Disease* als Originaltitel und verknüpft damit das Ansinnen einer Gesellschaftskritik „eines oberflächlichen Zeitalters“ (Karl Lagerfeld!)⁴²⁸, versteht sie als „Fenster in den Bereich der persönlichen Trivialitäten der Dargestellten“ (Meinrad Maria Grewenig)⁴²⁹ oder entziffert mit dem Titel die beiläufig gemachten und phototechnisch bisweilen (kalkuliert) fehlerhaften Abzüge doch wieder in ihrer „fotografischen Strahlkraft“, die „den abgekratzten Lack der Stars (übertüncht)“ (Tilman Osterwold)⁴³⁰, dann schreibt man händeringend auf der Suche nach Sinn Warhols Arbeit einen ein, der mit dem Projekt und dem Spiel mehrerer Titel gegeneinander auf dem Spiel steht. Anders gesagt: Mit der auch rätselhaften „fotografischen Strahlkraft“ wird die Leere übertüncht und wissenschaftlich verworfen, die dem photographischen Signifikanten nicht nur äußerlich ist.

Colacello merkt diesbezüglich zum Schluß seines Essays an:

Ja, und übrigens sollten ANDY WARHOL'S EXPOSURES eigentlich ANDY WARHOL'S SOCIAL DISEASE heißen. Wir haben auch überlegt – dann aber wieder verworfen: MY 876 BEST FRIENDS, NAME DROPPING und WARHOL'S ROLODEX.⁴³¹ _____

Von wem wäre denn nun der „Originaltitel“, wenn Warhol und Colacello sich die Titel wie Bälle zuwarfen? Und ist *Andy Warhol's Social Disease* wirklich der „eigentliche“ Titel, wenn doch auch „Exposures“ oder Enthüllungen mit der Praxis des Paparazzo auf dem Spiel stehen? Aber exposures sind auch nicht vielmehr als „the time during which a sensitive photographic film is exposed“.⁴³² Insofern die Enthüllungen als Versprechen nicht nur den Modus des Paparazziismus meinen, sondern den photographischen Modus der Enthüllung selbst ins Spiel bringen, sind sie auch photo-graphisch. Der Verleger jedenfalls zog die Enthüllungen (exposures) im Modus des Versprechens auf das Private der *Social Disease* vor, wie sich mit der Anzeige in der Zeitschrift *Interview* lesen lässt, weil vielleicht nicht zuletzt in der Öffentlichkeit der „Vorstadtbuchhandlungen“⁴³³ die Formulierung *Social Disease* mit ihrer Nähe zum Ruh einer sozialen Krankheit, die sich auch anders bedenken lässt, den Kauf gehemmt hätte.⁴³⁴

Welche Implikationen eröffnen sich mit dem Titel *Social Disease* als einem unter anderen, wenn man sie nicht gleich auf eine Gesellschaftskritik hin festschreibt? *Social Disease* tritt immer dann als ein Problem des Sehens, Hörens und Lesens auf, wenn die Leere, die aufgestellt oder auch enthüllt und nicht gleich gefüllt werden und wenn sie als zu bedrohlich empfunden wird. Insofern die *Social Disease* nicht einfach nur eine Krankheit ist, sondern die Schwäche der Schrift selbst, die Schwäche der Photographie, und nach Sinn verlangt, kommt etwas ins Spiel, das nicht nur nebensächlich ist, sich aber auch nicht verdecken lässt. Denn der Titel *Social Disease* lässt sich mit den Photos, den Kommentaren und ihrer konzeptuellen Verwendung auf mehreren Schichten analysieren. Disease lässt sich nicht nur mit Krankheit übersetzen, was im Englischen auch *illness* heißen könnte. *Disease* heißt vor allem auch „disorder of body or mind“.⁴³⁵ *Social Disease* lässt sich deshalb ebenso als soziale Störung wie auch Störung der „sozialen“ Ordnung oder symbolischen Ordnung übersetzen. Denn eine Störung der „sozialen“ Ordnung hatte Warhol's Paparazziismus nicht zuletzt bewirkt. Die Störungen der Ordnung beschränken sich nicht nur auf die Photographierten, sondern Ordnungen des Sehens und des Sichtbaren werden mit dem Konzept in Frage gestellt. Die radikalste „disorder“ ist, dass die Schrift äußerlich und nicht äußerlich zugleich ist. Denn Warhol's Selbstdiagnose einer „social disease“ erinnert an die Dimension der Schrift:

»I have social disease. I have to go out every night ... I love going out every night. It's so exciting. I will go to the opening of anything, including, a toilet seat.«⁴³⁶

Wenn sich dieses Ich über die „social disease“ aussagt, dann wird es maschinell oder automatisch damit identifiziert. Deshalb lässt sich die *Social Disease* nicht einfach als Verlust

des „Sozialen“ einer asozialen „High-Society“ erklären, indem doch nur die Radikalität der Aussage über das Aussagen verkannt wird.⁴³⁷ Die „Begrüßungsküsserei“ der „High-Society“ birgt eben nicht nur die Ansteckungsgefahr des Sozialen einer bestimmten Schicht, vielmehr ist es eine Disease, der man sich nicht einfach entziehen kann. Ob geküßt wird oder nicht.

Was bleibt? - Name Dropping:

Mit dem Titel NAME DROPPING, den Bob Colacello auch ins Spiel gebracht hatte, und der, obwohl verworfen, einmal geschrieben und gedruckt, einmal gesagt, sich nicht mehr tilgen oder rückgängig machen lässt, wird die Krankheit auch als Schwäche des Bedeutens mit den Photos in Erinnerung gerufen. Die Schwäche des Bedeutens, die Schwäche der Photographie kommt nicht zuletzt dadurch zum Zuge, dass unter anderem eine weitere Anweisung Andy Warhols nicht eingehalten worden ist. Dass diese Anweisung nicht befolgt worden ist, gibt einen Wink auf das Photo und die Andersartigkeit der Photographie als Schrift. Colacello merkt zur Publikationspraxis der Photos an:

Andy's advice on layout never varied: "Make the photographs as big as you can and don't put type on it."⁴³⁸

Der „advice“ erinnert auch an eine Problematisierung der „Schrift“, wie „type“ in der deutschen Übersetzung des Katalogs heißt.⁴³⁹ Es sollen keine Schrifttypen auf oder unter die Photos gesetzt werden. In welchem Verhältnis steht nun aber die Größe der Photos, die so groß wie möglich sein sollen, zu der Verweigerung einer Schrift oder Beschriftung?⁴⁴⁰ Diesmal soll auf jeden Fall eine typographische Beschriftung vermieden werden, was zumindest mit teilweise ganzseitigen Photos eingehalten worden ist.⁴⁴¹ Deshalb lassen sich andererseits verschiedene Möglichkeiten bedenken. Es könnte nämlich sein, dass sich die typographische Beschriftung bei der Publikation der Photos nie ganz vermeiden ließ – vielleicht aus verlegerischen, publizistischen Gründen, mit denen das Photo auch *verlegt* wird. Wenn das so wäre, was sich nicht ausschließen lässt, gäbe dies als Unmöglichkeit einer Nicht-Beschriftung einen Wink: sobald ein Photo publiziert, veröffentlicht wird und in einen ökonomischen Prozeß gerät, es also einer Tauschlogik entsprechen muss, kommt unvermeidbar die Schrift als Legende oder Beschriftung hinzu: Ein- und Zuschreibungen, welche die Ökonomie des Photos regeln. Für private Photos und für andere Praktiken der Photographie gibt es andere Regeln, aber der Bezug auf die Veröffentlichungspraxis ist nicht nur nebensächlich. Denn was passiert, wenn die Photos so groß wie möglich gemacht werden, wenn sie möglicherweise nicht nur einfach plakativ werden, sondern die Größe und Leere des Photos *mich* zu beherrschen beginnt? Ist es doch die Leere, die Andy Warhol in Erinnerung ruft. Die Leere der Photographie und der Schrift.

Im Katalogteil von *Social Disease* gibt es zu jedem Photo eine Schriftzeile. Womit „Andy's advice“ bei diesem Layout nicht ganz eingehalten worden ist.⁴⁴² Doch mit dem Katalog und seinem Layout springen Unterschiede zu anderen Photobüchern oder Katalogen von Photoausstellungen ins Auge. Die typographische Beschriftung ist regelmäßig an den unteren Rand der Seiten gedruckt. Zwischen dem Photo in der oberen Hälfte und der Typographie klafft auf den meisten Seiten eine fast halbseitige, weiße Fläche. Die Beschriftung steht, sagen wir, typologisch kleiner auf einer Linie mit der größeren und fett gedruckten Seitenzahl. Man könnte deshalb sagen, dass die Buchstabentypen der Beschriftung typographisch hinter die Ziffertypen der Seitenzahl zurücktreten. Oder auch, dass die Beschriftung auf paradoxe Weise typologisch im Verhältnis zur Seitenzahl und nicht zum Photo stehen. Das Layout mit seiner ungewöhnlichen Typographie bringt deshalb die gedruckte Schrift als Beschriftung und Ausdruck auf besondere Weise ins Spiel. Die Buchstabentypen sind kleiner als die Ziffern. Doch gegen die typologische Hierarchie der größeren Ziffern unten und kleineren Buchstaben unten oder der wichtigeren Seitenzahl und

nebensächlichen Beschriftung arbeiten die Buchstabentypen. Auf der Ebene einer Typologie der Buchstaben sind die Großbuchstaben und der nochmals fett wie auch größer gedruckte Anfangsbuchstabe *bedeutend*. Das Layout der Katalogseiten inszeniert *für mich* auf diese Weise mit den Ziffern, Buchstaben und „photographs as photographs“ eine hintergründige Typologie: die Typographie arbeitet gegen die Typologie. Anders gesagt, bevor sich der Leser/Betrachter der Schrift hingeben könnte, erinnert die Typographie daran, dass es nicht vielmehr als Buchstaben und Ziffern sind, dass es allererst eine Graphie ist.

Der Titel *NAME DROPPING*, der erwogen und wieder verworfen worden war, wirft die Frage auf, was es ins Spiel bringen könnte, wenn nach dem Layout-Konzept keine Namen als Beschriftung auf oder unter die sehr großen Photos gedruckt werden sollten. – Name dropping ist nämlich zunächst einmal ein beliebtes Gesellschaftsspiel: der berühmte Name, den jeder kennt, wird gesagt, gedruckt oder sonstwie zitiert, um eventuell ein „Ach!“ oder „Oh, den kennst du!“ zu erheischen. Der berühmte Name bringt auf der Stelle, einmal gesagt, an der Stelle, an der er fällt, ein Gedenken ins Spiel: das weiß ich; den kenn' ich. Doch indem Andy Warhol auch dieses „den kenn' ich“ an der Oberfläche abweist und die Medien auf das verweist, was sie sind, eine *Social Disease* beispielsweise, verspricht er kein Dahinter. Damit entzieht es sich aber auch einer Verwertbarkeit.

Was bleibt? *Name dropping*? Oder einfach „drop it“, gib's auf. - Wenn man den oder die Namen aufgibt, so wie es Andy Warhol als Maschine getan hat, und sich womöglich vor die Leere der sehr großen Photos – „Make the photographs as big as you can ...“ – bringt, wie Heinrich von Kleist es am 13ten Oktober 1810 in den *Berliner Abendblättern* schreibt, „als ob Einem die Augenlieder weggeschnitten wären“, dann lässt sich auch von Warhols Kunst sagen, dass sie „Zweifels ohne eine ganz neue Bahn im Felde seiner Kunst gebrochen“ hat.⁴⁴³ Denn es ist, als wenn man die Menschen – people – „mit ihrer eigenen Kreide und mit ihrem eigenen Wasser“ gemalt hätte und deshalb „könnte man die Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen“. - Wie? Füchse heulen nicht? Dann hat Heinrich von Kleist bei seinen *Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft* 1810 wohl andere „Füchse und Wölfe“ gemeint: Füchse und Wölfe, die sich eben auch vor sehr große Photos „bringen“ ließen - Kleist schreibt nicht stellen, es stellt sich keiner vor das Gemälde, sondern wird gebracht -, und im Mondschein, *luna cornea* war der chemische Name des Photos, zu heulen begännen. Aber weil Andy Warhol „eine ganz neue Bahn im Felde seiner Kunst gebrochen“ hat, im Felde der Photo-Graphie, gibt es zwar kein Dahinter, aber Photos: Licht.

Dublin im September 2000/Berlin im September 2004

REGISTER

Abschnitte und Unterabschnitte der Arbeit

Photographieren, ein Versprechen

- | | | |
|----|----------------------|----|
| 1. | Medien und Literatur | 12 |
| 2. | Abkürzung - Abbruch | 13 |

Photo-Graphieren

- | | | |
|----|------------------------------|----|
| 3. | <i>SICH SELBST MACHEN</i> | 18 |
| 4. | Photographieren ursprünglich | 20 |
| 5. | Photo - Graph | 24 |

Vom photographischen Werk

- | | | |
|-----|-----------------------------|----|
| 6. | Schnappschuß – Standpunkt | 29 |
| 7. | Leninismus - Lineismus | 32 |
| 8. | Punkt und Linie | 33 |
| 9. | Spiegel - Komposition | 34 |
| 10. | Lesen | 35 |
| 11. | Spitz | 36 |
| 12. | Spitze des Werks | 38 |
| 13. | Schwanken | 40 |
| 14. | Befremdliches | 40 |
| 15. | Sichtbarwerden des Realen | 43 |
| 16. | Wissenschaft – Photographie | 45 |
| 17. | Kultur - Werk | 46 |
| 18. | Studium - Kultur | 47 |
| 19. | Geste der Wissenschaft | 48 |
| 20. | Stände | 50 |
| 21. | Archiv – Schrift | 51 |
| 22. | Grenze - Schnitt | 52 |
| 23. | Das Reine – Die Regel | 54 |
| 24. | Ordnung - Titel | 56 |
| 25. | Titel - Beschriftung | 58 |
| 26. | Typoskript - Bild | 61 |
| 27. | Typoskript - Typographie | 62 |
| 28. | Mappen - Werk | 63 |
| 29. | Umschrift - Verzettelung | 64 |
| 30. | Type | 65 |

Photograph

- | | | |
|-----|--------------------------------------|----|
| 31. | Medien – Sprechgesang | 68 |
| 32. | Medien – Politik | 71 |
| 33. | Verpaßtes Medium | 72 |
| 34. | Zwischen Zwei | 73 |
| 35. | Calotypie – Daguerreotypie | 76 |
| 36. | David Octavius Hill – Robert Adamson | 76 |
| 37. | Chemie - Brüche | 77 |
| 38. | Adressaten | 78 |

