

Einführung in die Medienästhetik  
Johannes Binotto

18.3.2015, Vorlesung 4

# Fotografie

Roland Barthes: *Die helle Kammer*

# Photo/graphie Licht—Gravur



Joseph Nicéphore Niépce: Le Gras (1825 oder 1827)





David Octavius Hill: *Newhaven Fishwife*, ca. 1845





«...die Bilder, soweit sie dauern, tun es nur als Zeugnis für die Kunst dessen, der sie gemalt hat. Bei der Photographie aber begegnet man etwas Neuem und Sonderbarem: in jenem Fischweib aus New Haven, das mit so lässiger, verführerischer Scham zu Boden blickt, bleibt etwas, was im Zeugnis für die Kunst des Photographen Hill nicht aufgeht, etwas, was nicht zum Schweigen zu bringen ist, ungebärdig nach dem Namen derer verlangend, die da gelebt hat, die auch hier noch wirklich ist und niemals gänzlich in die »Kunst« wird eingehen wollen.»

S. 370

Walter Benjamin. *Kleine Geschichte der Photographie*. In: Ders. *Gesammelte Schriften*. Bd. II.1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1977. S. 368-385

«Aller Kunstfertigkeit des Photographen und aller Planmässigkeit in der Haltung seines Modells zum Trotz fühlt der Beschauer unwiderstehlich den Zwang, in solchem Bilde das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchsengt hat, die unscheinbare Stelle zu finden, in welcher, im Sosein jener längstvergangenen Minute das Künftige noch heut und so beredt nistet, dass wir rückblickend es entdecken können.»

S. 371

Walter Benjamin. *Kleine Geschichte der Photographie*. In: Ders. *Gesammelte Schriften*. Bd. II.1. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 1977. S. 368-385



Ernst Haas: *Heimkehrer*, Wien, 1947





Roland Barthes (1915-1980)





Koen Wessing  
Nicaragua  
Eltern entdecken  
die Leiche  
ihres Kindes  
1979

»... das Tuch, das die Mutter  
weinend in Händen hält  
(warum dieses Tuch?)...«

minder gelungen manifestieren, doch es verweist stets auf eine konventionelle Information: da ist der Aufstand, da ist Nicaragua, und da sind alle Zeichen für das eine wie das andere: arme Kämpfer in Zivil, zerstörte Straßen, Tote, Schmerz, die Sonne und die schwermütigen Blicke der Indios. Tausende von Photographien gehören in dieses Feld, und gewiß können diese Photographien eine Art von allgemeinem Interesse in mir wecken, mitunter Ergriffenheit, doch diese Gemütsbewegung wird durch das vernunftbegabte Relais einer moralischen und politischen Kultur gefiltert. Was ich für diese Photographien empfinde, unterliegt einem durchschnittlichen Affekt, fast könnte man sagen, einer Dressur. Im Französischen fand ich kein Wort, das diese Art menschlichen Interesses auf einfache Form zum Ausdruck brächte; doch im Lateinischen existiert, meine ich, dieses Wort: es ist das *studium*, was nicht, jedenfalls nicht in erster Linie, »Studium« bedeutet, sondern die Hingabe an eine Sache, das Gefallen an jemandem, eine Art allgemeiner Beteiligung, beflissen zwar, doch ohne besondere Heftigkeit. Aus *studium* interessiere ich mich für viele Photographien, sei es, indem ich sie als Zeugnisse politischen Geschehens aufnehme, sei es, indem ich sie als anschauliche Historienbilder schätze: denn als Angehöriger einer Kultur (diese Konnotation ist im Wort *studium* enthalten) habe ich teil an den Figuren, an den Mienen, an den Gesten, an den äußeren Formen, an den Handlungen.

Das zweite Element durchbricht (oder skandiert) das *studium*. Diesmal bin nicht ich es, der es aufsucht (wohingegen ich das Feld des *studium* mit meinem souveränen Bewußtsein ausstatte), sondern das Element selbst schießt wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor, um mich zu durchbohren. Ein Wort gibt es im Lateinischen, um diese Verletzung, diesen



Stich, dieses Mal zu bezeichnen, das ein spitzes Instrument hinterläßt; dieses Wort entspricht meiner Vorstellung um so besser, als es auch die Idee der Punktierung reflektiert und die Photographien, von denen ich hier spreche, in der Tat wie punktiert, manchmal geradezu übersät sind von diesen empfindlichen Stellen; und genaugenommen sind diese Male, diese Verletzungen Punkte. Dies zweite Element, welches das *studium* aus dem Gleichgewicht bringt, möchte ich daher *punctum* nennen; denn *punctum*, das meint auch: Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt – und: Wurf der Würfel. Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das mich *besticht* (mich aber auch verwundet, trifft).

Nachdem ich solchermaßen in der PHOTOGRAPHIE zwei Themen unterschieden hatte (denn letztlich waren die Photos, die ich liebte, wie eine klassische Sonate konstruiert), konnte ich mich erst mit dem einen, dann mit dem anderen befassen.

## II

Viele Photos zeigen meinem Blick gegenüber leider keine Wirkung. Doch selbst unter jenen, die in meinen Augen über eine gewisse Existenz verfügen, lösen die meisten in mir nicht mehr als ein allgemeines und, wenn man so sagen will, *höfliches* Interesse aus: in ihnen gibt es keinerlei *punctum*: sie gefallen mir oder gefallen mir nicht, ohne mich zu treffen: einzig das *studium* verwende ich auf sie. Das *studium* bezieht sich auf das höchst ausgedehnte Feld der unbekümmerten Wünsche, des ziellosen Interesses, der inkonsequenten Neigung: *ich mag / ich mag nicht, I like / I don't*. Das *studium* gehört zur Gattung des *to like* und nicht des *to love*; es setzt ein halbes Verlangen, ein

halbes Wollen in Gang; es ist die gleiche Art von vagem, oberflächlichem, verantwortungslosem Interesse, das man für Leute, Schauspieler, Kleider, Bücher aufbringt, die man »gut« findet.

Das *studium* anerkennen heißt unausweichlich den Intentionen des Photographen begegnen, in Harmonie mit ihnen eintreten, sie billigen oder sie mißbilligen, doch stets sie verstehen, mich mit ihnen beschäftigen, denn Kultur (der das *studium* entstammt) ist ein zwischen Urhebern und Verbrauchern geschlossener Vertrag. Das *studium* ist eine Art Erziehung (Wissen und Wohlverhalten), die es mir gestattet, den *operator* wiederzufinden, die Absichten nachzuvollziehen, die seine Vorgehensweise begründen und befruchten, sie jedoch in gewisser Weise in der Umkehrung zu erfahren, gemäß meinem Willen als *spectator*. Es ist ein wenig so, als müßte ich in der PHOTOGRAPHIE die Mythen des PHOTOGRAPHEN lesen, würde mich diesen wohlwollend nähern, ohne wirklich daran zu glauben. Diese Mythen haben offenkundig den Sinn (das ist schließlich die Rolle des Mythos), die PHOTOGRAPHIE mit der Gesellschaft auszusöhnen (ist das notwendig? – Gewiß: das PHOTO ist *gefährlich*), indem sie ihr Funktionen zuweisen, die für den PHOTOGRAPHEN ebenso viele Alibis sind. Diese Funktionen bestehen im Informieren, Abbilden, Überraschen, Bedeutung stiften, Wünsche wecken. Und ich, der *spectator*, erkenne sie wieder mit mehr oder weniger Vergnügen: ihnen gilt mein *studium* (das nie meine Lust oder mein Schmerz ist).



Der erste Mensch, der die erste Photographie sah (wenn man Niepce ausnimmt, der sie gemacht hatte), muß geglaubt haben, es sei ein Gemälde: der gleiche Ausschnitt, die gleiche Perspektive. Die PHOTOGRAPHIE wurde und wird immer noch vom Gespenst der MALEREI heimgesucht (Mapplethorpe gibt einen Irisstengel so wieder, wie es ein orientalischer Maler hätte tun können); sie hat die Malerei, indem sie diese kopierte oder in Frage stellte, zur absoluten, zur väterlichen REFERENZ gemacht, so als wäre sie aus dem GEMÄLDE hervorgegangen (technisch gesehen stimmt das zwar, doch nur zum Teil; denn die *camera obscura* der Maler ist nur einer der Ursprünge der PHOTOGRAPHIE; entscheidend war wohl die chemische Entdeckung). Im eidetischen Sinne unterscheidet sich, *an diesem Punkt meiner Untersuchung*, eine Photographie, so realistisch sie auch sein mag, in nichts von einem Gemälde. Die »Kunstphotographie« ist nur eine Übertreibung dessen, was die PHOTOGRAPHIE von sich selbst hält.

Gleichwohl berührt die PHOTOGRAPHIE sich (wie mir scheint) nicht über die MALEREI mit der Kunst, sondern über das THEATER. An den Anfang der PHOTOGRAPHIE stellt man stets Niepce und Daguerre (auch wenn der letztere den Platz des ersteren teilweise usurpiert hat); nun betrieb aber Daguerre, als er sich der Erfindung von Niepce bemächtigte, an der Place du Château-d'Eau (heute Place de la République) ein Theater mit Panoramen, die durch bewegliche Teile und Lichteffekte künstlich belebt wurden. Die *camera obscura* hat, im ganzen gesehen, die perspektivische Malerei ebenso wie die PHOTOGRAPHIE wie auch das DIORAMA hervorgebracht, und alle drei sind Künste der Bühne; *wenn ich aber die PHOTOGRAPHIE*

in engerem Zusammenhang mit dem THEATER sehe, so aufgrund einer eigentümlichen Vermittlung (vielleicht bin ich der einzige, der es so sieht): der des TODES. Die ursprüngliche Beziehung zwischen Theater und TOTENKULT ist bekannt: die ersten Schauspieler sonderten sich von der Gemeinschaft ab, indem sie die Rolle der TOTEN spielten: sich schminken bedeutete, sich als einen zugleich lebenden und toten Körper zu kennzeichnen: der weiß bemalte Oberkörper im totemistischen Theater, der Mann mit dem bemalten Gesicht im chinesischen Theater, die Schminke aus Reispaste im indischen Katha Kali, die Maske des japanischen No. Die gleiche Beziehung finde ich nun in der PHOTOGRAPHIE wieder; auch wenn man sich bemüht, in ihr etwas Lebendiges zu sehen (und diese Verbissenheit, mit der man »Lebensnähe« herzustellen sucht, kann nur die mythische Verleugnung eines Unbehagens gegenüber dem Tod sein), so ist die PHOTOGRAPHIE doch eine Art urtümlichen Theaters, eine Art von »Lebendem Bild«: die bildliche Darstellung des reglosen, geschminkten Gesichtes, in der wir die Toten sehen.

Ich stelle mir vor (das ist alles, was ich tun kann, da ich kein Photograph bin), daß die wesentliche Handlung des *operator* darin besteht, etwas oder jemanden zu überraschen (durch das kleine Loch im Gehäuse), und daß diese Handlung dann vollkommen ist, wenn sie ohne Wissen des photographierten Subjekts ausgeführt wird. Dieser Handlung entstammen eindeutig *all jene Photos, deren Prinzip (oder besser gesagt: deren Alibi) der »Schock« ist*; denn der photographische »Schock« besteht (ganz anders als das *punctum*) weniger darin, das, was so gut verborgen war, daß der



Agierende selbst dessen nicht gewahr wurde oder es ihm nicht bewußt war, zu traumatisieren, als es vielmehr zu enthüllen. Daraus ergibt sich eine ganze Skala von »Überraschungen« (so wirken sie auf mich, den *spectator*; für den PHOTOGRAPHEN aber sind es ebenso viele Performances).

