

Gunnar Schmidt

Visualisierungen des Ereignisses. Medienästhetische Betrachtungen zu Bewegung und Stillstand

2009

<https://doi.org/10.25969/mediarep/3560>

Veröffentlichungsversion / published version

Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schmidt, Gunnar: *Visualisierungen des Ereignisses. Medienästhetische Betrachtungen zu Bewegung und Stillstand*. Bielefeld: transcript 2009. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3560>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://doi.org/10.14361/9783839410769>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Gunnar Schmidt

Visualisierungen des Ereignisses

Medienästhetische
Betrachtungen
zu Bewegung
und Stillstand

[transcript]

Kultur- und Medientheorie

Gunnar Schmidt
Visualisierungen des Ereignisses

Gunnar Schmidt (PD Dr.) arbeitet an der Schnittstelle zwischen Medien-, Kultur- und Literaturwissenschaft. Seine Forschungsschwerpunkte sind medienästhetische Phänomene in Kunst, Wissenschaft und Populärkultur.

GUNNAR SCHMIDT

**Visualisierungen des Ereignisses.
Medienästhetische Betrachtungen
zu Bewegung und Stillstand**

[transcript]

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2009 transcript Verlag, Bielefeld



**This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.**

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Arthur Mason Worthington:

A Study of Splashes, London, New York,

New York, Bombay, Calcutta 1908

Lektorat & Satz: Gunnar Schmidt

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-8376-1076-5

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei
gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:

<http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis

und andere Broschüren an unter:

info@transcript-verlag.de

INHALT

Vorwort

7

Splashes & Flashes.

Über High-Speed-Visualisierungen und Wissensformen

15

Bombenkrater.

Zur Archäologie eines gegenwärtigen Medienphänomens

39

»Jump!«

Über Körper-, Bild- und Zeitsprünge (nicht nur) in der Modefotografie

69

Nachleben oder Nachträglichkeit.

Georges Didi-Hubermans Modernitätskonzept des Ver-Fallens

99

Die Simultaneität der Blicke.

Über ein medientechnisches Dispositiv

115

Literatur / Abbildungsverzeichnis

135

VORWORT

Seit Erfindung der Fotografie dominieren technische bildgebende Verfahren die visuelle Kultur. Eine Linse oder ein Strahl wird auf etwas in der Welt gerichtet und *aufgenommen*. Der Signifikant *aufnehmen* ruft unterschiedliche Vorstellungen auf, die zu belegen scheinen, dass das Bild über einen unklaren Status verfügt: das Bewahren, das Herausnehmen, die Metamorphose, das Darstellen, die Besitznahme.

Es gehört mittlerweile zu den Grundeinsichten in den diversen Bildwissenschaften (Kunst-, Film-, Medienwissenschaften), dass die Repräsentationen auf technisch generierten Bildern in einem spannungsvollen bis antithetischen Verhältnis zu den Wirklichkeiten stehen, die den Weg in die Aufnahme gefunden haben. Dem Naturtreue-Postulat wird die Realismus-Illusion entgegengehalten: Das Bild zeigt nicht einfach Welt Dinge, so der Einwand, es enthält auch Intentionen, Interessen, Voreingenommenheiten, epistemische Prägungen und Inszenierungen. Inzwischen hat sich die Rede von der *Konstruktion* als Begriffskonvention etabliert, um unterschiedliche Sachverhalte des Formierens von Bildaussagen zu bezeichnen.

Die vorliegenden Texte folgen in gewisser Weise diesem Anliegen, die Bildwirklichkeit und die Wahrnehmungswirklichkeit respektive Wirklichkeitswahrnehmung in eine Konstellation zu bringen. Damit ist auch das Risiko eines Missverständnisses gegeben: Es könnte angenommen werden, dass die Untersuchung den illusorischen Charakter der Mimesis enthüllen möchte und die Klage der populären Medienkritik anstimmt, die in Bildern vor allem die Gefahr der Verfälschung oder Verfehlung erkennt. So berechtigt in bestimmten Zusammenhängen die Vorsicht dem Bild gegenüber ist, hier wird eine andere Perspektive eingenommen. Ausgangspunkt ist eine medienästhetische Haltung, mit der sowohl das entdeckende Potential, die Produktivität und in der Folge die sinngebende Funktion von Fotografie und Film untersucht werden. Man könnte auch vom Eigensinn der Medien sprechen, der zur Debatte steht. Das wiederum klingt nach Medienontologie. Aber auch an diesem Punkt

ist eine Präzisierung vorzunehmen: Die Geschichte der Medienentwicklung ist nicht zu trennen von den Anlässen und den Wahrnehmungswünschen, die zu diesen Medien geführt haben. Genau diese Anlässe werden im Folgenden berücksichtigt. In ihnen kommt vor allem die Kreativität der Medien zum Vorschein. Zwar gehört es zum Diskursrepertoire unserer Kultur, den Medien mit Verdächtigungen zu begegnen; es hat sich mit ihnen aber auch die Einsicht verschärft, dass die menschliche Wahrnehmung begrenzt ist und vielleicht weitaus konstruktiver ist, als den Medien unterstellt wird. Medien können durch ihre Differenz zur Wahrnehmung *zeigen*, dass Wirklichkeiten sich nicht in Anschauungen erschöpfen.

Der Titel des Buches – *Visualisierungen des Ereignisses. Medienästhetische Betrachtungen zu Bewegung und Stillstand* – verweist vor diesem Hintergrund auf einen Umbruch. Die Aufzeichnungstechniken haben die Sensibilität der Bildmacher und Bildrezipienten verstärkt auf das Moment der Bewegung und des Zeitflusses gerichtet. Es ist vielleicht keine Kontingenz, dass die Fotografie im gleichen historischen Augenblick entsteht, in dem Industrie, Städte, der Verkehr und damit die Lebensverhältnisse Tempo aufnehmen. Die Fotografie ist selbst ein schnelles Medium; aufgrund ihrer Schnelligkeit ist sie in der Lage festzuhalten, was in jedem Moment zu verschwinden droht. Die Fotografie erscheint damit als konservativ in ihrer Reaktionsform gegenüber dem *Ereignis*, also gegenüber dem, was aus der Unveränderlichkeit oder dem Gleichmaß des Zeitflusses herauspringt. Die Fotografie nimmt aber auch Teil an der Ereignisproduktion. Das Klicken des Fotoapparates, in dem sich der Sekundenbruchteil der Aufnahme anzeigt, symbolisiert die frühe Form des medial generierten Ereignisses, das im Bild zur Visualität gelangt.

Dass Sehen und Aufnehmen, Erfahrung und Repräsentation in einem komplizierten Verhältnis zueinander stehen, können zwei Beispiele aus der Fotogeschichte verdeutlichen, in denen die Stadt Gegenstand der Darstellung ist. Das erste Bild, das zu den wiederkehrenden Belegen in fotografiegeschichtlichen Abhandlungen gehört, ist Louis Daguerres »Boulevard Du Temple« aus dem Jahr 1838.¹ (Abb. 1)

1 Timm Starl gibt einen kritischen Überblick zur Rezeption dieser Daguerreotypie. Timm Starl: Schuhputzer, in: <http://www.kritik-der-fotografie.at/29-Schuhputzer.htm>, 31.7.2008

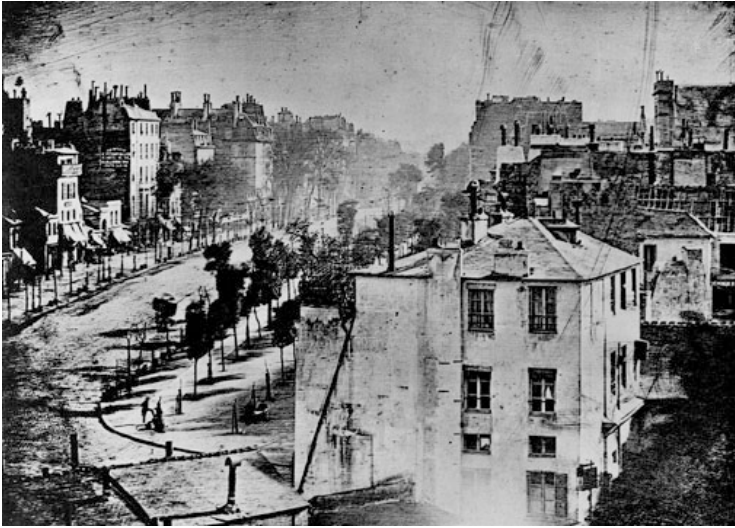


Abb. 1. Louis Daguerre: Boulevard Du Temple, 1838



Abb. 2. Mario Bellusi: Modern Traffic in Ancient Rome, 1930

Dieses Bild, das vielleicht nicht mehr war, als eine Probeaufnahme, um die Leistungsfähigkeit des neuen Mediums zu testen, wird gemeinhin unter technischer Perspektive interpretiert. Hingewiesen wird stets auf die Menschenleere des Boulevards. Lediglich ein verwischter Schuhputzer und sein Kunde in Silhouette sind an der Straßenecke zu erkennen. Die Aufnahme, die zur Mittagszeit entstanden sein muss, gibt insofern einen falschen Wirklichkeitseindruck wieder, als um diese Zeit die Straße äußerst belebt gewesen sein muss. Der Umstand, dass Daguerre noch minutenlang seine Platte belichten musste, ist verantwortlich für diese Leere. Die Spuren der sich (zu) schnell bewegend Menschen und Gefährte konnten nicht von der (zu) langsam reagierenden Chemie aufgenommen werden. Allein die relative Ruhe der Schuhputzszene machte es möglich, diese zu erfassen.

Schnelles Leben, langsames Medium: Kann man also sagen, dass die Daguerreotypie nicht in der Lage war, das Ereignis *Stadt* ins Bild zu transferieren? Legt man eine einfache Abbildlichkeitsvorstellung zugrunde, wäre dieser Einschätzung zu folgen. Jedoch wird man fragen müssen, was Daguerre geleitet haben mag, den Blick aus einem Fenster, der in dieser Form zu dieser Zeit kaum als bildwürdiges Motiv innerhalb der traditionellen Künste gegolten hatte, fotografisch zu erfassen? Ist dem Bild eine Semantik eigen, die nicht im Hinweis auf das chemo-technische Dispositiv aufgeht? Hierzu ist anzumerken, dass nicht nur der Verkehr, sondern die Stadt selbst in der Zeit Daguerres einem wahrnehmbaren Wandel unterlag. Sie war das Inbild von Modernität. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren die Boulevards die Orte, an denen sich neue Wirtschaftszweige entwickelten. Am Boulevard Du Temple war es die Unterhaltungskultur der Theater und des Spektakels, die Kultur der Zerstreuung, die für Umtrieb und Fortkommen sorgte. Honoré de Balzac hat in seinem Roman *Verlorene Illusionen*, der in den 1820er Jahren spielt und zeitgleich mit der Aufnahme Daguerres entstand², ein Zeitkolorit vom Boulevard du Temple gegeben. Im Roman wird das Kommen und Gehen von Theatern und Menschen, die Geschäftigkeit hinter den Kulissen und der Modewechsel in der Unterhaltung beschrieben:

2 Der Roman entstand zwischen 1837 und 1843.

»Das Panorama Dramatique, an dessen Stelle heute ein Haus steht, war ein reizender Saal, der am Boulevard du Temple gegenüber der Rue de Charlot lag. Zwei Direktionen hatten darin bereits Bankrott gemacht, obwohl Bouffé, der eine der Schauspieler, die sich in die Nachfolgerschaft Potiers teilten, dort zuerst auftrat, und ebenso Florine, die fünf Jahre später berühmt wurde. Die Theater haben wie die Menschen ihr Verhängnis. Das Panorama Dramatique mußte mit der Konkurrenz des Ambigu, der Gaité, der Porte-Saint-Martin und der Vaudevilletheater rechnen; es konnte sich nicht gegen sie halten und litt an den Einschränkungen der ihm erteilten Konzession und an dem Mangel an guten Stücken.«³

Die Fotografie mit ihrem panoramatischen Stil, der auf die vorfotografische Karriere Daguerres⁴ in dem dargestellten Kultursegment verweist, beinhaltet letztlich doch das Moment beschleunigten Lebens: Das Bild *zeigt* zwar nicht, was man in einem Augenblick 1838 hätte sehen können, es *verweist* aber *auf* etwas, von dem man als Zeitgenosse ein Wissen haben konnte. Das Medium fügt sich, indem es das traditionslose Motiv hervorbringt, in die Tendenz einer wachsenden Sensibilität für die Modernität des städtischen Betriebs. Auch wenn Sehen und Zeigen auseinanderklaffen, so ist damit noch kein Urteil über die Repräsentationsleistung des Bildes gefällt.

Ähnliches gilt für das zweite Foto, das fast 100 Jahre nach der Daguerreotypie entstand. Es handelt sich um eine futuristische Fotografie von Mario Bellusi aus dem Jahre 1930 mit dem Titel »Modern Traffic in Ancient Rome«. (Abb. 2) Der Titel enthält bereits eine Konfrontation: Nicht die Stadt der Modernisierung, sondern die Stadt der Geschichtlichkeit, der Antike, der sedimentierten Zeiten wird in Gegensatz zum Tempo des Verkehrs gebracht. Durch Mehrfachbelichtung hat Bellusi eine verwirrende Undeutlichkeit geschaffen. Er schiebt Räume ineinander, was zu einer Auflösung der Perspektive führt; er zeigt gehende Personen und eine aus dem Bild herausdrängende Straßenbahn; Bewegungsschlieren durchziehen das Bild. Man hat kaum Zweifel daran, dass es Bellusis Intention war, die Schnelligkeit der Eindrücke, das diffuse Durcheinander und die Reizüberflutung in der Stadt zu übersetzen. Die medial erzeugte Simultaneität und die Undeutlichkeit der Geschwindigkeitselemente sind hierzu die bildnerischen Mittel.

3 Honoré de Balzac: Verlorene Illusionen, Zürich 1977, S. 371.

4 Louis Daguerre hatte als Theater- und Panoramamalier gearbeitet.

Es ist bemerkenswert, dass im Entstehungsjahr des Fotos Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* erscheint, in dem mit sprachlichen Mitteln eine analoge Stadtimpression vermittelt wird. Gleich zu Beginn des Romans heißt es:

»Autos schossen aus schmalen, tiefen Straßen. [...] Fußgängerdunkelheit bildete wolkige Schnüre. Wo kräftigere Striche der Geschwindigkeit quer durch ihre lockere Eile führen, verdickten sie sich, rieselten nachher rascher [...]. Wie alle großen Städte bestand sie aus Unregelmäßigkeit, Wechsel, Vorgleiten, Nichtschritthalten, Zusammenstoßen von Dingen und Angelegenheiten, [...] aus Bahnen und Ungebahntem, [...] und der ewigen Verstimmung und Verschiebung aller Rhythmen gegeneinander [...].«⁵

Die Gegenüberstellung von Bild und Text hebt hervor, was bereits an der Daguerreotypie festgestellt wurde: Die mimetische Leistung des Fotos besteht nicht allein oder zuallererst darin, die visuelle Wahrnehmung wiederzugeben, sondern Formen der Erlebnishaftigkeit, wie sie für die Moderne typisch sind, mit den Bildern anzudeuten. Bellusi bricht geradezu mit der Wahrnehmungsmimesis; selbst wenn wir hohe Geschwindigkeiten als Verschleifung von Konturen und Farben wahrnehmen, so sind sie in ihrer Transparenzlosigkeit von anderer Qualität als die Schlieren auf den Bildern.

Die beiden Bildbeispiele sollen nicht weiter diskutiert werden, sie sollten lediglich das Untersuchungsfeld eröffnen, das an Bildwelten aus den Bereichen Wissenschaft, Mode, Kunst und Populärkultur bearbeitet wird. Die vorliegenden Texte sind in einer Art assoziativen Logik mit einander verknüpft: Ein Bildmotiv, eine einzeln hervorspringende Fragestellung, ein Querverweis wird an anderer Stelle aufgenommen und eingehender behandelt. Die Frage nach dem Ereignis und der medialen Zeitlichkeit stellt dabei den allgemeinen Forschungsrahmen dar. Im Zentrum stehen die Hochgeschwindigkeits-, Moment- und journalistisch-dokumentarische Fotografie. Dass hin und wieder überraschende Beziehungen zwischen den unterschiedlichen Sphären hergestellt und sinnfällig werden, ist den Medien zu verdanken, die als technisch-ästhetische Dispositive über die Grenzen der Genres hinweg die Semantik be-

5 Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbek bei Hamburg, 1987, S. 9, 10.

einflussen. Die medienästhetische Betrachtung von Phänomenen der Verzeitlichung koppelt sich dabei an eine übergeordnete Zeit-Dimension, die in der Zusammenstellung der Bilder Daguerres und Bellusis angedeutet wurde: die medienhistorische Dimension. Erst die Einbindung des Einzelphänomens in die Zeit der Geschichte bringt hervor, was an Sinn in ihm aufzufinden ist. Die Frage, wie die Geschichte von Bildern zu traktieren ist, taucht nicht nur an verschiedenen Stellen im Text auf, ein eigenes Kapitel wurde zwischen die Betrachtungen eingebaut (»Nachleben oder Nachträglichkeit«). Nur an dieser Stelle im Text wird die Lektüre des vorhergehenden Kapitels empfohlen, ansonsten ist dem Leser die Reihenfolge der Kapitel freigestellt.