Im Photostudio

39.	Wissenschaft – Schreiben	80
40.	Spontan – Schrift – Zeichen	81
41.	System – Wissen	82
42.	Name - Graphologie	83
43.	Modernität - Individuum	84
44.	Mehr - Schrift	85
45.	Übersprung – Medialität	85
46.	Graphologisch photographieren – photographieren graphologisch	86
47.	Zeichen - fixité	88
48.	Intelligenz – Schach	88
49.	Intelligenz - Clou	90

Photoautomat

1.	Schlitz – Geld	94
2.	Anstoß - Serie	96
3.	Materialität – Maschine	97
4.	Photomaton – Tod	99
5.	Gesicht – Schnitt	101

In Farbe

55.	Faszination – Farbe	102
56.	Kolorierung – Vergoldung	103
57.	Vergoldung – Schauen	105
58.	Kolorierung – Begehren	107
59.	Prisma – Medien	108
60.	Fixierung – Farbe	110
61.	Fortschritt – Farbe	111
62.	Farbe – Portrait	111
63.	Farbton – Grasses	113
64.	Flächigkeit – Tiefe	114

Schnappschuss

65.	Zeit - Versprechen	116
66.	Plötzlich – Krieg	117
67.	Verschränkte Zeit	118
68.	Fotografie – Ausstellung	120
69.	Analyse – Malerei	120
70.	Übersetzen - Rest	121
71.	Gabe - Signatur	123
72.	Photo – Buch	124
73.	Unschärfe – Zeit	125
74.	Blick - Geste	128

Paparazziism

75.	Privat – Öffentlich	132
76.	Tracking – Genuß	133
77.	Photographische Varianten – oberflächlich werden	136
78.	Starring – Schrift	140
79.	Material – Kritik	141
80.	Social Disease – Leere	142
81.	The Warholian thing – Two	144
82.	Titel - Händeringend	145
83.	Was bleibt? - Name Dropping	147

Index

A

Abzug 109, 143
Allegorie 106, 114
Anagramm 137
anamorphotisch 44
Anekdote 19, 40, 67, 72
Anthologie 113
Apokalypse 15, 22
Archiv 7, 51, 53, 58, 61
Artikel 11, 13, 14, 17, 19, 103, 108
Augentäuschung 105, 106, 108
Auslöser 40, 65, 71, 94
Ausstellung 16, 26, 38, 40, 41, 43, 45, 46,
63, 78, 120, 124, 131, 143, 145
Authentizität 45, 53, 54, 59, 140
Automatismus 94

B

Bahn 19, 33, 148
Bahnung 19
Belichtung 27, 118, 119, 143
Beschriftung 23, 36, 58, 59, 61, 113, 114, 115,
120, 121, 123, 125, 128, 145, 147, 148
Bild 12, 13, 14, 15, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 23,
24, 30, 32, 33, 36, 40, 43, 49, 59, 61,
62, 64, 65, 68, 69, 72, 74, 76, 86, 96,
97, 98, 105, 106, 107, 108, 109, 114,
119, 121, 124, 130, 140
Blick 14, 15, 21, 22, 40, 41, 58, 62, 76, 80,
98, 99, 106, 108, 113, 115, 117, 118, 121,
124, 128, 130
Blitzlicht-Photographie 116
Blitzlichtspiegel 143
Boudoir 24
Brief 11, 16, 29, 45, 54, 63, 68, 69, 70, 72,
73, 74, 76, 84, 87, 102, 108, 109
Buch 9, 21, 36, 40, 45, 48, 59, 61, 63, 64,
115, 124, 125, 137
Buchstabe 14, 85
Buchstäblichkeit 85

C

Calotypie 72, 73, 74, 76, 77
camera lucida 111
Carbo-Druck 111
Chemie 77, 79, 109, 110, 114, 115
Chronologie 121

D

Daguerreotypie 20, 72, 76, 102, 103, 105,
106, 107, 108, 109
datum 26
Dazwischen 119, 128
Deixis 69, 84, 85
Dispositiv 18, 80, 87
Dye-Transfer-Print 111

E

Ecce 101
egressiv 26
Eigenname 36, 59, 83
Eklipse 88
Emulsion 116
Ereignis 26, 30, 51, 52, 74, 88, 114, 119, 134
Erzählung 11, 17, 18, 26, 49, 50, 68, 72, 73,
94, 96, 97, 108, 119, 120, 124, 128,
130, 133
Essay 12, 22, 23, 24, 28, 38, 40, 50, 65, 120,
132, 133

F

Film 12, 69, 140, 144
Fixierbad 88

G

Gabe 123, 124
Gefühl 41, 44, 80, 94
Gelantine silver print 36
genießen 43, 44, 70, 108
Genuß 108, 132, 133, 134, 141
Geschichte 18, 19, 24, 51, 72, 76, 94, 97, 111,
119, 124, 133, 141
Geschmack 41, 43, 103, 106, 107, 108, 110
Gesicht 36, 44, 101, 125
Geste 35, 38, 40, 41, 46, 47, 48, 49, 67, 96,
106, 108, 116, 118, 121, 124, 125, 128,
134

Glyzerinverfahren 110
Gummidruck 49, 110

H

Humanwissenschaften 84

I

Idiolekt 83
 Individuum 11, 17, 22, 80, 84, 85, 91, 98
 Indizienparadigma 84

J

Jurisdiktion 20

K

Kodachrome-Diapositiv 111
 Koinzidenz 125
 Kolorierung 103, 105, 107
 Kommunikation 118
 Konstellation 11, 12, 13, 16, 17, 22, 24, 62,
 67, 80, 102, 116, 121, 124
 Kontaktabzug 120, 121, 123
 Kontinuum 118, 124
 Kritiker 142
 Kultur-Werk 53, 58

L

Leben 10, 38, 43, 63, 64, 65, 82, 90, 101, 140
 Licht 12, 13, 15, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27,
 29, 32, 43, 46, 52, 69, 71, 109, 110, 111,
 115, 119, 148
 Lichtbild 47, 72, 76, 85, 87
 Lied 68
 Lumineszenz 105
 Luna cornea 69, 70

M

Manierismus
 manieristisch 43, 103, 140
 Mappe 56, 61, 62, 63, 64, 65
 Materialität 23, 28, 84, 85, 97, 108, 111, 114,
 115, 120, 137, 142
 médaillon funéraire 101
 Medialität 15, 17, 73, 74, 76, 77, 85, 86, 106,
 108
 Medium 1, 11, 17, 21, 49, 64, 67, 68, 72, 73,
 74, 77, 78, 97, 106, 108, 109, 124, 131
 Metonymie 38
 Moderne
 Modernität 94
 Mondlicht 69, 70

N

Narzißmus 99, 101
 Negativ 51, 52, 53, 59, 109

O

Ordnung 35, 36, 46, 52, 56, 58, 59, 61, 62,
 63, 64, 65, 74, 83, 85, 91, 133, 146
 Original 45, 52, 143
 ornativ 27

P

Phantasma 45, 47, 49, 56, 64
 Photo-Sammlung 136
 Photomaton 99
 Physiognomik 52, 84
 Physionotrace 111
 Pigmentierung 103, 105, 107, 110
 Plötzlichkeit 81, 82, 118
 Pluralität 45
 Pornographie 38, 41
 Portrait 26, 32, 35, 40, 41, 44, 61, 111, 113,
 140, 141
 Pose 35, 96, 99, 101, 107, 128, 136
 Positiv 52
 Prisma 108, 109, 110
 Prosopopöie 132
 Prozessualisierung 72, 109

Q

Qualität 33, 77, 91, 116, 143, 144

R

Regel 54, 82, 94, 97, 98, 101
 Reinheit 54, 110
 Rest 38, 121, 123, 131, 134, 137

S

Schärfe 27, 44, 53, 70, 72, 76, 77, 85, 111,
 125, 143
 Schnitt 13, 16, 52, 53, 101, 113
 Sciagraphie 20
 Selbstportrait 36, 40, 41, 43, 78
 Semiologie 81
 Separation 77, 97, 101
 Sequenzierung 56, 64, 65
 Serie 56, 63, 64, 96, 98, 101, 119, 124
 Signatur 46, 61, 96, 123
 Signifikant 30, 51, 76
 Signifikantenfunktion 91
 Simulacrum 119
 Singularität 45, 65, 67
 Skandalon 94
 Souverän 72, 74
 Spontan 81

Spontanschrift 81, 82, 84, 85, 86, 87, 88
Sprechgesang 68, 70
Stamm 63
Stand 51, 56, 63
Standpunkt 22, 28, 29, 30, 32, 33, 35, 128,
142
Sucher 125
System 59, 61, 63, 80, 81, 82, 83, 84, 87, 91,
93, 132

T

Talbottypie 19, 20, 72, 76, 109
Temporalität 116, 117
Titel 12, 13, 16, 19, 20, 21, 23, 26, 36, 40,
41, 46, 51, 56, 58, 59, 61, 63, 88, 90,
91, 99, 113, 120, 123, 124, 125, 137, 141,
142, 145, 146, 147, 148
Tod 26, 43, 44, 48, 64, 77, 80, 86, 93, 94,
99, 101, 117, 132, 133, 140, 145
Typ 48, 51, 65

U

Unschärfe 44, 125, 143
Urheberrecht 98

V

Vergolden 103, 106
Vermessung 52, 53
Verschlußzeit 116, 118
Vintage print 52, 53, 54

W

Wahrheit 30, 47, 48, 65, 69, 76, 80, 82, 119
Werbefaltblatt 111
Wissenschaft 11, 17, 22, 28, 45, 46, 47, 48,
49, 50, 53, 54, 80, 81, 83, 90, 91, 131

Z

Zeichen 23, 28, 71, 81, 88, 121
Zufall 20, 119, 125, 144

ANMERKUNGEN

1 Photographie, ein Versprechen

- ¹ Freund, Gisèle: Photographie und Gesellschaft. Reinbek bei Hamburg 1979.
- ² Kleist, Heinrich von: Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. In: Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hrsg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe Bd. II/7. Berliner Abendblätter I. Basel/Frankfurt am Main 1997. S. 61-62
- ³ Anm.: Wenn diese Vorgehensweise für eine Dissertation als ungewöhnlich erscheint und sich der Leser vorweg eine klare Definition der Photographie als Schrift wünscht, so möchte ich die Leser an dem Prozess des Schreibens von Anfang an teilnehmen lassen.
- ⁴ Amelunxen, Hubertus von: Die aufgehobene Zeit – Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot. Berlin 1988. S. 7
- ⁵ ebenda (Hervorhebung durch Amelunxen.)
- ⁶ ebenda S. 10 und S. 61
- ⁷ Schneider, Manfred: Die Gewalt von Raum und Zeit. In: Kleist-Jahrbuch 1998. Stuttgart 1998. S. 212 und 213
- ⁸ ebenda S. 223
- ⁹ Kleist, Heinrich von: Empfindungen ... In: a.a.O. S. 61
- ¹⁰ Barnert, Arno: Zwei literarische Quellen aus dem Umkreis der »Berliner Abendblätter«. In: Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hrsg.): Brandenburger Kleist-Blätter 11. Basel/Frankfurt am Main 1997. S. 355-360
- ¹¹ Kleist, Heinrich von: Erklärung. In: a.a.O. 102
- ¹² Kleist, Heinrich von: Empfindungen ... In: a.a.O. S. 61
- ¹³ ebenda
- ¹⁴ Anm.: Kleist gebraucht mit ward hier im Unterschied zu Brentano die ältere Form des Präteritum von werden, die schon um 1800 von wurde abgelöst wird.
- ¹⁵ Anm.: Achim von Arnim hatte geschrieben: „Der Kapuziner erscheint in einer gewissen Entfernung wie ein brauner Fleck ...“ a.a.O. Barnert, S. 359
- ¹⁶ a.a.O. Schneider S. 216
- ¹⁷ Anm.: Helmut Pfotenhauer hat auf das Bild bei Kleist als „Trauma“ aufmerksam gemacht. Allerdings führt er dies nicht auf Kleists Schreibweise, sondern auf einen „der Natur zu nahen Affekt bzw. einer <pathologischen Rührung>“ in Friedrichs Kunstauffassung zurück. Demgegenüber arbeitet für mich Kleist mit seiner Abfassung des Aufsatzes das „Trauma“ bzw. die Verwundung durch das Bild allererst als medientheoretischen Zug heraus. Pfotenhauer, Helmut: Kleists Rede über Bilder und in Bildern. In: Kleist-Jahrbuch 1997. Stuttgart und Weimar 1997. S. 134.
- ¹⁸ Kleist, a.a.O. S. 62
- ¹⁹ Beckedorff, Georg Friedrich Ludolph von: Kunst-Ausstellung. In: Kleist a.a.O. S. 33f, 37-39, 43f, 47, 70-72, 78f, 83f, 88f
- ²⁰ Arnim, Ludwig Achim von: Räthsel auf ein Bild der Ausstellung dieses Jahres. In: Kleist a.a.O. S. 54.
- ²¹ Vgl. dazu Brown, Hilda M.: Das Malerische und das Erhabene. In: Kleist-Jahrbuch 1994. S. 49-66, besonders S. 51
- ²² Zitiert nach: Lacan, Jacques: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar. Buch XI. Weinheim/Berlin 1987. S. 109