1 Die erste Überraschung ist die des »Seltenen« (Seltenheit des Referenten, wohlverstanden); ein Photograph, so berichtet man uns mit Bewunderung, hat vier Jahre damit zugebracht, eine photographische Anthologie von Mißgestalten zusammenzustellen (der Mann mit zwei Köpfen, die Frau mit drei Brüsten, das Kind mit Schwanz und so weiter: alle lächelnd). Die zweite Überraschung ist hingegen aus der MALEREI wohlbekannt, in der oft eine Geste dargestellt und genau in dem Moment ihrer Bewegung festgehalten wurde, in dem das normale Auge sie nicht fixieren kann (ich habe diese Geste andernorts das *numen* der Historienmalerei genannt): Bonaparte hat *soeben* die Pestkranken von Jaffa berührt; er zieht die Hand zurück; in gleicher Weise fixiert die PHOTOGRAPHIE, dank ihrer Sofortwirkung, einen raschen Ablauf in seinem entscheidenden Augenblick: Apes-téguy photographiert beim Brand des »Publicis«-Gebäudes eine aus dem Fenster springende Frau. Die dritte Überraschung ist die der Großtat: »Seit einem halben Jahrhundert photographiert Harold D. Edgerton das Fallen eines Milchtropfens, zuletzt in einer Millionstel Sekunde« (kaum nötig, zu sagen, daß diese Art von Photos mich ungerührt läßt, ja mich nicht einmal interessiert: ich bin zu sehr Phänomenologe, als daß ich etwas anderes als eine Erscheinung nach meinen Maßstäben schätzen könnte). Eine vierte Überraschung ist die, welche der Photograph sich von den Verformungen durch die Technik erwartet: Doppelbelichtungen, Anamorphosen, bewußte

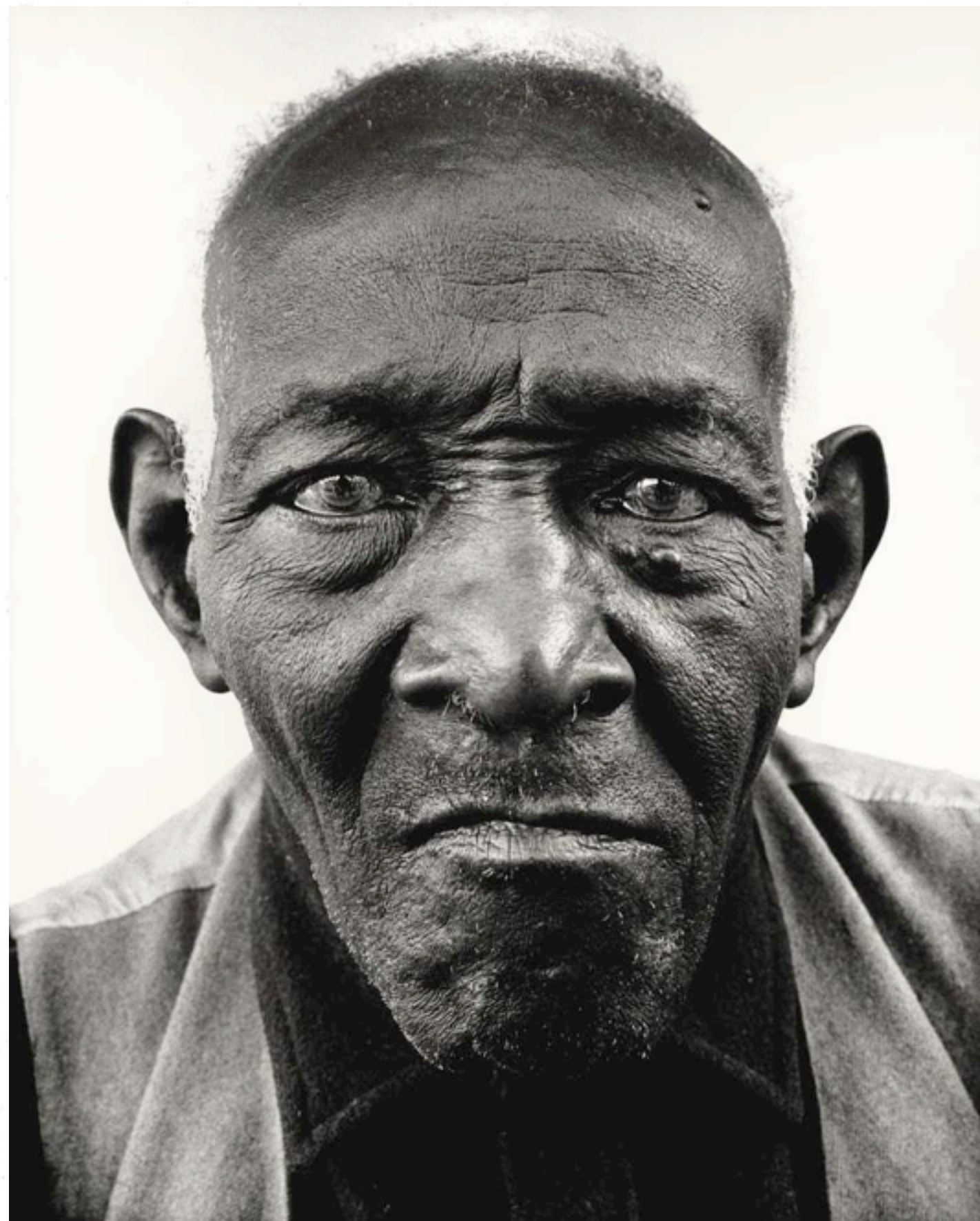
Ausnutzung bestimmter Defekte (Randauflösung, Unschärfe, Verzerrung der Perspektive); große Photographen (Germaine Krull, Kertész, William Klein) haben mit diesen Überraschungen gespielt, ohne mich zu überzeugen, auch wenn ich ihre subversive Dimension verstehe. Fünfter Typ von Überraschung: der originelle Fund; Kertész photographiert das Fenster einer Mansarde; hinter der Scheibe schauen zwei antike Büsten auf die Straße (ich mag Kertész, aber Humor mag ich weder in der Musik noch in der Photographie); der Photograph kann die Szene gestellt haben; doch in der Welt der illustrierten Medien ist es eine »natürliche« Szene, die einzufangen der tüchtige Photoreporter die famose Idee, das heißt, das Glück hatte: ein Emir fährt in seiner heimatlichen Tracht Ski.

5 All diese Überraschungen unterliegen einem Prinzip der Herausforderung (weshalb sie mir fremd sind): der Photograph muß wie ein Akrobat den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit oder gar denen der Möglichkeit Trotz bieten; im äußersten Falle muß er es mit denen des Interessanten aufnehmen: ein Photo wird »überraschend«, sobald man nicht weiß, warum es aufgenommen wurde; aus welchem Grunde und mit welchem Interesse sollte man einen Akt im Gegenlicht in einer Türöffnung photographieren, die Kühlerhaube eines alten Autos im Gras, einen Frachter an der Mole, zwei Bänke auf einer Wiese, das Gesäß einer Frau vor einem rustikalen Fenster oder ein Ei auf einem nackten Bauch (preisgekrönte Photos eines Amateurwettbewerbs)? Zuerst photographiert die PHOTOGRAPHIE, um zu überraschen, das Bemerkenswerte; bald aber deklariert sie, im Zuge einer bekannten Verkehrung, das zum Bemerkenswerten, was sie photographiert. Das »X-Beliebige« wird somit zum snobistischen Gipfel des Werts.



Calvino Da jegliches photographische Bild akzidentell ist (und gerade deshalb ohne Sinn), kann die PHOTOGRAPHIE Bedeutung nur annehmen (auf etwas Allgemeines zielen), indem sie maskiert. Das Wort »Maske« verwendet nicht von ungefähr auch Calvino, um das zu bezeichnen, was aus einem Gesicht das Produkt einer Gesellschaft und ihrer Geschichte macht. Solches gilt für das Porträt von William Casby, aufgenommen von Avedon: das Wesen der Sklaverei ist hier bloßgelegt: die Maske, das ist der Sinn, insofern er völlig unverstellt ist (wie er es im antiken Theater war). Daher kommt es, daß die großen Porträtisten große Mythologen sind: Nadar (das französische Bürger-tum), Sander (die Deutschen im pränazistischen Deutschland), Avedon (die New Yorker *high-class*).

Die Maske ist allerdings der schwierige Bereich der PHOTOGRAPHIE. Wie es scheint, mißtraut die Gesellschaft dem unverstellten Sinn: sie will Sinn, doch will sie gleichzeitig, daß dieser Sinn von einem Rauschen umgeben sei (wie es in der Kybernetik heißt), das ihm etwas von seiner Schärfe nimmt. Daher wird das Photo, dessen Sinn (ich spreche nicht von der Wirkung) zu eindringlich ist, rasch verharmlost; man macht davon einen ästhetischen, nicht politischen Gebrauch. Die PHOTOGRAPHIE der MASKE ist in der Tat hinreichend kritisch, um zu beunruhigen (1934 zensierten die Nazis Sander, weil sein »Antlitz der Zeit« nicht dem nazistischen Archetyp der Rasse entsprach), doch andererseits ist sie zu diskret (oder zu »sublim«), um tatsächlich zu einer wirksamen Instanz sozialer Kritik zu werden, jedenfalls wenn man militante Forderungen zum Maßstab nehmen will: welche engagierte Wissenschaft würde das Inter-





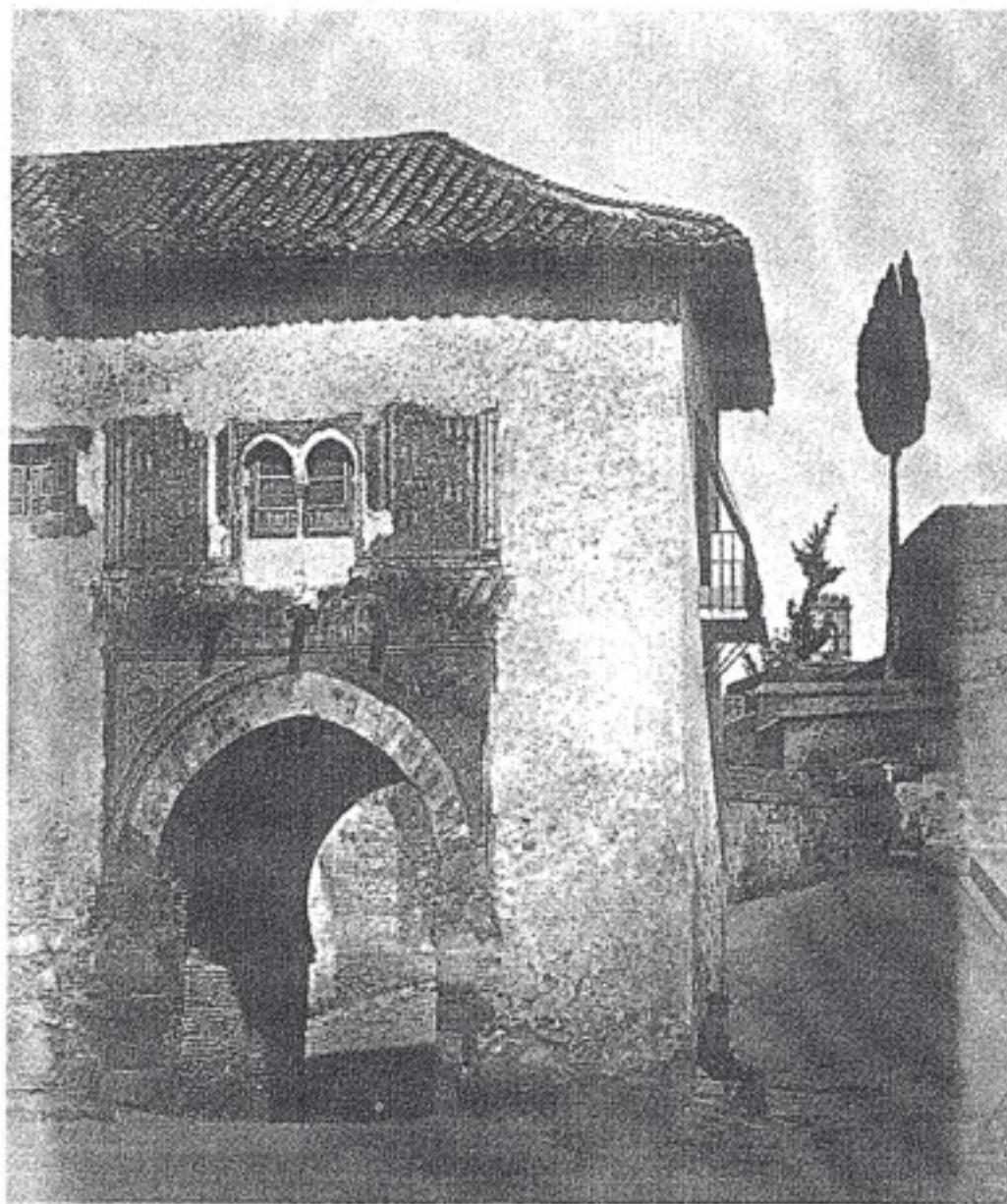


esse an der Physiognomik anerkennen? Ist nicht die Fähigkeit, den sei's politischen, sei's moralischen Sinn eines Gesichts wahrzunehmen, selbst schon eine soziale Abweichung? Und auch das ist noch zuviel gesagt: Sanders Notar ist geprägt vom Gefühl für die eigene Wichtigkeit und von Steifheit, sein Gerichtsvollzieher durchdrungen von Selbstsicherheit und Brutalität; doch nie hätten ein Notar oder ein Gerichtsvollzieher diese Zeichen lesen können. Der soziale Blick, der eine Distanz herstellt, wird hier zwangsläufig durch eine subtile Ästhetik gefiltert und dadurch nichtig: kritisch ist dieser Blick nur bei denen, die bereits zur Kritik fähig sind. Diese Sackgasse ähnelt jener, in der sich Brecht befand: er war ein Gegner der PHOTOGRAPHIE, weil er ihr kritisches Potential für zu schwach ansah; doch seine eigene Theaterarbeit war aufgrund ihres Scharfsinns und ihrer ästhetischen Qualität niemals in der Lage, politisch wirksam zu werden.

Nimmt man den Bereich der WERBUNG aus, wo der Sinn nur mit Rücksicht auf seine merkantile Natur klar und deutlich zu sein hat, so bleibt die Semiologie der PHOTOGRAPHIE auf die bewundernswerten Leistungen einiger Porträtisten beschränkt. Vom Rest, von den x-beliebigen »guten« Photos, läßt sich bestenfalls sagen, daß das *Objekt spricht*, daß es, in unbestimmter Weise, zum Denken anregt. Und selbst noch dieser Umstand kann leicht als gefährlich empfunden werden. Im Zweifelsfall überhaupt kein Sinn, das ist sicherer: die Redakteure von *Life* lehnten die Photos von Kertész nach seiner Ankunft in den Vereinigten Staaten im Jahre 1937 deshalb ab, weil, wie sie sagten, seine Bilder »zuviel sprachen«; sie brachten zum Nachdenken, suggerierten einen Sinn – einen anderen Sinn als der Buchstabe. Letzten Endes ist die PHOTOGRAPHIE nicht dann subversiv, wenn sie



Charles  
Clifford  
Alhambra  
(Granada)  
um 1855



»Dort würde ich gern leben ...«

erschreckt, aufreizt oder gar stigmatisiert, sondern wenn sie *nachdenklich* macht.