SPLASHES & FLASHES. ÜBER HIGH-SPEED-VISUALISIERUNGEN UND WISSENSFORMEN

Dass das 19. Jahrhundert eines der Beschleunigung war, haben bereits die Zeitgenossen festgestellt. Mit den industriellen Maschinen entstand ein Schubmoment, das nicht nur die Geschwindigkeiten in Produktion und Fortbewegung anwachsen ließ, sondern auch in den Subjekten für einen Wahrnehmungs- und Erfahrungswandel sorgte.¹ Die erfahrbare Veränderbarkeit der Verhältnisse mag dafür verantwortlich gewesen sein, dass sich das Bewusstsein in Wissenschaft und Technik für Temporalisierungsaspekte schärfte. Man entdeckte die Zeit der Bio-Evolution, der Krankheiten, der Erdgeschichte, der Sprachgeschichte, der Warenströme, des Todes.

Die Wahrnehmung von Schnelligkeit ist nun allerdings an die Problematik erschwerter Sichtbarkeit gekoppelt: Was vorüber rast, wird unklar.² Vor diesem Hintergrund wird die Erfindung der Fotografie deutbar als notwendige Reaktion. Entstanden in direkter Nachhut der ersten industriellen Revolution, ist sie selbst eine Geschwindigkeitsmaschine, die jedoch aufgestellt wird, nicht um an der Mobilisierung teilzuhaben, sondern um Ruhe in die Ströme des Vergehens und Kommens zu bringen. Mit ihr betreibt man die visuelle Sektion an der Zeit, fixiert und macht sichtbar, was in den Schlieren der Zeit unterzugehen droht. Étienne-Jules Marey, Wissenschaftler und Pionier der Chronofotografie, bringt 1878 das technische Aufzeichnungsmedium und die neue Wirklichkeitswahrnehmung zusammen: »Ganz ohne Zweifel wird der grafische Ausdruck bald alle anderen ersetzen, wann immer eine Bewegung oder

-
- 1 Karl-Heinz Bohrer: *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt/M. 1981.
 - 2 Siehe das Zitat aus Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* auf Seite 12 in diesem Buch.

eine Zustandsveränderung aufzuzeichnen ist – mit einem Wort, bei jedem Phänomen.«³

Die Propagandisten der Fotografie des 19. Jahrhunderts (zu denen Marey gehörte) vertraten die Gewissheit, dass sich in den Bildern die »Sprache der Phänomene selbst«⁴ artikuliert.⁵ Genau dieses epistemologische Selbstverständnis ist zu befragen, gerade auch vor dem Hintergrund des zeitgenössischen Wissenschaftsverständnisses: Erwirtschaftet die Fotografie als Stopp- und Aufzeichnungstechnologie tatsächlich einen wissenschaftlichen Ertrag? Oder erzeugt sie nicht vielmehr ein diskursives Dilemma? Denn es ist zu konstatieren, dass das Eindringen der Fotografie in die Wissenschaft nicht dazu geführt hat, dass die Wissenschaftler verstummt wären. Im Gegenteil, es gibt kein Bild ohne eine diskursive Praxis. Bruno Latour hat die Relationalität deutlich benannt: »Ein isoliertes wissenschaftliches Bild ist bedeutungslos, es beweist nichts, sagt nichts, zeigt nichts, es hat keine Referenten.« Mehr als die Bilder der Kunst ist das wissenschaftliche Bild Teil einer sicht- und lesbaren Kette, und nur »[d]ie ganze Serie hat eine Bedeutung«⁶.

An diesem Punkt setzt meine Untersuchung an, die die Pluralität der Wissensformen in dem spannungsvollen Gefüge zwischen Bildform und Diskursform zum Gegenstand nimmt. Die Aufmerksamkeit ist auf die Reibungen, Distanzen, Brüche und Übergänge zwischen dokumentarisch-wissenschaftlichem Bild und den Formen der Aussage gerichtet: Bericht, Beweis, Beschreibung, Legende, Spekulation, Messung, Vision, Beschriftung, Diagramm usw. Die Bilder als Oberflächen des Wissens haben dabei keinen sicheren Stand. Begleitet werden sie von Diskursen, von denen man nicht sagen kann, ob sie stets mit dem Bild im Einklang sind.

Bevor ich meinen Gegenstand – die Hochgeschwindigkeitsfotografie – in den Blick nehme, stellt sich die schlichte Frage: »Was ist ein wissenschaftliches Bild?« Zwei kurze erkenntnisleitende Ant-

3 Étienne-Jules Marey, zit. n. Lorraine Daston, Peter Galison: Das Bild der Objektivität, in: Peter Geimer (Hg.): Ordnungen der Sichtbarkeit, Frankfurt/M 2002, S. 29-99 [hier: S. 29].

4 Ebd.

5 Am Beispiel der medizinischen Fotografie habe ich diese Situation genauer beschrieben: Gunnar Schmidt: Anamorphotische Körper, Köln, Weimar, Wien 2001.

6 Bruno Latour: Iconoclasm, Berlin 2002, S. 67.

worten sollten dazu gegeben werden: 1. Antwort: Ein wissenschaftliches Bild ist eines, das im wissenschaftlichen Milieu hergestellt, verwendet und publiziert wird. Diese systembezogene Sichtweise mag reduktiv erscheinen, weil sie vollständig den epistemischen Aspekt außer Acht lässt; sie gewinnt jedoch, wie ich noch zeigen werde, strukturierenden Sinn. 2. Antwort: Geht man substantziell an die Beantwortung heran, wird man mindestens drei Bedingungen formulieren müssen, durch die das wissenschaftliche Bild von anderen Sphären der Bildverwendung unterschieden wird. Das Bild muss — einem definierten und begrifflich gefassten Gegenstand gewidmet sein

- eine präzise kommunikative Funktion erfüllen
- eine ausgewiesene Stellung innerhalb des wissenschaftlichen Diskurses einnehmen z.B. als Illustration, als Beleg, als Erkenntnishilfe.

Wenn ich im Folgenden die Geschichte der Hochgeschwindigkeitsfotografie von Flüssigkeiten thematisiere, dann erweisen sich diese Ideale als äußerst fragil. Das bildgewordene Sichtbare erscheint weder als murmelnder Sinn, dem das wissenschaftliche Ohr nur zu lauschen braucht, noch wird der Bildsinn eindeutig von der wissenschaftlichen Aussageproduktion festgeschnürt. Wo das Foto (scheinbar) Klarheit ins Dunkel verbrauchter Phänomene bringt, dort beginnt auch eine verwirrende Diffusion von systemischen und substantziellen Legitimationen des Wissenschaftsstatus von Bildern. Meine kurze Exkursion durch die ungefähr hundertjährige Laufzeit dieser Bildgeschichte wird an wenigen signifikanten Stellen diese Sachverhalte kurz erläutern.

Die Nahaufnahme einer Fontäne (Abb. 3) würde man in einer solitären Präsentation kaum als wissenschaftlich klassifizieren. Nicht nur fehlen eindeutige Zeichen der Wissenschaftlichkeit, inzwischen ist diese Ikonografieform zudem in der Werbung, im Spielfilm und in Fernsehsendungen trivialisiert worden: Das Klischee erscheint immer dann, wenn die Idee der Schönheit, Symmetrie und Klarheit kommuniziert werden soll.⁷ Das Bild stammt aus dem Labor eines der Pioniere der Highspeed-Fotografie, von

7 Ich unterlasse es, Beispiele anzuführen. In der Online-Bildbank Gettyimages kann man mit den Suchbegriffen »splashing and drop« eine Vielzahl dieser kommerziellen Bilder finden, die der edgertonschen Ikonografie nachgebildet sind.

Harold Eugene Edgerton. Dass der deutlich ästhetische Eindruck, der von diesem sich als wissenschaftlich ausgegebenen Bild ausgeht, das Konzept von Wissenschaftlichkeit affiziert, werde ich noch zeigen.



Abb. 3. Harold E. Edgerton, 1939

Bevor ich jedoch Edgertons Produktion genauer anschau, gehe ich einen Schritt zurück – zu dem weniger prominenten Vorgänger Edgertons, zu Arthur Mason Worthington. Die Gegenüberstellung der Ikonografie und Wissenschaftsinszenierung dieser beiden Forscher erhellt, dass Erkenntnis am Bild erst auf Grund eines Prozesses zu erhalten ist, der das Bild ästhetisch purifiziert, diskursiv rahmt und in seiner Bedeutung sogar marginalisiert.

1877 beginnt Worthington, Professor für Physik am Royal Naval Engineering College (Davenport), damit, in einer Dunkelkammer und unter Zuhilfenahme eines elektrischen Blitzes mit sehr kurzer Beleuchtungsdauer (1/4.000 Sek.) das Spritzverhalten von Flüssigkeiten in verschiedenen Phasen zu beobachten.⁸ Das Ge-

⁸ Arthur Mason Worthington: On the forms assumed by drops of liquids falling vertically on a horizontal plate; A second paper on the

sehene illustriert er mit Zeichnungen. Erst sehr viel später gelingt es ihm, Fotografien von seinen Objekte herzustellen (Abb. 4). Eine Anzahl von chronofotografischen Serien veröffentlicht er zuerst in *The Splash of a Drop* (1895)⁹ und 1897 in den *Philosophical Transactions of the Royal Society*.

Ich erwähne akademischen Grad, Ort der Herstellung und Dis-



Abb. 4. Arthur Mason Worthington, 1897

tribution, um jeden Zweifel am wissenschaftlichen Kontext auszuräumen. Was wird uns aber gezeigt? Gegen den Anschein handelt es sich bei den Aufnahmen nicht um die chronofotografische Sequenz eines natürlich ablaufenden Vorganges, sondern um eine Simulation von Chronofotografie. Da Worthington noch nicht über Strobolicht und Hochgeschwindigkeitsfotoapparate verfügt, wiederholt er den gleichen Ablauf des Fallens eines Körpers in eine Flüssigkeit phasenverschoben und montiert anschließend die einzelnen Bilder. Auf diese Weise simuliert er die chronofotografische Reihe.¹⁰

forms assumed by drops of liquids falling vertically on a horizontal plate, in: *Proceedings of the Royal Society London*, 25 (1876-77), S. 261-271; S. 498-503.

9 Arthur Mason Worthington: *The Splash of a Drop*, London 1895.

10 Ausführlicher hat Peter Geimer das experimentelle Setting kommentiert: Peter Geimer: *Sehen und Blenden – Experimente im künstlichen*

Die Dimension der Illusionierung und der damit verbundenen epistemologischen Grundhaltung, die durch Auswahl der Einzelbilder entsteht, wird lange von Worthington unkommentiert bleiben – darauf haben Lorraine Daston und Peter Galison hingewiesen.¹¹ Zunächst ist es der Gewinn an Beobachtungsgenauigkeit, der auch einen Gewinn an Wissenschaftlichkeit verspricht. Nicht nur hat Worthington die Belichtungszeit auf eine dreimillionstel Sekunde verkürzt, Intervalle von einer dreitausendstel Sekunde produziert und damit den Zeitstrom minutiös seziert; vor allem entdeckt er in der Folge auf den Bildern neue Details – »so much new and detailed information«.¹²

In dieser so lakonisch hingeschriebenen Formulierung hält nicht nur die Propaganda der Fotografiebefürworter des 19. Jahrhunderts nach, sie führt direkt zu einem Dilemma, das Worthington mit seiner Produktion begründet. Text und Bild sind nämlich zweischichtig zu lesen: Zum einen beschreibt Worthington sehr ausführlich die von ihm entwickelte komplizierte Apparatur und demonstriert damit sein technisch Wissen. Zum anderen verwendet Worthington Sorgfalt darauf, die bildgewordenen *splashes* deskriptiv zu erfassen. Er benennt die Unterschiede in den Flüssigkeitsreaktionen, die durch Tropfen, glatte und raue Rundkörper im Wasser-Milch-Gemisch verursacht wurden. Man spürt das Bemühen, Sprache und Bild zur Deckung zu bringen. Dabei werden sein Blick und seine Sprache ganz von der Oberflächlichkeit des Gesehenen gefangen. Genau darin steckt die epistemische Sackgasse: Aus dem Reichtum der Beobachtung erwächst weder ein aussagekräftiges Klassifikationssystem noch ein mathematisiertes Wissen über Flüssigkeitsdynamik; Worthington kann keine Gesetze formulieren. Das wäre Wissenschaftsstandard um 1900 gewesen. Als wirkmächtige Stimme des 19. Jahrhunderts zitiere ich nur Hermann von Helmholtz: »Unser Wissen soll aber nicht in Form

Licht, in: Lorenz Engel, Bernhard Siegert, Joseph Vogl (Hgg.): Licht und Leitung. Archiv für Mediengeschichte, Weimar 2002, S. 73-83.

11 Lorraine Daston, Peter Galison: Objektivität, Frankfurt/M. 2007, S. 11-13.

12 Arthur Mason Worthington, R.S. Cole: Impact with a Liquid Surface, Studied by the Aid of Instantaneous Photography, in: Philosophical Transactions of the Royal Society of London, (Series A, 189) 1897, S. 137-148 [hier: S. 138].

der Kataloge liegen bleiben [...] Wissenschaft entsteht erst, wenn sich ihr Gesetz und ihre Ursachen enthüllen.«¹³ Auch das Forschungsmotiv bleibt rätselhaft, denn der Text sagt nicht, warum glatte und raue Kugeln, nicht jedoch Kuben oder andere Körper für das Experiment benutzt wurden. Es ist, als würde sich die Natur im Labor fraglos darbieten und den Beobachter zum Schauen auffordern. Die Armut der Erkenntnis wird allerdings überstrahlt von der anderen Referenz, jener auf die Prozedur des Fotografierens. Worthingtons Produktion nährt sich von der eingeführten Vorstellung der Fotografie, die in ihr per se einen wissenschaftlichen Vorgang erkennt: Mechanik, Optik, Chemie garantieren gleichsam objektive Naturerkenntnis. Die doppelte Referenz – auf das Objekt *und* die Objekthervorbringung – erweist sich als Verunschärfung des Erkenntnisprozesses. Entfaltet wird das Arsenal an formalen Wissenschaftlichkeitszeichen: das Labor, die Versuchsanordnung, die Serialität des Experiments, die Dokumentation, der Publikationsort. Mit dem Verfahren der technifizierten Beobachtung, die als Objektivitätszuwachs erscheint, schleicht sich jedoch eine Vermischung auf semantischer Ebene ein: Die Aussageform stülpt sich über das Objekt der Aussage. Die wissenschaftliche Produktion von Medialität infiziert gewissermaßen das Medialisierte. Das Objekt, auch wenn das gewonnene Wissen von ihm auf vorwissenschaftlicher Ebene siedelt, wird durch den scientistischen Akt der Hervorbringung wissenschaftlich auratisiert. Die bedeutungstragende Potenz der Labordispositive kolonialisiert die Semantik des Bildinhalts. So sehr das Bild zum Ausweis der Genauigkeit wird, so wenig vermag es die Wissenschaftlichkeit des Diskurses zu befördern. Man könnte sagen, dass Worthington ein opakes Vor-Wissen produziert, von dem ganz unklar ist, ob in ihm überhaupt Wissenschaft keimt. Er erschafft zwar Bilder aber noch kein wissenschaftliches Objekt. Am Ende seines Beitrags wird das Paradoxon aus wissenschaftlicher Prozedur und vorwissenschaftlicher Objekterzeugung, die auf ihre Erkenntniswertigkeit noch wartet, auch ausgesprochen: »In presenting the results [...], we are influenced by the reflection that there can be [...] no doubt about the accuracy of the photographic record, and by the hope of eliciting from competent

13 Hermann von Helmholtz: Über das Verhältnis der Naturwissenschaften zur Gesamtheit der Wissenschaften (1862), in: ders., Vorträge und Reden, 1. Bd., Braunschweig 51903, S. 157-185 [hier: S. 169].

judges some expression of opinion as to the value of the investigation [...].«¹⁴

Der epistemologische (Un-)Wert von Worthingtons Projekt ließe sich mit einem Zitat Virchows charakterisieren: »Der descriptive Theil ist nur ein propädeutischer, der in seiner höchsten Gelungenheit immer nur ein künstlerisches Interesse haben kann [...].«¹⁵

Worthingtons Untersuchungen endeten nicht im Jahre 1897, was zu der Frage führt, ob in der Folge Fortschritte in den Diskursausprägungen auszumachen sind.