2 Photo - Graphieren

- ²³ Dubois, Philippe: Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv. Amsterdam, Dresden 1998. S. 62
- ²⁴ ebenda S. 19
- ²⁵ Brewster, Sir David: Brief an die Literary Gazette, 2. Februar 1839.
- ²⁶ Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie. In: Gesammelte Schriften II Bd. 1. Frankfurt am Main 1991. S. 369 (Zuerst in: Die literarische Welt, Berlin 1931)
- ²⁷ Barthes, Roland: La chambre claire – Note sur la photographie. Paris 1980.
- ²⁸ ebenda S. 370
- ²⁹ ebenda S. 268
- ³⁰ Talbot, H. Fox: The Pencil of Nature. London 1844.
- ³¹ Schaaf, Larry J.: Out of the Shadows – Herschel, Talbot & the Invention of Photography. New Haven & London 1992.
- ³² ebenda S. 41
- ³³ Derrida, Jacques: Freud und der Schauplatz der Schrift. In: ders.: Die Schrift und die Differenz. S. 302. (Vortrag am Institut de Psychoanalyse März 1966, veröffentlicht in Tel Quel 26 (Sommer 1966))
- ³⁴ ebenda S. 329
- ³⁵ ebenda S. 337
- ³⁶ Derrida, Jacques (Text), Plissart, Marie-Françoise (Photographie): Recht auf Einsicht. (Originaltitel: Droit de regards) Wien 1985. S. I
- ³⁷ Barthes, Roland: La chambre claire – Notes sur la photographie. Paris 1980.
Vgl. auch: Newhall, Beaumont: Geschichte der Photographie. München 1989. S. 11
- ³⁸ Ebenda S. 137 (Das Photo ist eine Heliographie Nicéphore Niepces von ca.1827)
- ³⁹ Vgl. auch Amelunxen, Hubertus von: Die aufgehobene Zeit. a.a.O. S. 24-25
- ⁴⁰ Lacan, Jacques: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI. Weinheim/Berlin 1987. S. 73-84
- ⁴¹ ebenda S. 113.
- ⁴² ebenda
- ⁴³ Derrida, Jacques: Die Tode von Roland Barthes. In: Amelunxen, Hubertus von (Hg.): Das Foto-Taschenbuch 10. Berlin 1987. S. 15
- ⁴⁴ Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt am Main 1989. S. 17 (Dietrich Leube hat für die deutsche Übersetzung diese typographische Geste gewählt, während in der französischen Ausgabe lediglich durch die Großschreibung von „la Photographie“ zu „la photographie“ der Unterschied artikuliert wird.)
- ⁴⁵ ebenda S. 18
- ⁴⁶ ebenda S. 26
- ⁴⁷ ebenda S. 16
- ⁴⁸ a.a.O. Kleist, Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft, S. 61
- ⁴⁹ Dazu: Wetzell, Michael: Die Zeit der Entwicklung. In: Tholen, Georg Christoph; Scholl, Michael (Hrsg.): Zeit-Zeichen. – Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit. Weinheim 1990. S. 265-280.
- ⁵⁰ Das Bild. LIFE die Photographie. o.O. 1977 S. 54 (Negativ) und S. 88 (Positiv).
- ⁵¹ a.a.O. Barthes, p. 23
- ⁵² a.a.O. Barthes, S. 17
- ⁵³ ebenda
- ⁵⁴ ebenda
- ⁵⁵ Derrida, Jacques: Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaft vom Menschen. In: ders.: Die Schrift und die Differenz. a.a.O. S. 438
- ⁵⁶ a.a.O. Barthes, p. 23
- ⁵⁷ Mitchell, W.J.T.: Picture Theory: Essays on verbal and visual representation. Chicago & London 1994. S. 302
- ⁵⁸ a.a.O., Barthes, S. 92
- ⁵⁹ Newhall, Beaumont: Geschichte der Photographie. München 1989.
- ⁶⁰ Im Unterschied dazu vgl. Die helle Kammer, a.a.O. Barthes, S. 108-109
- ⁶¹ National Museum of History: The Scene of Tamsui. Commemorative Exhibition of Chang Tsuan-chuan's Photography. Taipeh 1999. p. 92-93

- ⁶² Anm.: Wen C. Fong verfolgt in seiner Arbeit einen anderen, historischen Ansatz. Fong, Wen C.: *Beyond Representation – Chinese painting and calligraphy. 8th –14th century.* New Haven and London 1992.
- ⁶³ a.a.O. National Museum of History, p. 31
- ⁶⁴ a.a.O. Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 95
- 3 Vom photographischen Werk
- ⁶⁵ Lacan, Jacques: *Ethik der Psychoanalyse*. S. 152
- ⁶⁶ Lavrentiev, Alexander N.: *Das Photo-Auge*. In: ders.: *Alexander Rodtschenko Photography 1924-1954*. Köln 1995. S. 10
- ⁶⁷ Dazu vor allem Derrida, Jacques: *Grammatologie*. S. 157. Und Wetzell, Michael: *Die Enden des Buches oder die Wiederkehr der Schrift*. Weinheim 1991. S. 43.
- ⁶⁸ s.o. Lavrentiev, S. 10
- ⁶⁹ Rodtschenko, Alexander: *Wege der zeitgenössischen Fotografie*. In: Gassner, Hubertus; Gillen, Eckhart (Hrsg.): *Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus*. Köln 1979. S. 217-218.
Die Übersetzung des selben Briefes in der Veröffentlichung durch Kemp weicht von der obigen in einigen Punkten ab. Statt „Spiegel der Welt“ heißt es dort „der neue, schnelle und reale Reflektor der Welt“ (S. 86) und statt von „allen Standpunkten“ heißt es „von allen Punkten aus“ (S. 87). Auch wird von „Psychologie der Nabelperspektive“ anstatt von „Psyche des Bauchnabels“ gesprochen. Rodtschenko, Alexander: *Wege der zeitgenössischen Fotografie (1928)*.
In: Kemp, Wolfgang: *Theorie der Fotografie. 1912-1945*. Bd. 2. München 1979. S. 85-89
- ⁷⁰ Anm.: Abweichend und von Interesse ist auch die Passage in der es heißt: „Aber es gibt die Möglichkeit, ein Objekt aus Blickwinkeln aufzunehmen, von denen aus wir es betrachten – ohne unbedingt schon zu erkennen.“ (S. 89) – Doch auch die Abweichungen machen deutlich, worum es hier geht. Rodtschenko, Alexander: *Wege der zeitgenössischen Fotografie (1928)*.
In: Kemp, Wolfgang: *Theorie der Fotografie. 1912-1945*. Bd. 2. München 1979. S. 85-89
- ⁷¹ Kuschner, Boris: *Offener Brief an Rodcenko*. In: Kemp, Wolfgang: *Theorie ...* Bd. 2. S. 84
- ⁷² Rodtschenko, Alexander: *Die Linie*. In: Gassner, Hubertus; Gillen, Eckhart (Hrsg.): *Zwischen Revolutionskunst und ...* S. 115.
- ⁷³ Karginov, German: *Aleksandr Rodcenko*. In: Brockhaus, Christoph; Stanislawski, Ryszard: *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa*. Bd. 1 *Bildende Kunst, Fotografie, Videokunst*. Bonn 1994. S. 162.
- ⁷⁴ ebenda S. 163
- ⁷⁵ Rodtschenko, Alexander: *Gegen das synthetische Porträt, für den Schnappschuß*.
In: Kemp, Wolfgang: *Theorie der Fotografie*. Bd. II, S. 79.
- ⁷⁶ Zitiert nach a.a.O. Lavrentiev, S. 28
- ⁷⁷ vgl. dazu Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. S. 98-99
- ⁷⁸ a.a.O. Rodtschenko, Alexander: *Gegen das synthetische Porträt ...*, S. 87
- ⁷⁹ Lavrentiev, A. N.: *Photographischer Konstruktivismus*. In: ders.: *Rodtschenko* S. 20
- ⁸⁰ vgl. dazu Lacan, *Die vier Grundbegriffe*. S. 99
- ⁸¹ a.a.O. Kuschner, Boris: *Offener Brief an Rodcenko*. In: Kemp, Wolfgang: *Theorie ...*
- ⁸² a.a.O. Barthes, Roland: *Die helle Kammer*. S. 13
- ⁸³ Rodtschenko, Alexander: *Perestroika eines Künstlers*. In: *Sovietskoe Foto Nr. 5/6*. Moskau 1936. S. 19. Zitiert nach: a.a.O. Lavrentiev, S. 13.
- ⁸⁴ a.a.O. Lavrentiev, S. 62 und 63.
- ⁸⁵ Celant, Germano: *The Satyr and the Nymph: Robert Mapplethorpe and his Photography*. In: ders.: *Mapplethorpe*. New York 1992. p. 11.
- ⁸⁶ ebenda S. 16-17
- ⁸⁷ a.a.O. Lacan, *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*, S. 153
- ⁸⁸ a.a.O. Celant, p. 32.
- ⁸⁹ Anm.: In einem der nur gelegentlichen Kommentare zu seinem Photographieren formuliert Mapplethorpe das komponierende Verfahren als Ordnen: „I am trying to pick up on the madness and give it some order. As a statement of the times, it's not bad in terms of being accurate. These pictures could not have been done at any other time... I don't photograph things I've not been involved with myself.“
Sarah Kent, „Interview with Mapplethorpe,“ *Time Out*, London, 3 November 1983. Zitiert nach Celant: a.a.O. Celant, Mapplethorpe, S. 21

- ⁹⁰ a.a.O. Lacan, Die vier Grundbegriffe. S. 160
- ⁹¹ ebenda S. 161
- ⁹² White, Edmund: Altars – Altäre – Die Radikalität des Einfachen. In: Mapplethorpe, Robert: Altars / Robert Mapplethorpe. München, Paris, London 1995. S. 134.
- ⁹³ a.a.O. Lacan, Ethik S. 160
- ⁹⁴ a.a.O. Celant, S. 13
- ⁹⁵ a.a.O. Lacan, Die vier Grundbegriffe. S. 114-115
- ⁹⁶ a.a.O. Lacan, Ethik ... S. 164
- ⁹⁷ Freund, Gisèle: Photographie und Gesellschaft. Reinbek bei Hamburg 1979.
- ⁹⁸ Flüh, Torsten: Konstellationen: Robert Mapplethorpe. In: Literatuzzi Nr. 11. Hamburg September 1992. S. 10.
- ⁹⁹ a.a.O. Celant, S. 119.
- ¹⁰⁰ a.a.O. Lacan, Die vier Grundbegriffe. S. 82-S. 83
- ¹⁰¹ Sischy, Ingrid: A society artist. In: Marshall, Richard: Mapplethorpe's Vision. In: ders.: Mapplethorpe. New York 1988. p. 81.
- ¹⁰² a.a.O. Lacan, Die vier Grundbegriffe. S. 81
- ¹⁰³ ebenda S. 124
- ¹⁰⁴ Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. In: ders.: Werke in sechs Bänden. Bd. 4 (1790). Köln 1995. S. 57.
- ¹⁰⁵ ebenda (Sperrdruck im Original)
- ¹⁰⁶ Siehe a.a.O. Mapplethorpe: Altars. Besonders S. 84-91
- ¹⁰⁷ Anm.: Es war Stanley Kubrick, der mit Eyes Wide Shut durch eine besondere Schnitttechnik, das Pornographische auf nicht weniger dramatische Weise inszeniert hat. Das Pornographische wird in dem Film gerade nicht im Bett oder auf dem Maskenball als Darstellung von Geschlechtlichem inszeniert, sondern auf dem Abort. Wenn Alice Hartford/Nicole Kidman vom Toilettensitz aufsteht und sich abwischt, dann ist die Szene pornographisch, weil es einen Schnitt setzt. Kubrick, Stanley: Eyes Wide Shut. 1999.
- ¹⁰⁸ Vgl. dazu den Aufsatz von Michel Chaouli über Heinrich von Kleists Penthesilea. Chaouli, Michel: Die Verschlingung der Metapher. Geschmack und Ekel in der >Penthesilea<. In: Kleist-Jahrbuch 1998. Stuttgart 1998. S. 109-126
- ¹⁰⁹ Bart Everly, „Robert Mapplethorpe, Interview,“ Splash, New York, April 1988. Zitiert nach: a.a.O. Celant, S. 38
- ¹¹⁰ Sander, Gunther (Hg.): August Sander – Menschen des 20. Jahrhunderts – Portraitphotographien 1892-1952. Text von Ulrich Keller. München 1980. S. 9
- ¹¹¹ Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln (Hrsg.): August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts: Ein Kulturwerk in Lichtbildern eingeteilt in sieben Gruppen. Bearbeitet und neu zusammengestellt von Susanne Lange, Gabriele Conrath-Scholl, Gerd Sander, 7 Bände. München 2002.
- ¹¹² Becker, Jochen: Passagen und Passanten. Zu Walter Benjamin und August Sander. In: Fotogeschichte, Heft 32, Marburg 1989. S. 41.
- ¹¹³ Anm.: Das „Scheitern“ des Werks ist in der Forschungsliteratur zu Menschen des 20. Jahrhunderts, wenn es überhaupt problematisiert und nicht schon als abgeschlossenes vorausgesetzt worden ist, vor allem historisch und/oder systematologisch erklärt worden. Beispielsweise sei Jochen Becker noch einmal vollständig zitiert: „Die Zeitumstände und wohl auch der Anspruch des Plans verhinderten die Vollendung dieser systematischen Enzyklopädie, die dem Handwerk des Fotografen eine wissenschaftliche Berechtigung geben wollte.“ ebenda.
- ¹¹⁴ Anm.: Claudia Gabriele Philipp problematisiert den Werkbegriff gar nicht, sondern „beschreibt“ „das Werk mittels detaillierter Einzelbildanalysen“. Es wird so vom analysierten Einzelnen, aus dem ein Sinn herausgelesen wird, auf das Werk verallgemeinernd geschlossen. Philipp, Claudia Gabriele: August Sanders Projekt „Menschen des 20. Jahrhunderts“ – Rezeption und Interpretation. Marburg/Lahn, Philipps Universität, Diss. 1986. S. 13
- ¹¹⁵ a.a.O. Barthes, S. 16
- ¹¹⁶ Anm.: August Sanders in einem bisher unveröffentlichten Brief an Prof. E. Stenger vom 21. Juli 1925, der sich im Original im Agfa-Historama-Archiv in Köln befand. Der Brief wurde von August Sanders Ehefrau Anna nach Diktat handschriftlich geschrieben und befindet sich in einer Kopie im August Sander Archiv, Köln, wo ich ihn einsehen und mit freundlicher Genehmigung von Gerd Sander abschreiben durfte.
- ¹¹⁷ a.a.O. Sander, Gunther, S. 10