16

Ein altes Haus, ein schattiger Torbogen, ein Ziegeldach, verwitterter arabischer Zierat, ein Mann, mit dem Rücken zur Mauer sitzend, eine verlassene Straße, ein südländischer Baum (*Alhambra*, von Charles Clifford): diese alte Photographie (1854) bewegt mich: ganz einfach deshalb, weil ich Lust habe, *dort* zu leben. Diese Lust senkt sich in mich bis in Tiefen, die mir so unbekannt sind wie ihre Wurzeln: das warme Klima? Ein mittelmeeischer Mythos, das Apollinische? Erbenlosigkeit? Rückzug in die Stille? Anonymität? Erhabenheit? Was es auch sei (in mir, meinen Triebkräften, meinem Phantasma), mich verlangt danach, dort unten zu leben, *in edler Erlesenheit* – und dieser Wunsch nach Erlesenheit wird vom touristischen Photo niemals befriedigt. Für mich müssen Photographien von Landschaften (urbanen oder ländlichen) *bewohnbar* sein, nicht bereisbar. Dieses Verlangen, einen Ort zu bewohnen, ist, wenn ich es genauer an mir betrachte, weder traumhafter Art (ich träume nicht von einer extravaganen Gegend) noch empirisch bestimmt (ich möchte nicht ein Haus nach den Abbildungen in einem Immobilienprospekt kaufen); es ist ein Luftge-spinst, aus einer Art hellseherischer Vision hervorgegangen, die mich in eine utopische Zeit fortzutragen oder zurückzusetzen scheint an ich weiß nicht welchen Ort außerhalb meiner selbst: eine zweifache Bewegung, die Baudelaire in der *Invitation au Voyage* und der *Vie Antérieure* besungen hat. Beim Anblick dieser Lieblingslandschaften ist es ganz so, als *sei ich*



sicher, dort gewesen zu sein oder mich dorthin begeben zu müssen. Freud war es, der vom Mutterleib gesagt hat, es gebe keinen anderen Ort, von dem sich mit ebenso großer Gewißheit sagen ließe, man sei schon dort gewesen. So geartet wäre mithin das Wesen der (vom Verlangen gewählten) Landschaft: heimlich\*, in mir die MUTTER wachrufend (in keiner Weise bedrohlich).

Nachdem ich in dieser Weise die vernünftigen Interessen, die bestimmte Photographien in mir wecken, hatte Revue passieren lassen, glaubte ich festzustellen, daß das *studium*, sofern es nicht von einem Detail durchkreuzt, geißelt, gezackt wird, dem *punctum*, das mich anzieht oder verwundet, einen weitverbreiteten Typ von Photographie hervorbringt (den meistverbreiteten überhaupt), den man die *einförmige Photographie* nennen könnte. In der generativen Grammatik nennt man eine Transformation einförmig, wenn mit ihr nur eine Folge aus der Ausgangsstruktur erzeugt wird: die Transformationen sind: passiv, negativ, interrogativ und emphatisch. Die PHOTOGRAPHIE ist einförmig, wenn sie die »Realität« emphatisch transformiert, ohne sie zu verdoppeln oder ins Wanken zu bringen (die Emphase ist eine bindende Kraft): kein Dual, kein Dativobjekt, keine Interferenz. Die einförmige PHOTOGRAPHIE besitzt alle Voraussetzungen, um alltäglich zu sein, da die »Einheit« der Komposition die Grundregel der vulgären (und insbesondere der akademischen) Rhetorik

\* Im Original deutsch (A.d.Ü.).

ist: »Das Motiv«, heißt es in einem Ratgeber für Amateurphotographen, »muß einfach und frei von unnötigem Beiwerk sein; man nennt dies: die Suche nach Einheit«.

Reportagephotos sind sehr oft einförmige Photographien (das einförmige Photo ist nicht unbedingt friedlich). In diesen Bildern gibt es kein *punctum*: wohl den Schock – das Buchstäbliche kann traumatisieren –, doch keine Betroffenheit; das Photo kann »schreiend« sein, doch es verletzt nicht. Diese Reportagephotos werden registriert (mit einem Blick), mehr nicht. Ich blättere sie durch, ich vergegenwärtige sie mir nicht; kein Detail darin (in irgendeiner Ecke), das je meine Lektüre unterbräche: sie interessieren mich (so wie mich die Welt interessiert), ich liebe sie nicht.

Ein anderes einförmiges Photo ist das pornographische Photo (ich sage nicht: das erotische; das erotische ist ein gestörtes, rissiges pornographisches Bild). Nichts Homogeneres als eine pornographische Photographie. Sie ist stets naiv, absichtslos und ohne Kalkül. Wie ein Schaufenster, in dem, angestrahlt, nur ein einziges Schmuckstück gezeigt wird, geht sie vollkommen in der Zurschaustellung einer einzigen Sache auf: des Geschlechts: nie ein zweites, unpassendes Motiv, das halb verdecken, verzögern oder ablenken würde. Eine Gegenprobe: Mapplethorpe läßt seine Großaufnahmen von Genitalien vom Pornographischen ins Erotische übergehen, indem er den Stoff der Unterhose aus nächster Nähe photographiert: das Photo ist nicht mehr einförmig, da ich mich für die Struktur des Stoffes interessiere.



In dem meist einförmigen Raum zieht mich bisweilen (doch leider selten) ein »Detail« an. Ich spüre, daß bereits seine bloße Anwesenheit meine Betrachtung verändert, daß es eine neue Photographie ist, die ich betrachte, eine, die in meinen Augen durch einen höheren Wert hervorsteht. Dieses »Detail« ist das *punctum* (das, was mich besticht).

Es ist nicht möglich, für die Beziehung zwischen *studium* und *punctum* (wenn letzteres auftritt) eine Regel aufzustellen. Es handelt sich um eine Koexistenz; mehr läßt sich nicht sagen: die Nonnen »waren einfach da«, gingen im Hintergrund vorüber, als Wessing die nicaraguanischen Soldaten photographierte; unter dem Aspekt der Realität (der möglicherweise derjenige des *operator* ist) läßt sich die Anwesenheit des »Details« rein kausal erklären: die Kirche hat einen festen Platz in diesen Ländern Lateinamerikas, die Nonnen sind Krankenschwestern, sie dürfen sich frei bewegen und so weiter; doch aus meiner Sicht, der des *spectator*, kommt das Detail zufällig und zwecklos ins Bild; nichts darauf ist nach den Gesetzen einer kreativen Logik »komponiert«; das Photo ist ohne Zweifel dual, doch ist diese Dualität nicht Motor irgendeiner »Entwicklung«, wie es im klassischen Diskurs der Fall ist. Um das *punctum* wahrzunehmen, wäre mir daher keine Analyse dienlich (vielleicht aber, man wird sehen, bisweilen die Erinnerung): das Bild braucht nur groß genug zu sein, so daß ich es nicht unter die Lupe nehmen muß (was nichts nützen würde), sondern daß es mir mitten aus der Seite ins Auge springt.

Häufig ist das *punctum* ein »Detail«, das heißt ein Teil des Abgebildeten. Beispiele für das *punctum* anzuführen bedeutet daher in gewisser Weise, sich preiszugeben.

Da ist eine schwarze amerikanische Familie, 1926 von James Van der Zee photographiert. Das *studium* liegt auf der Hand: ich interessiere mich als gutwilliges Subjekt unserer Kultur voller Sympathie für die Aussage dieser Photographie, denn sie ist ansprechend (es ist eine »gute« Photographie): sie spricht von der Achtbarkeit, dem Familiensinn, dem Konformismus, vom Sonntagsstaat, dem Bemühen um sozialen Aufstieg mit dem Ziel, sich mit den Attributen der Weißen zu schmücken (ein rührendes Bemühen, so naiv es ist). Das Schauspiel interessiert mich, aber es »besticht« mich nicht. Was mich besticht, ist, merkwürdig genug, der weite Gürtel der Schwester (oder Tochter) – o Nährmutter Negerin –, sind ihre nach Art einer Schülerin auf dem Rücken verschränkten Arme und vor allem ihre Spangenschuhe (warum berührt mich etwas so Altmodisches? Will sagen: an welche Zeit erinnert es mich?). Dieses *punctum* weckt in mir ein großes Wohlwollen, fast Rührung. Gleichwohl respektiert das *punctum* weder Moral noch guten Geschmack; das *punctum* kann auch schlecht erzogen sein. William Klein hat 1954 Gassenjungen in einem New Yorker Italienviertel aufgenommen; ein bewegendes, erheiterndes Bild, doch was ich sehe, ohne den Blick abwenden zu können, sind die schlechten Zähne des kleinen Jungen. Kertész hat 1926 den jungen Tzara porträtiert (mit Monokel); was ich indes darauf bemerke, durch dieses Mehr an Sichtbarem, das gleichsam das Geschenk, die Gunst des *punctum* ist, das ist Tzaras Hand, am Türrahmen





William Klein  
New York 1954  
Das italienische  
Viertel

»Was ich sehe, ohne den Blick  
abwenden zu können,  
sind die schlechten Zähne  
des kleinen Jungen...«

Wenn bestimmte Details, die mich »bestechen« könnten, dies nicht tun, dann zweifellos deshalb, weil der Photograph sie mit Absicht plazierte hat. In *Shinohiera, fighter painter* von William Klein (1961) besagt der monströse Kopf der dargestellten Person für mich gar nichts, da ich sehr wohl sehe, daß es sich dabei um einen photographischen Kunstgriff handelt. Soldaten mit Nonnen im Hintergrund hatten mir zur Verdeutlichung dessen gedient, was in meinen Augen das (in diesem Falle wahrhaft elementare) *punctum* war; wenn aber Bruce Gilden eine Nonne Seite an Seite mit Transvestiten photographiert (New Orleans, 1973), dann ruft dieser gewollte (um nicht zu sagen, nachdrücklich betonte) Kontrast keinerlei Wirkung bei mir hervor (höchstens Verärgerung). Folglich ist das Detail, das mich interessiert, nicht oder wenigstens nicht unbedingt beabsichtigt, und wahrscheinlich darf es das auch gar nicht sein; es befindet sich im Umfeld des photographierten Gegenstandes als zugleich unvermeidliche und reizvolle Zutat; es bezeugt nicht unbedingt die Kunst des Photographen; es besagt bloß, daß er sich dort befand, oder, noch dürftiger, daß er gar nicht anders konnte, als das Teilobjekt gleichzeitig mit dem Gesamtobjekt zu photographieren (wie hätte Kertész die Straße von dem Geiger »trennen« können, der dort entlanggeht?). Das »Zweite Gesicht« des PHOTOGRAPHEN beruht nicht darauf, daß er »sieht«, sondern daß er sich an einem bestimmten Ort befindet. Und vor allem darauf, daß er, auf Orpheus' Spuren wandelnd, sich nicht umwendet nach dem, was er mit sich führt und mir darbietet!





André Kertész  
Die Ballade  
des Geigers  
Abony  
Ungarn 1921

Ein Detail bestimmt plötzlich meine ganze Lektüre; mein Interesse wandelt sich mit Vehemenz, blitzartig. Durch das Merkmal von *etwas* ist die Photographie nicht mehr *irgendeine*. Dieses *Etwas* hat »geklingelt«, hat eine kleine Erschütterung in mir ausgelöst, ein *satori*, eine zeitweilige Leere (es ist unerheblich, ob der Referent lächerlich ist). Seltsam: die tugendhafte Geste, mit der man sich der »vernünftigen« Photos bemächtigt (auf die man ein einfaches *studium* verwendet), ist eine faule Geste (blättern, rasch und flüchtig ansehen, trödeln und sich beeilen); die Lektüre des *punctum* (des »getroffenen« Photos, wenn man so sagen kann) ist hingegen kurz und aktiv zugleich, geduckt wie ein Raubtier vor dem Sprung. Eine List des Wortgebrauchs: Man sagt: »ein Photo entwickeln«; doch was beim chemischen Vorgang entwickelt wird, ist das, was nicht entwickelt werden kann, ist das Wesen (einer Verwundung), ist das, was sich nicht verwandeln, sondern sich nur in Form von Beharrlichkeit (des beharrlichen Blicks) wiederholen kann. Darin ähnelt die PHOTOGRAPHIE dem HAIKU, denn auch die Niederschrift eines Haiku läßt sich nicht entwickeln: alles ist bereits da, ohne daß das Verlangen nach einer rhetorischen Expansion oder auch nur die Möglichkeit einer solchen hervorgerufen würde. In beiden Fällen könnte man, müßte man sogar von einer *lebendigen Unbeweglichkeit* sprechen: an ein Detail (einen Zünder) gebunden, bewirkt eine Explosion einen kleinen sternförmigen Sprung im Glas des Textes oder der Photographie: weder das HAIKU noch das PHOTO lassen einen ins Schwärmen geraten.