Zehn Jahre später erscheint eine erweiterte Darstellung seiner Bildforschung in Buchform unter dem Titel *A Study of Splashes*. In dieser Abhandlung geht er auf diese epistemische Differenz zwischen Beobachtung und Naturgesetz ein. Im dritten Kapitel stellt er fest: »[...] so far the language used has been simply descriptive and in no way explanatory.«¹⁶ In der Folge versucht er, basierend auf den Prinzipien der Oberflächenspannung und der Instabilität von Flüssigkeitszylindern, einige Formerscheinungen zu erklären. Doch endet das Kapitel mit der Aufzählung einer Reihe von offenen Fragen und der Bemerkung, dass all dies ungleich komplizierter zu beantworten sei – »and can only be satisfactorily dealt with by a complicated mathematical analysis.«¹⁷

Es spannt sich also bereits bei Worthington ein Gegensatz auf, der Kunst und Wissen(schaft) als Spielpaar einführt. Nicht nur das angeführte Virchow-Zitat über das »künstlerische Interesse« ist in diesem Kontext belangreich, Worthington verweist im Vorwort von *A Study of Splashes* auf die Schönheit sowohl der Bilder wie der abgebildeten Formen.¹⁸ Diese beiläufige Aussage, die von einem obsoleten Bewunderungsethos den Naturdingen gegenüber getragen zu sein scheint, könnte man als werbliche Ansprache an den wissenschaftlichen Laien deuten. In ihr wird aber eben auch etwas Grund-

14 Worthington/Cole: *Impact with a Liquid Surface*, S. 148.

15 Rudolf Virchow: Ueber die Standpunkte in der wissenschaftlichen Medicin [1847], in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 4, Abteilung I, Bern 1992, S. 13-24 [hier: S. 18].

16 Arthur Mason Worthington: *A Study of Splashes*, London, New York, Bombay, Calcutta 1908, S. 32.

17 Ebenda, S. 40.

18 Ebenda, S. x.

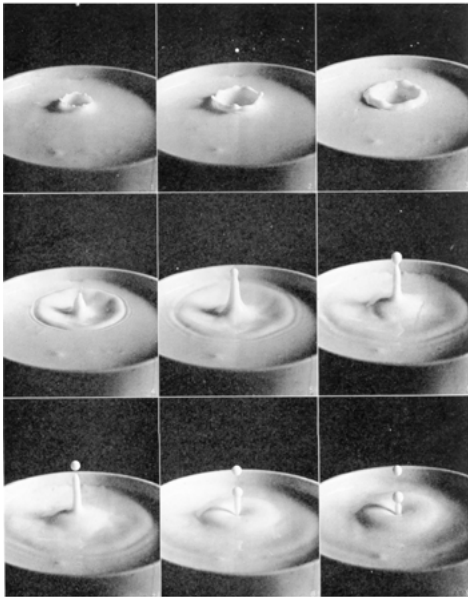
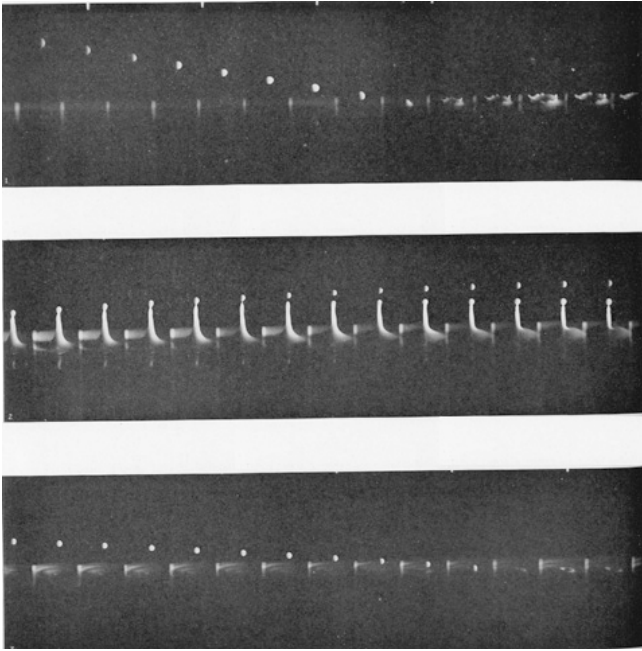


Abb. 5/6. Harold E. Edgerton, 1939

sätzliches zur Sprache gebracht: Die ästhetische Aufdringlichkeit des Bildes vermag das unanschauliche theoretische Wissen zu überstrahlen.

Es wäre nun zu erwarten, dass die Kluft zwischen Kunst und Wissenschaft in der weiteren Entwicklung der Bild- und Diskursformierung innerhalb der Wissenschaften in der Hinsicht entproblematisiert wird, dass einer Vermischung entgegen gearbeitet wird und eine Logifizierung der je getrennten Sphären erfolgt.

Diese wissenslogische Spekulation bietet Gelegenheit, die bereits zitierte Ikonografie Harold E. Edgertons mit seiner zum Teil äußerst eindrucksvollen gestalterischen Qualität wieder in die Diskussion zurückzuholen. Als er dreißig Jahre nach Worthington sein Buch *flash! Seeing the Unseen by Ultra-High Speed Photography* (1939) veröffentlicht, hat er der fotografischen Technik mit Strobolicht und Kinematografie ganz neue Dimensionen bei der Geschwindigkeitseroberung verliehen. Edgerton, Ingenieur und Professor am MIT, belegt mit seinem Bildband effektiv, welche Welten des Optisch-Unbewussten freigelegt werden können. Gleichzeitig jedoch scheint sich die initiale Problematik der Wissensschaftsproduktion aus kreativer Ingenieursleistung und auf Beobachtung fußender Natureregistratur, die bei Worthington zu diagnostizieren war, lediglich zu wiederholen.

Im Kapitel über »Drops and Splashes«, das sich explizit als Fortführung der Arbeit Worthingtons versteht, präsentiert Edgerton eine reichere Bildästhetik als sein Vorgänger. Er zeigt eine vollständige Sequenz eines Tropfenfalls in Überblicksperspektive, eine halbtotale Ausschnittsequenz und ein Close-up. (Abb. 5/6/1)

Es scheint, als wollten die Bilder sagen: Bessere Technik, bessere Erkenntnis! Die Darstellungsform, mag sie auch bildhaft eindringlicher sein, fällt allerdings methodisch *und* – im Sinne moderner Wissenschaftlichkeit – ästhetisch hinter Worthington zurück. Es geht Edgerton nicht mehr ums Experimentieren mit Variationen, was als Vorbereitung auf Vergleichbarkeit, Konzeptualisierung und Mathematisierung der Erfahrung angesehen werden könnte. Dem entspricht, dass er den Bildern lediglich Legenden aus nur wenigen Zeilen oder einem Stichwort gibt. Die minutiöse Beschreibung, die Worthington noch meinte beifügen zu müssen, findet bei Edgerton kaum mehr statt. Jetzt tritt der sprachlose Bildwert in den Vordergrund, worin deutlich die Ästhetik der Bilder ausgestellt wird, die auf der Idee der symmetrischen Natur gegrün-

det zu sein scheint. Daston und Galison haben für Worthington nachgewiesen, dass seine Splash-Fotografie diese Form der gleichförmigen Naturschönheit nicht aufweist. Ihm ging es um Komplexität, die sich in asymmetrischer Individualität anzeigte. Damit produzierte er eine Objektivitätsform, die der Vielfältigkeit des Empirischen nachkommen wollte.¹⁹ Edgerton hingegen scheint Naturschönheit als Modell und Idealform anzubieten, in der die Abweichung lediglich irritiert und daher keinen Platz hat. Dennoch wird im Vorwort der Schönheitseindruck zugunsten des wissenschaftlichen Anspruchs zurückgedrängt: »Dr. Edgerton as a photographer is first of all a scientist and an electrical engineer, investigating, measuring, seeking new facts about natural phenomena.«²⁰ Mit der Präsentationsform des Buches wird qua Bild eine Herrschaft über das Objekt insinuiert, ohne jedoch einen tiefgreifenden Wissensdiskurs auszuarbeiten. Für diese Situation passt ein Wort Bachelards: »[H]ier zeigt sich ein farbenprächtiger Empirismus. Es gibt nichts zu begreifen, man braucht nur zu schauen.«²¹ Das Sensationelle und zuweilen Skurrile der Bilder wird deutlich exponiert, beispielsweise wenn ein Mann unter der Dusche gezeigt wird, ein Golfball ein Telefonbuch durchschlägt oder sich die Bildobjekte in futuristischer Bildgestaltung in Gegenstandslosigkeit auflösen.

Edgertons Interesse ist die thematische Vielfalt, er bewegt sich explorativ von Gegenstand zu Gegenstand – ohne Methode.²² Die *splashes* bilden nur einen kleinen Teil seiner Produktion. Bewegungen des Menschen, zerbrechende Gegenstände, Ball- und Geschossbewegungen sowie Tierverhalten werden aneinandergereiht. Die heterogene Vielfalt katapultiert Edgerton – wissenschaftsgenealogisch gesehen – zurück in die Epoche der Wunderkammern, in denen Naturgegenstände, technische Errungenschaften und Kunst kategorienlos nebeneinander bestehen konnten. Hier wie dort

19 Daston, Galison: Objektivität, S. 9-15; S. 161-172.

20 James R. Killian: The Meaning of the Pictures, in: Harold E. Edgerton: flash! Seeing the Unseen by Ultra High-Speed Photography, Boston 1939, S. 9-22 [hier: S. 21].

21 Gaston Bachelard: Die Bildung des wissenschaftlichen Geistes, Frankfurt/M. 1987, S. 68.

22 Ebd., S. 69-71.

herrscht Bewunderung statt Erkenntnis, virtuose Ästhetik statt Wissen.²³

Edgerton reißt den Raum zwischen Wissenschaft und Kunst zunächst gegen die eigene Intention auf. Der Tatbestand, dass einige Bilder (noch vor der Veröffentlichung von *flash*) in der ersten Fotoausstellung des Museum of Modern Art im Jahre 1937 gezeigt wurden und längst zu Sammlerstücken auf dem Kunstmarkt geworden sind, ist mehr als eine Beiläufigkeit in der Bildgeschichte. Wenn es an einer Stelle in *flash* reißerisch heißt: »This has never been seen before«, dann können wir unumwunden zustimmen und von einem Zuwachs an Wissen sprechen, nicht jedoch an einem Zuwachs an wissenschaftlicher Naturerkenntnis.

Als Beleg für die Verbreitung empirischer Sachverhalte als Wissen ohne Wissenschaft soll eine Fotografie aus dem Jahre 1956 dienen, auf der der Wechsel der Institution und eines Sinnwandels ablesbar ist (Abb. 7).

Wir sehen darauf Walt Disney (rechts im Hintergrund kniend), der ebenfalls Experimente mit der Hochgeschwindigkeitskamera und dem Verhalten von Flüssigkeiten anstellen lässt. Nicht das MIT, sondern das Hollywood-Studio ist nun der Ort der Naturbetrachtung. Der Rahmenwechsel ist erhellend: Wohl kaum



Abb. 7. Walt Disney, 1956

23 Ebd., S. 67.

würden wir einen Zeichentrickfilm, der ganz realistisch Tropfen und Spritzer dem Zuschauer darbietet, als wissenschaftliches Bilddokument betrachten.

Hier innehaltend könnte man glauben, dass Edgerton mit innovativem technologischen Know-how und Ästhetik Wissenschaft als Schein betreibt. Doch ist sein Fall komplizierter, denn die Sphären der Darstellung vermehren sich bei ihm. Das populäre Buch und die Kunstaussstellung sind das eine. Zeitgleich zur Präsentation im Museum of Modern Art erscheinen zwei Aufsätze – in mehrerer Hinsicht mit weniger Sichtbarkeit ausgestattet – im *Journal of Physical Chemistry*.²⁴ In diesen Texten, gemeinsam mit weiteren Wissenschaftlern verfasst, geht es um die Erforschung von Tropfenbildungen und die Ermittlung der Oberflächenspannung bei Flüssigkeiten. Ein grundsätzlicher strategischer Wandel in der Bildverwendung findet hier statt: Das bildgebende Verfahren tritt ganz bescheiden als Hilfswissenschaft auf, was einschneidende Effekte für die Bildform und -verwendung hat. Es ist nicht mehr der komplexe Prozess des Fallens eines Gegenstandes, sein Auftreffen auf eine Flüssigkeit und der Vorgang der Wellen-, Spritzer- und Fontänenbildung, der der Betrachtung unterzogen wird. Das Untersuchungsfeld beschränkt sich auf einen kleinen Ausschnitt in diesem Ablauf. Auch hat sich die Bildästhetik entscheidend verändert. Das sublime Kunstwerk hat sich in ein kleinteiliges, detailreduziertes und entsinnlichtes Artefakt verwandelt. (Abb. 8) Die Bilder schrumpfen auf Thumbnailgröße, die Tropfen erscheinen nicht in fotorealistischer Manier, sondern in silhouettierter Schwarz-weiß-Darstellung. Eingebettet zwischen Tabellen mit numerischen Messergebnissen, Kurven und mathematischen Formeln verliert sich das Pathos des Bildes, wie es in *flash* noch zu beobachten ist.

Die Verarmung des Bildes ist die Vorstufe für eine Transformation. Das Phänomen wird in ein anderes Symbolsystem *aufgehoben* und erhält damit erst die Würde des wissenschaftlichen

24 E.A. Hauser, Harold E. Edgerton, B.M. Holt, et al.: The Application of the High-Speed Motion Picture Camera to Research on the Surface Tension of Liquids, in: *Journal of Physical Chemistry* (40), 1936, S. 973-988. Harold E. Edgerton, E.A. Hauser, W.B. Tucker: Studies in Drop Formation as Revealed by the High-Speed Motion Camera, in: *Journal of Physical Chemistry* (41), 1937, S. 1017-1028.

Objekts. Hier herrscht weder die »Sprache des Phänomens selbst«, noch gibt es »so much new and detailed information«²⁵ zu sehen.

1022 H. K. ROBERTSON, E. A. HAUSER, AND W. S. TUCKER

hanging from this plate, and a resultant net compressive force of 0.427 g. per cm². over the area of the section. Similar analysis at a-a shows the vertical component of the surface tension of 0.095 g., 0.0532 g. of water hanging from the plate, and a resultant net compressive force of 0.229 g. per cm². At the surface of the tip the component due to surface tension is 0.394 g., 0.094 g. of water is supported, and the net compressive force is 0.0574 g. per cm². This is therefore a stable drop. The difference in hydrostatic head between the tip and a-a is 0.179 cm. of water, and the

TABLE 2
Drop weights calculated from measurements in table 1 as compared with actual drop weights

NO.	THEORETICAL DROP WEIGHT	ACTUAL DROP WEIGHT
	<i>grams</i>	<i>grams</i>
6	0.454	0.4023
7	0.459	0.4086
8	0.461	0.4032
9	0.474	0.4017
10	0.484	0.4036
11	0.490	0.4033
12	0.449	0.4060
13	0.448	0.4202
14	0.441	0.4200
15	0.436	0.4137
16	0.471	0.4068
17	0.458	0.4071
18	0.455	0.4131
19	0.451	0.4201
20	0.451	0.4224
21	0.429	0.4286
22	0.431	0.4257
23	0.431	0.4314

difference in net compressive force is 0.178 g. per cm², a good check. The hydrostatic head between a-a and b-b is 0.192 cm. of water, and the difference in net compressive force is 0.191 g. per cm². This agrees with A. M. Worthington's conclusion (5).

The conditions given above are normal for a stable pendant drop. Additional liquid can be added to the drop until the net compressive force at the neck approaches zero, at which time instability sets in. At this instant the problem changes from one of static forces to one of dynamic motions. Unbalanced forces are opposed by accelerations and viscous

STUDIES IN DROP FORMATION 1023

drag. It becomes practically impossible to predict the mechanism of detachment on a theoretical basis because of the complexity of the motions of the drop, its stem, and secondary drops. This is illustrated by figure 8, which shows the actual mechanism of drop formation for water falling from a large tip.

It is interesting to note how complicated the drop formation becomes with large tips. Instability first shows itself by a lengthening and reduction in the diameter of the neck. The neck breaks off close to the primary drop, which oscillates as it falls. The neck now begins to break up into segments and detaches itself from the residual fluid remaining on the tip. The segments of the neck now become independent secondary




FIG. 8




FIG. 9

Fig. 8. Drop of water pendant from a tip having a diameter of 0.308 cm. Fig. 9. Actual mechanism of drop formation for water falling from a large tip, the diameter of which is 1.842 cm.

drops, falling after the primary drop at unequal velocities; some of them may coalesce.

Take assumed that the weight of a drop equaled the product of the surface tension of the liquid by the circumference of the tip on which it formed. This would be true if the wall of the drop were vertical where the liquid joins the tip, if there were no compressive forces across the plane, and if all of the pendant drop actually detached. Unfortunately, this ideal condition is never met in actual practice. The pictures show clearly that it is very rare for the wall of the drop to be vertical at its junction with the tip, the compressive force is not zero, and there is always a very considerable residual drop left on the tip.