- ¹¹⁸ a.a.O. Barthes, S. 34
- ¹¹⁹ a.a.O. Barthes, *La chambre claire*, p. 48/Die helle Kammer, S. 35
- ¹²⁰ a.a.O. Barthes, *La chambre claire*, p. 50
- ¹²¹ ebenda p. 183
- ¹²² a.a.O. Barthes, *Die helle Kammer*, S. 37
- ¹²³ Derrida, Jacques: *Die Tode von Roland Barthes – Das Foto-Taschenbuch* 10, Berlin 1987. S. 15
 Anm.: Die Übersetzungspraxis von Dietrich Leube hat diesem Zug von *La chambre claire* ein wenig die Spitze genommen, denn die Notiz oder Note 45 wird mit „Der »Ausdruck«“ übersetzt. In Lcc heißt die „Note“, was eben die Bedeutungsvielfalt von Note, Notiz, Bemerkung offen lässt, „L'«air».“. Dies eröffnet die Polysemantik von Ausdruck, Luft, Miene, Arie, Melodie. a.a.O. Barthes, *Die helle Kammer*, S. 7 / a.a.O. Barthes, *La chambre claire*, p. 193.
- ¹²⁴ Medicus, Thomas: *Die schwarze Seite der Schrift*. In: Naumann, Barbara (Hg.): *Vom Doppelleben der Bilder/Bildmedien und ihre Texte (Literatur und andere Künste)*. München 1993. S. 28.
- ¹²⁵ a.a.O. Mitchell; *Picture Theory*, p. 303
- ¹²⁶ a.a.O. Barthes, *Die helle Kammer*. S. 124
- ¹²⁷ Vgl. Schuller, Marianne: *Verpassen des Geschlechts: Kleists „Verlobung in St. Domingo“* In: Gottlob, Susanne; Jost, Claudia; Strowick, Elisabeth (Hrsg.): *»Was ist Kritik?« : Fragen an Literatur, Philosophie und digitales Schreiben*. Hamburg 2000. S. 322
- ¹²⁸ a.a.O. Sander, Gunther: *August Sander ... (Im Faksimile)* S. 10
- ¹²⁹ Sander, August: *Menschen ohne Maske. Mit einem biographischen Text von Gunther Sander und einem Vorwort von Golo Mann*. Luzern/Frankfurt a. M. 1971. S. 303/304.
- ¹³⁰ Vgl. dazu Derrida, Jacques: *RESTITUTIONEN von der Wahrheit nach Maß*. In: Ders.: *Die Wahrheit in der Malerei*. S. 305.
- ¹³¹ Sontag, Susan: *Über Fotografie*. München/Wien 1978. S. 61
- ¹³² ebenda S. 62
- ¹³³ Keller, Ulrich: *Konzept und Stil des Portraitwerks*. In: Sander, Gunter: *August Sander – Menschen ...* S. 33.
- ¹³⁴ Ebenda S. 47
- ¹³⁵ a.a.O. Lacan, *Ethik der Psychoanalyse*. S. 147
- ¹³⁶ Wetzel, Michael: *Die Enden des Buches oder die Wiederkehr der Schrift*. Weinheim 1991. S. 5.
- ¹³⁷ Ebenda S. 47
- ¹³⁸ Vgl. dazu: Lichtwark, Alfred: *Justus Brinckmann in seiner Zeit*. Hamburg 1978. Und Alfred Lichtwarks Bemühungen um die Photographie. In: Lichtwark, Alfred: *Zur Organisation des Dilletantismus. (1896)* In: Schaar, Eckhard (Hg.): *Alfred Lichtwark Erziehung des Auges*. Frankfurt am Main 1991.
- ¹³⁹ Lichtwark, Alfred: *Incunabeln der Photographie*. In: *Photographische Rundschau*. Band XIV. 1900.
- ¹⁴⁰ Derrida, Jacques: *Dem Archiv verschrieben. – Eine Freudsche Impression*. (Übersetzung: Hans-Dieter Gondek, Hans Naumann) Berlin 1997. S. 35 (Derrida, Jacques: *Mal d'Archive*. Paris 1995.)
- ¹⁴¹ Bölsche, Wilhelm: *Die Abstammung des Menschen*. (6. Aufl.) Stuttgart 1922.
- ¹⁴² Ders.: *Der Mensch der Vorzeit*. Erster Teil. Stuttgart 1921.
- ¹⁴³ Derrida, Jacques: *Freud und der Schauplatz der Schrift*. In: ders.: *Die Schrift und die Differenz*. S. 302-350. Hier S. 323
- ¹⁴⁴ a.a.O. Derrida, *Dem Archiv verschrieben ...*, S. 130
- ¹⁴⁵ a.a.O. Keller, Ulrich: *Konzept und Stil ...* S. 9
- ¹⁴⁶ Wetzel, Michael: *Die Zeit der Entwicklung. Photographie als Spurensicherung und Metapher*. In: Tholen, Georg Christoph/Scholl, Michael O.: *Zeit-Zeichen*. Weinheim 1990. S.264-280, besonders S. 268.
- ¹⁴⁷ Ebenda S. 266
- ¹⁴⁸ a.a.O. Lacan, *Die Ethik der Psychoanalyse*. S. 238
- ¹⁴⁹ a.a.O. *Brief an Erich Stenger vom 21. Juli 1925*
- ¹⁵⁰ a.a.O. Keller, S. 37
- ¹⁵¹ Anm.: Auf meine Nachfrage, ob ich mich vielleicht bei der Abschrift, verschrieben hätte, teilte mir Frau Gabriele Conrath-Scholl vom August-Sander-Archiv am 29.07.1997 freundlicherweise mit: „... , daß es sich meiner Meinung nach um ein zunächst groß geschriebenes „I“ handelte, das dann im Schreibfluß durch einen aufgesetzten Punkt in ein kleines „i“ abgeändert wurde.“
- ¹⁵² a.a.O. Keller: S. 9

- ¹⁵³ Derrida, Jacques: *Préjudés: vor dem Gesetz*. Wien 1992. S. 39
- ¹⁵⁴ a.a.O. Keller: S.48
- ¹⁵⁵ Derrida, Jacques: *Préjugés:* S. 41-42
- ¹⁵⁶ Meyer, Birgit: Die Beschriftung der Negative. In: Sander, Gunther: *August Sander – Menschen des 20. Jahrhunderts.* S. 77-80
- ¹⁵⁷ Anm.: Auch ein Bezug auf Barthes' frühen Essay *Die Fotografie als Botschaft* von 1961, in dem es vor allem um die „Pressefotografie“ geht, wäre möglich gewesen.
Vgl.: Barthes, Roland: *Die Fotografie als Botschaft*. In: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*. Frankfurt am Main 1990. S. 11-27.
- ¹⁵⁸ Rutschky, Michael: *Foto mit Unterschrift – Über ein unsichtbares Genre*. In: Naumann, Barbara (Hg.): *Vom Doppelleben der Bilder/Bildmedien und ihre Texte (Literatur und andere Künste)*. München 1993. S. 77ff
- ¹⁵⁹ a.a.O. Mayer, Brigit: *Beschriftung der Negative*. In: Sander, Gunther (Hg.): *August Sander – Menschen ...* S. 77-80.
- ¹⁶⁰ Ebenda S. 77
- ¹⁶¹ ebenda S. 78 Nr. 109 und 111
- ¹⁶² Derrida, Jacques: *Grammatologie*. S. 162
- ¹⁶³ Sander August: *Das Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen Deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*. Mit einer Einleitung von Alfred Döblin mit dem Titel *Von Gesichtern Bildern und ihrer Wahrheit* (Berlin 1929). München 1976. S. 17.
- ¹⁶⁴ a.a.O. Mayer, Birgit: *Beschriftung der Negative*. S. 79: „327.) o. Bez.“
- ¹⁶⁵ Deleuze, Gilles; Guattari, Felix: *Tausend Plateaus*. Berlin 1992. S. 38
- ¹⁶⁶ Anm.: Die Typoskripte sind bisher unveröffentlicht. Mit freundlicher Genehmigung des August-Sander-Archivs durfte ich sie photokopieren.
- ¹⁶⁷ a.a.O. Derrida, Jacques: *Dem Archiv verschrieben*. S. 38
- ¹⁶⁸ a.a.O. Lacan, Jacques: *Die vier Grundbegriffe ...* S. 92
- ¹⁶⁹ Vgl. dazu Wahrig: *Deutsches Wörterbuch*. Gütersloh 1997. S.1168
- ¹⁷⁰ a.a.O. Sander, August: *Menschen ohne Maske.* Luzern/Frankfurt am Main 1971
- ¹⁷¹ a.a.O. Deleuze/Guattari: *Tausend Plateaus*. S. 38
- ¹⁷² Vgl. dazu Wahrig, S. 1252.
- ¹⁷³ a.a.O. Sander, August: *Antlitz der Zeit*. S. 14
- ¹⁷⁴ a.a.O. Barthes, Roland: *Die helle Kammer*, S. 38

4 Photograph

- ¹⁷⁵ Glass, Philipp: *The Photographer*. CBS Records. New York 1983. p. 3.
- ¹⁷⁶ Vgl. dazu: *San Francisco Alta* vom 7. April 1973.
Siehe: http://www.masters-of-photography.com/M/muybridge/muybridge_articles2.html
- ¹⁷⁷ Monaco, James: *How to Read a Film. Movies, Media, Multimedia*. London/New York 2000. P. 53 und p 73, auch: „*Film and Media: A Chronology*“ p. 571. (Für die deutsche Ausgabe: Monaco, James: *Film verstehen*. Reinbek bei Hamburg 1980. Dort S. 35 und 66.)
Und: Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films – Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main 1985. (Zuerst New York, 1960) S. 53
- ¹⁷⁸ Deleuze, Gilles; Guattari, Felix: *Tausend Plateaus*. Berlin 1992. S. 424
- ¹⁷⁹ Anm.: Das Wörterbuch der Deutschen Sprache eröffnet mit der Polysemantik der kleistschen „*Augenlieder*“ und „*Lieder*“ von Lid als „*Deckel der Augen*“ und „*Cantus*“ auch unter Hinweis auf Brockes „*irdisches vergnügen in gott*“ (Hamburg 1721ff) mit „*meiner augen schlafbegierige lieder*“ eine vielfältige Lesart. a.a.O. Kleist, S. 61. Grimm, Jacob und Wilhelm: *Wörterbuch der Deutschen Sprache*. Bd. 1, Leipzig 1854 und Bd. 6, Leipzig 1885, Spalte 981-985.
- ¹⁸⁰ a.a.O. Glass, Philipp: *The Photographer* S. 9
- ¹⁸¹ vgl. dazu Webster's New Encyclopedic Dictionary. New York 1993. P. 1056 (take) + p. 757 (photograph)
- ¹⁸² Zitiert nach Glass, Philipp, p. 3
- ¹⁸³ Vgl. im Unterschied dazu a.a.O. Barthes, S. 13 beziehungsweise p. 16
- ¹⁸⁴ Lacan, Jacques: *Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse*. S. 145
- ¹⁸⁵ Anm.: Der erste Satz des zweiten Kapitels von Kracauers *Theorie des Films* unter dem Titel „*Grundbegriffe*“ lautet: „*Wie der Embryo im Mutterleib, so entwickelte sich der fotografische Film aus einer Anzahl getrennter Bestandteile.*“ Im zweiten Satz heißt es: „*Er entstand aus einer Verbindung der Momentaufnahmen, wie Muybridge und Marey sie benutzten, mit den*

- älteren Erfindungen der Laterna Magica und des Phänakistoskops.“
a.a.O. Kracauer, S. 53.
Vgl. auch Monacos „Prehistory“ und „The Birth of Film“. a.a.O. Monaco, James. P. 571-572.
- ¹⁸⁶ a.a.O. Lacan, Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse, S. 271
- ¹⁸⁷ Wetzel, Michael: Die Enden des Buches oder die Wiederkehr der Schrift. Weinheim 1991. S.97
- ¹⁸⁸ Lacan, Jacques: Psychoanalyse und Kybernetik. In: Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse. Olten 1980. S. 385-386.
- ¹⁸⁹ a.a.O. Lacan, Grundbegriffe, S. 114
- ¹⁹⁰ ebenda
- ¹⁹¹ Žižek, Slavoj: Ein Plädoyer für die Intoleranz. Wien 1998. S. 52
- ¹⁹² Brewster, Sir David: Brief an die Literary Gazette, 2. Februar 1839. Zitiert nach a.a.O. Amelunxen, Die aufgehobene Zeit, S. 30
- ¹⁹³ Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie. In: Gesammelte Schriften II Bd. 1. Frankfurt am Main 1991. S. 368 (Zuerst in: Die literarische Welt, Berlin 1931)
- ¹⁹⁴ Carus, Carl Gustav: England und Schottland im Jahre 1844. Berlin 1845. Bd. I und II.
- ¹⁹⁵ ebenda Bd. II S. 299-301
- ¹⁹⁶ Anm.: Es sei mir gestattet hier einmal über diesen Fund zur frühen Geschichte der Photographie zu schreiben, obwohl ich mit meiner Arbeit keinen historischen Ansatz verfolge. Unter anderem spricht nämlich dafür, dass Sir David Brewster, der Freund und Briefpartner William Henry Fox Talbots, David Ocatvius Hill mit Robert Adamson bekannt gemacht hatte. Hierzu: Amelunxen, Hubertus von: Die aufgehobene Zeit – Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot. Berlin 1988. S. 40
- ¹⁹⁷ a.a.O. Wetzel, Michael: Die Enden des Buches. S. 169
- ¹⁹⁸ Lacan, Jacques: Ethik der Psychoanalyse. S. 219
- ¹⁹⁹ Lacan, Jacques: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. S. 118
- ²⁰⁰ a.a.O. Benjamin, S. 379
- ²⁰¹ Schwarz, Heinrich: David Octavius Hill. Der Meister der Photographie. Leipzig 1931.
- ²⁰² Ford, Colin (ed.): David Octavius Hill – An early Victorian Album – The photographic Masterpieces of David Octavius Hill and Robert Adamson. New York 1976.
- ²⁰³ Stevenson, Sara: David Octavius Hill and Robert Adamson. Edinburgh 1981.
- ²⁰⁴ Anm.: Bell definiert seine Arbeit wie folgt: “This essay is intended to give a clearer idea of some of the complicated cultural and ideological attitudes which the photographers and their middle-class audience brought to the issues surrounding the Newhaven fisherfolk in the 1840s.”
Bell, Keith: An Incalculable Number of Fine Living Pictures: Hill and Adamson’s Newhaven Calotypes. In: Mendel Art Gallery (ed.): The Photographs of David Octavius Hill and Robert Adamson. Saskatoon 1987. P. 13
- ²⁰⁵ vgl. z.B. a.a.O. Stevenson, Sara, p. 15
- ²⁰⁶ Anm.: Stevenson schreibt: “These photographs are usually criticised as weak and conventional in comparison with calotypes and it is true that the overly clear definition of collodion process destroyed the unified composition possible with the more generalised calotypes.”
Edenda p. 30
- ²⁰⁷ Strong, Roy: David Octavius Hill and the Academic Tradition. In: Ford, Colin: David Octavius Hill. P. 64
- ²⁰⁸ Anm.: Stevenson erklärt den enormen Zeitraum der Arbeit damit, dass sie deshalb so lange gedauert habe, weil die Protagonisten der Versammlung so schwierig zu den Sitzungen für die Kalotypien zu bewegen waren, was nicht zuletzt in der Konstellation mit dem Brief von Carus zu denken gibt. Sie notiert weiterhin: „... the painting itself made very slow progress and totally lost the liveliness of the photographs“. A.a.O. Stevenson, Sarah, p. 24
- ²⁰⁹ Schwarz, Heinrich: David Octavius Hill. Der Meister der Photographie. Leipzig 1931. S. 26.

5 Im Photostudio

- ²¹⁰ Michon, Jean-Hippolyte (Hg. Pophal, R.): System der Graphologie. München/Basel 1965. (nach der Erstausgabe Paris 1893)
- ²¹¹ Foucault, Michel: Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks. Frankfurt am Main 1988. S. 8. (Zuerst: Paris 1963)
- ²¹² Ebenda S. 207
- ²¹³ Barthes, Roland: Semiographie André Massons. In: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Frankfurt am Main 1990. S. 161.