Bei dem Experiment von Ombredane sahen die Schwarzen auf der Leinwand einzig das winzige

Die Arbeit des Haiku liegt darin, dass die Befreiung vom Sinn durch einen vollkommen lesbaren Diskurs erfolgt (ein Widerspruch, welcher der westlichen Kunst versagt ist, da sie den Sinn nur in Frage zu stellen vermag, indem sie ihren Diskurs unverständlich macht); [...] da er [der Haiku] lesbar ist, halten wir ihn für einfach, nah, bekannt, köstlich, delikat, „poetisch“ mit einem Wort [...] da er aber gleichwohl bedeutungslos ist, leistet er uns Widerstand [...] und tritt in jenen Schwebezustand des Sinns ein, der uns äusserst befremdlich ist, weil er die gebräuchlichste Übung unserer Sprache, den Kommentar unmöglich macht. Was soll man dazu sagen:

*Vollmond  
Und auf der Matte  
Der Schatten einer Kiefer.*

Roland Barthes: *Das Reich der Zeichen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981. 112.



Huhn, das über eine Ecke des großen Dorfplatzes spaziert. So sehe ich bei den schwachsinnigen Kindern aus einer Anstalt in New Jersey (1924 von Lewis H. Hine photographiert) auch kaum die monströsen Köpfe und die mitleiderregenden Profile (das Teil des *studium*), vielmehr sehe ich, ähnlich wie die Schwarzen bei Ombredane, das nebensächliche Detail: den riesigen Schillerkragen des Jungen, den Verband am Finger des Mädchens; ich bin ein Wilder, ein Kind – oder ein Verrückter; ich lasse alles Wissen, alle Kultur hinter mir, ich verzichte darauf, einen anderen Blick zu beerben.

22

Das *studium* ist letztlich immer codiert, das *punctum* ist es nicht (ich hoffe, ich überfordere diese Wörter nicht zu sehr). Nadar hat seinerzeit (1882) Savorgnan de Brazza zwischen zwei jungen, als Seeleute gekleideten Schwarzen photographiert; die Hand eines der beiden Matrosen ruht merkwürdigerweise auf Brazzas Schenkel; alles an dieser unpassenden Geste ist dazu angetan, meinen Blick zu fesseln, ein *punctum* darzustellen. Und dennoch ist es keines, denn ich kodiere sofort, ob ich will oder nicht, die Haltung als »drollig« (das *punctum* bilden für mich die verschränkten Arme des anderen Matrosen). Was ich benennen kann, vermag mich nicht eigentlich zu bestechen. Die Unfähigkeit, etwas zu benennen, ist ein sicheres Anzeichen für innere Unruhe. Mapplethorpe hat Bob Wilson und Phil Glass aufgenommen. Bob Wilson fesselt meinen Blick, aber es gelingt mir nicht zu sagen, warum, das heißt, *womit*: ist es der Blick, die Haut, die Haltung der Hände, sind es die

60



»Ich lasse alles Wissen, alle Kultur hinter mir ... ich sehe nur den riesigen Schillerkragen des Jungen, den Verband am Finger des Mädchens ...«

Lewis H. Hine  
Schwachsinnige  
in einer  
Anstalt  
New Jersey  
1924



Turnschuhe? Die Wirkung ist da, doch läßt sie sich nicht orten, sie findet weder ihr Zeichen noch ihren Namen; sie ist durchdringend und landet dennoch in einer unbestimmten Zone meines Ichs; sie ist schneidend und gedämpft, ein stummer Schrei. Seltsamer Widerspruch: sie ist ein dahintreibender Blitz.

Es ist also nicht weiter erstaunlich, daß sich das *punctum* zuweilen, trotz all seiner Deutlichkeit, erst im nachhinein offenbart, wenn ich das Photo nicht mehr vor Augen habe und erneut daran denke. Es kann vorkommen, daß ich ein Photo, an das ich mich erinnere, besser kenne als eines, das ich vor mir sehe, so als ob der unmittelbare Anblick die Sprache in die Irre führte, ihr die Mühe der Beschreibung abverlangte, die stets den springenden Punkt der Wirkung, das *punctum*, verfehlen wird: als ich Van der Zees Photo las, glaubte ich, das, was mich bewegte, entdeckt zu haben: die Spangenschuhe der sonntäglich gekleideten Negerin; doch dieses Bild wirkte in mir nach, und erst mit der Zeit begriff ich, daß das wahre *punctum* die Kette war, die sie um den Hals trug; denn ohne Zweifel war es die gleiche Kette (ein schmales Band aus geflochtenem Gold), die ich stets an einer Verwandten gesehen hatte und die nach dem Tod dieser Frau in einer Kassette mit altem Familienschmuck aufbewahrt wurde. (Diese Schwester meines Vaters hatte nie geheiratet und als alte Jungfer bei ihrer Mutter gelebt, und sie hatte mich immer gedauert, wenn ich an ihr tristes Dasein in der Provinz dachte.) Ich hatte nun begriffen, daß man dem *punctum*, so unmittelbar und einschneidend es auch sein mochte, nach einer gewissen Latenz (nie jedoch mit Hilfe irgendeiner genauen Untersuchung) auf die Spur kommen konnte.

Im Grunde – oder äußerstenfalls – ist es besser, den Kopf zu heben oder die Augen zu schließen, wenn



Nadar  
Savorgnan  
de Brazza  
1882

»Das *punctum* bilden für mich  
die verschränkten Arme  
des anderen Matrosen.«



Robert  
Mapplethorpe  
Phil Glass  
und  
Bob Wilson



»Bob Wilson fesselt meinen Blick,  
doch es gelingt mir nicht  
zu sagen, warum...«

man ein Photo genau betrachten will. »Die Vorbedingung des Bildes ist das Sehen«, sagte Janouch zu Kafka. Und Kafka erwiderte lächelnd: »Man photographiert Dinge, um sie aus dem Sinn zu verscheuchen. Meine Geschichten sind eine Art von Augenschließen.« Die Photographie muß still sein (es gibt dröhnende Photos, ich mag sie nicht): das ist keine Frage der »Diskretion«, sondern der Musik. Die absolute Subjektivität erreicht man nur in einem Zustand der Stille, dem Bemühen um Stille (die Augen schließen bedeutet, das Bild in der Stille zum Sprechen zu bringen). Das Photo rührt mich an, wenn ich es aus seinem üblichen Blabla entferne: »Technik«, »Realität«, »Reportage«, »Kunst« und so weiter: nichts sagen, die Augen schließen, das Detail von allein ins affektive Bewußtsein aufsteigen lassen.

23

Und noch ein Letztes zum *punctum*: ob es nun deutliche Konturen aufweist oder nicht, es ist immer eine Zutat: es ist das, was ich dem Photo hinzufüge und was dennoch schon da ist. Das degenerierte Profil füge ich den beiden debilen Kindern von Hine keinesfalls hinzu: der Code hat es vor mir gesagt, tritt an meine Stelle, läßt mich nicht zu Wort kommen; was ich hinzufüge – und was selbstverständlich schon auf dem Bild vorhanden ist –, sind der Kragen und der Verband. Füge ich auch dem Bild des Films etwas hinzu? Ich glaube nicht; dafür bleibt mir keine Zeit: vor der Leinwand kann ich mir nicht die Freiheit nehmen, die Augen zu schließen, weil ich sonst, wenn ich sie wieder öffnete, nicht mehr dasselbe Bild vorfände; ich bin zu ständiger Gefräßigkeit gezwungen; eine Menge anderer Eigenschaften sind im Spiel, doch



nicht *Nachdenklichkeit*; daher mein Interesse für das Photogramm.

Dennoch übt der Film eine Macht aus, welche die PHOTOGRAPHIE auf den ersten Blick nicht besitzt: die Leinwand (hat Bazin bemerkt) ist kein Rahmen, sondern ein Versteck; die Person, die daraus hervortritt, lebt weiter: ein »blindes Feld« verdoppelt unablässig die partielle Sicht. Auf Tausenden von Photos, inbegriffen jene, die ein gutes *studium* aufweisen, entdecke ich jedoch keinerlei blindes Feld: alles, was sich innerhalb des Rahmens abspielt, stirbt vollständig, sobald es diesen Rahmen überschreitet. Wenn man die PHOTOGRAPHIE als unbewegtes Bild definiert, so heißt das nicht nur, daß die darauf dargestellten Personen sich nicht bewegen, sondern auch, daß sie nicht aus dem Rahmen *treten*: sie sind betäubt und aufgespießt wie Schmetterlinge. Sobald jedoch ein *punctum* da ist, entsteht (erahnt man) ein blindes Feld: aufgrund ihrer Halskette besaß die sonntäglich gekleidete Negerin für mich ein ganzes Leben, das sich außerhalb ihres Porträts abspielte; den mit einem undefinierbaren *punctum* begabten Bob Wilson, ihn würde ich gern kennenlernen. Und hier nun die Königin Victoria, 1863 aufgenommen von George W. Wilson; sie sitzt auf einem Pferd, dessen Kruppe würdevoll ihr Rock bedeckt (das ist das historische Moment, das *studium*); doch der Gehilfe im Kilt, der den Zügel des Reittiers festhält, zieht meine Blicke auf sich: das ist das *punctum*: denn selbst wenn ich den sozialen Status dieses Schotten nicht näher kenne (Diener? Reitknecht?), so erkenne ich doch deutlich seine Funktion: er paßt auf, daß das Tier sich ruhig verhält – was, wenn es plötzlich Kapriolen machte? Was geschähe dann mit dem Rock der Königin, das heißt, mit *ihrer Majestät*? Das *punctum* bewirkt, daß die viktorianische Gestalt (wie anders könnte man sie



»Queen Victoria, entirely unaesthetic ...«  
(Virginia Woolf)

George  
Washington  
Wilson  
Königin  
Viktoria  
1863



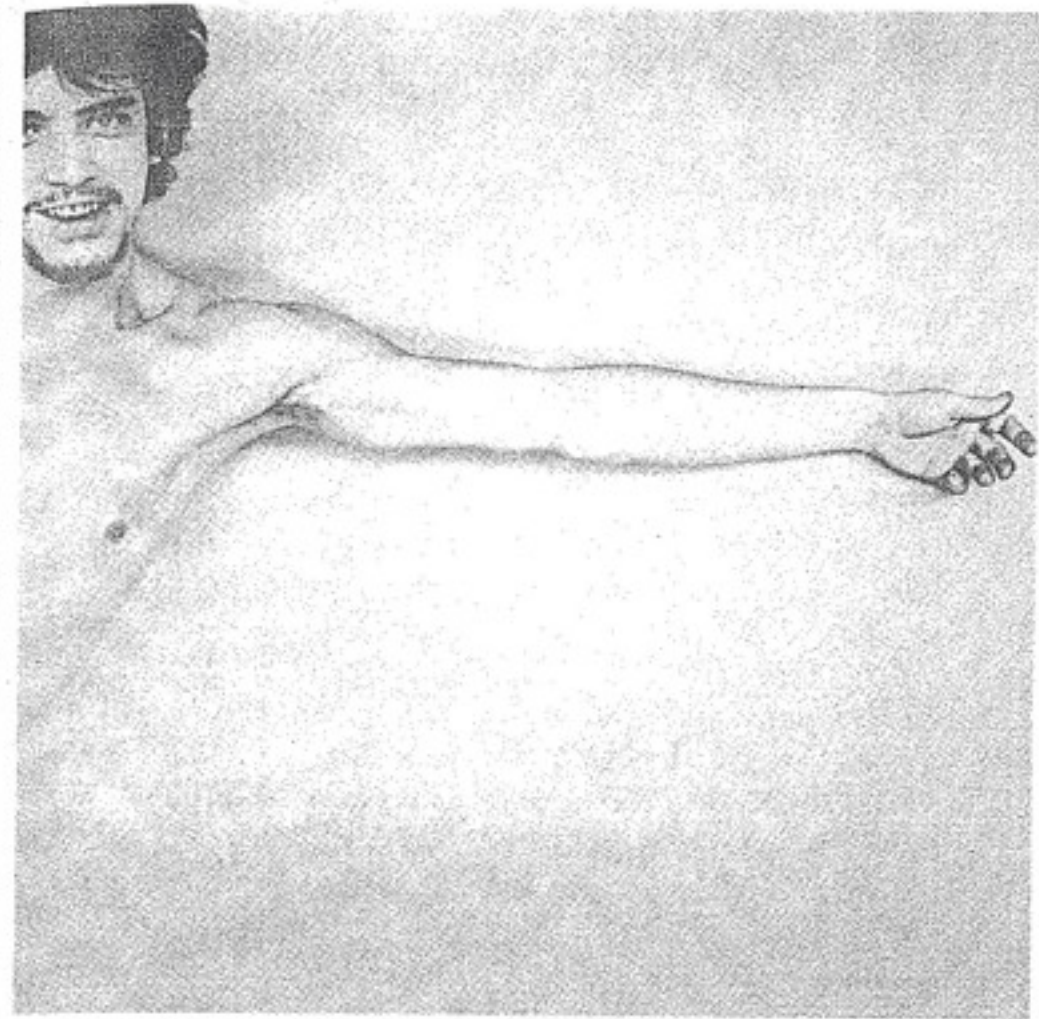


Weegee: *Their First Murder*, Brooklyn, New York, 1941



nennen?) gespensterhaft aus dem Bild heraustritt, es versteht dieses Photo mit einem blinden Feld.