Abb. 8. Journal of Physical Chemistry, 1937

Das Bild ist zwar für den originären Erkenntnisprozess unabdingbar, für die Darstellung ist es jedoch als marginal einzustufen. Bachelard hat in einer thesenhaften Überzeichnung das Bildhafte als »deutlichstes Zeichen für einen nicht-wissenschaftlichen Geist«²⁶ ausgewiesen und die Messmethode als das Eigentliche der Wissenschaft gekennzeichnet. Zitat: »Der Wissenschaftler glaubt mehr an den Realismus der Messung als an die Realität des Gegenstandes.«²⁷ Was zu übersetzen wäre mit: Entscheidend sind die nicht-anschaulichen Beziehungen, die den Gegenstand konstituieren. Das Bild als Sensation im zweifachen Sinne – als das Staunenswerte und Sinnlich-Wahrgenommene – sekundiert allen-

25 Worthington/Cole: Impact with a Liquid Surface, S. 138.

26 Bachelard: Bildung des wissenschaftlichen Geistes, S. 308.

27 Siehe ebd., S. 309.

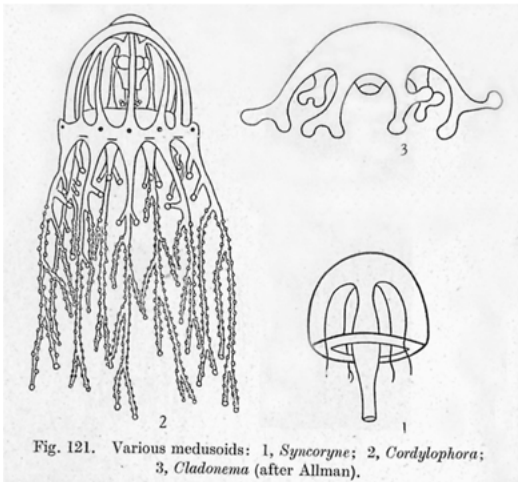
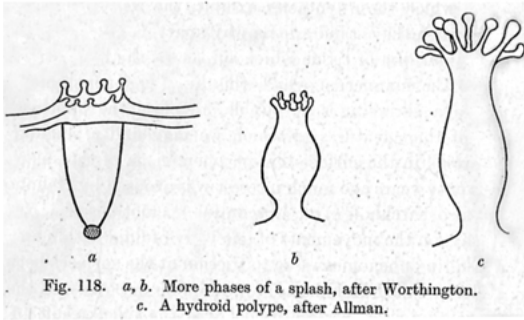
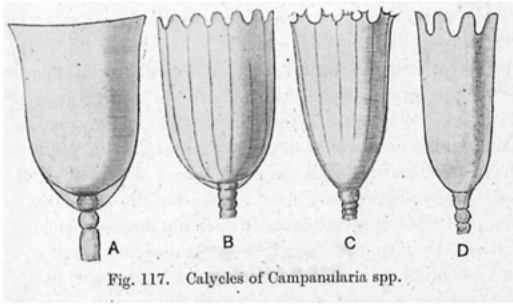


Abb. 9. D'Arcy Wentworth Thompson, 1917/1942

falls den wissenschaftlichen Diskurs oder stört ihn sogar.²⁸ Die bachelardsche Epistemologie muss uns nicht als letzter und einziger Referenzpunkt dienen, wie auch die Wendung ins Ästhetische, die Edgerton vollzieht, nicht gleichbedeutend mit der Kunstwerdung wissenschaftlich erzeugter Objekte sein muss. Fasst man Ästhetik im Wortsinn als Wahrnehmung auf, können sich Sinnkonzepte anschließen, die durchaus wissenschaftlich motiviert sind.

Ein interessanter Fall im Hinblick auf die Splash-Fotografie stellt D'Arcy Wentworth Thompsons 1917 veröffentlichtes Buch *Growth and Form* dar. Darin übernimmt der Biologe nicht nur einige Bilder aus *A Study of Splashes* (1908) von Worthington, er fügt in die Neuauflage von 1942 auch zwei Aufnahmen Edgertons ein. Eine dieser Aufnahmen erscheint gar in der Funktion als Frontispiz und deutet auf den paradigmatischen Charakter des Bildes hin. Paradigmatisch jedoch in welchem Sinne? Thompson, ein früher Vertreter einer mathematisch orientierten Biologie, ist auf der Suche nach allgemeinen Prinzipien, die Organisches und Unorganisches miteinander verknüpfen. Er geht dabei morphologistisch vor und entwirft einen holistischen Kosmos. Zwar unternimmt er den Anlauf, die physikalischen Bedingungen der Flüssigkeitsbewegung in allgemeinen Begriffen beschreibbar zu machen – er benutzt Begriffe wie Oberflächenspannung, Reibung, Strömungsgeschwindigkeit, Temperatur, Druck, Viskosität. Letztlich geht es ihm um den Vergleich des Flüssigkeitskraters mit so unterschiedlichen Gegenständen wie Durchschusslöchern, Mondkratern, QualLEN, Hydrozoen (Hohltiere), platzenden Blasen, Medusen, glockenförmigen Infusorien und weiteren Lebewesen. So stellt er eine Reihe von Schema-Zeichnungen (Abb. 9) neben die Fotografien, die dem empirischen Fund (der Fotografie) einen neuen Logos zuweisen. Das Sehen wird auf die Struktur gelenkt, um den Verdacht eines analogischen Bandes zu erhärten.

Dieses Verfahren kommt dem vormodernen Modell der *aemulatio* nahe. Der Gedanke der Strukturanalogie geht auf eine, wie Foucault es in *Die Ordnung der Dinge* ausgeführt hat, »berührungs-

28 Diese Einschätzung Gaston Bachelards ist inzwischen selbst als historisch zu werten, denn in einigen Wissenschaftssektoren haben bildgebende Verfahren eine enorme Bedeutung gewonnen. Allerdings bleibt der Tatbestand bestehen, dass wissenschaftliche Erkenntnis entscheidend an Messbarkeit und sprachliche Aussage gebunden bleibt.

lose Ähnlichkeit« zurück, »in ihr antworten die in der Welt verstreuten Dinge aufeinander«. ²⁹ Doch kann Thompson keine Kräfte oder Gesetzmäßigkeiten benennen, die den sich spiegelnden Gestalten theoretisch einen Logos zuweisen würden. ³⁰ Genau diese Abwesenheit lässt das Bildgeschehen in seinem Erkenntnis- und Wissenswert prekär erscheinen. Die analogischen Bildreihen besitzen auf den ersten Blick einen hohen Plausibilitätswert – laufen aber geradezu ins Nichts. Fast möchte man meinen, Thompson folge der kritisch-paranoiden Methode eines Dalí, der in jeder runden Form ein Rhinozeroshorn ausmacht. ³¹ Thompson hat die Problematik dieses Verfahrens durchaus bemerkt. Nachdem er seine Vergleichsserie erstellt hat, schließt er mit Formulierungen wie »we seem to see« und »we seem able to discover«, die auf das schwierige Verhältnis von Sehen und Erkennen anspielen. Die in diesen Ausdrücken nur angedeutete Skepsis schlägt dann um in eine ausgesprochene Hilflosigkeit: »It is hard indeed to say how much or little all these analogies imply.« ³² Das formlogische Erkenntnisparadigma, gestützt durch den Bildeinsatz, klagt gleichsam die Begründung eines erklärbaren Zusammenhangs ein, der am Ende nicht geliefert wird.

Dass die Beobachtung und ihre Bildform nicht ins Leere laufen müssen, zeigt die letzte Station des Bilddurchlaufs durch die Diskurswelten. Und es erweist sich, dass das Bild eine ausgesprochene Anpassungsfähigkeit an äußerst heterogene Kontexte aufweist, gewissermaßen ein Überlebenskünstler ist. Ein Bild aus dem Labor Edgertons, es stammt aus der späteren Publikation *Moments of Vision* (1979), hat es bis in die Sphären der theoretischen Physik geschafft (Abb. 10). In einer Abhandlung aus dem Jahre 1996, die sich mit non-linearen Wellen und selbstorganisierenden Mustern befasst, wird ein Tropfenbild in den Vergleich mit anderen Phäno-

29 Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge, Frankfurt/M. 1974, S. 48-49.

30 Zum Problem der Analogie siehe auch Seite 106 in diesem Band.

31 Salvador Dalí: Phänomenologische Aspekte der paranoid-kritischen Methode, in: ders., Die Eroberung des Irrationalen, Frankfurt/M., Berlin, Wien 1973, S. 32-41.

32 D'Arcy Wentworth Thompson: Growth and Form, Cambridge 1942 [1917], S. 397.

menen wie Sand-, Meeres- oder seismischen Wellen gebracht.³³ Der Forscher verfolgt damit kein analogisch-holistisches Prinzip, sondern wählt seine Objekte auf der Basis physikalischer Verwandtschaft aus. An der Bildfolge interessiert ihn allein das vierte Bild mit den acht symmetrisch ausgebildeten Einbuchtungen. Diese spontan entstandene Form ist für ihn interessant, da diese sich gerade nicht aus den beobachtbaren vorhergehenden Flüssigkeitsbildungen erschließen lässt. Dieser Umstand ist ein Beleg dafür, dass in der Flüssigkeit ein selbstorganisierender Prozess abgelaufen ist. Auch in dieser Einbindung des Bildes in einen wissenschaftlichen Kontext erschöpft sich das Interesse nicht am künstlerischen Aspekt, die Aussageproduktion zielt auch hier auf etwas Unsichtbares, auf eine Theorie nichtlinearer Effekte mit ihrer komplexen mathematischen Grundlegung.

Die implizierten fachspezifischen Details beiseite lassend: Das Beispiel zeigt, dass ein Bild eine jahrzehntelange Reise unternehmen musste, um seine ultimative wissenschaftliche Destination zu erreichen – und um dort seine Erlösung von der puren Sichtbarkeit zu finden.

Die anfangs gesetzten Idealbedingungen, die das Foto als wissenschaftlich zu definieren suchten, erweisen sich, zumindest in der Geschichte der Flüssigkeitsfotografie, als uneinlösbar. Die Fotografien Worthingtons und Edgertons fungieren kaum als visuelle Begriffe und selbst das in den Bildern begrabene Faktum ist nicht immer sicher zu haben. Die fotografischen *Piktoralien* sind – anders als die *Numeralien* und *Literalien*³⁴ – disponibel, sie durchlaufen Zonen der Spekulation, der Gewissheiten, der theoretischen Aneignung, der Messung. Die Fotografien, Inbilder technischen Refinements, verdecken dabei zum Teil, dass die sie begleitenden Diskurse Ungleichzeitigkeiten enthalten, auf überkommene epistemologische Modelle verweisen. Die Neuartigkeit des Seheindrucks und die ästhetische Bildkraft appellieren an eine Wissensform der Unmittelbarkeit. Moderne Wissenschaft durchschlägt diese Unmit-

33 Ben Kristoffen: A New View of the Universe, 1996, in: http://authors.aps.org/eprint/files/1996/Dec/aps1996dec18_001/main.pdf, 20.5.2008

34 Die Begriffe *Numeralien* und *Literalien* stammen von Hans-Jörg Rheinberger, ich füge ihnen den der *Piktoralien* hinzu. Vgl. Hans-Jörg Rheinberger: *Iterationen*, Berlin 2005.

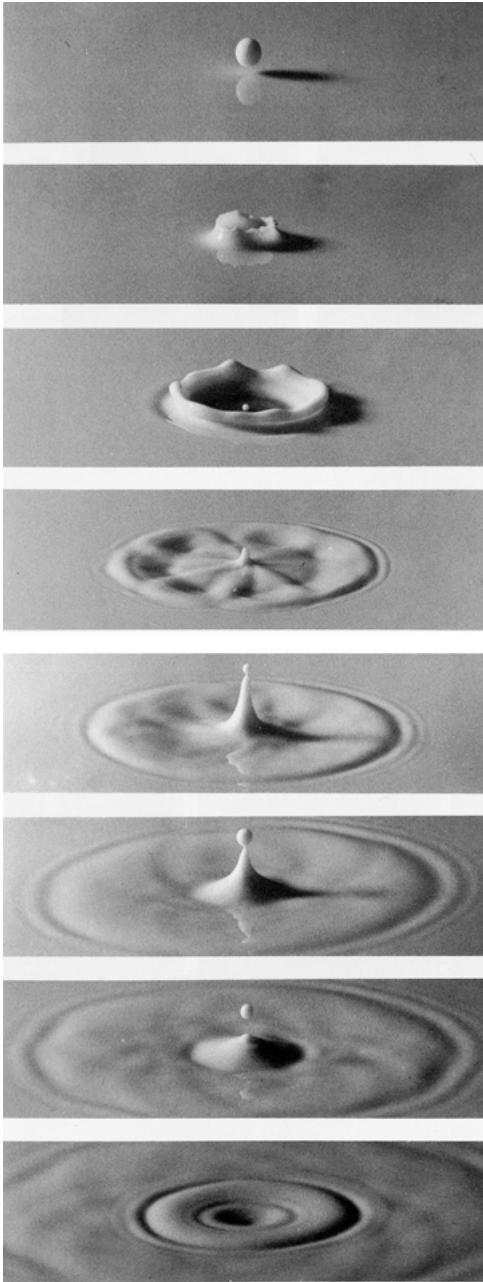


Abb. 10. Harold E. Edgerton, James R. Killian, 1979

telbarkeit des Visuellen. Daher spielen Bilder, vor allem die technisch generierten, im Wissenschaftsprozess eine zwiespältige Rolle: Mögen sie als Erkenntnisgrundlage unabdingbar sein, da sie Phänomene zu enthüllen vermögen, so nehmen sie nach der Kenntnisnahme kaum mehr als eine sekundäre Funktion ein. Schließlich geht es um Abgleiche mit Theorien, um Formalisierungen in Graphen und Zahlen. Der Reichtum des Bildes, der von der Kunst geschätzt wird, erweist sich in der Wissenschaft als störendes Rauschen. Die Hochgeschwindigkeitsfotografie, die angetreten war, das Rauschen in der Wahrnehmung herauszufiltern, produzierte selbst eine neue Schicht von Ablenkungssignalen. Erst die Wissenschaftskonzeption jenseits des Sichtbaren ist in der Lage, diese zu eliminieren. Zugespielt formuliert: Wissenschaft, so sehr sie auf visuelle Referenzen angewiesen sein mag, muss odysseusgleich (nicht die Ohren aber) die Augen verschließen oder doch zumindest sich mit Scheuklappen versehen, um, statt der Verführung zu erliegen, Erkenntnis zu erlangen.

Nachtrag: Von der Schönheit des Tropfens zur Ästhetik des Krieges

1945 musste die Welt die Wirkung eines anderen fallenden Gegenstandes erleben. Zwei Atombomben wurden über Japan abgeworfen. In den folgenden Jahrzehnten sollten weitere Atombombenversuche für Krater, Fontänen und Wellen in Wüsten und auf Atollen sorgen – inklusive medialer Begleitung.

Als sich 1948 der Porträtfotograf Phillippe Halsman und der surrealistische Maler Salvador Dalí für eine Fotosession treffen, hatten sie bereits die epochale Wirkung der Atombombe diskutiert. Für ein bildliches Statement zu der neuen Welt nach dem Bombenwurf lassen sie sich jedoch nicht von einem Foto des Atompilzes inspirieren, sondern von Harold Edgertons Milchtropfenkrone.³⁵ Wissenschaftlern gleich einigen sich die beiden Künstler auf folgende Versuchsanordnung, in der Körper und Flüssigkeit in Bewegung gebracht werden oder Bewegung vortäuschen: Stuhl, Trittleiter, Staffelei und zwei Dalí-Bilder – eines davon *Leda Atomica*³⁶

35 Philippe Halsman: Halsman on the creation of photographic ideas, New York 1961, S. 54-55.

36 Das Gemälde zeigt ebenfalls ins Schweben gebrachte Dinge, die sich vor einem Meer wie eine gehärtete Fontäne auftürmen.

– werden aufgehängt beziehungsweise gehalten, sodass der Eindruck des Schwebens entsteht. Nun werfen Assistenten von Halsman drei Katzen und einen Eimer Wasser in das Setting, während Dalí einen Luftsprung ausführt.³⁷ Klick. Es braucht 28 Versuche, bis ein überzeugendes Resultat vorliegt. (Abb. 11)



Abb. 11. Philippe Halsman, Salvador Dalí, 1948

Offensichtlich übernimmt *Dalí Atomicus* das Modell der sistierten Bewegung, die im Zentrum der wissenschaftlichen Forschung stand. Darüber hinaus zeigt das Bild eine Reihe von interikonischen Elementen, denn schon Edgerton hatte springende Menschen, fließendes Wasser und auch fliegende Katzen³⁸ fotografiert. Dalí/Halsman übernehmen also die Sujets der vermeintlich wissenschaftlichen Bildnahme und montieren diese zu einer surrealistischen Komposition.

Wenn oben der Transfer von Bildern durch unterschiedliche wissenschaftliche Kulturen thematisiert wurde, so zeigt diese Fotografie, dass die Übernahme nicht auf das Subsystem Wissenschaft begrenzt sein muss. Die Durchlässigkeit zwischen den Kulturen

37 Das Motiv des Sprungs wird ausführlich im Kapitel »Jump!« in diesem Band behandelt.

38 Die »fliegenden« Katzen finden sich bereits in der Chronofotografie Etienne-Jules Mareys aus den späten 1880er Jahren.

sorgt für Neubewertungen, Erschließung neuer Semantiken und Ästhetiken. Waren die Szientisten je an einer Engführung von Sinn interessiert, arbeiten Halsman und Dalí an einer fast schon hysterischen Aufladung des Bildes mit Sinn. Wenn Sie nun anstelle der Atome und Moleküle Menschweltliches in einen Zustand der Zersprengung bringen, dann transformieren sie einen physikalischen Sachverhalt in eine Metapher für eine in Auflösung begriffene Wirklichkeit. Der inszenierte Energetismus zeugt von einem Auseinandertreiben inkohärenter Dinge. Das surrealistische Foto ist das Dokument einer zeitgenössischen Erfahrung mit physikalisch-militärischen Sachverhalten, Wirkungen und mit wissenschaftlichen Anschauungen, das in seiner Skurrilität einer Beängstigung Ausdruck gibt.³⁹

Das Foto von Dalí/Halsman wird nicht nur als Schlussbild gesetzt, weil an ihm die immanente Unbeherrschbarkeit des Bildsinns offenkundig wird, es bringt zum Vorschein, was untergründig, bei-läufig oder planvoll in der Geschichte der Flüssigkeitsfotografie eine Rolle spielt: die Nähe zur Wirklichkeit des Krieges.