- ²¹⁴ Ginzburg, Carlo: Spurensicherung – Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst. In: ders.: Spurensicherungen. München 1988. S. 111
- ²¹⁵ Zitiert nach: Michon, Jean-Hippolyte: System der Graphologie. S. 1
- ²¹⁶ ebenda S. XXIV
- ²¹⁷ Anm.: Ich knüpfe hiermit an R. Pophals Ausführungen an, denn es gibt an der Universität Mannheim mittlerweile ein Institut für Schrift- und Urkundenuntersuchung. Es bietet die „Ausbildung zum Schriftsachverständigen im Rahmen des Psychologiestudiums“ an.
<http://zombie.psychologie.uni-mannheim.de/isu/ziele.htm>
- ²¹⁸ Barthes, Roland: Leçon/Lektion. Frankfurt am Main 1980. S. 61 und 63
- ²¹⁹ a.a.O. Michon, Jean-Hippolyte: System der Graphologie. S. 24
- ²²⁰ ebenda
- ²²¹ a.a.O. Michon, System der Graphologie. S. 22
- ²²² a.a.O. Michon, S. XIII
- ²²³ ebenda S. XVI und Fußnote S. 9
- ²²⁴ Derrida, Jacques: Grammatologie. S. 162
- ²²⁵ Dazu: Klages, Ludwig: Graphologie I (Hg. Fauchinger u. a.). Bonn 1968. Sowie Klages, Ludwig: Handschrift und Charakter (23. Aufl.). Bonn 1949. Mendelssohn, Anja: Schrift und Seele – Wege in das Unbewußte. Leipzig 1933.
Hierzu auch: Walter Benjamins Lektüre der Graphologie bzw. der Schriften Klages' und Mendelssohns: Anja und Georg Mendelssohn, Der Mensch in der Handschrift. In: Gesammelte Schriften. Bd. III, S. 135 ff (Zuerst in: Die Literarische Welt vom 3.8.1928)
- ²²⁶ a.a.O. Michon, S. 218
- ²²⁷ ebenda S. 24
- ²²⁸ Ginzburg, Carlo: Spurensicherung – Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst. In: ders.: Spurensicherungen. München 1988. S. 87
- ²²⁹ ebenda S. 100
- ²³⁰ ebenda S. 104
- ²³¹ a.a.O. Michon S. 23
- ²³² ebenda S. 13.
- ²³³ Derrida, Jacques: Die différance. In: Engelmann, Peter: Postmoderne und Dekonstruktion. Stuttgart 1993. S. 77. (Zuerst in: Randgänge der Philosophie. Hrsg. Von Peter Engelmann. Wien. 1988)
- ²³⁴ Lacan, Jacques: Die vier Grundbegriffe. S. 263
- ²³⁵ a.a.O. Michon, S. 21
- ²³⁶ ebenda S. 19
- ²³⁷ Ebenda S. 31
- ²³⁸ Ebenda S. 11
- ²³⁹ a.a.O. Ginzburg, Carlo: Spurensicherung. S. 116
- ²⁴⁰ a.a.O. Michon S. 217
- ²⁴¹ a.a.O. Lacan, Jacques: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. S. 262.
- ²⁴² Ebenda S. 263
- ²⁴³ a.a.O. Michon S. 217
- ²⁴⁴ a.a.O. Ginzburg, Carlo: Spurensicherung. S. 116
- ²⁴⁵ Hamburger Morgenpost vom 13. Mai 1997 S. 3
- ²⁴⁶ Kittler, Friedrich A.: Real Time Analysis – Time Axis Manipulation. In: Tholen, Georg Christoph; Scholl, Michael(Hg.): Zeit-Zeichen. Aufschiebe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit. Weinheim 1990. S. 369
- ²⁴⁷ Süddeutsche Zeitung vom 12. Mai 1997 S. 12.
- ²⁴⁸ Hamburger Morgenpost vom 13. Mai 1997 S. 1
- ²⁴⁹ Hamburger Abendblatt vom 13. Mai 1997 S. 23
- ²⁵⁰ Runkel, Wolfram: Kasparow und der Mann in der Rechenmaschine. In: Die Zeit vom 16. Mai 1997. (Hamburg) S. 50
- ²⁵¹ a.a.O. Michon, Verzeichnis S. VII-XII und Beispiel auf den S. 81-215
- ²⁵² a.a.O. Ginzburg, S. 102
- ²⁵³ a.a.O. Michon S. XX
- ²⁵⁴ ebenda
- ²⁵⁵ ebenda
- ²⁵⁶ a.a.O. Lacan, Die Ethik der Psychoanalyse, S. 149

6 Photoautomat

- ²⁵⁷ Wolf, Herta: Vorwort. In: Dubois, Philippe: Der fotografische Akt: Versuch über ein theoretisches Dispositiv. Amsterdam; Dresden 1998. S. 7
- ²⁵⁸ a.a.O. Lacan, Jacques, Die Ethik der Psychoanalyse ... S. 259
- ²⁵⁹ Vgl. dazu das „kleine Loch“ bei Barthes, Die helle Kammer, S. 17
- ²⁶⁰ Lacan, Jacques: Die vier Grundbegriffe ... S. 122
- ²⁶¹ Hamburger Kunsthalle and The Andy Warhol Museum, Pittsburgh: ANDY WARHOL · PHOTOGRAPHY. Thalwil/Zürich, New York. 1999. S. 1, S. 84 und S. 86 -114
- ²⁶² Heinrich, Christoph: »Es war der Apparat, der die Arbeit machte« - Bildnisse aus der Photobooth. In: a.a.O. Hamburger Kunsthalle ... S. 85
- ²⁶³ ebenda
- ²⁶⁴ Zu Francis Bacon und Photographie: Mellor, David Alan: Graphic Evidence: Vision and Corporeality in the Joule Archive. In: Irish Museum of Modern Art, Dublin. The Barry Joule Archive – Works on paper attributed to Francis Bacon. Dublin 2000. S. 13 Und: Cappock, Margaria: The Studio. In: Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art Dublin: Francis Bacon in Dublin. Dublin 2000. S. 35
- ²⁶⁵ Foucault, Michel: Dies ist keine Pfeife. Bonn 1997. S. 52 (Zuerst: Paris, 1973)
- ²⁶⁶ Newhall, Beaumont: Geschichte der Photographie. München 1989.
- ²⁶⁷ Busch, Bernd: Belichtete Welt – Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie. München/Wien 1989. S. 389
- ²⁶⁸ Anm.: Eine „booth“ ist „a small enclosure that separates“. A.a.O. Webster, S. 112
- ²⁶⁹ Plumpe, Gerhard: Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus. München 1990. S. 98.
- ²⁷⁰ Scheurer, Hans J.: Zur Kultur- und Mediengeschichte der Fotografie – Die Industrialisierung des Blicks. Köln 1987.
- ²⁷¹ Virilio, Paul: Die Sehmaschine. Berlin 1989. S. 135/136 (kursive Typographie von Virilio)
- ²⁷² ebenda S. 102
- ²⁷³ ebenda S. 137
- ²⁷⁴ ebenda S. 139
- ²⁷⁵ Lacan, Jacques: Die vier Grundbegriffe. S. 89
- ²⁷⁶ vgl. zum „Ohr“ Ginzburg, Carlo: Spurensicherung. S. 79-82
- ²⁷⁷ Barthes, Roland: Die helle Kammer. S. 20
- ²⁷⁸ ebenda S. 19
- ²⁷⁹ Guibert, Hervé: L'image fantôme. Paris 1981. P. 61
- ²⁸⁰ a.a.O. Lacan, S. 81
- ²⁸¹ Vgl. dazu Barthes, Roland: Die helle Kammer. S. 19
- ²⁸² Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art Dublin (Publisher): Francis Bacon in Dublin. Dublin 2000. P. 4
- ²⁸³ Vgl. dazu beispielsweise „From Muybridge `The Human Figure in Motion: Woman emptying a Bowl of Water/Paralytic Child walking on all Fours““. In: Francis Bacon in Dublin, S. 99

7 In Farbe

- ²⁸⁴ Zitiert nach: Newhall, Beaumont: Geschichte der Photographie. S. 277
- ²⁸⁵ ebenda
- ²⁸⁶ ebenda
- ²⁸⁷ ebenda S. 18ff
- ²⁸⁸ ebenda S. 277
- ²⁸⁹ Polaroid HighDefinition Kleinbildfilm. Polaroid, 3499 GE/GE. Gedruckt in den Niederlanden. 07/92. (Werbefaltblatt)
- ²⁹⁰ Vgl. dazu die „handkolorierte Reproduktion einer Daguerreotypie auf Albuminpapier“. In: Newhall, Beaumont: Geschichte der Photographie. S. 279
- ²⁹¹ John Towler in Humphrey's Journal of Photography, Bd. 14 (1862). S. 146. Zitiert nach Newhall S. 277. (Die kursiven Markierungen sind nach Newhall zitiert.)
- ²⁹² Lacan, Jacques: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. S. 122
- ²⁹³ a.a.O. Towler
- ²⁹⁴ a.a.O. Newhall, Beaumont: Geschichte der Photographie. S. 277
- ²⁹⁵ Lacan, Jacques: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. S. 104

- ²⁹⁶ ZEITmagazin (Photo Special) Nr. 23, 2. Juni 1989. Hamburg.
- ²⁹⁷ Lacan, Jacques: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. S. 119
- ²⁹⁸ ebenda
- ²⁹⁹ ebenda S. 118
- ³⁰⁰ a.a.O. Towler, John
- ³⁰¹ Lacan, Jacques: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. S. 181
- ³⁰² Benjamin, Walter: Kleine Geschichte der Photographie. In: ders. Gesammelte Schriften Bd. II, 1. S. 376
- ³⁰³ ebenda S. 378
- ³⁰⁴ a.a.O. ZEITmagazin S. 28
- ³⁰⁵ a.a.O. Lacan, Jacques: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. S. 119
- ³⁰⁶ Zitiert nach: Schaaf, Larry J.: Out of the Shadows – Herschel, Talbot & the Invention of Photography. New Haven & London 1992. p. 82
- ³⁰⁷ Vgl. dazu S. dieser Arbeit
- ³⁰⁸ a.a.O. Barthes, Roland: Die helle Kammer. S. 91
- ³⁰⁹ ebenda S. 92 (Statt mit „erreicht“ ist „toucher“ mit „besticht“ übersetzt worden. Vgl. a.a.O. Barthes, La chambre claire, p. 128)
- ³¹⁰ Lacan, Jacques: Die vier Grundbegriffe ... S. 101
- ³¹¹ vgl. dazu a.a.O. Barthes, Die helle Kammer, S. 117
- ³¹² a.a.O. Newhall, Beaumont: Geschichte der Photographie. S. 173
- ³¹³ Polaroid HighDefinition Kleinbildfilm. Polaroid, 3499 GE/GE. Gedruckt in den Niederlanden. 07/92. (Werbefaltblatt)
- ³¹⁴ Newhall, Beaumont: Die Geschichte der Photographie. S. 287
- ³¹⁵ ebenda S. 288
- ³¹⁶ ebenda S. 305
- ³¹⁷ Vgl. dazu zuerst Freund, Gisèle: Photographie und Gesellschaft. S. 19. Auch Roland Barthes knüpft an diesen Zug an, indem er die Camera lucida vor allem als eine Portraitierkunst seinen Notizen voranstellt, und auch eine Camera lucida in ihrem Gebrauch, zum Portraitieren auf dem Cover von La chambre claire abdruckt.
- ³¹⁸ Lacan, Jacques: Die vier Grundbegriffe. S. 82
- ³¹⁹ Frank, Waldo e. a.: America & Alfred Stieglitz – A collective Portrait. New York 1979.
- ³²⁰ vgl. auch Alfred Stieglitz, Equivalents, 1930 in a.a.O. Dubois, Philippe: Der fotografische Akt ... S. 211
- ³²¹ Vgl. dazu Barthes, Roland: Die helle Kammer. S. 51 und ders.: La chambre claire. p. 71. (Leube hat den für Barthes eigentümlichen Begriff „grain“ mit „Struktur“ übersetzt, Rauschen, Körnung, Rauheit sind andere Varianten von „grain“. Dazu auch: ders.: Die Lust am Text. Frankfurt am Main 1974. S. 98)
- ³²² Whorf, Benjamin Lee: Sprache Denken Wirklichkeit. Reinbek bei Hamburg 1963. S. 14
- ³²³ Anm.: Barthes geht es in dieser Passage um das Ausforschen/Scruter oder eine „Genaue Betrachtung“ (Leube). Wobei er vor allem zeigt, dass sich das Bild in ein Nichts aus Punkten auflöst. Barthes, Roland: Die helle Kammer. S. 111/p. 156
- ³²⁴ Lacan, Jacques: Die vier Grundbegriffe. S. 102
- ³²⁵ Virilio, Paul: Die Sehmaschine. S. 170
- ³²⁶ ebenda S. 172
- ³²⁷ Lacan, Jacques: Die vier Grundbegriffe. S. 102
- ³²⁸ a.a.O. Kleist, S. 62

8 Schnappschuß

- ³²⁹ Flusser, Vilém: Für eine Philosophie der Fotografie. Göttingen 1983. S. 31
- ³³⁰ Amelunxen, Hubertus von: Die aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot. Berlin 1988. S. 55
- ³³¹ Vgl. dazu Amelunxen: Die aufgehobene Zeit. Besonders das Kapitel Photo/Graphie, S. 51 ff und S. 60
- ³³² ebenda
- ³³³ a.a.O. Barthes, Roland: Die helle Kammer, S. 87
- ³³⁴ Flusser, Vilém: Für eine Philosophie der Fotografie. Göttingen 1983. S. 32
- ³³⁵ Anm.: Anders als mit dem Zucken knüpft Amelunxen mit dem Abschnitt „Über die allmähliche Verfertigung von Bildern beim Schreiben“ zwar auch an Kleist an, aber mit dem vorangestellten Zitat „Denn nicht wir wissen, es ist allererst ein gewisser Zustand unsrer, welcher weiß.“ Das Zucken betrifft deshalb nicht zuletzt den mikrologischen „Zustand“. a.a.O. Amelunxen, S. 7