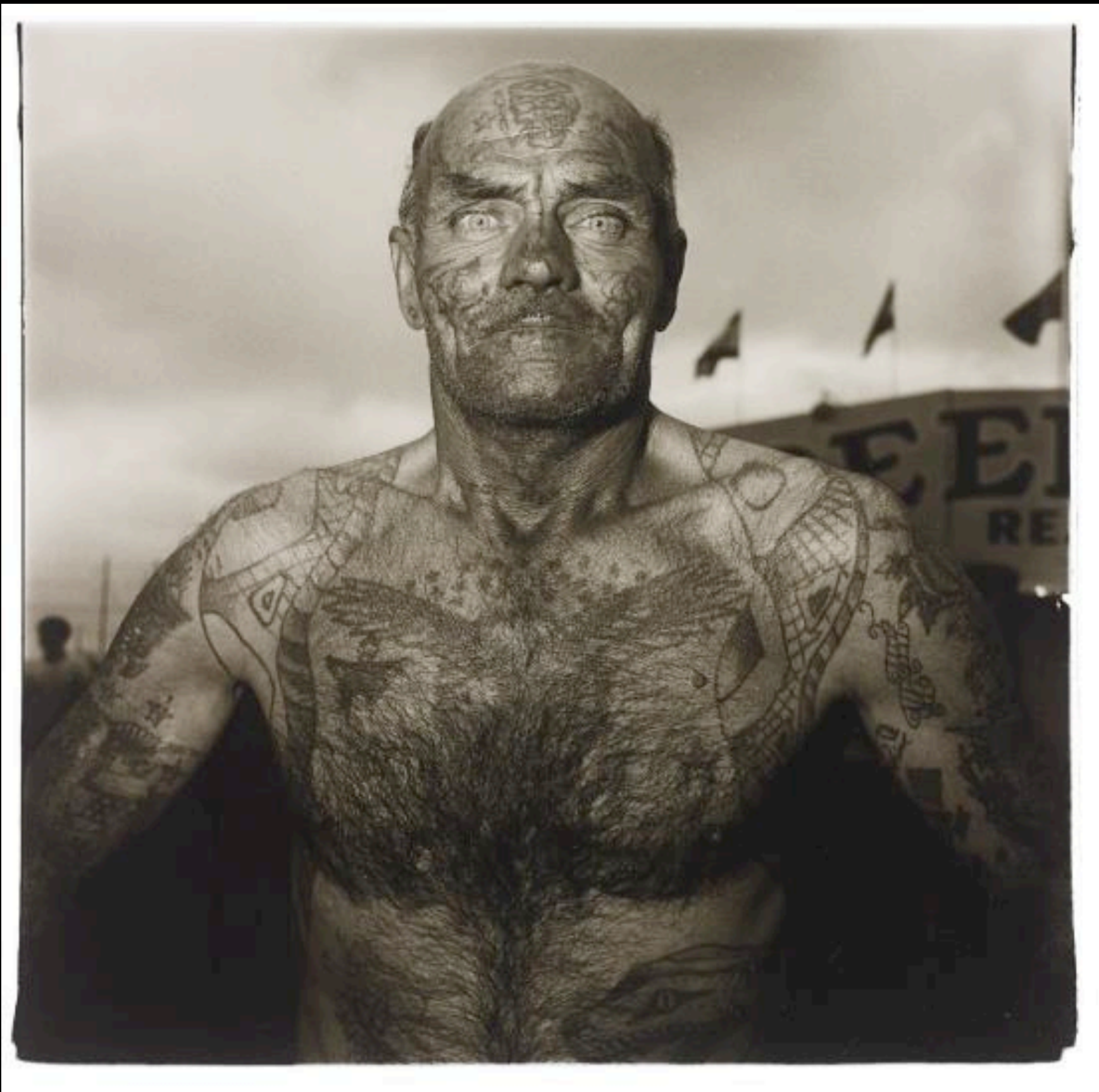
Die Anwesenheit (die Dynamik) dieses blinden Felds ist es, glaube ich, die das erotische Photo vom pornographischen unterscheidet. Die Pornographie stellt gewöhnlich das Geschlecht dar, sie macht ein unbewegtes Objekt (einen Fetisch) daraus, beweihräuchert wie ein Gott, der seine Nische nicht verläßt; im pornographischen Bild finde ich kein *punctum*; bestenfalls amüsiert es mich (doch selbst dann stellt sich rasch Langeweile ein). Die erotische Photographie hingegen macht das Geschlecht nicht zum zentralen Gegenstand (gerade das ist ihre Voraussetzung); sie braucht es nicht einmal zu zeigen; sie führt den Betrachter aus ihrem Rahmen hinaus, und das macht, daß ich ein bestimmtes Photo animiere und es mich animiert. Das *punctum* ist mithin eine Art von subtilem Abseits, als führe das Bild das Verlangen über das hinaus, was es erkennen läßt: nicht nur dem »Rest« der Nacktheit, nicht nur einer imaginären Praxis entgegen, sondern hin zur abstrakten Vollkommenheit eines Wesens, dessen Seele und Körper verschmolzen sind. Dieser junge Mann mit ausgestrecktem Arm und strahlendem Lächeln verkörpert eine Art heiterer Erotik, obwohl seine Schönheit keineswegs akademischen Maßstäben entspricht und er, an den äußersten Bildrand versetzt, nur halb zu sehen ist; die Photographie bringt mich auf die Unterscheidung zwischen dem dumpfen Verlangen, dem pornographischen, und dem leichten, guten Verlangen, dem erotischen; letztlich ist es vielleicht eine Frage des »Zufalls«: der Photograph hat die Hand des Jungen (ich glaube, es ist Mapplethorpe selbst) genau im richtigen Grad des Sich-Öffnens, in der Intensität der Hingabe festgehalten: ein paar Millimeter mehr oder weniger, und der Körper, den man erahnt, hätte sich



Robert  
Mapplethorpe  
Junger Mann  
mit  
ausgestrecktem  
Arm

*»... die Hand genau im richtigen Grad  
des Sich-Öffnens, in der Intensität  
der Hingabe ...«*





Diane Arbus: *Tattooed man at a carnival*, 1970





Diane Arbus: *Untitled*, 1970













Garry Winogrand: *Diane Arbus "Love-In," Central Park, New York 1969*



“What I'm trying to describe is that it's impossible to get out of your skin into somebody else's....

That somebody else's tragedy is not the same as your own.”

*Diane Arbus*



nicht mehr wohlwollend dargeboten (der kompakte pornographische Körper stellt sich aus, er bietet sich nicht dar, er entbehrt jeglicher Großzügigkeit): der PHOTOGRAPH hat den *richtigen Augenblick* erfaßt, den *kairos* des Verlangens.

24

Auf meinem Weg von einem Photo zum anderen (bisher waren es freilich lauter öffentliche Photos) hatte ich vielleicht erfahren, welchen Gesetzen mein Verlangen folgte, doch die Natur (das *eidos*) der PHOTOGRAPHIE hatte ich nicht entdeckt. Ich mußte mir eingestehen, daß meine Lust ein unvollkommener Mittler war und daß eine auf ihr hedonistisches Ziel beschränkte Subjektivität das Universale nicht zu erkennen vermochte. Ich mußte tiefer in mich selbst eindringen, um die Evidenz der PHOTOGRAPHIE zu finden, das, was jeder, der ein Photo betrachtet, sieht, und was sie in seinen Augen von jedem anderen Bild unterscheidet. Ich mußte meine Einstellung ändern.

II



Was ich zu Beginn ganz unbefangen, unter dem Deckmantel der Methode, bemerkt hatte, daß nämlich jedes Photo in gewisser Hinsicht die zweite Natur seines Referenten ist, entdeckte ich erneut – neu, sollte ich sagen –, überwältigt von der Wahrheit des Bildes. Ich mußte mich folglich von nun an damit abfinden, daß ich zwei Tonlagen vermengte: die der Banalität (das sagen, was jedermann sieht und weiß) und die der Einzigartigkeit (diese Banalität mit dem ganzen Elan einer Emotion beflügeln, die ausschließlich zu mir gehörte). Es war, als suchte ich die Natur eines Verbs, das keinen Infinitiv hätte und das man nur in der Verbindung mit Tempus und Modus anträte.

Ich mußte zunächst deutlich erfassen und damit, wenn möglich, deutlich sagen (auch wenn es etwas Einfaches ist), inwieweit der REFERENT der PHOTOGRAPHIE nicht von der gleichen Art ist wie das der anderen Darstellungssysteme. »Photographischen Referenten« nenne ich nicht die *möglicherweise* reale Sache, auf die ein Bild oder ein Zeichen verweist, sondern die *notwendig* reale Sache, die vor dem Objektiv plazierte war und ohne die es keine Photographie gäbe. Die Malerei kann wohl eine Realität fingieren, ohne sie gesehen zu haben. Der Diskurs fügt Zeichen aneinander, die gewiß Referenten haben, aber diese Referenten können »Chimären« sein, und meist sind sie es auch. Anders als bei diesen Imitationen läßt sich in der PHOTOGRAPHIE nicht leugnen, daß die Sache dagewesen ist. Hier gibt es eine Verbindung aus zweierlei: aus Realität und Vergangenheit. Und da diese Einschränkung nur hier existiert, muß man sie als das Wesen, den Sinngehalt (*noema*) der PHOTOGRAPHIE ansehen. Worauf ich mich in einer

Photographie intentional richte (vom Film wollen wir noch nicht sprechen), ist weder die KUNST noch die KOMMUNIKATION, sondern die REFERENZ, die das Grundprinzip der PHOTOGRAPHIE darstellt.

Der Name des Noemas der PHOTOGRAPHIE sei also:

»Es-ist-so-gewesen« oder auch: das UNVERÄNDERLICHE. Im Lateinischen (eine Pedanterie, die notwendig ist, da sie Nuancen erhellt) hieße dies zweifellos:

»interfuit«: das, was ich sehe, befand sich dort, an dem Ort, der zwischen der Unendlichkeit und dem wahrnehmenden Subjekt (*operator* oder *spectator*) liegt; es ist dagewesen und gleichwohl auf der Stelle abgesondert worden; es war ganz und gar, unwiderlegbar gegenwärtig und war doch bereits abgeschieden. Das alles ist in dem Verb *intersum* enthalten.

Es ist möglich, daß in der alltäglichen Bilderflut, in den tausenderlei Formen von Interesse, die sie hervorzurufen scheint, das Noema des »Es-ist-so-gewesen« zwar nicht verdrängt wird (ein Noema kann nicht verdrängt werden), aber daß es doch mit einer gewissen Indifferenz erfahren wird, als ein Merkmal, das sich von selbst versteht. Aus dieser Indifferenz hatte mich die PHOTOGRAPHIE aus dem Wintergarten geweckt. Ich war einer paradoxen Bahn gefolgt, als ich unter dem Eindruck einer mir neuen Erfahrung von Eindringlichkeit aus der Wahrheit des Bildes auf die Realität seines Ursprungs schloß, versichert man sich doch gewöhnlich der Dinge, ehe man sie für »wahr« erklärt; ich hatte Wahrheit und Realität in einer einzigartigen Gefühlsbewegung miteinander verwechselt, in der ich seitdem die Natur – den Geist – der PHOTOGRAPHIE ansiedelte, denn schließlich hätte mir kein gemaltes Porträt, auch wenn es mir als »wahr« erschienen wäre, zu suggerieren vermocht, sein Referent habe wirklich existiert.



Ich könnte es anders ausdrücken: was die Natur der PHOTOGRAPHIE begründet, ist die Pose. Dabei ist die reale Dauer dieser Pose nicht von Belang; selbst während einer Millionstel Sekunde (der Milchtropfen von H. D. Edgerton) hat es immer noch eine Pose gegeben, denn die Pose ist hier weder eine Haltung des fotografierten Objekts noch eine Technik des *operator*, sondern der Begriff für eine »Absicht« bei der Lektüre: wenn ich ein Photo betrachte, so schließe ich unweigerlich in meine Betrachtung den Gedanken an jenen Augenblick, so kurz er auch gewesen sein mag, mit ein, als sich etwas Reales unbeweglich vor dem Auge befand. Ich übertrage die Unbewegtheit des Photos, das ich vor Augen habe, auf die in der Vergangenheit gemachte Aufnahme, und dieses Innehalten bildet die Pose. Das erklärt auch, warum das Noema der PHOTOGRAPHIE verkümmert, wenn diese PHOTOGRAPHIE in Bewegung gerät und zum Film wird: im PHOTO *hat sich etwas* vor eine kleine Öffnung *gestellt* und ist dort geblieben (so jedenfalls empfinde ich es); doch im Film *hat sich* vor der gleichen kleinen Öffnung *etwas vorbeibewegt*: die Pose wird von der ununterbrochenen Folge der Bilder beseitigt und geleugnet: es kommt zu einer anderen Phänomenologie und folglich zu einer anderen Kunst, obgleich sie von der ersteren abgeleitet ist.