Es mutet wie ein Ausblick auf den kommenden Weltkrieg an, dass Arthur Mason Worthington als Frontispiz von *A Study of Splashes* nicht eine eindrucksvolle Fotografie seiner Flüssigkeitsexperimente fungieren lässt, sondern – wie es in der Legende heißt – »Permanent Splashes left where a Projectile has entered an Armour-plate.« (Abb. 12) Ein Geschoss, die Panzerung eines Schlachtschiffes durchlöchernd, hat jene Kraterform erzeugt, die Worthington in seinen Milch-Wasser-Gemischen entdeckt hatte. Aus dieser Ähnlichkeit schöpft Worthington die Hoffnung, dass aus seinen Forschungen für die Zukunft auch Erkenntnisse über die Konstruktion resistenter Materialien zu gewinnen seien.⁴⁰ Diese Vision muss Worthington nicht fern gelegen haben, war er doch in einer Institution angestellt, dem Royal Naval Engineering College in Davenport, wo die britische Kriegsmarine ihr Personal ausbilden ließ.

Die Analogie zwischen Durchschusslöchern und Flüssigkeitskratern hatte ja auch D'Arcy Wentworth Thompson interessiert. Es mag eine bloße Kontingenz sein, doch erscheint die Erstausgabe

39 Einer ursprünglichen Idee zufolge wollten Dalí und Halsman ein Hühnchen zur Explosion bringen.

40 Worthington: *A Study of Splashes*, S. 119-120.



Permanent Splashes
left where a Projectile has entered an Armour-plate.

Abb. 12. Frontispiz von A Study of Splashes, 1908

von *Growth and Form* während des Ersten Weltkrieges (1917), die Zweitausgabe während des Zweiten Weltkrieges (1942). Zufall? Oder arbeitet sich hier das Unbewusste bildlich an rezenten Erfahrungen ab? In der Bildwelt Harold E. Edgertons wiederum sind nicht nur Geschosse von Feuerwaffen und ihre durchschlagende Wirkung Bildmotiv; da seine Technik insgesamt darauf abgestellt ist, Hochgeschwindigkeitsphänomene zu notieren, ist sie im Kern nichts anderes als Geschossfotografie. Abgeschossene Sportbälle und zerberstende Gegenstände sind dabei nur die pittoresken Motive des Alltags. In den 1950er und 1960er Jahren entwickelt Edgerton darüber hinaus auch Kamerasysteme, mit deren Hilfe die Atombombenexperimente der Amerikaner fotografisch dokumentiert werden konnten.

Am Ende ist der Weg vom harmonischen Bild symmetrischer Flüssigkeitskrater in einer Schale Milch zum Bombenkrater in der Wüste von Nebraska nicht allzu weit. Dieser anderen Wirklichkeit, der des Bombenkraters, wird die folgende Bildarchäologie nachgehen.

**BOMBENKRATER.
ZUR ARCHÄOLOGIE EINES GEGENWÄRTIGEN
MEDIENPHÄNOMENS**

Der Reichtum des Krieges: Bilder

Vor nichts möchte man so sehr die Augen verschließen wie vor den Szenen des Krieges, in denen moralische Kälte, perverse Abgründigkeit und Macht ausgelebt werden. Dennoch sind die Blickmedien, die noch das Dunkelste zu erhellen vermögen, und Krieg nicht mehr ohne einander denkbar. Medien werden im Krieg eingesetzt für Aufklärungs-, Propaganda- und Täuschungszwecke. Und auch die soldatischen Amateurfotografen bringen Bilder von den Kriegsschauplätzen nach Hause und zeigen Ansichten ihrer Reise ins Herz der Finsternis, die manchmal wie ein amüsanter Ausflug erscheint. Ehrwürdig in dem schmutzigen Geschäft ist der Kriegsphotograf, der dokumentiert, das ethische Gesetz vertritt, zuweilen das Elend in Kunst verwandelt. Die Ikonografie der Kriegsphotografen hat sich motivisch reichhaltig entwickelt: Landschaften der Zerstörung, der Krieger als Held oder als Verbrecher, der Tote, die unschuldig Leidenden, das Schlachtfeld, die Arbeiter des Krieges, der Soldat als Privatmensch, die Enthusiasmierten, die Frauen und Kinder oder das panoramatische Schlachtenbild. Sieht man von den technokratischen Bildern ab, die dem pragmatischen Nutzen der Kriegsführung dienen, changieren die Szenen zwischen Spektakel und Pathos, zwischen Heroik und Schock. Die Kriegsphotografie beweist in ihren authentischen Momenten das Ethos der Fotografie: dass das Ereignis gezeigt werden kann, dass es Zeugenschaft gibt – auch wenn im politischen Interessenkampf die Bilder für konkurrierende Wahrheitsproduktionen funktionalisiert werden.

Der Reichtum der Bilder: Visuelles Unbewusstes

Der Krieg hat im Verlauf seines historischen Wandels immer auch neue Formen von Ereignishaftigkeit produziert. Die Bilder reagieren darauf. Ein modernes Phänomen, das man als Randerscheinung des

Krieges oder als Protoform des Krieges ansehen kann, ist der Anschlag. Seit einigen Jahren vergeht kaum ein Tag, an dem nicht irgendwo auf dem Globus Bomben zum Explodieren gebracht werden. Im Gegensatz zu organisierten staatsmilitärischen Aktionen, die mittlerweile oft von einem Riegel der Unsichtbarmachung umgeben sind¹, werden tagtäglich vor allem die (so genannten) terroristischen Aktionen mediennotorisch. Der einsame Kämpfer mit Autobombe², Mine oder als selbstmörderischer Sprengstoffträger vermeidet das traditionelle Schlachtfeld und begibt sich direkt ins Leben, in die Zivilisation, wo er Verwüstung anrichtet: vor einem Café, vor einer Polizeistation, auf einer befahrenen Straße, in einem Bus. Neben dem Fernsehjournalismus ist es in erster Linie die Pressefotografie, die als Zeuge der Anschläge auftritt und ihre Bilder in Print- und digitalen Kanälen verbreitet. Es ist oft bemerkt worden, dass die terroristische Form der Effektproduktion nur deshalb wirksam ist, weil die institutionalisierten Medien permanent Katastrophen- und Gewaltbilder nachfragen, produzieren und verbreiten. Die These lautet, dass es eine unabgesprochene Koalition aus Terror- und Medieninteresse gibt: Der Terrorist *beliefert* die Medienmaschine mit Ereignissen, die Maschine zahlt mit Aufmerksamkeit. Das ist die Logik des Austauschs. Damit ist allerdings nichts über die ästhetische Gestalt der in Umlauf gebrachten Bilder und nichts über ihre Mitteilungsfunktion gesagt. Vielleicht spielt die konkrete Bildaussage im alltäglichen, neu erschaffenen Kosmos der Informationen auch kaum noch eine entscheidende Rolle. Beim Rezipienten wird man eine Haltung finden, die keine Zeit lässt für eine eingehende Betrachtung der Bildästhetik und für das Lesen der singulären Aussage. Auf Seiten der Produzenten genügt die Geste des Zeigens, um im Strom von Ereignis und Vergänglichkeit das Aufscheinen eines vagen Eindrucks zu bewerkstelligen. Das Bild ist kaum mehr als ein Teaser für eine Meldung, einen Artikel, einen Bericht. Diese Situation mündet in ein Paradoxon: Die mediale Ubiquität der Anschlagbilder generiert einerseits ein *Image* von Terrorismus und Gewalt. Andererseits verhindert der Strom aus halbbewusst wahrgenommenen Bildern die Erkenntnis, dass das ikonografische Uni-

1 Von staatlicher Zensur über Bildfälschungen bis zu gezieltem Mord an Bildjournalisten reicht das Repertoire der Bildkontrolle.

2 Zur Geschichte der Autobombe: Mike Davis: Eine zündende Idee, in: Süddeutsche Zeitung Magazin, Heft 21/2007, S. 10-12.



Abb. 13. Bagdad, 2004



Abb. 14. Gaza, 2003

versum nach bestimmten Gestaltungsprinzipien konstruiert wird. Sind diese Prinzipien aber deswegen *bedeutungslos*? Zunächst gewinnt man den Eindruck, dass das einzelne Bild eines Ereignisses nicht das Besondere hervorbringen muss, es soll vielmehr ein Reiz-Reaktionsschema bedienen. Das Schema der Bilder tendiert zu einer Widersinnigkeit: Es appelliert an das Wiedererkennen und das sofortige Vergessen. Aus diesem Umstand ist die These abzuleiten, dass es ein Visuell-Unbewusstes *zwischen* den Bildern gibt – ein Unbewusstes, das sich offen zeigt und das dennoch zu entdecken ist. Mit dem Begriff *Visuell-Unbewusstes* wird eine Unterscheidung markiert: Bekanntlich stammt der ähnlich klingende Terminus des Optisch-Unbewussten von Walter Benjamin, der damit eine Wahrnehmungsundeutlichkeit bezeichnete, die sich beim Betrachten von Fotografien auflöst. Mit einem Mal werden all die winzigen Partikel erkannt, die während des Vollzugs lebendiger Weltbetrachtung im informatorischen Rauschen unbeachtet bleiben.³ Die Fotografie bringt diese übersehenen Tatsachen zur Ansicht. Wenn nun vom Visuell-Unbewussten im Kontext massenmedialer Zerstreuung die Rede ist, dann ist damit das in die Reihen sich wiederholender Motive eingegrabene aber nicht wahrgenommene Gestaltungsprinzip gemeint. Wir sehen nicht nur ein Bild, sondern immer auch das Schema, das sich in jedem neuen Bild realisiert und aktualisiert. Genau diese Schematizität ist es, die auf einschmeichelnde Weise unsere Vorstellung eines Ereignisses prägt. Die Behauptung, dass es ein Muster gibt, besagt aber auch, dass es eine Geschichte und eine Semantik geben muss, die zur Patternbildung geführt haben. In dieser Geschichte mag Vergessenes, Verdrängtes liegen – das Reservoir des Unbewussten. In dem Verhältnis zwischen Aktualsinn und Sedimentation des Abgelebten, zwischen Formbeharrung und Formwandel ist das moderne Bild des Anschlags zu untersuchen.

Schauen wir also auf das Jetzt. Welche Form, welches Muster zeichnet sich ab im Rauschen der Visualität?

3 Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, in: ders., Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/M. 1972, S. 72.



Abb. 15/16. Flandern, 1917

Die Leere im Bild: Bildleere?

Der Archäologe der Aktualität beginnt in der Medienhalde zu graben – in Zeitungen, im Internet, in Bildarchiven. Er lässt die letzten Jahre passieren und findet die Tatorte: Israel, Irak, Afghanistan, Indonesien, Sri Lanka, Saudi Arabien, Algerien, Frankreich, Irland etc. Er versammelt die Bildartefakte, um Reihen oder Konstellationen, rhetorische Modelle und Sinnkomplexe zu erkennen. Bei der Durchsicht von Bildern mit zerfetzten Autos, eingerissenen Häuserfronten, Geröll und verstreuten Splintern entdeckt er dann ein sonderbares Motiv, das sich beständig wiederholt: der Bombenkrater.⁴ (Abb. 13/14, Abb. 33-36) Im Wust alltäglich publizierter Zerstörungsbilder liegt die Serie verschüttet. Wer den zentralen Beschreibungsbegriff für das Genre gefunden hat, kann diese Serie schnell ans Tageslicht befördern, indem er die Bildsuchfunktion einer Internet-Suchmaschine nutzt oder im Online-Archiv einer Bildatenbank für Pressefotografien sucht. Mit einem Klick zeigt sich das Muster befreit von der Singularität der konkreten Ereignisse. Das Archiv gibt Bild für Bild frei und offenbart die Attraktion ikonografischer Ähnlichkeit. Die elektronische Suche bestätigt die Vermutung, dass sich in den letzten Jahren das Genre der Kraterfotografie in eine produktive Phase gekommen ist. Die empirische Dichte der Kraterfotografien aus dem Krieg nimmt mit den neuesten Konflikten drastisch zu.⁵

Der erste Eindruck, den die Serie vermittelt, ist Tristesse und Trivialität. Gerade in der Serialisierung offenbart sich die Kraterfotografie als Antithese zur pathetischen Wahrhaftigkeitsfotografie. Weder sehen wir die Opfer noch die Täter; weder ausgestelltes Leid noch überhöhtes Heroentum. Der Fokus auf das Loch blendet weitgehend das Umfeld mit seinen individuellen Bewohnern und seinen kulturellen Eigenheiten aus. Das Foto kann nichts sagen über die Gründe und Hintergründe des Ereignisses; ja, nicht einmal als beeindruckendes Ruinenbild stellt es sich dar, das als Anklage den Bildsinn adeln würde. Baustellenästhetik. Sachliche Notate von Lö-

4 Mein Dank gilt Frank Wache (Hamburg), der mich auf das Phänomen hingewiesen hat.

5 Bei Eingabe des Suchbegriffs *bomb crater* auf der Internetseite der Bildagentur Gettyimages ergibt sich folgendes Ergebnis: 1967-1984: 3 Bilder; 1989-1997: 6 Bilder; 2001-2004: 50 Bilder; 2004-2008: 228 Bilder. Stand: 20. Mai 2008.

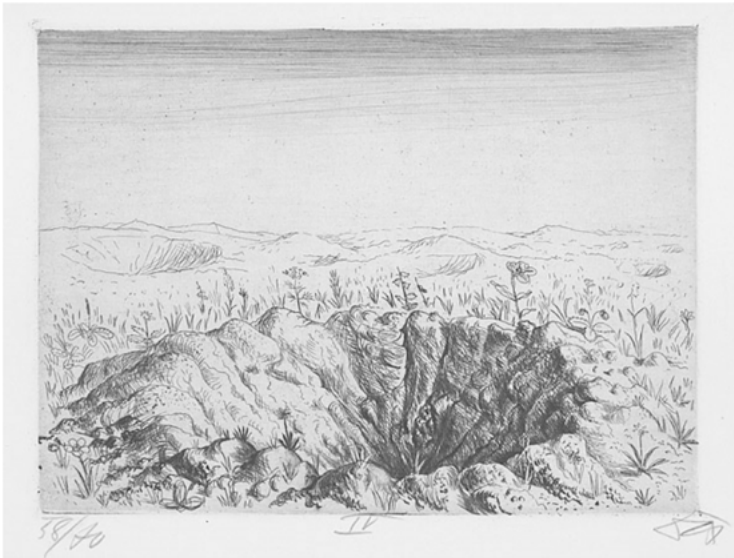


Abb. 17. Otto Dix: *Granattrichter mit Blumen*, 1916



Abb. 18. Jacques Villon: *L'entonnoir en Champagne*, c. 1917

chern in der Erde – mal mehrere Meter tief oder nur ein Riss in planierter Straße – das ist alles. Leere Bilder.

Mit den Kratern, die die terroristischen Einzelkämpfer in die Erde gesprengt haben, kommen auch jene in den Bildfokus, die die Bombenwerfer aus den Flugzeugen und Fahrzeugen staatsmilitärischer Machthaber verursacht haben. Eine Konkurrenz der Zerstörungswut, ein phallisches Prahlen mit Wirkungen? Jenseits psychologischer Spekulation über die morbiden Motive der Angreifer scheint es einen Sog des Motivs zu geben, dem die Agenturfotos folgen. Für sie geht es offenbar darum, den Ort des Krieges zu finden und aufsuchen. Der Krater, jenes Aushöhlen der Erde und Abräumen von Leben und Kultur – soll er zum Symbol der Destruktivität, zum stillen Mahnmal werden? Man muss daran zweifeln. Die Bildlegenden wiederholen, was so offensichtlich ist, und reichern das Bild mit kalt-sachlichen Informationen über Ort und Zeit der Explosion, Opferzahlen, Art des Sprengstoffs, Kratermaße an. Die journalistische Sachlichkeit der informatorischen Rahmung entwertet das Bild geradezu in seiner Funktion. Diese schrumpft zu nichts anderem als der impliziten Aussage: Es gab das Ereignis. Das Foto als Beglaubigung. Es vermag – auf den ersten Blick – nichts zu zeigen, was nicht auch gesagt werden kann. Aber noch ein Mangel ist festzustellen. Wie bereits erwähnt, tritt die Fotografie seit ihrer Erfindung mit einer einzigartigen Tugend auf; sie gilt als Beobachter des Zeitpunkts. Sie ist, wie Roland Barthes schreibt, eine Uhr zum Sehen.⁶ Mit den Anschlagbildern offenbart sich jedoch ein systematisches Fehlgehen, ein Versäumen des Ereignisses. Die Fotografie ist nur noch Zeugin einer Wirkung. Das Ereignis – die verwüstende Aktion – entgeht ihr. Das Zeigen der Effekte mag aufgrund der Kraterausmaße eindrucksvoll sein oder auch komisch-marginal, weil die Bombe der Erdoberfläche kaum mehr als einen Kratzer zugefügt hat. Doch gibt es, so der Anschein, über diese kaum news-würdig zu nennenden Inhalte hinaus keine Dimension im Bild, die sein Aufscheinen im Kontext einer Zeitung notwendig machen würde.