- ³³⁶ a.a.O. Virilio, Paul: Die Sehmaschine, S. 128
- ³³⁷ a.a.O. Flusser: Für eine Philosophie ..., S. 32
- ³³⁸ a.a.O. Virilio, S. 127
- ³³⁹ a.a.O. Zizek, Slavoj: Ein Plädoyer für die Intoleranz. ... S. 35
- ³⁴⁰ vgl. dazu Wetzel, Michael: Die Zeit der Entwicklung. Photographie als Spurensicherung und Metapher. In: Tholen, Georg Christoph/Scholl, Michael O.: Zeit-Zeichen. Weinheim 1990. S. 268
- ³⁴¹ Derrida, Jacques: Préjugés. Vor dem Gesetz. S. 59
- ³⁴² Ebenda S. 60
- ³⁴³ Anm.: Kontaktabzüge sind in der Sprache der Photographie in der Regel Photobögen im Format DIN A 4, auf denen der Negativfilm im Verhältnis 1:1 entwickelt worden ist. Die Kontaktbögen, 1 Bogen pro Film, werden von Photographen zur Auswahl eines Photos benutzt. Bisweilen findet sich dann auf dem Film ein Schnappschuß. Man kann also vorher nie genau wissen, ob einem ein Schnappschuß als Photo „geglückt“ ist oder nicht.
- ³⁴⁴ Delaborde, Michel: Portofolio Michel Delaborde. In: Les cahiers de la photographie. ... Paris 1990. p. 82/83 (Die Schnappschüsse hier nicht abgedruckt werden.)
- ³⁴⁵ vgl. dazu Barthes: Die helle Kammer, S. 99
- ³⁴⁶ Anm.: Mit der Notiz „12. Informer.“ liest Barthes „1er mai, moscou. 1961.“ mit dem kulturellen Wissen des studium, „»Details«, die das Ausgangsmaterial des ethnologischen Wissens bilden“ (p. 52, 53, 54) Mit der Notiz „19. Le Punctum : trait partiel.“ entfaltet er „Gun 2, New York, 1955“ mit dem punctum „die schlechten Zähne des kleinen Jungen“ als das absichtslose oder zufällige Detail. (p. 73-80)
- ³⁴⁷ Klein, William: Sur deux photos de William Klein. In: Les cahiers de la photographie. 1990/4 p. 30/31
- ³⁴⁸ Anm.: Die im Februar 1997 eröffnete Galerie der Gegenwart im Ungers-Bau der Hamburger Kunsthalle markiert nicht zuletzt den Bruch mit einer vorhergehenden Ausstellungspraxis. Einerseits handelt es sich nämlich um „Kunstwerke“, die seit den 60er Jahren entstanden sind, und die vor allem mit „Alltagsmaterialien“ produziert wurden. Damit werden in der Kunst seit den 60er Jahren die sogenannten Alltagsmaterialien selbst nicht nur zum Thema, sondern Medien der Kunst. Der Einschnitt, der sich damit in der Kunst ereignete, ist aber erst mit der Ausstellungspraxis der Galerie der Gegenwart berücksichtigt worden. Denn die Materialien oder auch die Materialität „der Werke“ wird nicht mehr auf Hinweisschildern benannt. Es werden lediglich der Name des Künstlers, das Datum und falls das Kunstwerk selbst konstituierend der Titel genannt. Diese Praxis bringt die Materialität des Werks auf ganz andere Weise ins Spiel. Die Besucher werden angestoßen, die Materialität des Kunstwerks selbst zu machen. Sie werden in die Produktion des Kunstwerks involviert. Die Materialität bekommt dadurch einen Zug des Gegenwärtigwerdens auf Zeit.
- ³⁴⁹ Funk, Werner (Hg.): Portofolio – Bibliothek der H Fotografie N° 7 – William Klein. Hamburg 1997.
- ³⁵⁰ Lacan, Jacques: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. S. 121
- ³⁵¹ Funk, Werner (Hg.): Portofolio – Bibliothek der H Fotografie N° 7 – William Klein. Hamburg 1997. S. 102
- ³⁵² ebenda S. 106
- ³⁵³ Derrida, Jacques: KARTUSCHEN. In: Die Wahrheit in der Malerei. Wien 1992. (Zuerst: Paris 1978.) S. 226.
- ³⁵⁴ Mißelbeck, Reinhold (Konzeption): Photographie des 20. Jahrhunderts Museum Ludwig Köln. Köln 1996. S. 353.
- ³⁵⁵ Klein, William: Close up. Heidelberg 1989.
- ³⁵⁶ a.a.O. Mißelbeck S. 353
- ³⁵⁷ Derrida, Jacques: KARTUSCHEN. S. 285.
- ³⁵⁸ Klein, William: Life Is Good for You in New York: Trance Witness Revels. Text, photographs, and layout by William Klein. Paris: Editions du Seuil; Milan: Feltrinelli; London: Vista Books. 1956. (Zitiert nach: San Francisco of Modern Art: William Klein – New York 1954/55. San Francisco 1995.) P. 25. Und: Ders.: New York 1954.55. Heidelberg 1995.
- ³⁵⁹ Funk, Werner (Hg.): Portofolio – Bibliothek der H Fotografie N° 7, S. 91
- ³⁶⁰ ebenda S. 12/13. Und: a.a.O. Klein, William: New York ... 1995. S. 178/179
- ³⁶¹ a.a.O. Barthes: Die helle Kammer, S. 89
- ³⁶² Freund, Gisèle: Photographie und Gesellschaft. S. 128
- ³⁶³ vgl. dazu auch die beiden „Analysen“ auf den Nullseiten des Buches. A.a.o. Klein, William: New York ... Heidelberg 1995.
- ³⁶⁴ Ebenda S. 11
- ³⁶⁵ zitiert nach a.a.O. Funk, Werner(Hg.): Portofolio... S. 12
- ³⁶⁶ ebenda

³⁶⁷ Lacan, Jacques: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. S. 125

³⁶⁸ ebenda

9 Paparazziism

³⁶⁹ Zitiert nach: Steinroth, Karl; Buchsteiner, Thomas: Social Disease – photographs `76-`79 – Andy Warhol. Stuttgart 1992. S. 12.

Anm.: Der Katalog zur Ausstellung ANDY WARHOL · PHOTOGRAPHY (13. Mai 1999 bis 22. August 1999 in Hamburg) notiert mit 11 Autoren, 8 ausgewiesene Kunsthistoriker. Hamburger Kunsthalle & The Andy Warhol Museum (Hrsg.): ANDY WARHOL · PHOTOGRAPHY. Thalwil/Zürich and New York 1999. S. 396

³⁷⁰Anm.: Butin kommt zu dem Schluß: „Letztlich zielte alles, was Warhol tat, auf eine mediengerechte und werbewirksame Selbstinszenierung, die nicht nur der Kunst, sondern auch der exzessiv betriebenen Ökonomisierung seiner künstlerischen Praxis diene.“ Butin, Hubertus: »Oh when will I be famous, when will it happen?« - Andy Warhols Gesellschaftsphotographien. In: a.a.O. Hamburger Kunsthalle, S. 256

³⁷¹ Koesterbaum, Wayne: Jackie O. – Der Fan und sein Star. Stuttgart 1997. (Zuerst: New York 1995)

³⁷² Peters, Sibylle; Jentz, Janina: Diana oder die perfekte Tragödie – Kulturwissenschaftliche Betrachtungen eines Trauerfalls. Köln, Weimar, Wien 1998

³⁷³ a.a.O. Koesterbaum, Wayne. S. 23

³⁷⁴ ebenda S. 22

³⁷⁵ ebenda S. 24

³⁷⁶ a.a.O. Lacan. Die Ethik der Psychoanalyse, S. 150

³⁷⁷ a.a.O. Koesterbaum, Wayne. S. 24

³⁷⁸ ebenda S. 55

³⁷⁹ ebenda S. 341

³⁸⁰ a.a.O. Peters; Jentz S. 16

³⁸¹ ebenda S. 112

³⁸² Anm.: In seinem Beitrag Knipsers Krönung zur „Hamburger Triennale der Fotografie“ weist Till Briegleb auf die Bedeutung und den Wert der Fotografie unter anderem auf die Erlöse von Fotografien/Vintage prints bei Auktionen hin: „Bei der letzten großen New Yorker Auktion von Fotografie erzielte Man Rays „Noire et Blanche“ den stolzen Preis von 607 500 Dollar (578 600 €). Thomas Ruffs Sternbilder, in Deutschland für 28 000 Mark (14 300 €) gehandelt, gingen für 30 000 Dollar (28 600 €) weg und Nan Goldins im vergangenen Jahr noch mit 10 000 Dollar (9 500 €) bewertete Fotografien kamen für 45 000 Dollar (43 000 €) unter den Hammer. „Das“, jubiliert Gundlach „ist endlich die verdiente Anerkennung.“ – Die „verdiente Anerkennung“ „der Fotografie“ reicht bis zum Umstand, dass Paparazzo-Photos noch viel mehr wert sein können. Denn von ihnen „ernährt“ sich die Medien-Welt – siehe Diana. Briegleb, Till: Knipsers Krönung. In: Die Woche. Hamburg 4. Juni 1999. S. 41

³⁸³ Anm.: Die Hamburger Ausstellung hat zwar auf die Unmenge der Paparazzo-Photos aufmerksam gemacht, womöglich ist aber gerade dies ein Umstand, der sie wiederum dem „Sammlerinteresse“ entzieht. Vgl. dazu: a.a.O. ANDY WARHOL · PHOTOGRAPHY

³⁸⁴ Colacello, Bob: Paparazziism: Or How Andy Warhol Became a Real Photographer ... In: Steinroth, Karl; Buchsteiner, Thomas: Social Disease – photographs `76-`79 – Andy Warhol. Stuttgart 1992. S. 18

³⁸⁵ Anm.: Die Spur und das Aufspüren wie auch das Spüren sind auf das innigste mit dem Paparazzo verknüpft, denn er folgt der Spur – buchstäblich bis an den Betonpfeiler.

³⁸⁶ Lacan, Jacques: Die Ethik der Psychoanalyse. S. 209

³⁸⁷ ebenda S. 225 und S. 215

³⁸⁸ Webster's New Encyclopedic Dictionary. New York 1995. P. 454/455

³⁸⁹ a.a.O. Butin, Hubertus, S. 253

³⁹⁰ Mißelbeck, Reinhold: Warhol, Andy. In: ders: Photographie des 20. Jahrhunderts. S. 718

³⁹¹ Anm.: Reinhold Mißelbeck schreibt zur Entstehung der Sammlung Photographie im Museum Ludwig, Köln: „Mit der Sammlung Ludwig kamen dann (zur Sammlung des Wallraff-Richartz-Museums, T.F.) einige große Künstlerarbeiten hinzu, ... Zwar ist Photographie innerhalb der Sammlung Ludwig nie ein Schwerpunkt gewesen, doch zeigten gerade diese Arbeiten, daß die Photosammlung innerhalb eines Museums moderner Kunst andere Akzente setzt als ein Photomuseum.“ Was sich mit dieser Überschneidung von „Künstlerarbeiten“ und

- Photographie ankündigt ist nicht zuletzt eine Verschiebung einer Materialität der Photographie. Ebenda S. 8
- ³⁹² siehe a.a.O. Andy Warhol – Photography, S. 185
- ³⁹³ Ebenda S. 327 und S. 434
- ³⁹⁴ Celant, Germano: Mapplethorpe. New York 1992. S. 207
- ³⁹⁵ vgl. dazu auch: Makos, Christopher: Warhol – Makos. Ein persönliches Photo-Album. Wien 1989. (zuerst: London 1988)
- ³⁹⁶ Anm.: Eine umfassendere Liste der Photographen, die Andy Warhol fotografiert haben, hat Heather Hess erstellt. Sie nennt 16 Photographen von Leila Davies Singeles bis Robert Mapplethorpe. Hess, Heather: Warhol Exposed – Biographische Notizen zu 16 Photographen. In: a.a.O. ANDY WARHOL · Photography. S. 285-288.
- ³⁹⁷ The Irish Museum of Modern Art, Royal Hospital Kilmainham (Pb.): After the party – Andy Warhols Works 1956-1986. Dublin/London 1997. P. 63 und a.a.O. Andy Warhol – Photography S. 222-223
- ³⁹⁸ Warhol, Andy: THE Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again). San Diego, New York, London 1977.
- ³⁹⁹ a.a.O. Warhol, Andy: THE Philosophy ... P. 7
- ⁴⁰⁰ Schuller, Marianne: Moderne. Verluste. S. 42
- ⁴⁰¹ a.a.O. Makos. S. 15 (Es ist auch weiterhin als Postkarte im Handel.)
- ⁴⁰² Warhol, Andy: Sunday with Mr. C.: An Audiodocumentary by Andy Warhol Starring Truman Capote. In: Rolling Stone Magazine, New York 1973. Deutsche Ausgabe: Warhol, Andy/Capote, Truman: Ein Sonntag in New York. Berlin 1993.
- ⁴⁰³ Warhol, Andy/Capote, Truman: Ein Sonntag ... S. 66
- ⁴⁰⁴ ebenda S. 47
- ⁴⁰⁵ Barthes, Roland: Leçon/Lektion. S. 19
- ⁴⁰⁶ Webster's New Encyclopedic Dictionary. New York 1995. P. 1007
- ⁴⁰⁷ Colacello, Bob: Paparazziism: Or How Andy Warhol Became a Real Photographer ... In: Steinroth, Karl; Buchsteiner, Thomas: Social Disease – photographs `76-`79 – Andy Warhol. Stuttgart 1992. S. 19
- ⁴⁰⁸ Anm.: Den Polaroid-Photos für die Siebdrucke wird mittlerweile ein eigener Status in Warhols Photographie zugesprochen. Sie werden nicht mehr (nur) als „Vorlagen“ angesehen. Die „photographs as photographs“ folgen dennoch einem anderen Modus. Dazu: a.a.O. Derenthal, Ludger. S. 33
- ⁴⁰⁹ a.a.O. Colacello, Bob: Paparazziism ... S. 17
- ⁴¹⁰ a.a.O. Seinroth, Karl; Buchsteiner, Thomas: Social Disease ... S. 56
- ⁴¹¹ ebenda S. 92/93
- ⁴¹² a.a.O. Butin, S. 251
- ⁴¹³ Crow, Thomas: Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol. (Yale University Press and Art in America) Reprinted in: The Irish Museum of Modern Art, Royal Hospital Kilmainham (Pb.): After the party – Andy Warhols Works 1956-1986. Dublin/London 1997. P. 17.
- ⁴¹⁴ Anm.: Der paradoxe Zug lässt sich nicht einfach dadurch vergessen machen, dass Warhol zum „Amateur“ gemacht wird. Als „Amateur“, wie er sich seit Roland Barthes' La chambre claire in die Photographie eingeschrieben hat, wäre Warhol „ein Liebender“, was schon durch den Titel, „Social Disease“ ausgehöhlt wird. Vgl. zum Amateur: Heinrich, Christoph: Andy Warhol. Art-director – Amateur – Künstler. In: a.a.O. ANDY WARHOL · PHOTOGRAPHY. S. 12.
- ⁴¹⁵ Steinroth, Karl; Buchsteiner, Thomas: Social Disease ... S. 2
- ⁴¹⁶ Warhol, Andy (Publisher): Interview. August 1979. New York 1979. S. 55
- ⁴¹⁷ a.a.O. Colacello, Bob: Paparazziism ... S. 17
- ⁴¹⁸ a.a.O. Interview. S. 55
- ⁴¹⁹ ebenda
- ⁴²⁰ a.a.O. Barthes, Roland: Leçon/Lektion. S. 16
- ⁴²¹ Vgl. zur kalkulierten und weitgehend mündlich überlieferten Praxis der kleinen Skandale auf der Ebene der Qualität und der Autorschaft die Recherchen der Künstlerin und Autorin Candice Breitz zu Warhols Portraits. Breitz, Candice: Warhols Portraits – Von der Kunst zum Business und wieder zurück. In: a.a.O. Hamburger Kunsthalle & The Andy Warhol Museum (Hrsg.): ANDY WARHOL ... S. 199 Anm. 13 und 14
- ⁴²² Anm.: „before“ bzw. „bevor“ ist im Katalog fett gedruckt. Vgl. a.a.O. Colacello, Bob: Paparazziism ... S. 16/17
- ⁴²³ ebenda S. 16