In der PHOTOGRAPHIE ist die Anwesenheit des Gegenstands (in einem bestimmten Augenblick, der vergangen ist) niemals metaphorisch; und was lebende Wesen angeht, auch nicht ihr Leben, es sei denn, man fotografiere einen Leichnam; und ferner: wenn die Photographie dann entsetzlich wird, so deshalb, weil sie gewissermaßen bestätigt, daß der Leichnam *als Leichnam* lebendig ist: sie ist das lebendige Bild

von etwas Totem. Denn die Unbewegtheit der Photographie ist in gewisser Hinsicht das Ergebnis einer perversen Verschränkung zweier Begriffe: des REALEN und des LEBENDIGEN: indem sie bezeugt, daß der Gegenstand real gewesen sei, suggeriert sie insgeheim, er sei lebendig, aufgrund jener Täuschung, die uns dazu verleitet, dem REALEN einen uneingeschränkt höheren, gleichsam ewigen Wert einzuräumen; indem sie aber dieses Reale in die Vergangenheit verlagert (*»Es-ist-so-gewesen«*), erweckt sie den Eindruck, es sei bereits tot. Daher sollte man eher sagen, daß das Unnachahmliche der PHOTOGRAPHIE (ihr Noema) darin besteht, daß jemand den Referenten *leibhaftig* oder gar *in persona* gesehen hat (auch wenn es sich um Gegenstände handelt). Die PHOTOGRAPHIE hat im übrigen, historisch gesehen, als Kunst der PERSON begonnen: ihrer Identität, ihres zivilen Standes, dessen, was man, in jeder Bedeutung des Worts, das *An-und-für-Sich* des Körpers nennen könnte. Auch hier beginnt der Film sich, aus phänomenologischer Sicht, von der PHOTOGRAPHIE zu unterscheiden; denn beim (fiktionalen) Film werden zwei Posen vermengt: das *»Es-ist-so-gewesen«* des Schauspielers und das seiner Rolle, weshalb ich in einem Film niemals ohne eine gewisse Melancholie Schauspieler, von denen ich weiß, daß sie tot sind, sehen oder wiedersehen kann (ein Gefühl, das ich vor einem Gemälde niemals empfinde): es ist nichts anderes als die Melancholie der PHOTOGRAPHIE. (Das gleiche empfinde ich, wenn ich die Stimme von Sängern höre, die nicht mehr leben.)

Und wieder denke ich an das Porträt von William Casby, »als Sklave geboren«, das Avedon aufgenommen hat. Das Noema ist hier sehr intensiv; denn der, den ich hier sehe, *ist Sklave gewesen*: Er bezeugt, daß die Sklaverei Wirklichkeit gewesen ist, gar nicht so



lange vor unserer Zeit; und er bezeugt es nicht durch historische Belege, sondern durch eine neue Art von Beweisen, die – obgleich es sich um Vergangenheit handelt – in gewissem Sinn experimentelle und nicht mehr nur logisch erbrachte sind: Beweis im Sinne des heiligen Thomas, der den auferstandenen Christus berühren wollte. Ich erinnere mich, daß ich sehr lange eine aus einer illustrierten Zeitschrift ausgeschnittene Photographie aufbewahrt habe – seither verschwunden, wie alles, was zu gut aufgeräumt wird –, auf der ein Sklavenmarkt abgebildet war: der Herr mit Hut, stehend, die Sklaven mit Lendenschurz, sitzend. Ich sage wohlweislich: eine Photographie – nicht etwa ein Stich; denn was mich als Kind daran erschreckt und fasziniert hatte, rührte daher, daß es dieses *mit Bestimmtheit* gegeben hatte: keine Frage der Genauigkeit, sondern der Wirklichkeit: der Historiker war nicht mehr der Vermittler, die Sklaverei wurde ohne Vermittlung wiedergegeben, das Faktum *ohne Methode* angesiedelt.

34

Es heißt oft, die Maler hätten die PHOTOGRAPHIE erfunden (indem sie den Ausschnitt, die Zentralperspektive Albertis und die Optik der *camera obscura* auf sie übertrugen). Ich hingegen sage: nein, es waren die Chemiker. Denn der Sinngehalt des »*Es-ist-so-gewesen*« ist erst von dem Tage an möglich geworden, da eine wissenschaftliche Gegebenheit, die Entdeckung der Lichtempfindlichkeit von Silbersalzen, es erlaubte, die von einem abgestuft beleuchteten Objekt zurückgeworfenen Lichtstrahlen einzufangen und festzuhalten. Die PHOTOGRAPHIE ist, wörtlich verstanden, eine Emanation des Referenten. Von

90

einem realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin; die Dauer der Übertragung zählt wenig; die Photographie des verschwundenen Wesens berührt mich wie das Licht eines Sterns. Eine Art Nabelschnur verbindet den Körper des photographierten Gegenstandes mit meinem Blick: das Licht ist hier, obschon ungreifbar, doch ein körperliches Medium, eine Haut, die ich mit diesem oder jener teile, die einmal photographiert worden sind.

Sontag, 144

Im Lateinischen würde »Photographie« wahrscheinlich heißen: »*imago lucis opera expressa*«, das heißt: durch die Wirkung des Lichts enthülltes, »hervorgetretenes«, »aufgegangenes«, (wie der Saft einer Zitrone) »ausgedrücktes« Bild. Und wenn die PHOTOGRAPHIE Teil einer Welt wäre, die noch ein gewisses Maß an Sensibilität für den Mythos besäße, so würde man angesichts dieses reichen Symbols ganz gewiß frohlocken: der geliebte Körper wird durch die Vermittlung eines kostbaren Metalls, des Silbers, (Denkmal und verschwenderische Fülle) unsterblich; und die Vorstellung ließe sich nachtragen, daß dieses Metall, wie alle Metalle der ALCHEMIE, lebendig ist.

Vielleicht weil es mich so sehr erhebt (oder bedrückt), wenn ich weiß, daß der einstige Gegenstand durch seine unmittelbare Ausstrahlung (seine Leuchtdichte) die Oberfläche tatsächlich berührt hat, auf die nun wiederum mein Blick fällt, kann ich an der FARBE keinerlei Gefallen finden. Eine anonyme Daguerreotypie von 1843 zeigt in einem Medaillon einen Mann und eine Frau, die nachträglich vom Miniaturenmaler, den das Photo-Atelier beschäftigte, koloriert wurden: nie kann ich mich des Eindrucks erwehren, daß (ungeachtet dessen, was sich tatsächlich abspielt) bei jeder Photographie die Farbe in gleicher Weise

91



eine Tünche ist, mit der die ursprüngliche Wahrheit des SCHWARZ-WEISSEN nachträglich zugedeckt wird. Die FARBE ist für mich eine unechte Zutat, eine Schminke (von der Art, die man den Toten auflegt). Denn nicht das »Lebendige« der Photographie (ein rein ideologischer Begriff) hat für mich Bedeutung, sondern die Gewißheit, daß der photographierte Körper mich mit seinen eigenen Strahlen erreicht und nicht durch eine zusätzliche Lichtquelle.

(So ist auch die PHOTOGRAPHIE aus dem Wintergarten, so verblaßt sie sein mag, für mich der reiche Quell jener Strahlen, die von meiner Mutter ausgegangen sind, als sie ein Kind war – von ihren Haaren, ihrer Haut, ihrem Kleid, ihrem Blick, *damals, an jenem Tage.*)

35

Die PHOTOGRAPHIE ruft nicht die Vergangenheit ins Gedächtnis zurück (nichts Proustisches ist in einem Photo). Die Wirkung, die sie auf mich ausübt, besteht nicht in der Wiederherstellung des (durch Zeit, durch Entfernung) Aufgehobenen, sondern in der Beglaubigung, daß das, was ich sehe, tatsächlich dagewesen ist. Dies ist allerdings eine wahrhaft anstößige Wirkung. Stets *versetzt mich* die PHOTOGRAPHIE in *Erstaunen*, und dieses Erstaunen hält an und erneuert sich unaufhörlich. Vielleicht reicht dieses Erstaunen, dieses Beharren tief in die religiöse Substanz, aus der ich geformt bin; wie man es auch dreht und wendet: die PHOTOGRAPHIE hat etwas mit Auferstehung zu tun: kann man von ihr nicht dasselbe sagen, was die Byzantiner vom Antlitz Christi sagten, das sich auf dem Schweiß Tuch der Veronika abgedrückt hat, nämlich daß sie nicht von Menschenhand geschaffen sei, *acheiropoietos*?

Da sehen wir polnische Soldaten auf freiem Feld Rast machen (Kertész, 1915); nichts Besonderes, es sei denn der Beleg, den kein realistisches Gemälde mir erbringen könnte – daß *sie dagewesen sind*; was ich sehe, ist keine Erinnerung, keine Phantasie, keine Wiederherstellung, kein Teil der Maja, wie die Kunst sie in verschwenderischer Fülle bietet, sondern das Wirkliche in vergangenem Zustand: das Vergangene und das Wirkliche zugleich. Die Nahrung, welche die PHOTOGRAPHIE meinem Geist gibt (ohne ihn je damit zu sättigen), ist, durch einen kurzen Impuls, dessen Anstoß nicht in Träumereien abschweifen läßt (was vielleicht die Definition des *satori* ist), das schlichte Geheimnis der Gleichzeitigkeit. Eine anonyme Photographie zeigt eine Hochzeit (in England): fünfundzwanzig Personen jeden Alters, zwei kleine Mädchen, ein Säugling; ich lese das Datum und rechne flüchtig nach: 1910; also müssen sie alle tot sein, außer vielleicht den kleinen Mädchen und dem Säugling (alte Damen heute und ein alter Herr). Wenn ich den Strand von Biarritz im Jahre 1931 (Lartigue) oder den »Pont des Arts« von 1932 (Kertész) sehe, sage ich mir: »Vielleicht war ich dort«; vielleicht bin ich unter den Badenden oder den Passanten, an einem jener Sommernachmittage, an denen ich von Bayonne aus mit der Straßenbahn zum Schwimmen an die Grande Plage fuhr, oder an einem jener Sonntagmorgen, an denen ich, von unserer Wohnung in der Rue Jacques Callot kommend, die Brücke überquerte, um in den Temple de l'Oratoire zu gehen (in der christlichen Phase meiner Jugend). Das Datum ist Teil des Photos: nicht weil es auf einen bestimmten Stil hinweist (das berührt mich nicht), sondern weil es aufmerken, das Leben, den Tod, das unausweichliche Verschwinden der Generationen überdenken läßt: es ist *möglich*, daß Ernest, der kleine Schüler, den Kertész 1931 pho-



André Kertész  
Ernest  
Paris 1931



»Es ist möglich, daß Ernest heute noch lebt:  
doch wo? wie? welch ein Roman!«

tographiert hat, heute noch lebt (doch wo? wie? welch ein Roman!). Jede Photographie hat mich als Bezugspunkt, und eben dadurch bringt sie mich zum Staunen, daß sie die fundamentalen Fragen an mich richtet: warum lebe ich *hier und jetzt*? Zwar setzt die PHOTOGRAPHIE, mehr als jede andere Kunst, eine unmittelbare Präsenz in die Welt – eine Ko-Präsenz; doch ist diese Präsenz nicht nur politischer Natur (»durch das Bild an den Ereignissen teilnehmen«), sondern auch metaphysischer Natur. Flaubert hat sich über Bouvard und Pécuchet mokiert (aber hat er sich wirklich mokiert?), wenn sie sich über den Himmel, die Sterne, die Zeit, das Leben, die Unendlichkeit und so weiter Gedanken machen. Es ist die Art von Fragen, die mir die PHOTOGRAPHIE stellt: Fragen, die einer »dummen« oder simplen Metaphysik entstammen (die Antworten sind das Komplizierte daran): wahrscheinlich die wahre Metaphysik.

36

Die PHOTOGRAPHIE sagt (zwangsläufig) nichts über *das, was nicht mehr ist*, sondern nur und mit Sicherheit etwas über *das, was gewesen ist*. Diese feine Unterscheidung ist ausschlaggebend. Beim Anblick eines Photos schlägt das Bewußtsein nicht unbedingt den nostalgischen Weg der Erinnerung ein (wie viele Photos stehen außerhalb der individuellen Zeit), sondern, bei jedem überhaupt auf der Welt existierenden Photo, den Weg der Gewißheit: das Wesen der PHOTOGRAPHIE besteht in der Bestätigung dessen, was sie wiedergibt. Einmal erhielt ich von einem Photographen ein Photo von mir, dessen Entstehungsort mir trotz aller Bemühungen unerfindlich blieb; ich

95



musterte die Krawatte, den Pullover, um herauszufinden, bei welcher Gelegenheit ich sie getragen hatte; vergebliche Mühe. Und trotzdem, *weil es eine Photographie war*, konnte ich nicht bestreiten, daß ich *da* gewesen war (auch wenn ich nicht wußte, *wo*). Diese Verzerrung zwischen der Gewißheit und dem Vergessen verursachte mir eine Art Schwindel, so etwas wie die Angst vor der Aufdeckung (das Thema von *Blow-up* war nicht fern); ich ging zur Ausstellungseröffnung wie zu einer Ermittlung, um endlich herauszufinden, was ich von mir nicht mehr wußte.