Bildgeschichte: Krieg als Bildgenerator

Der Tatbestand, dass mit den neuen Formen protokriegerischer Auseinandersetzungen das Genre der Kraterfotografie an Prominenz gewonnen hat, mag zu der Ansicht führen, in ihr eine situationsan-

6 Roland Barthes: Die helle Kammer, Frankfurt/M. 1989, S. 24.



Abb. 19. Nugent Welch: Mine Crater, Fontaine, 1918



Abb. 20. George Edmund Butler: A Mined Road, c. 1918

gemessene, jetztzeitige Bildform zu erkennen. Ihre Aktualität lässt jedoch leicht übersehen, dass sie auf eine Vorgeschichte rekurriert, die man in der Fotografie, Kunst und Literatur aufspüren kann. Bevor der spezifische Charakter der Agenturbilder verdeutlicht werden soll, ist auf diese Vorgeschichte einzugehen, um darzulegen, dass der Sonderbarkeitseindruck der modernen Fotografien epochale Erfahrungen verbirgt.

Erster Weltkrieg: Ich beginne mit einer Anekdote, die im ersten Moment merkwürdig erscheinen muss. Es geht um Gaëtan Gatian de Clérambault, der bekannt ist als Psychiater, als Lehrer Jacques Lacans und als ethnografisch orientierter Hobbyfotograf.⁷ Einer Legende zufolge soll Clérambault im Ersten Weltkrieg einer sonderlinghaften Tätigkeit nachgegangen sein. An der Heimatfront soll er es darauf abgesehen haben, die von feindlichen Bomben verursachten Krater möglichst frisch zu fotografieren.⁸ Leider sind Bilddokumente dieser Tätigkeit heute nicht mehr nachzuweisen. Elisabeth Renard, die Biografin Clérambaults, benutzt zur Beschreibung des fotografischen Objekts ein verballhorntes Deutsch und spricht von »les minenwerfen«.⁹ Meint sie die Minenwerfer, das Minenwerfen oder die Verwerfungen, die die Minen verursachen? Die Legende mag zunächst die Exzentrik des Fotografen herausstellen; sie macht aber auf etwas aufmerksam. Im ersten großen Krieg entstehen eine neuartige Ereignishaftigkeit und ein neues Verhältnis von Waffe, Landschaft und Medialisierung. Die oft beschriebene moderne Kriegsführung mit ihren industriellen Potentialen zeitigte ganz neuartige Destruktionsmöglichkeiten. Die Traumatisierung der Erde ist in dieser Perspektive ein Analogon zur Traumatisierung der Kriegsteilnehmer, die mit ihren Schockerlebnissen in Scharen zu Patienten der Psychiatrie wurden. Auch wenn das singuläre fotografische Interesse Clérambaults heute nicht mehr zu rekonstruieren ist, es reiht sich in eine Tendenz der damaligen Zeit. Paul Virilio und Gerhard Paul sprechen vom ersten mediatisierten Krieg der Geschichte,

7 Gunnar Schmidt: Clérambault: Psychiater und Ethnofotograf, in: Fotogeschichte, Nr. 38, 1990, S. 39-51.

8 Walter Seitter: Sieben Sätze zu Clérambault, in: Tumult. Zeitschrift für Verkehrswissenschaft. Clérambault, Nr. 12, 1988, S. 87-92.

9 Elisabeth Renard: Le Docteur Gaëtan Gatian de Clérambault, sa vie et son oeuvre 1872-1932 [1942], Paris 1992, S. 43.



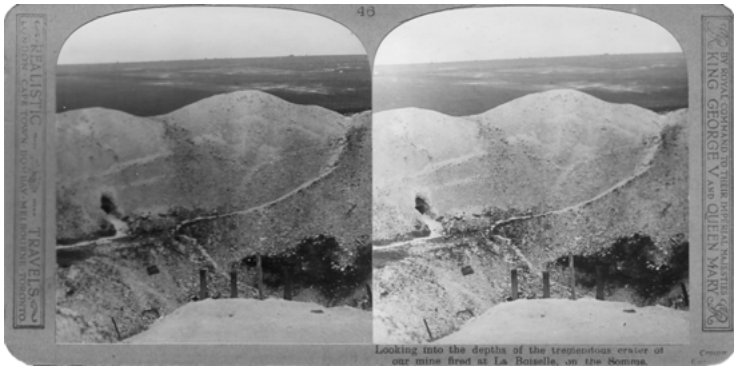
Abb. 21. Muirhead Bone: The Great Crater, 1917



Abb. 22. Wytshaete, 1917

in dem sich eine »eigene Destruktionsästhetik«¹⁰ ausgebildet hat. Bereits 1930 hat sich Ernst Jünger ähnlich geäußert, der in einem Vorwort zu einem Band mit Erinnerungen und Bildern des Krieges bemerkt, dass es in der Geschichte keinen Krieg gab, der derart viele Dokumente hervorgebracht hat.¹¹ In der Vielzahl der Medien und Motive taucht als wiederkehrendes Bildthema auch das Schlachtfeld als Kraterlandschaft auf. (In diese Zeit fällt auch die Neusemantisierung des Wortes *Krater* im Kontext des Krieges.¹²) Sowohl fotografische Dokumente wie auch von Malern und Zeichnern gefertigte Bilder nehmen die Verwüstung ins Bild. (Abb. 15-24) An dieser sehr differenzierten Ikonografie, die vor allem in den künstlerischen Artikulationen über eine vielfältige Formensprache verfügt, fällt ein Charakteristikum auf: Die Bilder betonen die Entleerung. Auch wenn Menschen auf den Bildern erscheinen, sind sie kaum mehr als Vorbeiziehende, lediglich verschattete Randfiguren. Das Sprachklischee von der Mondlandschaft wie auch die zeitgenössische Bezeichnung des Schlachtfeldes als Niemandsland bezeugt diese Wahrnehmung, die in der Ikonografie reflektiert wird. Becca Weir hat am Beispiel literarischer Erlebnisberichte aus dem Ersten Weltkrieg gezeigt, dass die Erfahrung des Nichts und der Desorientierung in dieser als neu erfahrenen Landschaft dominiert. Von der absoluten Leere, von »billowing desert« oder »cratered nothingness«¹³ ist in den Zeitdokumenten die Rede.

-
- 10 Gerhard Paul: Bilder des Krieges, Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges, Paderborn 2004, S. 107; Paul Virilio: Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung. Frankfurt/M. 1989, S. 156.
- 11 Ernst Jünger: Krieg und Lichtbild, in: ders., Das Antlitz des Weltkrieges, Berlin 1930, S. 9-11 [hier. S. 9].
- 12 In der englischen Zeitung *The Sphere* vom 10. Juni 1916 heißt es: »The general reader of war news has become familiar with a word which, from an occasional reference here and there, has come to be of constant occurrence in the news columns of all our daily papers. Every narrative includes the word, »crater.« During the early days of field artillery and moving armies one heard little or nothing of this word of sinister import [...].«
- 13 Edmund Blunden und Wyndham Lewis zit. n. Becca Weir: »Degrees in nothingness: battlefield topography in the First World War, in:



*Abb. 23. Looking into the depths of the tremendous crater
our mine fired at La Boiselle, 1916*



*Abb. 24. Examining fragments of shell in crater; buildings
wrecked by shell fire, 1916*

Die Erfahrung der Leere, der Orientierungslosigkeit, des vergangenen Infernos und der Apokalypse machen aus der Kraterlandschaft nicht nur ein Sinnbild der industriell-militärischen Destruktionsproduktion, die Wüstenhaftigkeit stellt eine moderne Form der Erhabenheit dar. In ihrer Paradoxie, das Unfassliche unglaublicher Energien zu verkörpern und diese Energie dennoch nicht zu zeigen, appelliert die abstrakte Landschaft an die Vorstellung, die im selben Zuge bilderlos bleibt.¹⁴ In der Menge der Bildquellen sind aus heutiger Sicht vor allem stereofotografische Aufnahmen auffällig, da diese Bildform weitgehend außer Gebrauch geraten ist. (Abb. 23/24) Wenn Ernst Jünger anmerkt, dass die Kriegsfotografien als Imaginationshilfe für diejenigen fungieren sollten, die an der Welt des Krieges nicht Teil hatten, dann mag man annehmen, dass gerade die Stereofotografie mit ihrer Plastizität diese Aufgabe zu erfüllen versuchte. Andererseits ist das dreidimensionale Bild eines Erdloches, das kontextlos an den Betrachter heranrückt, auch von dramatikloser Armut. Die berechtigte Frage stellt sich, ob nicht aus der dokumentarischen Haltung, die aus den Fotografien spricht, ein konträrer Effekt entsteht, der Effekt der Unsichtbarmachung der Gewaltförmigkeit und des Kriegshorrors. Wie ein ikonografisches Gegenstück zur Realitätsillusion erscheint eine Fotografie, auf der ein Soldat einsam vor einem großen, mit Wasser gefüllten Krater steht. (Abb. 22) Unmittelbar ist man an Gemälde Caspar David Friedrichs erinnert, auf denen die Wanderer ihren Blick in die erhabene Landschaft richten. Überwältigendes Naturschauspiel, das im 18. Jahrhundert als sublim erfahren wurde, und modernes unvorstellbares Es-Geschah mit dem Schrecken der Entleerung fügen sich zu einem Komplex.¹⁵ Was in dieser für die Ikonografie des Ersten Weltkrieges eher untypischen Fotografie als Verknüpfung von traditioneller Bildvorstellung und Neuigkeitslandschaft erscheint, kann

14 Ich recurriere theoretisch auf Jean-Francois Lyotard: Das Erhabene und die Avantgarde, in: Merkur 38 (1984), S. 151-164.

15 Mit Blick auf das fotografierte Schlachtfeld hat Anton Holzer ebenfalls den Erhabenheitseindruck und den »sakralen« Charakter betont. Anton Holzer: Den Krieg sehen. Zur Bildgeschichtsschreibung des Ersten Weltkriegs, in: ders. (Hg.), Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie, Marburg 2003, S. 57-67 [hier: S. 62-63].



Abb. 25. Wesel, 1945



Abb. 26. Antwerpen, 1944

als Versuch gesehen werden, eine Anknüpfung für das Unfassbare zu bieten und es darüber fassbar werden zu lassen.

Letztlich muss es Spekulation bleiben, welche Bilder für die Zeitgenossen eine besondere affektiv-erlebnishaftige Qualität besessen haben. Die weiterführende Frage ist allerdings zu stellen, ob sich die ikonografisch reproduzierte und transportierte Traumatisierung in die kollektive Erinnerung eingeschrieben hat? Es ist ein makaberer Umstand, dass mit dem Zweiten Weltkrieg eine Wiederholung der militärischen Landschaftsgestaltung erfolgte, einschließlich der dazugehörigen medialen Begleitung.

Zweiter Weltkrieg: Waren es im Ersten Weltkrieg die freien Flächen der Schlachtfelder und die Dörfer, die in Mondlandschaften verwandelt wurden, sind es im zweiten Krieg die Städte, vor allem in Deutschland, die durch Fliegerangriffe verkratert werden. Ernst Jünger hatte es 1930 vorausgesehen, dass sich die Maschinen in die Luft erheben werden, um sich die Nervenzentren der Moderne als Ziel zu nehmen.¹⁶ Wieder ist es das Bild einer Landschaft der Menschenlosigkeit, das in Fotografien und Texten ausgestellt wird. Kurt Vonnegut hat, basierend auf persönlichen Erfahrungen, die ersten Eindrücke nach der Bombardierung Dresdens beschrieben. In seinem Roman *Schlachthof 5* wiederholt die Schilderung, was bereits nach dem Ersten Weltkrieg geschrieben worden war:

»Niemand sprach viel, als die Expedition die Mondlandschaft überquerte. Es gab nichts Angemessenes zu sagen. Eines war klar: Man nahm einfach von jedermann in der Stadt an, dass er tot war, gleichviel um wen es sich handelte, und dass jemand, der sich in ihr bewegte, einen Fehler im Muster darstellte. Es sollte überhaupt keine Mondmenschen geben.«¹⁷

Die ehemalige Stadtlandschaft als Mond, Muster, Stille: In einer Luftaufnahme der Stadt Wesel aus dem Jahr 1945 werden die Eindrücke, die Vonnegut literarisch darstellt, auf drastische Weise anschaulich. (Abb. 25)

Aber es ist eine andere Bildform als das Luftbild, die das vergangene Geschehen einzufangen sucht und die die Gestaltung der

16 Jünger: *Krieg und Lichtbild*, S. 10.

17 Kurt Vonnegut: *Schlachthof 5* [1969], Reinbek bei Hamburg 2007, S. 175.



Abb. 27. Langley/Norfolk, 1940



Abb. 28. Standbild: Heimat. Eine deutsche Chronik, 1984

aktuellen Agenturfotografie vorbildet. Nicht der panoramatische Blick, sondern der Nahblick auf und in den singulären Krater wird zur dominanten Einstellung. Diesen Blick hatten im Ersten Weltkrieg vor allem die Künstler eingenommen. Mit den fotografischen Darstellungen des Zweiten Weltkrieges kommt aber ein neues Element hinzu: der Schaulustige, der Betrachter des Kraters. (Abb. 26/27) Wie prägend diese Motivgestaltung ist, mag man daran ablesen, dass Edgar Reitz in seinem Film *Heimat. Eine deutsche Chronik* eine Szene integriert hat, in der die Zusammenkunft vor dem Krater, die fotografische Fixierung und der visuelle Erinnerungsakt geschildert werden. (Abb. 28) Im Filmskript heißt es:

»Mitten in einem Feld hat es einen großen Bombentrichter in die Erde gerissen. An diesem Morgen haben sich mehrere Dorfbewohner, darunter auch die Kinder, um den Trichter herum eingefunden. [...] Die Dorfbewohner interessieren sich nur für den Bombentrichter. Eduard kommt mit seiner Leica hinzu.

EDUARD: »Mensch, der ist ja noch größer als der in Gehlweiler. Da ist ja schon Wasser drin. (zu einem Dorfbewohner) Ja, stell dich mal in die Mitt. Ich mach ein paar Aufnahme von euch. Kommt mal mehr in die Mitt. Mutter! Glasisch Karl! Komm Mäthes-Pat! Kommt all mehr in die Mitt. So! Ja, schaut nur all richtig in den Trichter. Groß genug ist er ja. Ja, schaut ihn euch nur an.«

Die Schabbacher versammeln sich vor dem Trichter und Eduard drückt ab.«¹⁸

Reitz stellt mit dieser Szene das Moment des Außergewöhnlichen dar und zeigt den Fotografen als Regisseur, der die Blicke seiner Darsteller und damit die Aufmerksamkeit auf das Innere des Trichters lenkt. Wir erfahren allerdings nicht, was diese Blicke sehen oder sehen sollen. Sie bleiben ebenso rätselhaft wie das Erlebnis, das das Schauen begleitet. Vorerst soll es bei dieser Beschreibung bleiben, der Blick in die Leere wird weiter unten noch zur Debatte stehen.

Nach den Weltkriegen: Nachdem die ultimative Bombe über Japan abgeworfen war, setzt sich der Krieg nach 1945 fort – nun im Zustand der Kälte. Allerdings erfordert das Wettrüsten heiße Versuche.

18 Edgar Reitz: *Heimat. Eine deutsche Chronik* (Filmskript), in: www.heimat123.de/download/h1db_d.pdf, S. 181, 30.7.2008.



Abb. 29. Trinity Test, 1945



Abb. 30. Sedan Crater, Nevada, 1962

Es sind vor allem medienmächtige Atomwaffenversuche, die die Zerstörungspotentiale wieder und wieder verdeutlichen. Die aufschießenden Atompilze werden dabei als die spektakulären Bilder der Macht veröffentlicht. Doch hinterlassen diese Explosionen auch riesige Krater in Wüsten und auf Atollen. Der wahrscheinlich größte noch existierende ist der Sedan Crater, entstanden 1962.¹⁹ (Abb. 30) Er ist bis heute ein Ausflugsziel und wurde 1994 ins *National Register of Historic Places* aufgenommen. Im Vergleich zu einem Krater aus den ersten Versuchen im Jahre 1945 (Abb. 29) ist er mit seinen 390 Metern Durchmesser und 182 Metern Tiefe ein Gigant der Leere.