- ⁴²⁴ ebenda
- ⁴²⁵ ebenda S. 7 und 40
- ⁴²⁶ Lagerfeld, Karl: Andy Warhol: Fotograf oder Voyeur? In: Steinroth, Karl; Buchsteiner, Thomas: Social Disease ... S. 9
- ⁴²⁷ Grewenig, Meinrad Maria: Andy Warhols Fotos: »... seht euch nur die Oberfläche meiner Bilder,«. In: Steinroth, Karl ... S. 15
- ⁴²⁸ Osterwold, Tilman: Warhols Fotos: »People are so fantastic. You can't take a bad picture.« In: Steinroth, Karl ... S. 33
- ⁴²⁹ a.a.O. Colacello, Bob: Paparazziism ... S. 21
- ⁴³⁰ a.a.O. Webster, S. 354
- ⁴³¹ a.a.O. Colacello, Bob: Paparazziism ... S. 21
- ⁴³² Anm.: In einer weiteren Anzeige des Verlages heißt es in einem doppelten Spiel des berühmten Namens: „ANDY WARHOL' EXPOSURES – Not just a book but an original Andy Warhol“ und später: „These uncensored reports – sometimes funny, sometimes biting, always honest – about the men and women who have become the dream images of millions, can be yours today with *Andy Warhol's Exposures*. A book of personalities that is a work of art!“. In: Warhol, Andy (Pb.): Interview Vol IX No. 7. New York 1979. P. 71.
- ⁴³³ Oxford Advanced Learner's Dictionary P. 249
- ⁴³⁴ Steinroth, Karl; Buchsteiner, Thomas: Social Disease ... S. 7
- ⁴³⁵ ebenda
- ⁴³⁶ ebenda S. 18
- ⁴³⁷ ebenda S. 19
- ⁴³⁸ Anm.: Zur Größe der Photos geben die Maße der Zeitschrift INTERVIEW schon einen Hinweis: 27,8 x 42,4 cm, was ungefähr der Größe DIN A 3 entspricht. Stets ist auf dem Cover ein ganzseitiges Portrait in Vierfarbendruck abgebildet. Im Magazin erscheinen dann sogar Photos auf Doppelseiten. Vgl.: „1946 Cadillac Coupé“ from CADILLACS by SALMIERI, HBJ, Fall '79.“ P. 36/37 oder „OUT at the Hotel de Paris, Monte Carlo Grand Prix: JERRY HALL; MICK JAGGER; REGINE.“ P. 66/67 In: a.a.O. Interview Vol. IX No. 7.
- ⁴³⁹ Anm.: Ob dieses Layout-Konzept für die Originalveröffentlichung von Andy Warhol's Exposures durchgesetzt werden konnte, war mir leider nicht möglich genau zu recherchieren.
- ⁴⁴⁰ Anm.: Einen Wink auf das scharf kalkulierte Verhältnis von Beschriftung und Photo gibt ein ERRATA in Interview Vol. IX. No. 7: „In the June issue, MICHAEL FRANKS was incorrectly credited with „three movie roles, including one in ARTHUR PENN's NIGHT MOVES.“ Michael Franks has scored three movies: ZANDY'S BRIDES, COUNT YOUR BLESSINGS, and NIGHT MOVES. – In the same issue, in the OUT IN PARIS column, the references to “the Queen Mother of Kuwait,” should have been “the Queen Mother of England.” INTERVIEW apologizes to the Royal Families of both the United Kingdom and the Emirate of Kuwait.“ (P. 67) Von diesem „Druckfehler“ aus wäre sicher noch einmal Andy Warhols Konzept des Magazins INTERVIEW aufzurollen, denn die referentielle Verwechslung der beiden Königinmütter verweist im Medium Magazin auf das Medium selbst und die Photographie. Nicht zuletzt war es Heinrich von Kleist, der als Redakteur der Berliner Abendblätter die auch politische Kraft des Druckfehlers und damit des Ausdrucks und der Schrift verwiesen hat. Vgl.: Kleist, Heinrich von: Druckfehler. In: ders.: Berliner Abendblätter. 9tes Blatt. Den 10ten Oktober 1810. In: ders.: Sämtliche Werke. Bd. II/7. Basel/Frankfurt am Main 1997. S. 50
- ⁴⁴¹ Kleist, Heinrich von: Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft. In: Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hrsg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke. Brandenburger Ausgabe Bd. II/7. Berliner Abendblätter I. Basel/Frankfurt am Main 1997. S. 61/62

LITERATURVERZEICHNIS

- Amelunxen, Hubertus von: Die aufgehobene Zeit – Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot. Berlin 1988.
- Barnert, Arno: Zwei literarische Quellen aus dem Umkreis der »Berliner Abendblätter«. In: Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hrsg.): Brandenburger Kleist-Blätter 11. Basel/Frankfurt am Main 1997. S. 355-360
- Barthes, Roland: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Frankfurt am Main 1990.
- Barthes, Roland: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie. Frankfurt am Main 1989.
- Barthes, Roland: La chambre claire – Note sur la photographie. Paris 1980.
- Barthes, Roland: Leçon/Lektion. Frankfurt am Main 1990.
- Barthes, Roland: Die Lust am Text. Frankfurt am Main 1974.
- Barthes, Roland: Œuvre complètes. Tome II 1966-1973. Edition du Seuil. Paris 1994.
- Becker, Jochen: Passagen und Passanten. Zu Walter Benjamin und August Sander. In: Fotogeschichte, Heft 32, Marburg 1989.
- Bell, Keith: An Incalculable Number of Fine Living Pictures: Hill and Adamson's Newhaven Calotypes. In: Mendel Art Gallery (ed.): The Photographs of David Octavius Hill and Robert Adamson. Saskatoon 1987.
- Benjamin, Walter: Gesammelte Schriften. Frankfurt am Main 1990.
- Bölsche, Wilhelm: Der Mensch der Vorzeit. Erster Teil. Stuttgart 1921.
- Bölsche, Wilhelm: Die Abstammung des Menschen. (6. Aufl.) Stuttgart 1922.
- Bramly, Serge: Im Reiche des Wakan. Schamanismus und Magie der Indianer Nordamerikas. Basel 1982. (zuerst: Paris 1974)
- Briegleb, Till: Knipsers Krönung. In: Die Woche. Hamburg 4. Juni 1999.
- Brockhaus, Christoph; Stanislawski, Ryszard: Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa. Bd. 1 Bildende Kunst, Fotografie, Videokunst. Bonn 1994.
- Busch, Bernd: Belichtete Welt – Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie. München/Wien 1989.
- Butin, Hubertus: »Oh when will I be famous, when will it happen?« - Andy Warhols Gesellschaftsphotographien. In: a.a.O. Hamburger Kunsthalle ... S. 249-256
- Cappock, Margaria: The Studio. In: Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art Dublin: Francis Bacon in Dublin. Dublin 2000. P. 35-36
- Carus, Carl Gustav: England und Schottland im Jahre 1844. Bd. I und II. Berlin 1845.
- Celant, Germano: Mapplethorpe. New York 1992.
- Chaouli, Michel: Die Verschlingung der Metapher. Geschmack und Ekel in der »Penthesilea«. In: Kleist-Jahrbuch 1998. Stuttgart 1998. S. 109-126
- Colacello, Bob: Paparazziism: Or How Andy Warhol Became a Real Photographer ... In: Steinroth, Karl; Buchsteiner, Thomas: Social Disease – photographs `76-`79 – Andy Warhol. Stuttgart 1992. S. 16-21.
- Crow, Thomas: Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol. (Yale University Press and Art in America) Reprinted in: The Irish Museum of Modern Art, Royal Hospital Kilmainham (Pb.): After the party – Andy Warhols Works 1956-1986. Dublin/London 1997. P. 17-31
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix: Tausend Plateaus. Berlin 1992.
- Deleuze, Gilles: Die Falte. Leibniz und der Barock. Frankfurt am Main 1996.
- Derenthal, Ludger: Andy Warhol, die photographische Tradition und der Zeitgeist. In: a.a.O. ANDY WARHOL · PHOTOGRAPHY. S. 33-39
- Derrida, Jacques: Die différance. In: Engelmann, Peter: Postmoderne und Dekonstruktion. Stuttgart 1993. (Zuerst in: Randgänge der Philosophie. Hrsg. Von Peter Engelmann. Wien. 1988)

- Derrida, Jacques: Die Tode von Roland Barthes – Das Foto-Taschenbuch 10, Berlin 1987.
- Derrida, Jacques: Freud und der Schauplatz der Schrift. In: ders.: Die Schrift und die Differenz. S. 302-350.
- Derrida, Jacques: Grammatologie. Frankfurt am Main 19
- Derrida, Jacques: Die Wahrheit in der Malerei. Wien 1992.
- Derrida, Jacques: Dem Archiv verschrieben. – Eine Freudsche Impression. (Übersetzung: Hans-Dieter Gondek, Hans Naumann) Berlin 1997. (Derrida, Jacques: Mal d'Archive. Paris 1995.)
- Derrida, Jacques: Préjugés: vor dem Gesetz. Wien 1992.
- Derrida, Jacques (Text), Plissart, Marie-Françoise (Photographie): Recht auf Einsicht. Wien 1985. (Originaltitel: Droit de regards. Paris 1985.)
- Die Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur, Köln (Hrsg.): August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts: Ein Kulturwerk in Lichtbildern eingeteilt in sieben Gruppen. Bearbeitet und neu zusammengestellt von Susanne Lange, Gabriele Conrath-Scholl, Gerd Sander, 7 Bände. München 2002.
- Dubois, Philippe: Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv. Amsterdam, Dresden 1998.
- Flusser, Vilém: Für eine Philosophie der Fotografie. Göttingen 1983.
- Flusser, Vilém: Ins Universum der technischen Bilder. Göttingen 1985. S. 7
- Fong, Wen C.: Beyond Representation – Chinese painting and calligraphy. 8th –14th century. New Haven and London 1992.
- Ford, Colin (ed.): David Octavius Hill – An early Victorian Album – The photographic Masterpieces of David Octavius Hill and Robert Adamson. New York 1976.
- Foucault, Michel: Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks. Frankfurt am Main 1988. (Zuerst: Paris 1963)
- Foucault, Michel: Dies ist keine Pfeife. Bonn 1997. (Zuerst: Paris, 1973)
- Frank, Waldo e. a.: America & Alfred Stieglitz – A collective Portrait. New York 1979.
- Freund, Gisèle: Photographie und Gesellschaft. Reinbek bei Hamburg 1979.
- Funk, Werner (Hg.): Portofolio – Bibliothek der H Fotografie N° 7 – William Klein. Hamburg 1997.
- Gassner, Hubertus; Gillen, Eckhart (Hrsg.): Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Köln 1979.
- Ginzburg, Carlo: Spurensicherungen. München 1988.
- Glass, Philipp: The Photographer. CBS Records. New York 1983.
- Grewenig, Meinrad Maria: Andy Warhol's Photographs: »... just look at the surface of my paintings and films and me, there I am. There is nothing behind it.«
In: a.a.O. Steinroth, Karl. S. 12-15
- Guibert, Hervé: L'image fantôme. Paris 1981.
- Hamburger Kunsthalle & The Andy Warhol Museum (Hrsg.): ANDY WARHOL · PHOTOGRAPHY. Thalwil/Zürich and New York 1999.
- Heinrich, Christoph: Andy Warhol. Art-director – Amateur – Künstler.
In: a.a.O. ANDY WARHOL · PHOTOGRAPHY. S. 9-17
- Hess, Heather: Warhol Exposed – Biographische Notizen zu 16 Photographen.
In: a.a.O. ANDY WARHOL · PHOTOGRAPHY. S. 285-288.
- Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. In: ders.: Werke in sechs Bänden. Bd. 4 (1790). Köln 1995.
- Kemp, Wolfgang: Theorie der Fotografie. 1912-1945. Bd. 2. München 1979.
- Kittler, Friedrich A.: Real Time Analysis – Time Axis Manipulation. In: Tholen, Georg Christoph; Scholl, Michael (Hg.): Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit. Weinheim 1990.
- Klages, Ludwig: Graphologie I (Hg. Fauchinger u. a.). Bonn 1968.
- Klages, Ludwig: Handschrift und Charakter (23. Aufl.). Bonn 1949.

- Klein, William: Close up. Heidelberg 1989.
- Klein, William: New York 1954.55. Heidelberg 1995. (Zuerst: Paris 1956)
- Kleist, Heinrich von: Empfindungen vor Friedrichs Seelandschaft.
In: Reuß, Roland; Staengle, Peter (Hrsg.): Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke.
Brandenburger Ausgabe Bd. II/7. Berliner Abendblätter I. Basel/Frankfurt a. M. 1997.
- Koesterbaum, Wayne: Jackie O. – Der Fan und sein Star. Stuttgart 1997.
Zuerst: New York 1995)
- Kracauer, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt am Main 1964.
- Lacan, Jacques: Das Ich in der Theorie Freuds und in der Technik der Psychoanalyse.
Das Seminar. Buch II. Berlin/Weinheim 1980.
- Lacan, Jacques: Die Ethik der Psychoanalyse. Das Seminar Buch VII. Weinheim/Berlin 1996.
- Lacan, Jacques: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar Buch XI. Weinheim/Berlin 1987.
- Lagerfeld, Karl: Andy Warhol: Fotograf oder Voyeur?
In: Steinroth, Karl; Buchsteiner, Thomas: Social Disease ... S. 8-11
- Lavrentiev, Alexander N.: Alexander Rodtschenko Photography 1924-1954. Köln 1995.
- Lichtwark, Alfred: Incunabeln der Photographie. In: Photographische Rundschau. Band XIV.
1900.
- Lichtwark, Alfred: Justus Brinckmann in seiner Zeit. Hamburg 1978.
- Life: Das Bild. LIFE die Photographie. o.O. 1977.
- Makos, Christopher: Warhol – Makos. Ein persönliches Photo-Album. Wien 1989.
(Zuerst: London 1988)
- Marshall, Richard: Mapplethorpe. New York 1988.
- Medicus, Thomas: Die schwarze Seite der Schrift.
In: Naumann, Barbara (Hg.): Vom Doppelleben der Bilder/Bildmedien und ihre
Texte (Literatur und andere Künste). München 1993.
- Mellor, David Alan: Graphic Evidence: Vision and Corporeality in the Joule Archive. In: Irish
Museum of Modern Art, Dublin. The Barry Joule Archive – Works on paper attributed to
Francis Bacon. Dublin 2000. P. 13-28.
- Mendelssohn, Anja: Schrift und Seele – Wege in das Unbewußte. Leipzig 1933.
- Michon, Jean-Hippolyte (Hg. Pophal, R.): System der Graphologie. München/Basel 1965.
(nach der Erstausgabe Paris 1893)
- Mißelbeck, Reinhold (Konzeption): Photographie des 20. Jahrhunderts Museum Ludwig
Köln. Köln 1996.
- Mitchell, W.J.T.: Picture Theory. Chicago/London 1995.
- Monaco, James: How to Read a Film. Movies, Media, Multimedia. London/New York 2000.
- Monaco, James: Film verstehen. Reinbek bei Hamburg 1980.
- National Museum of History: The Scene of Tamsui. Commemorative Exhibition of Chang
Tsuang-chuan's Photography. Taipeh 1999.
- Newhall, Beaumont: Geschichte der Photographie. München 1989.
- Osterwold, Tilman: Warhols Photos: »People are so fantastic. You can't take a bad picture.«
In: a.a.O. Steinroth, Karl. S. 22-35
- Oxford Advanced Learner's Dictionary. Oxford 1980.
- Peters, Sibylle; Jentz, Janina: Diana oder die perfekte Tragödie – Kulturwissenschaftliche
Betrachtungen eines Trauerfalls. Köln, Weimar, Wien 1998
- Pfotenhauer, Helmut: Kleists Rede über Bilder und in Bildern. In: Kleist-Jahrbuch 1997.
Stuttgart und Weimar 1997. S. 126-148
- Phillipp, Claudia Gabriele: August Sanders Projekt „Menschen des 20. Jahrhunderts“ –
Rezeption und Interpretation. Marburg/Lahn, Philipps Universität, Diss. 1986.