Nichts Geschriebenes kann mir diese Gewißheit geben. Darin liegt das Übel (vielleicht aber auch die Wonne) der Sprache: daß sie für sich selbst nicht bürgen kann. Das Noema des Sprachlichen besteht vielleicht in diesem Unvermögen oder, um es positiv zu wenden: die Sprache ist ihrem Wesen nach Erfindung; will man sie zur Wiedergabe von Tatsächlichkeit befähigen, so bedarf es eines enormen Aufwands: wir bemühen die Logik oder, wenn es daran mangelt, den Schwur; die PHOTOGRAPHIE aber verhält sich gleichgültig gegenüber jeder Vermittlung: sie erfindet nicht; sie ist die Bestätigung selbst; die Kunstgriffe, die sie in seltenen Fällen zuläßt, haben keine Beweiskraft; im Gegenteil, es sind Trickaufnahmen: die Photographie ist nur dann diffizil, wenn sie betrügt. Sie ist eine umgekehrte Prophezeiung: wie Cassandra, den Blick jedoch auf die Vergangenheit gerichtet, lügt sie niemals: oder vielmehr kann sie lügen, was die Bedeutung der Sache anlangt, da sie von Natur aus *tendenzios* ist, niemals jedoch kann sie über deren Existenz hinwegtäuschen. Ohnmächtig gegenüber allgemeinen Vorstellungen (der Fiktion), ist ihre Kraft gleichwohl allem überlegen, was der menschliche Geist zu ersinnen vermag und vermocht hat, um uns der Wirklichkeit zu versichern – doch ist diese Wirklichkeit

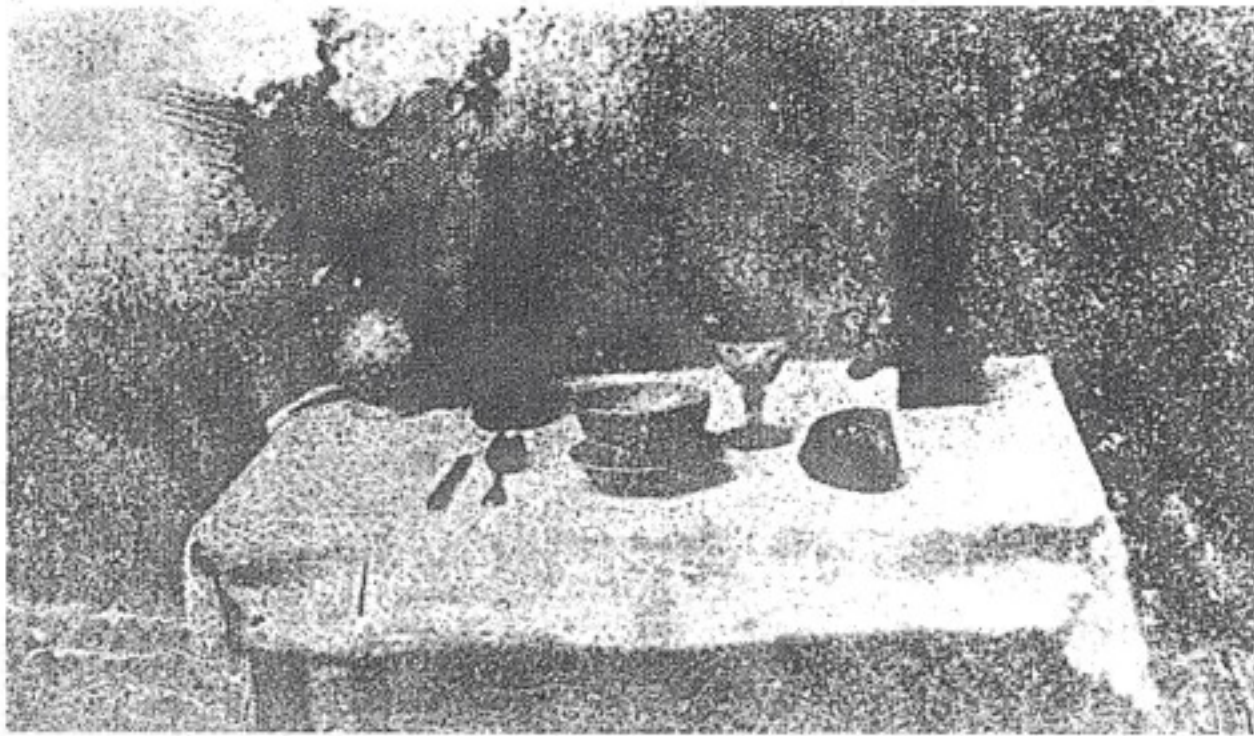
auch nichts anderes als ein Zufall (*»so und nichts weiter«*).

Jegliche Photographie ist eine Beglaubigung von Präsenz. Diese Beglaubigung ist das neue Gen, das diese Erfindung in die Familie der Bilder eingeführt hat. Die ersten Photos, die ein Mensch betrachtete (Niepce vor dem *Gedeckten Tisch* beispielsweise), mußten ihm Gemälden zum Verwechseln ähnlich erscheinen (immer noch die gleiche *camera obscura*); dennoch wußte er, daß er es mit einem Mutanten zu tun hatte (ein MARSMENSCH kann einem Menschen ähneln); sein Bewußtsein stellte das Objekt, dem er begegnete, außerhalb jeder Analogie, als sei es das Ektoplasma »dessen, was gewesen war«: weder Bild noch Wirklichkeit, ein wahrhaft neues Wesen: etwas Wirkliches, das man nicht mehr berühren kann.

Vielleicht hindert uns ein unbezwinglicher Widerstand, an die Vergangenheit, an die GESCHICHTE zu glauben, es sei denn in der Form des Mythos. Die PHOTOGRAPHIE hat, zum ersten Mal, diesen Widerstand zum Schwinden gebracht: von nun an ist die Vergangenheit so gewiß wie die Gegenwart, ist das, was man auf dem Papier sieht, so gewiß wie das, was man berührt. Das Auftreten der PHOTOGRAPHIE – und nicht, wie gesagt worden ist, das des Films – schafft die Zäsur, die die Geschichte der Welt spaltet. Legendre

Gerade weil die PHOTOGRAPHIE ein anthropologisch neuer Gegenstand ist, muß sie sich, wie mir scheint, den gängigen Diskussionen über das Bild entziehen. Bei den heutigen Kommentatoren der PHOTOGRAPHIE (Soziologen und Semiotologen) steht die semantische Relativität hoch im Kurs: nichts »Reales« gibt es (groß ist die Verachtung für die »Realisten«, die nicht sehen, daß eine Photographie immer codiert ist), nur das Artefakt: *Thesis*, nicht *Physis*; die PHOTOGRAPHIE, sagen sie, ist kein Analogon der Welt; was sie Beceyro





Nicéphore  
Niepce  
Der gedeckte  
Tisch  
um 1822

*Die erste Photographie*

wiedergibt, ist künstlich erzeugt, weil die photographische Optik der (ganz und gar historischen) Perspektive Albertis untergeordnet ist und die Belichtung der Filmschicht aus einem dreidimensionalen Gegenstand ein zweidimensionales Bild macht. Diese Debatte ist fruchtlos: das analogische Wesen der PHOTOGRAPHIE läßt sich nicht von der Hand weisen; gleichzeitig aber ist das Noema der PHOTOGRAPHIE mitnichten in der Analogie zu suchen (ein Merkmal, das sie mit allen Techniken der Abbildung gemein hat). Die Realisten, zu denen ich gehöre und bereits gehörte, als ich die Behauptung aufstellte, die PHOTOGRAPHIE sei ein Bild ohne Code – obschon Codes selbstverständlich ihre Lektüre steuern –, betrachten eine Photographie keineswegs als eine »Kopie« des Wirklichen – sondern als eine Emanation des *vergangenen Wirklichen*: als *Magie* und nicht als Kunst. Die Frage, ob die Photographie analogisch oder codiert sei, hilft uns bei der Analyse nicht weiter. Wichtig ist, daß das photographische Bild eine bestätigende Kraft besitzt und daß die Zeugenschaft der PHOTOGRAPHIE sich nicht auf das Objekt, sondern auf die Zeit bezieht. Phänomenologisch gesehen, hat in der PHOTOGRAPHIE das Bestätigungsvermögen den Vorrang vor der Fähigkeit zur Wiedergabe.

37

Alle Autoren, sagt Sartre, stimmen in der Feststellung überein, daß die Bilder, die die Lektüre eines Romans begleiten, armselig sind: bin ich von einem Roman in Bann geschlagen, entsteht kein Bild in mir. Dem BILD-MINIMUM der Lektüre entspricht das BILD-MAXIMUM des PHOTOS; nicht nur, weil es bereits in



Rilke,  
III, 184

Nicht nur ist das PHOTO seinem Wesen nach niemals Erinnerung (ihr grammatikalischer Ausdruck wäre das Perfekt, während das Tempus des PHOTOS eher der Aorist ist), es blockiert sie vielmehr, wird sehr schnell Gegen-Erinnerung. Einmal sprachen Freunde über die Kindheitserinnerungen; sie besaßen solche; ich aber hatte gerade meine alten Photos angesehen und besaß keine mehr. Inmitten dieser Photographien konnte ich mich nicht mehr mit den Rilkeversen trösten:

*So milde wie Erinnerung  
duften im Zimmer die Mimosen.  
Aussi doux que le souvenir  
les mimosas baignent la chambre.*

Das PHOTO »badet« das Zimmer nicht: kein Duft, keine Musik, nichts als *die unmäßige Sache*. Die PHOTOGRAPHIE ist gewaltsam, nicht weil sie Gewalttaten zeigt, sondern weil sie bei jeder Betrachtung *den Blick mit Gewalt ausfüllt* und weil nichts in ihr sich verweigern noch sich umwandeln kann (daß man sie manchmal zart nennen kann, widerspricht nicht ihrer Gewaltbarkeit; viele sagen, Zucker sei süß; ich hingegen finde Zucker gewaltsam).

38

Morin, 281

All die jungen Photographen, die durch die Welt hasten, weil sie sich dem Aktualitätenfang verschrieben haben, wissen nicht, daß sie Agenten des TODES sind. Auf diese Weise begegnet unsere Zeit dem TOD: unter dem leugnenden Alibi des überschäumend Lebendigen, und der PHOTOGRAPH betreibt es gewissermaßen als Beruf. Denn historisch gesehen muß es zwischen der »Krise des Todes«, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einsetzt, und der PHOTO-

102

GRAPHIE einen Zusammenhang geben; ich für mein Teil fände es sinnvoller, man würde sich, statt das Auftreten der PHOTOGRAPHIE fortwährend in seinen sozialen und ökonomischen Kontext zu stellen, auch über die anthropologische Beziehung zwischen dem TOD und dem neuen Bild Gedanken machen. Denn in einer Gesellschaft muß der TOD irgendwo zu finden sein; wenn nicht mehr (oder in geringerem Maße) in der religiösen Sphäre, dann anderswo; vielleicht in diesem Bild, das den TOD hervorbringt, indem es das Leben aufbewahren will. Die PHOTOGRAPHIE könnte als Erscheinung, die mit dem Schwinden der Riten einhergeht, vielleicht mit dem Vordringen eines asymbolischen TODES in unserer modernen Gesellschaft korrespondieren, eines TODES außerhalb von Religion und Ritual, einer Art von plötzlichem Eintauchen in den buchstäblichen TOD. DAS LEBEN / DER TOD: das Paradigma wird auf ein simples Auslösen beschränkt, jenes, das die Ausgangspose vom fertigen Abzug trennt.

Mit der PHOTOGRAPHIE betreten wir die Ebene des *gewöhnlichen* TODES. Einmal sagte jemand nach dem Ende einer Vorlesung verachtungsvoll zu mir: »Sie sprechen so gewöhnlich vom TOD.« – Als ob der Schrecken des TODES nicht gerade in seiner Gewöhnlichkeit läge! Dies ist sein Schrecken: daß es nichts zu sagen gibt über den Tod des Menschen, den ich am meisten liebe, nichts über sein Photo, das ich betrachte, ohne es je ausloten, umwandeln zu können. Der einzige »Gedanke«, zu dem ich fähig bin, ist der, daß am Grunde dieses ersten Todes mein eigener Tod eingeschrieben ist; zwischen diesen beiden bleibt nichts als das Warten; mein einziger Rückhalt ist diese *Ironie*: darüber zu sprechen, daß es »nichts zu sagen gibt«.

Ich kann das PHOTO nur in Abfall umwandeln: ent-

103



weder Schublade oder Papierkorb. Nicht nur teilt es das Schicksal des (vergänglichen) Papiers, es ist, auch wenn es auf härterem Material fixiert wird, um nichts weniger sterblich: wie ein lebender Organismus wird es geboren aus keimenden Silberkörnchen, erblüht es für einen Augenblick, um alsbald zu altern. Angegriffen vom Licht und von der Feuchtigkeit, verblaßt es, erschöpft es sich und verschwindet; man kann es nur noch wegwerfen. Die Gesellschaften früherer Zeiten wußten es so einzurichten, daß die Erinnerung, Ersatz für das Leben, ewig wurde und daß wenigstens das, was den TOD zum Ausdruck brachte, selbst Unsterblichkeit erlangte: das DENKMAL. Indem die moderne Gesellschaft aber die – sterbliche – PHOTOGRAPHIE zum allgemeinen und gleichsam natürlichen Zeugen dessen machte, »was gewesen ist«, hat sie auf das DENKMAL verzichtet. Ein Paradox: dasselbe Jahrhundert hat die GESCHICHTE und die PHOTOGRAPHIE erfunden. Doch GESCHICHTE ist ein nach positiven Regeln konstruiertes Gedächtnis, ein rein intellektueller Diskurs, der die mythische ZEIT auslöscht; und die PHOTOGRAPHIE ist ein sicheres, jedoch vergängliches Zeugnis; so bereitet heute alles unser Geschlecht auf dieses Unvermögen vor: eines bald nicht mehr fassen zu können, weder affektiv noch symbolisch – die DAUER: das Zeitalter der PHOTOGRAPHIE ist auch das Zeitalter der Revolutionen, der Zwigigkeiten, der Attentate, der Explosionen, kurz: der Ungeduld und all dessen, was das Reifen leugnet. – Und ohne Zweifel wird auch das Staunen über das »Es-ist-so-gewesen« verschwinden. Es ist bereits verschwunden. Ich bin, ich weiß nicht, warum, einer seiner letzten Zeugen (Zeuge des UNZEITGEMÄSSEN), und dieses Buch ist seine archaische Spur.