Die ambivalente Faszination für das künstlich erzeugte Erdloch und die offizielle Historisierungshandlung deuten auf einen Wandel in der Semantik der Kriegskrater. Es scheint, dass die ursprüngliche Schreckenserfahrung einer Überarbeitung weicht, die das Loch als Denkmal einer Epoche installiert. Dieser Tendenz ist auch der Landschaftsfotograf Richard Misrach mit seinem Projekt *Bravo 20 – Bombing of the American West* gefolgt. Misrach hatte eine Expedition in einen Teil der Wüste Nevadas unternommen, den die amerikanische Marine seit 1952 als Testgelände für hochexplosive Bomben nutzte. Der Zustand des Terrains – Bravo 20 genannt – wurde von Misrach farbfotografisch dokumentiert. Man erkennt in den Bildern den versierten Landschaftsfotografen. Einen Teil des Bildkorpus bilden Kraterfotografien, die unter Misrachs Blick fast schon den Eindruck von harmonischer Farbfeldmalerei vermitteln. (Abb. 31/32) Die misrachschen Wüstenfelder haben keine Ähnlichkeit mit den zerstörten Kulturlandschaften des Ersten und Zweiten Weltkrieges. Letztlich kommt darin auch die ambivalente Intention zum Ausdruck: Misrach möchte die Verletzung der Natur durch das Militär anklagen und gleichzeitig die Schönheit der Landschaft zeigen. Der Fotograf formuliert seine zwiespältige Faszination in einer bemerkenswerten Formulierung: »The landscape boasted the classic beauty characteristics of the desert. It was also the most graphically ravaged environment I had ever seen.«²⁰ Seine Formulierung »graphically ravaged« offenbart seine ästhetische Einstellung. Die Land-

19 1954 riss eine Wasserstoffbombe einen 1,5 Kilometer breiten Krater in das Bikini-Atoll. Dieser Krater ist inzwischen zugeschüttet worden.

20 Richard Misrach, Myriam Weisang Misrach: *Bravo 20. The Bombing of the American West*, Baltimore 1990, S. xiv.



Abb. 31/32. Richard Misrach, 1990

schaft wird als Zeichnung visioniert, in der ihre Materialität zugunsten der Anschauung zurücktritt. Da Misrach die Bilder als Werbematerial für die Initiierung eines Nationalparks einsetzt, der als Gedenkstätte und Mahnung gegen militärischen Missbrauch von Land dienen soll, mag die künstlerische Haltung angemessen sein. Die Bilder in ihrem politischen Anliegen versuchen, die Schönheit der Landschaft und ihre Zerstörtheit im gleichen Moment darzustellen.

Der Blick in den Krater: Medienkritik

Kommen wir nach diesen Umwegen auf die gegenwärtige Bombenkraterfotografie zurück. Die Vorgeschichte lässt die Möglichkeit zu, in ihr die Spuren des Visuell-Unbewussten zu erkennen. Sie ruft in ihrer Formanalogie die Apokalypsen der Vergangenheit zurück, zeigt auf die Vielzahl der Bilder, die in Büchern, Archiven, Ausstellungen gesehen und nicht gesehen werden. Die Wiederaufnahme der Bildwelt des Zweiten Weltkrieges mag in einer vergleichbaren Grundkonstellation begründet sein: Der Terror spielt sich im Nahbereich der Städte ab, nicht auf den entlegenen Schlachtfeldern, wo die Profis des Krieges agieren.

Welche verschütteten Erinnerungsbilder auch aufgerufen oder verborgen bleiben, die gegenwärtigen Fotografien sind nicht allein mit dem geschichtlichen Rekurs zu erklären, sind mehr als Sendboten des Visuell-Unbewussten. In ihnen bleibt das Rätsel präsent, warum sie den Blick anziehen. Was soll der Betrachter sehen, wenn er in die Höhlung des Kraters schaut?

Ein Perspektivwechsel ist vorzunehmen und das Nichts nicht als Nichts, sondern als Sinn, als Metainhalt anzuerkennen. Damit könnte ihm ein Kritikpotential zugemessen werden. Diese These ist zu erläutern:

Die Struktur der Bilder ist so einfach, wie in der Wiederholung mythisch konnotiert. Am Horizont der Bilder sehen wir die Welt der Menschen, dann den Rand, der zwischen Leben und Zerstörung die Grenze zieht, und schließlich das Loch. Das Setting wäre nicht aufgeladen, hätten es die Fotografen nicht darauf abgesehen, auf fast allen Bildern Schaulustige (oder sollen wir sie Schautraurige nennen?) mit abzubilden. Zumeist versammeln sich die Menschen auf dem Rand, den Blick meditativ in das Loch versenkt. Nur selten sieht man jemanden, der sich in die Mitte der Leere wagt. Als erfordere es besonderen Wagemut, ins Zentrum verrauchter Kraft zu treten. Die Fotos inszenieren damit nicht eine simple materielle Gege-



Abb. 33. Beirut, 2005



Abb. 34. Bagdad, 2004

benheit, es ist, als wäre dem Stück aufgerissener Erde eine Magie eigen, eine Kraft, die wie der Nachhall der Explosion im Unsichtbaren sich fortsetzt und die die Menschen auf Distanz zu halten vermag. Ein heiliger oder unheiliger Ort? Das Starren in die Leere hat etwas Fassungsloses. Man gewinnt den Eindruck, dass am Ort des Nichts ein Warten waltet, ein Warten auf die Erscheinung oder auf die Erkenntnis. Die Betrachter in ihrer fotografischen Starre erscheinen wie Andächtige. Darin werden sie zu Blick-Stellvertretern, zu Doppelgängern des Fotografen und schließlich des Bildbetrachters, der darüber sinniert, was hier geschah. Welches Bild also wird an Ort und Stelle der Explosion gesucht? Das Bild des Vergangenen, der heilen Landschaft? Das Bild der Täter, die sich oft in der Explosion selbst ausgelöscht haben? Das Motiv für den Angriff? Das Bild der Explosion selbst und ihrer Kraftentfaltung? Das Bild dessen, der getroffen werden sollte?

Das Loch ist das leere Grab. Nicht einmal verschluckt, sondern ausgelöscht und vertrieben sind die Opfer. Thomas Mann, am Ende des Romans *Der Zauberberg* den Ersten Weltkrieg als Schlusszene setzend, beschreibt die Auslöschung im Aufreißen des Bombenkra-
ters:

»Das Produkt einer verwilderten Wissenschaft, geladen mit dem Schlimmsten, fährt dreißig Schritte schräg vor ihm [Hans Castorp] wie ein Teufel selbst in den Grund, zerplatzt dort unten mit gräßlicher Übergewalt und reißt einen haushohen Springbrunnen von Erdreich, Feuer, Eisen, Blei und zerstückeltem Menschentum in die Lüfte empor. Denn dort lagen zwei, – es waren Freunde, sie hatten sich zusammengelegt in der Not: nun sind sie vermengt und verschwunden.«²¹

Allenfalls die professionellen Spurensucher finden noch Hinweise in den mikroskopischen Fundstücken. Für den Betrachter wird das Loch zur Projektionsfläche oder zur Erprobung der Vorstellungskraft. Wo diese versagt, übt es dennoch einen Sog für den Blick aus, der sich in einen unheimlichen Ort versenkt. Unheimlich ist er deshalb, weil er sich – nach einem Wort Sigmund Freuds – als einer erweist, an dem man sich nicht auskennt.²² Im Rücken das Bekann-

21 Thomas Mann: *Der Zauberberg*, Frankfurt/M. 1996, S. 983.

22 Sigmund Freud: *Das Unheimliche*, in: ders., *Studienausgabe*, Bd. IV, Frankfurt/M. 1974, S. 241-274 [hier: S. 244].



Abb. 35. Kirkuk, 2005



Abb. 36. Mosul, 2004

te, vor sich die Verwüstung, ein aufgerissener Schlund, der bereits seine Opfer verschlungen hat. Das Unheimliche provoziert den Wunsch nach dem versteckten Heimlichen, nach dem, was vertraut ist und Sicherheit vermittelt. Die Reihe *Andächtiger – Fotograf – Bildbetrachter* verstärkt den Blick, der nach dem verlorenen Bild sucht. Ein staunender Blick, ein trauernder Blick? Das Spektakel ist jedenfalls vorbei.

Es ist erstaunlich, dass hinter der Masse singulärer Ereignisse, dieses Bild-Modell des gesenkten Blicks in das Loch dauerhaft fortbesteht und eine globalisierte Bildform geworden ist.

Riskieren wir eine Allegorisierung des Genres: Die umfassende Abwesenheit im Foto reflektiert auf eine allgemeine Krise des Bildes – insbesondere des Informationsbildes in Zeiten des Krieges. Längst wird ihm nicht mehr naiver Glaube entgegengebracht. Jedes Bild steht im Verdacht, nur scheinbar etwas zu zeigen und in Wirklichkeit etwas anderes zu verbergen, zu verleugnen, zu vernichten. Jedem Bild kann man mit (un)heiligem Schauer entgegentreten, um in ihm der Leere zu begegnen. Das Bild täuscht Fülle vor, ist aber letztlich ein Loch.

Georges Didi-Huberman hat zwei Modelle des Ausweichens vor der Leere beschrieben, die wir hier veranschlagen und als Formen des Umgangs im medialen Milieu wiedererkennen können. Der »Mensch der Tautologie« weist jede Latenz eines Gegenstandes zurück. Er ruft selbstsicher: »Ich sehe, was ich sehe. Das genügt mir.« Er ist zufrieden mit dem bloßen Faktum ohne Geheimnis, ohne Subtext. Das Gegenstück ist die Haltung des Träumens, des Glaubens, der Fiktion oder der Halluzination. Der *horror vacui* wird umgangen, in dem das Abwesende woanders gefunden wird, in der Imagination.²³

Beide Möglichkeiten der Beruhigung verweigern vielleicht die Kraterbilder. Ihre ungewöhnliche Andächtigkeit widersteht der geschwätzigen Informationswand, sie können darauf hinweisen, dass es etwas gibt, das nicht leicht zu beantworten ist.

23 Georges Didi-Huberman: Was wir sehen blickt uns an, München 1999, S. 22-25.

Idyllischer Nachklang?

1971 erscheint ein Buch der amerikanischen Naturkundlerin May Theilgaard Watts, das den wissenschaftlichen Geist einer vergangenen Epoche atmet. Die Forscherin durchwandert die Landschaften Europas und beschreibt das, was sie sieht. Wie ein Forscher des 18. Jahrhunderts beobachtet sie die Welt und verhält sich auch medial entsprechend. Mit dem Zeichenstift überträgt sie Pflanzen, kleine Erdstücke, Landschaften aufs Papier. Kein Fotoapparat scheint in ihrem Gepäck zu sein. Im Kapitel über Großbritannien findet sich unter »A Vokabulary of the British Landscape« der Eintrag »Bomb Crater«. In London entdeckt sie noch Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs Bombenkrater. Selbstverständlich findet die Naturkundlerin nicht mehr die Wüsten und Mondlandschaften, sondern ökologische Nischen. Im Blick der Naturkundlerin haben die deutschen Bomben die Zivilisationsschicht beiseite geräumt und die Erde »kultiviert«. ²⁴



Abb. 37. May Theilgaard Watts, 1971

Tatsächlich benutzt sie dieses Wort: *cultivated*. Die Bombe als Gärtner der Natur, der dafür gesorgt hat, dass Luft und Sonne und Samengut ihr produktives Tun im Erdreich entfalten konnten. Und so kann sie den natürlichen Reichtum in der Flora und Fauna be-

24 May Theilgaard Watts: *Reading the Landscape of Europe*, New York, Evenstone, San Francisco, London 1971, S. 277.

schreiben, der sich seit dem Kriegsende in den Kratern entwickelt hat: »One bird, the black redstart, found the City much improved by the bombs.«²⁵ Eine Zeichnung zeigt eine romantische Ruinenszene (Abb. 37) – und Theilgaard Watts lässt der Vorstellung Raum, dass die Stadt eine Waldlandschaft hervorbringen könnte, wie sie die Römer einst an gleicher Stelle vorgefunden haben. Doch tritt der Schmutz der Stadt und die Betonarchitektur als Opponent dieser Tendenz auf. Sie sieht die moderne Stadt wachsen, unterbricht gleichwohl ihren Traum nicht und sieht die Bäume, die Schmetterlinge und Vögel zurückkehren, wenn einmal in unnennbarer Zukunft ein neuer »blitz« die Stadt heimsuchen und die Spezies *Mensch* verschwunden sein wird.

Die sonderbare Mischung aus Beobachtung und Fantasie, der pessimistische Ton den Menschendingen gegenüber und die Euphorie beim Anblick der lebendigen Produktivität der Natur mag man als reaktionäres Romantikertum klassifizieren, wie man es auch in der Literatur der Moderne findet.²⁶ Der Text von Theilgaard Watts ist darüber hinaus als Symptom zu lesen. Im Kontext der Kraterfotografie, auf der sich ein Blick einschreibt, der mit einer Erfahrung nicht recht zu synchronisieren ist, stellt sich das Phantasma als Heilversuch dar. Die Psychoanalyse hat die Wunde in der Symbolisierung, also die Unmöglichkeit, ein Erlebnis in die Logik des Verstehens und Fühlens zu integrieren, als Ursache für die halluzinatorische Tätigkeit dargelegt. Man muss sich nicht auf das Terrain der Individualdiagnostik begeben, doch erscheint die Umdeutung der Katastrophe durch die Naturkundlerin in ein Idyll als Analogon zur Realitätsverwerfung.²⁷ Das Loch in der Erde verwandelt

25 Ebenda, S. 279-280.

26 Siehe z.B. das Kapitel »An Island« in D.H. Lawrence' Roman *Women in Love* (1920), in dem dieser Antihumanismus Thema ist.

27 In einer benjaminschen Denkfigur haben Oskar Negt/Alexander Kluge das Bild der Explosion genommen, um die Problematik der Vorstellbarkeit von Realitätsverhältnissen zu diskutieren. In illustrativer und ironischer Funktion haben die Autoren zwei Krater-Abbildungen aus dem Ersten Weltkrieg dem Text beigegeben. Alexander Kluge, Oskar Negt: *Geschichte und Eigensinn*, Frankfurt/M. 1981, S. 348, 349, 354. Zur Denkfigur Walter Benjamins siehe auch S. 104 in vorliegendem Band. Den Hinweis auf OskarNegt/Alexander Kluge verdanke ich Axel Doßmann (Berlin).

sich in wucherndes Leben, das stärker ist als jede Destruktion, ja, die Destruktion ist es, die das Leben bewirkt. Damit versucht die Naturliebhaberin vielleicht, einen Schmerz und eine Verstörung zu lindern – und ist der Erfahrung der Leere doch ganz nah. So *verkehrt* ihr Text erscheinen mag, im Kontrast mit den Fotografien kommt die Abwesenheit von Emotionalität auf ihnen erst zu Bewusstsein. Theilgaard Watts halluzinatorische Betrachtung der Bombenkrater belegt, welche Wunde mit ihnen verursacht wurde.

»JUMP!«

ÜBER KÖRPER-, BILD- UND ZEITSPRÜNGE (NICHT NUR) IN DER MODEFOTOGRAFIE

Über Klischees

Das Klischee ist machtvoll, weil es penetrant ist und auf geheimnislose Weise Wieder-Erkennbarkeit produziert. Die Dechiffrierung geschieht mühelos, der Sinn scheint sich wie selbstverständlich einzustellen. Dass die Musterhaftigkeit und die Luzidität des Sinns nicht immer in hohem Ansehen stehen, hat mit einer eigentümlichen Bewegung zu tun. Es gehört zu den bekannten Tatsachen im Bereich der Symbolpraxis, dass das allzu Bekannte einem Abnutzungs- und Verfallsprozess unterliegt. Was als Klarheit der Aussage wahrgenommen werden kann, unterliegt in der steten Wiederholung dem Prozess der Sinnentleerung.

Verschiebt man den Fragehorizont vom Aussageinhalt auf die Aussageform, verliert das Klischee allerdings etwas von seiner Schlichtheit. Ihm ist ein Zweifaches mitgegeben, in der zunächst die Wiederholung auffällt. Durch die Wiederholung muss offenbar ein Bedarf an Sinn wieder und wieder aktualisiert werden. Andererseits kommt in der Aktualisierung etwas zum Tragen, das der Klischeebildung entgegenläuft: die Abweichung, die Gestaltmodifikation, die Verwandlung. Tatsächlich ist das, was wir als Klischee bezeichnen, nur selten ein maschinenhaftes Duplikat von etwas Vorgegebenem. Das Klischee liefert eine Struktur, die in immer neuen Formierungen erscheinen kann. Diese Persistenz wäre selbst einer Befragung Wert. Doch ist die Aufmerksamkeit vorerst auf das Spiel aus Gefügtem und Beweglichem zu richten, das vielleicht subtiler ist, als der erste Anschein vermuten lässt. Es wirft nämlich die Frage auf, wie das strukturelle Element, das als Sedimentation kultureller Semantik zu deuten ist, und das Wandlungsmoment, das Neues anzeigt, in Beziehung zueinander stehen.