- Plumpe, Gerhard: Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus. München 1990.
- Runkel, Wolfram: Kasparow und der Mann in der Rechenmaschine. In: Die Zeit vom 16. Mai 1997. (Hamburg) S. 50
- Rutschky, Michael: Foto mit Unterschrift – Über ein unsichtbares Genre.
In: Naumann, Barbara (Hg.): Vom Doppelleben der Bilder/Bildmedien und ihre Texte (Literatur und andere Künste). München 1993
- Sander August: Das Antlitz der Zeit. Sechzig Aufnahmen Deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts. Mit einer Einleitung von Alfred Döblin mit dem Titel Von Gesichtern Bildern und ihrer Wahrheit (Berlin 1929). München 1976.
- Sander, August: Menschen ohne Maske. Mit einem biographischen Text von Gunther Sander und einem Vorwort von Golo Mann. Luzern/Frankfurt a. M. 1971.
- Sander, Gunther (Hg.): August Sander – Menschen des 20. Jahrhunderts – Portraitphotographien 1892-1952. Text von Ulrich Keller. München 1980.
- Schaaf, Larry J.: Out of the Shadows – Herschel, Talbot & the Invention of Photography. New Haven & London 1992.
- Schaar, Eckhard (Hg.): Alfred Lichtwark Erziehung des Auges. Frankfurt am Main 1991.
- Scheurer, Hans J.: Zur Kultur- und Mediengeschichte der Fotografie – Die Industrialisierung des Blicks. Köln 1987.
- Schneider, Manfred: Die Gewalt von Raum und Zeit. In: Kleist-Jahrbuch 1998. Stuttgart 1998. S. 209-226
- Schuller, Marianne (Hg.): Was ist Kritik? (voraussichtlich: Hamburg Herbst/Winter 2000)
- Schuller, Marianne: Moderne. Verluste. Frankfurt am Main 1997.
- Schwarz, Angelo : Sur la photographie. Entretien avec R. Barthes. In : Les cahiers de la photographie : Roland Barthes et la photo : le pire des signes. Paris 1990. P. 74-75
- Schwarz, Heinrich: David Octavius Hill. Der Meister der Photographie. Leipzig 1931.
- Sontag, Susan: Über Fotografie. München/Wien 1978.
- Steinroth, Karl; Buchsteiner, Thomas: Social Disease – photographs `76-`79 – Andy Warhol. Stuttgart 1992.
- Stevenson, Sara: David Octavius Hill and Robert Adamson. Edinburgh 1981.
- Talbot, H. Fox: The Pencil of Nature. London 1844.
- The Irish Museum of Modern Art, Royal Hospital Kilmmainham (Pb.): After the party – Andy Warhols Works 1956-1986. Dublin/London 1997.
- Virilio, Paul: Die Sehmaschine. Berlin 1989.
- Wahl, Francois: Le singulier à l'épreuve. In: Roland Barthes et la Photo: le pire des signes. (Les cahiers de la photographie). Paris 1990.
- Wahrig: Deutsches Wörterbuch. Gütersloh 1997.
- Warhol, Andy (Pb.): Interview. New York 1979.
- Warhol, Andy: Sunday with Mr. C.: An Audiodocumentary by Andy Warhol Starring Truman Capote. In: Rolling Stone Magazine, New York 1973. Deutsche Ausgabe: Warhol, Andy/ Capote, Truman: Ein Sonntag in New York. Berlin 1993.
- Warhol, Andy: THE Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again). San Diego, New York, London 1977.
- Webster's New Encyclopedic Dictionary. New York 1995.
- Wetzel, Michael: Die Enden des Buches oder die Wiederkehr der Schrift. Weinheim 1991.
- Wetzel, Michael: Die Zeit der Entwicklung. Photographie als Spurensicherung und Metapher.
In: Tholen, Georg Christoph/Scholl, Michael O.: Zeit-Zeichen. Weinheim 1990.
- White, Edmund: Altars – Altäre – Die Radikalität des Einfachen. In: Mapplethorpe, Robert: Altars / Robert Mapplethorpe. München, Paris, London 1995.
- Whorf, Benjamin Lee: Sprache Denken Wirklichkeit. Reinbek bei Hamburg 1963.
- Zizek, Slavoj: Ein Plädoyer für die Intoleranz. Wien 1998.
- Zizek, Slavoj (ed.): Mapping Ideology. London 1994.

INTERNETADRESSEN

http://www.masters-of-photography.com/M/muybridge/muybridge_articles2.html

<http://zombie.psychologie.uni-mannheim.de/isu/ziele.htm>

PHOTONACHWEISE

- S. 25 Chang Tsuan-chuan. Tamsui 1970. In: National Museum of History: The Scene of Tamsui. Commemorative Exhibition of Chang Tsuan-chuan's Photography. Taipeh 1999. S. 31
- S. 31 Sammlung V. Rodcenko und A. Lavrent'v, Moskau. In: Brockhaus, Christoph; Stanislawski, Ryszard: Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa. Bd. 1 Bildende Kunst, Fotografie, Videokunst. Bonn 1994. S. 161
- S. 34 Alexander Rodtschenko. Moskau 1924. Sammlung V. Rodcenko und A. Lavrent'v, Moskau. In: Lavrentiev, Alexander N.: Alexander Rodtschenko Photography 1924-1954. Köln 1995. S. 62
- S. 37 Robert Mapplethorpe. New York 1983. The Estate of Robert Mapplethorpe, New York. In: Celant, Germano: Mapplethorpe. New York 1992. S. 199
- S. 39 Robert Mapplethorpe. New York 1978. The Estate of Robert Mapplethorpe, New York. In: Celant, Germano: Mapplethorpe. New York 1992. S. 127
- S. 42 Robert Mapplethorpe. New York 1988. The Estate of Robert Mapplethorpe, New York. In: Celant, Germano: Mapplethorpe. New York 1992. S. 299
- S. 55 August Sander. Köln 1928. August Sander Archiv. In: Sander, Gunther (Hg.): August Sander – Menschen des 20. Jahrhunderts – Portraitphotographien 1892-1952. Text von Ulrich Keller. München 1980. Katalog S. 327
- S. 57 Gunter und Gerd Sander. Menschen des 20. Jahrhunderts. Zusammenstellung vom 13.2.1976. August Sander Archiv. (unveröffentlicht)
- S. 60 August Sander. 1913. August Sander Archiv. In: Sander, Gunther (Hg.): August Sander – Menschen des 20. Jahrhunderts – Portraitphotographien 1892-1952. Text von Ulrich Keller. München 1980. Katalog S. 1
- S. 66 Eadweard Muybridge. 1878. Georg Eastman House, Rochester, N.Y.. In: Newhall, Beaumont: Geschichte der Photographie. München 1989. S. 124
- S. 75 David Octavius Hill & Robert Adamson. Newhaven. 1845. Museum of Modern Art, New York. In: Newhall, Beaumont: Geschichte der Photographie. München 1989. S. 50
- S. 89 Jean Hippolyte Michon. 1875. Michon, Jean-Hippolyte (Hg. Pophal, R.): System der Graphologie. München/Basel 1965. (nach der Erstausgabe Paris 1893) S. 163
- S. 92 Jean Hippolyte Michon. 1875. Michon, Jean-Hippolyte (Hg. Pophal, R.): System der Graphologie. München/Basel 1965. (nach der Erstausgabe Paris 1893) S. 167
- S. 95 Andy Warhol, ca. 1963, Photobooth Pictures. The Archives of The Andy Warhol Museum, Pittsburgh. In: Hamburger Kunsthalle & The Andy Warhol Museum (Hrsg.): ANDY WARHOL · PHOTOGRAPHY. Thalwil/Zürich and New York 1999. S. 100
- S. 100 Francis Bacon. The Estate of Francis Bacon. In: Hugh Lane Municipal Gallery of Modern Art Dublin: Francis Bacon in Dublin. Dublin 2000. S. 2
- S. 104 Unbekannter Photograph. Sammlung Uwe Scheid. In: ZEITmagazin Nr. 23, 2. Juni 1989. Hamburg. Titelseite.
- S. 112 Alfred Stieglitz. 1933. Collection of Dorothy Norman (Philadelphia Museum of Art). In: Frank, Waldo e. a.: America & Alfred Stieglitz – A collective Portrait. New York 1979. No. 96.
- S. 122 William Klein. Close up. Sammlung Renate und Prof. L. Fritz Gruber. In: Mißelbeck, Reinhold (Konzeption): Photographie des 20. Jahrhunderts Museum Ludwig Köln. Köln 1996. S. 353
- S. 126/7 William Klein. Tanz in Brooklyn 1956/1995. William Klein. In: Klein, William: New York 1954.55. Heidelberg 1995. (Zuerst: Paris 1956).
- S. 129 Torsten Flüh. Shanghai, Juni 1995.
- S. 135 Andy Warhol. Exposures 1979. The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc., New York. In: Steinroth, Karl; Buchsteiner, Thomas: Social Disease – photographs `76-`79 – Andy Warhol. Stuttgart 1992. S. 81
- S. 138 Andy Warhol. Self-Portrait 1986. The Andy Warhol Foundation of the Visual Arts, Inc.. In: The Irish Museum of Modern Art, Royal Hospital Kilmainham (Pb.): After the party – Andy Warhols Works 1956-1986. Dublin/London 1997. P. 64
- S. 139 Christopher Makos. Andy Warhol 1981. Fotofolio, Box 661 Canal Sta. NY, NY 10013

Erklärung

Hierdurch versichere ich an Eides Statt, dass ich die Arbeit selbständig angefertigt, andere als die von mir angegebenen Quellen und Hilfsmittel nicht benutzt und die den herangezogenen Werken wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

Lebenslauf

LEBENS LAUF

Kurz: Torsten Flüh, wurde am 3. Januar 1962 in Kiel als Sohn des Elektrotechnikers Hans Peter Flüh und seiner Ehefrau Margarete Flüh (Hotelfachfrau) geboren.

Nach dem Besuch der Grundschule Sternstraße (1968-1972), der Klaus-Groth-Realschule (1972-1978) und weiterführender Schulen machte ich 1982 am Fachgymnasium – wirtschaftlicher Zweig – der Beruflichen Schulen am Ravensberg in Kiel mein Abitur.

Eine Ausbildung zum Diplomrechtspfleger durch das Oberlandesgericht Schleswig führte mich zur praktischen Ausbildung ans Amtsgericht Meldorf in Dithmarschen und zum Jurastudium für Rechtspfleger an die Niedersächsische Fachhochschule für Verwaltung und Rechtspflege in Hildesheim. Ich entschied mich nach zwei Jahren, der Leidenschaft für Literatur, Theater, Medien und Politik nachzugeben. Von 1984 bis 1986 absolvierte ich mein Grundstudium in Neuerer Literaturwissenschaft, Germanistik und Politischer Wissenschaft an der Christian-Albrechts-Universität in Kiel. 1990 beendete ich mein Magisterstudium mit der Erlangung des Grades eines Magister Artium an der Universität Hamburg. Meine Magisterarbeit über Heinrich von Kleists Penthesilea entfaltete sich in einem theater-historischen wie literaturwissenschaftlichen Modus bei Prof. Manfred Brauneck und erzielte die Note „sehr gut“.

Meine literatur- und medienwissenschaftlichen Interessen führten mich 1990 zu meinem Promotions-thema. Zehn Jahre zuvor hatte Roland Barthes seine „Note sur la photographie“ mit La chambre claire veröffentlicht. Mit neunjähriger Verspätung war Die helle Kammer als Taschenbuch bei Suhrkamp erschienen. Dieses Buch gab für mich den Anstoß und ließ mich mit meiner Arbeit daran anknüpfen. Die Anknüpfung erwies sich als weitreichender, als es sich nach der ersten Lektüre hätte zeigen können. Deshalb verdanke ich es Prof. Marianne Schuller, dass sie mich immer wieder an die wichtigen Fragen herangeführt hat, die mit den genannten Notizen, Noten oder Anmerkungen aufgeworfen werden. - Mein Promotionsprojekt wurde von der Friedrich-Ebert-Stiftung gefördert.

Unterbrochen und gefördert wurde meine Promotion durch Veröffentlichungen, Projekte und Lehrtätigkeiten. Diese Phasen des „Abirrens“ möchte ich nicht missen. Einschneidend war darunter meine Tätigkeit als Lektor an der Abteilung für Deutsche Sprache und Literatur der Fudan Universität in Shanghai von Oktober 1994 bis Juni 1995. Der neunmonatige Aufenthalt in Shanghai setzte eine scharfe Zäsur. Meine Tätigkeit als DAAD-Lektor an der Pekinger Fremdsprachenuniversität (Beijing waiguo wen daxue) im September 1996 war nicht weniger schneidend, aber anders. Als ich im September 1997 meine Stelle als DAAD-Lektor am Department of German des University College Dublin antrat, forderten meine Aufgaben mich zwar heraus, doch gleichzeitig förderte und ermöglichte es der Rahmen meiner Lehrverpflichtungen im Schwerpunkt Literatur, meine Dissertation zu beenden.

Ich fotografiere gern.

Dublin/Hamburg im September 2000