Was wird mit diesem Photo vergehen, das vergilbt, verblaßt, verlöscht und eines Tages auf den Müll

geworfen wird, wenn nicht von mir – dafür bin ich zu abergläubisch –, so doch bei meinem Tod? Nicht nur das »Leben« (das war lebendig, stand lebendig vor dem Objektiv), sondern bisweilen auch, wie soll ich sagen? die Liebe. Beim Betrachten des einzigen Photos, auf dem mein Vater und meine Mutter gemeinsam zu sehen sind, die beiden, von denen ich weiß, daß sie sich liebten, denke ich: die Liebe als etwas Kostbares, das wird für immer verschwinden; denn wenn ich nicht mehr da bin, wird niemand mehr sie bezeugen können: nichts wird bleiben als die gleichgültige NATUR. Das erzeugt einen Schmerz, der so stechend, so unerträglich ist, daß Michelet, allein gegen sein Jahrhundert, sich die GESCHICHTE als einen PROTEST aus Liebe vorstellte: nicht nur dem Leben Dauer zu verleihen, sondern auch dem, was er mit seinen heute altmodisch gewordenen Begriffen das GUTE, die GERECHTIGKEIT, die EINHEIT und so weiter nannte.

Zu der Zeit (am Anfang dieses Buches: das liegt schon wieder weit zurück), als ich mich nach meiner Vorliebe für bestimmte Photos fragte, hatte ich geglaubt, ein Feld des kulturellen Interesses (das *studium*) von jener unerwarteten Textur unterscheiden zu können, die mitunter dieses Feld durchkreuzte und die ich das *punctum* nannte. Nun weiß ich, daß es noch ein anderes *punctum* (ein anderes »Stigma«) gibt als das des »Details«. Dieses neue *punctum*, nicht mehr eines der Form, sondern der Dichte, ist die ZEIT, ist die erschütternde Emphase des Noemas (»Es-ist-so-gewesen«), seine reine Abbildung.



Im Jahre 1865 versuchte der junge Lewis Payne den amerikanischen Außenminister W.H. Seward zu ermorden. Alexander Gardner hat ihn in seiner Zelle photographiert; er wartet auf den Henker. Das Photo ist schön, schön auch der Bursche: das ist das *studium*. Das *punctum* aber ist dies: er wird sterben. Ich lese gleichzeitig: *das wird sein* und *das ist gewesen*; mit Schrecken gewahre ich eine vollendete Zukunft, deren Einsatz der Tod ist. Indem die Photographie mir die vollendete Vergangenheit der Pose (den Aorist) darbietet, setzt sie für mich den Tod in die Zukunft. Was mich besticht, ist die Entdeckung dieser Gleichwertigkeit. Das Kinderphoto meiner Mutter vor Augen, sage ich mir: sie wird sterben: ich erschauere wie der Psychotiker bei Winnicott *vor einer Katastrophe, die bereits stattgefunden hat*. Gleichviel, ob das Subjekt, das sie erfährt, schon tot ist oder nicht, ist jegliche Photographie diese Katastrophe.

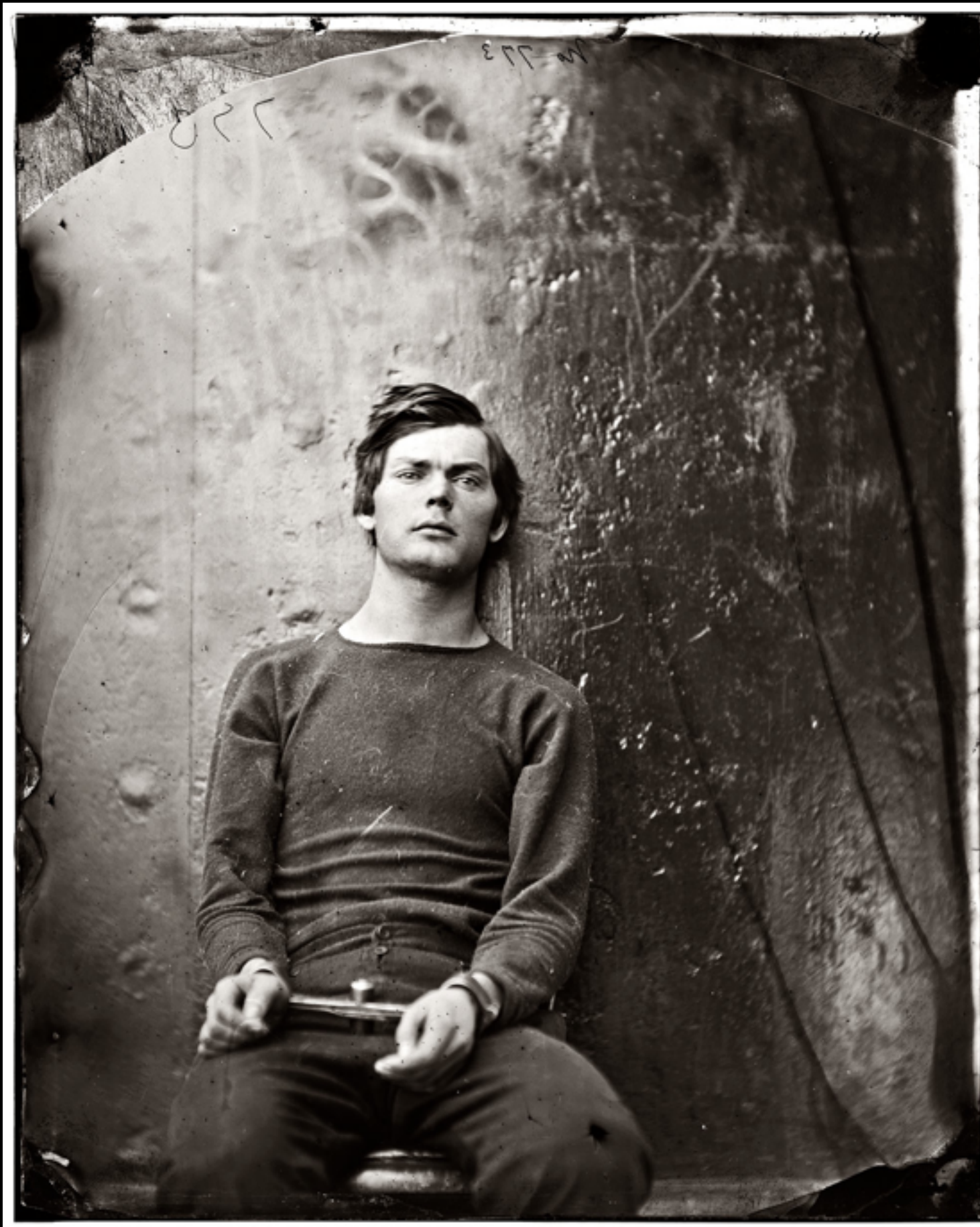
Dieses *punctum*, das die Überfülle und die Buntschekigkeit der Aktualitätenphotos mehr oder weniger ausradiert hat, tritt in der historischen Photographie klar lesbar zutage: immer wird hier die ZEIT zermalmt: dies ist tot und dies wird sterben. Diese beiden kleinen Mädchen, die eines der ersten Aeroplane über ihrem Dorf beobachten (sie sind gekleidet wie meine Mutter als Kind, sie spielen Reifen), wie lebendig sind sie doch! Sie haben das ganze Leben vor sich; zugleich aber sind sie tot (heute), sie sind also *bereits* tot (gestern). Im Grunde bedarf ich nicht der Abbildung eines Körpers, um von diesem Schwindel durch die zermalnte ZEIT erfaßt zu werden. 1850 hat August Salzmänn bei Jerusalem den Weg nach Beith-Lehem (in der damaligen Orthographie) photographiert: nichts als ein steiniger Boden und ein paar Ölbäume; doch drei Zeiten verdrehen mir den Kopf: meine



Alexander  
Gardner  
Porträt  
Lewis Paynes  
1865

»Er ist tot und er wird sterben«





Alexander Gardner: *Portrait of Lewis Payne*, 1865





Neg. by T. H. O'Sullivan  
July 1863

c. 1865 by A. Gardner

Alexander Gardner: *Slaughter Pen. Foot of Round Top, Gettysburg* July 1863





Alexander Gardner: *Slaughter Pen. Foot of Round Top*, Gettysburg July [Detail]





Alexander Gardner: *A Burial Party*, Cold Harbor, Virginia April 1865





*Ils vont mourir, ils le savent*



*et cela ne se voit pas.*

Roland Barthes: *Das Reich der Zeichen*, S. 128f



Gegenwart, die Zeit Jesu und die des Photographen, all dies dem Druck der »Realität« ausgesetzt – und nicht mehr durch die Erarbeitung eines fiktionalen oder poetischen Textes vermittelt, der als solcher niemals *bis ins letzte* glaubhaft ist.

40

Gerade weil in jedem Photo, und sei es scheinbar noch so fest der aufgeregten Welt der Lebenden verhaftet, stets dieses unabweisbare Zeichen meines künftigen Todes enthalten ist, liegt in ihm eine Herausforderung an jeden einzelnen von uns, unabhängig von jedem allgemeinen Kanon (jedoch nicht unabhängig von jeglicher Transzendenz). Im übrigen betrachtet man Photos für sich allein, das peinliche Zeremoniell langweiliger Abende in Gesellschaft ausgenommen. Eine private Filmvorführung ist mir schon schwer erträglich (zu wenig Publikum, zu wenig Anonymität), doch wenn ich Photos betrachte, muß ich allein sein. Gegen Ende des Mittelalters gaben manche Gläubige die gemeinsame Lesung oder das gemeinsame Gebet auf zugunsten einer individuellen Lektüre, eines stillen, inneren meditativen Gebets (*devotio moderna*). Dies ist, wie mir scheint, das Wesen der *spectatio*. Die Lektüre öffentlicher Photographien ist im Grunde genommen stets eine Privatlektüre. Dies ist offenkundig bei alten (»historischen«) Photos, aus denen ich eine Zeit ablese, in der ich jung war, in der meine Mutter lebte, oder – noch weiter zurück – die die Zeit meiner Großeltern war und in der ich mir ein beunruhigendes Wesen vorstelle, aus dem Geschlecht, dessen letztes Glied ich bin. Doch das gilt auch für die Photos, die auf den ersten Blick nicht das geringste, auch nicht metony-

108

misch, mit meiner Existenz zu tun haben (zum Beispiel alle Reportagephotos). Jedes Photo liest sich wie die private Erscheinung seines Referenten: das Zeitalter der PHOTOGRAPHIE entspricht genau dem Einbruch des Privaten in den öffentlichen Raum oder vielmehr der Bildung eines neuen privaten Werts: der Öffentlichkeit des Privaten: das Private wird als solches öffentlich konsumiert (die ständigen Angriffe der Presse auf die Privatsphäre der Stars und die wachsende Verlegenheit der Gesetzgeber zeugen von dieser Entwicklung). Da aber das Private nicht nur ein Gut ist (das unter die historischen Eigentumsrechte fällt), da es auch und darüber hinaus für die Freiheit meines Bildes (die Freiheit, sich selbst zu tilgen) der kostbarste, unveräußerliche Ort ist und da es die Voraussetzung für eine Innerlichkeit darstellt, die sich, wie ich glaube, untrennbar mit meiner Wahrheit oder, wenn man so will, mit dem UNVERÄNDERLICHEN, das mir wesentlich ist, verbindet, so muß ich mich notwendig dieser *Öffentlichkeit des Privaten* widersetzen und beide Bereiche wieder trennen: ich möchte die Innerlichkeit aussprechen, ohne die Intimität preiszugeben. Ich erfahre die PHOTOGRAPHIE und die Welt, der sie angehört, auf zwei Ebenen: auf der einen die BILDER, auf der anderen meine Photos; auf der einen Gleichmut, Vorbeigleiten-Lassen, Geräuschkulisse, das Unwesentliche (selbst wenn ich dadurch über Gebühr betäubt werde); auf der anderen das Brennen, die Verletzung.

(Gewöhnlich wird der Amateur als unausgereifter Künstler definiert: als jemand, der zur Meisterschaft in seiner Profession nicht aufsteigen kann – oder will. Auf dem Felde der photographischen Praxis dagegen überflügelt der Amateur den Professionellen: er kommt dem Noema der PHOTOGRAPHIE am nächsten.)

109