Phänomenologische Annäherung

Die abstrakte Ebene verlassend, soll ein bildmotivisches Klischee betrachtet werden, das in der Modefotografie seit den 1930er Jahren ein ununterbrochenes Nachleben führt. Interessant erscheint dabei der Mode-Kontext: Der Modebereich gilt als die Sphäre, in der das Neue, der Bruch mit dem Vorhergehenden und das Überraschende zur strukturellen Gegebenheit zählen. Mode setzt bekanntlich einen Nachdruck auf das Jetzt, das sich in Bildern des Noch-Unbekannten und der Ankündigung realisieren muss. Dass andererseits gerade die Modefotografie auf Vor-Bilder angewiesen ist, werde ich noch zu zeigen versuchen. Also eine Harmonisierung der Zeit der Tradition mit der Zeit des Jetzt?

Das Klischee, um das es mir geht, ist das allbekannte Motiv des springenden Models. Dass Jump-Bilder nicht nur in der Modefotografie zu finden sind, sondern in unterschiedlichen Bildmilieus Verbreitung gefunden haben, ist ein weiterer Beleg für die Verhärtung im Klischee. Tanz-, Sport-, Werbe- und Amateurfotografie haben sich ausgiebig an der Popularisierung beteiligt.

Um der Attraktivität des Motivs auf die Spur zu kommen und um seine Stellung im Genre der Modefotografie zu ermitteln, beginne ich mit der phänomenologischen Beschreibung einer Fotografie aus der amerikanischen Septemбераusgabe der *Vogue* des Jahres 2007. (Abb. 38) Dieses Foto wird am Ende meines Gangs durch die Bildergalerie mit einer anderen medialen Präsentation eine Konfiguration bilden, in der die *fashionicity* als Problemfall erscheint.

Das Foto stammt von Steven Meisel und zeigt das Model Caroline Trentini, die als versierte Springerin auf vielen Fotos zu bewundern ist. Gemeinsam mit einem Kameramann sehen wir sie in einer spiegelbildlichen Blicksituation begriffen. Die Kamera in diesem Bild ist ein Element, das mehr Aufmerksamkeit als das Kleidungsstück auf sich zieht und eine besondere Symbolkraft erahnen lässt. Vor einer Interpretation ist der Allgemeinplatz voranzustellen, dass es zu den Inszenierungsmodalitäten der Modefotografie gehört, Ausstattungen und Szenografien an die Mode zu koppeln, um ihr eine Imaginationstiefe zu verleihen. Mehr noch, die Ausstattung ist ein essentielles Mittel, um Modehaftigkeit überhaupt zu generieren. Das unbelebte und kontextlose Kleidungsstück hat nur selten die rhetorische Kraft, unmittelbar Vorstellungsbilder beim Rezipienten zu erzeugen. Erst die affektiv belegten Imaginationen sind es, die die leblosen Sachen erlebbar machen.

In Meisels Fotografie scheint das Requisite der Kamera das Moment der *emotion*, die sich im Gesicht des Models abspielt, wie auch der *motion*, die im Sprung stattfindet, zu akzentuieren. Gleichzeitig wird dieses Doppel auch einer bildhaften Reflexion unterstellt. Doch gehen wir Schritt für Schritt vor. Zunächst hat die Kamera die Funktion, den modetypischen Narzissmus anzuzeigen. Blicken und Angeblicktwerden gehören essentiell in den Kosmos sich entfaltender Mode, was sich im Symbol der Kamera materialisiert: Nicht nur beobachten wir die Mode, wir beobachten immer auch die Beobachter, die uns qua Bild ihre Beobachtungen mitteilen und uns damit anzeigen, wie und was wir zu beobachten haben – eingeschlossen uns selbst.¹



Abb 38. Steven Meisel, 2007

Interessant ist die Kamera jedoch auch als symbolisches Mittel, mit dem auf die Medialitätsform verwiesen wird. Es ist nennenswert, dass der Kameramann keinen *Foto*apparat bedient – das, was Meisel

1 Zur Funktion der Beobachtung in der Mode siehe Elena Esposito: Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden: Paradoxien der Mode, Frankfurt/M. 2004.

unsichtbar genau in diesem Moment des Sprungs tut –, sondern eine *Filmkamera*. Mit der Abbildung dieser Medientechnik wird die Paradoxie der Sprungbilder hervorgehoben: Uns wird angezeigt, was wir *nicht* sehen aber sehen sollen: Bewegung. Wir kennen unendlich viele Bewegungsfotografien, aber es gehört zu den Eigentümlichkeiten der Sprungbilder, dass sie mehr als andere das Bewegte ausstellen und darin die Starrheit des Bildes zu Bewusstsein führen. Der Sprung ist in seiner Plötzlichkeit, in seiner Blitzhaftigkeit an der Grenze der Wahrnehmung situiert. Deshalb produziert die mediale Starre den Effekt der Unnatürlichkeit, die bis zur Groteske gehen kann. Auf diesen Hiatus zwischen Medium und Wahrnehmung scheint auch die Inszenierung hinzudeuten. Der Kopf des Kameramanns ist vollständig zugunsten seiner Blicktechnologie ausgelöscht worden. Meisel erfindet eine Chimäre aus Medientechnik und Mensch, die Anlass bietet, auf die Differenz von Sehen und Aufnehmen, Wahrnehmung und Bildlichkeit zu reflektieren. Ernst H. Gombrich hat die wahrnehmungspsychologischen Gründe benannt, die für den Eindruck der Befremdlichkeit von Momentfotografien verantwortlich sind. Nach Gombrich stellt die Fotografie nämlich etwas von der lebendigen Wahrnehmung grundsätzlich Unterschiedenes her – das *punctum temporis*. Die Modalität des Zeit-Punktes, des unzusammenhängenden Bewegungsvorgangs kennt die Wahrnehmung schlichtweg nicht.² Zwar vervollständigen wir in einem *imaginären Akt* den medial generierten Zeit-Sprung³ zum Sprung des Körpers; was wir aber *sehen*, ist der schwebende Körper, mithin das Unmögliche. Die Unübertragbarkeit des Flüchtigen in die Re-

-
- 2 Ernst H. Gombrich: Der fruchtbare Moment, in: ders., *Auge und Bild*, Stuttgart 1984, S. 42-62 [hier: S. 44-45]. Dieser Ansatz steht in Nachbarschaft aber auch im Gegensatz zu Walter Benjamins Postulat vom »optisch Unbewussten«: Zeigt nach Benjamins materialistischer Sichtweise die Fotografie, was dem Bewusstsein entgeht, zeigt sie nach Gombrichs wahrnehmungspsychologischem Fundamentalismus, was nie existiert hat. Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie*, in: ders., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt/M. 1972, S. 67-94 [hier: S. 72].
- 3 Hubertus von Amelunxen charakterisiert die Fotografie generalisierend mit der Metapher des Zeitsprungs: Sprünge. Zum Zustand gedanklicher Unwägbarkeit in der Photographie, in: *Sprung in die Zeit*, Ausstellungskatalog Berlinische Galerie, Berlin 1992, S. 25-35.

präsentierbarkeit hat schon Schriftsteller der Moderne beunruhigt, die die Magie der Sprünge Nijinskys erlebten. Erwähnenswert ist dieser frühe Kontext, den Gabriele Brandstetter eingehend dargelegt hat, da in den Formulierungen der Schriftsteller bereits Visionen der angehaltenen Bewegung auftauchen.⁴ Man könnte auch sagen, dass die Wahrnehmung in eine fotografische Halluzination umgedeutet wird.⁵ In solchen Visionen wie auch in der Fotografie kommt es zu einer Wendung ins Künstliche des Stillstands, die in besonderem Maße von der Modefotografie verallgemeinert wird. Bereits 1967 hat Roland Barthes in einer Fußnote zum Schlusskapitel von *Die Sprache der Mode*, das die Modefotografie aphoristisch behandelt, auf den »unwahrscheinlichen Charakter« des Sprungs hingewiesen, »der im höchsten Moment aufgenommen wurde«.⁶ Die fotografierte Bewegung des Sprungs gehört seiner Ansicht nach zu den Strategien der Irrealisierung und Denaturalisierung.

Die Selbstreferentialität in der Fotografie Meisels, die die Paradoxie aus Bewegungsmotiv und medialer Fixierung herausstellt, könnte man als Kniff postmoderner Ironisierung oder als intellektuelle Bagatelle ansehen. Welchen semantischen Wert man ihr auch zuschreibt, sie ist eine Weise, auf das Klischee dieses Bildmotivs distanzierend zu reagieren und es gleichzeitig zu befestigen.

Verzeitlichung, Historisierung

Klischees kreativ einzukleiden, ist eine Domäne der Modefotografie. Gängiger als die Ironisierung ist die Strategie der Anspielung oder des Zitierens, mit der das Klischee einer Affirmation und gleichzeitig Reflexion zugeführt wird. Dies gilt nicht nur für die Sprungbilder, sie ist ein für das Genre charakteristisches Verfahren. Modefotografie untersteht aufgrund der Notwendigkeit, ihren Gegenstand semantisch aufladen zu müssen, dem Zwang, sich bei kul-

4 Gabriele Brandstetter: Bild-Sprung. Le Spectre de Nijinsky, in: Andreas Gelhard, Ulf Schmitz, Tanja Schulz (Hgg.), Stillstellen. Medien, Aufzeichnung, Zeit, Schliengen im Markgräferland 2004, S. 107-128.

5 Brandstetter nimmt mit Blick auf den Tanz und die Tanzfotografie eine konträre Haltung zu Gombrich ein: Weil es im Tanz Pausen und Posen gibt, ist der Bild-Sprung eine nachträgliche mediale Realisierung dieser Ruhemoment. Gabriele Brandstetter: Bild-Sprung. Tanz-TheaterBewegung im Wechsel der Medien, Berlin 2005, S. 12.

6 Roland Barthes: Die Sprache der Mode, Frankfurt/M. 1985, S. 352.

turell konventionalisierten Komplexen zu bedienen. Die Aufgabe der Verständlichmachung dominiert in vielen Fällen die indexikali-sche Funktion des Bildes. Nicht immer ist das Zeigen von Kleidung entscheidend, sondern die Lesbarkeit der Modezeichen, die, wie bereits gesagt, nicht nur an der Kleidung haften müssen. Modefotografie repräsentiert nicht Wirklichkeiten (wie andere fotografische Genres), sondern verarbeitet bestehende Repräsentationsformen. Daher kann man thesenhaft sagen: Modefotografie ist die Repräsentation der Repräsentation.

Zwei Beispiele sollen die These anschaulich machen. Dazu gehe ich auf den Ursprung der Sprungbilder in der Modefotografie zurück. Die Geschichtsschreibung der Modefotografie kann diesen Ursprung genau datieren. Es ist das Jahr 1934. Der Ungar Martin Munkácsi hatte 1933 begonnen, Modebilder für *Harper's Bazaar* zu liefern, Bilder, die die artifizielle, auf sorgfältig einstudierte Posen basierende Atelierfotografie abzulösen begann. Er zeigte nicht mehr die luxuriöse statueske Frau, sondern die moderne Frau in Bewegung, sportlich einen Strand entlang laufend, selbstbewusst die Stadt durchschreitend, voller Heiterkeit ein Feld durchwandernd. 1934 entsteht die »Pfützenspringerin«. (Abb. 39)

Im Bereich der Modefotografie ist sie das Ur-Bild, das zum Vor-Bild avancierte. Richard Avedon hat 1957 – immerhin 23 Jahre nach Munkácsi – in einer Reinszenierung seiner Verehrung für den Kollegen Ausdruck verliehen und in die Legende eine explizite Huldigung eingefügt. (Abb. 40) Dass eine derartige Huldigung mehr enthält als ein singuläres Anspielen, sondern generell auf das System Modefotografie mit ihren Bildtropen rekurriert, wird daran erkennbar, dass nicht nur Avedon, sondern weitere Fotografen in der Folge Variationen des Motivs anfertigten. (Abb. 41-44)

Welche kultursemantischen Implikationen mit derartigen Ausdifferenzierungen verbunden sind, werde ich noch erläutern. Vorerst ist zu diagnostizieren, dass Munkácsis Wirkung auch bei anderen Fotografen unübersehbar ist. Entscheidend in diesem Weitergabeprozess ist ein allmählicher ästhetischer Wandel: Es verschwinden die Schnappschussästhetik und die Alltagskontexte. Hatte Munkácsi sein Model bei strömendem Regen über eine Pfütze springen lassen, wodurch das Bild eine dokumentarische Lebendigkeit erhielt, werden in der Folge die Stadt gegen das Studio vertauscht, Regen, Pfütze und Schirm allmählich eliminiert.



Abb. 39. Martin Munkácsi, 1934



Abb. 40. Richard Avedon: Carmen (Homage to Munkácsi), 1957

Dieser Wandel hin zur Verkünstlichung wird noch deutlicher, nimmt man jene Bilder mit in die Betrachtung, auf die sich schon Munkácsi bezogen hatte. Abgesehen davon, dass er selbst bereits in den späten 1920er und frühen 1930 Jahren Sprungbilder von Sportlern und Tänzerinnen gemacht hatte, gab es bekannte Motive von Friedrich Seidenstücker, die den Sprung der modernen Frau über die Pfütze zum Inbild der Momenthaftigkeit erhoben hatten.⁷ (Abb. 45/46)

Im Vergleich der frühen mit den späten Fotografien zeigt sich, was als Spezifikum der Modefotografie gelten kann: Unabhängig von Mode, Model und Fotograf bildet sich eine Formelhaftigkeit heraus, ein Typus der Pose. Wir sehen einen anstrengungslos wirkenden Körper, der sich selbst noch in der Exzentrizität des kurzen Ausbrechens zu beherrschen scheint. Darin liegt ein weiteres Paradox, denn die Rede von der Pose meint ja stets, dass der Körper in einer Gestalt fixiert werden kann. Man könnte auch sagen, dass der Leibusdruck sich in einer rhetorischen Figur realisiert. Damit fügt sich der Körper der Wiederholbarkeit. War der Sprung zwischen 1925 und 1934 das Signal einer Modernität, deren Merkmale Geschwindigkeit und Spontaneität waren, wirkt er späterhin in seiner Formelhaftigkeit wie eine zeitlose Erinnerung.⁸ Mag das Einzelbild immer noch dem Pathos der Bewegung folgen, in der Reihung der Bilder tritt das Gegenteil hervor. Mit der Fotografie wird die *Pause* in der Bewegung zur *Pose* des Körpers gestaltet. Die wiederkehrende Zitation dieser Pose erzeugt ein ikonografisches Palimpsest, in dem die Wirklichkeit hinter dem Bild zugunsten einer Repräsentation der Repräsentation verschwindet.

Ein weiteres Beispiel, das auf den ersten Blick ganz unformelhaft wirkt, führt in eine verzweigte Vorgeschichte, die Auskunft gibt über Transfers zwischen Bildern und Transformationen der Motive. 1968 entsteht ein für das fotografische Oeuvre Helmut Newtons un-

7 Selbstverständlich ist für die Motivgeschichte auf die inzwischen ikonenhafte Fotografie von Henri Cartier-Bresson „Gare Saint Lazare“ von 1932 hinzuweisen, auf der ein Mann über eine riesige Pfütze zu springen versucht.

8 Das Modernitätssignal wird auch erkennbar in den Fotografien des Ausdrucksstanzes bei z.B. Hugo Erfurt und Charlotte Rudolph, in denen das Motiv des Sprungs zentral war, sowie in den frühen Aufnahmen Jacques-Henri Lartigues.



Abb. 41. Richard Avedon, 1964



Abb. 42. Arthur Elgort, 1995



Abb. 43. Arthur Elgort, c. 2007



Abb. 44. Ohne Angaben

typisches Bild: Es zeigt Twiggy in ausgelassener Sprunghaltung. (Abb. 48) Die Mode und das Interieur repräsentieren erkennbar den Geist der Camp- und Popkultur der späten 1960er Jahre: Minikleid, karge Einrichtung, Mies-van-der-Rohe-Stühle, Telefon und Fernsehgerät am Boden, eine Szene aus der amerikanischen Batman-Fernsehserie auf dem Bildschirm. Vor allem ist es die fliegende Katze, offenbar soeben von Twiggy in den Raum geworfen, die die Enge des Raums zu sprengen scheint und dem ganzen Setting ein absurdes Element zufügt. Der Sprung bekommt in diesem Kontext die Konnotationen des Unkonventionellen und des ungehemmt Lustvollen. Der Hinweis auf den Ausdruck ist belangreich, da das Bild einen interikonischen Verweis enthält, der zu einer ganz anderen Atmosphäre überleitet. Zwanzig Jahre vor Newton hatten Salvador Dalí und der Fotograf Philippe Halsman in einer Kooperation eine surrealistische Szene entworfen, in der nicht nur Katzen geschossartig in das Bild dringen, sondern ebenso Mensch und Medien sich in Ekstase befinden. (Abb. 11)

Anders als bei Newton kommen in »Dalí Atomicus« ein gewisser Irrsinn und eine Anspannung zur Anschauung, was nach Auskunft Halsmans auf die Erfahrung mit der Atombombe zurückzuführen ist.⁹ Wenn der Popfotograf David LaChapelle dieses Motiv in neuerer Zeit adaptiert, dann wird darin diese schreckvolle historische Erfahrung nicht reflektiert; bei LaChapelle gruppieren sich die geborgten Bildelemente zu einem Stimmungsbild der gegenwärtigen Jugendkultur. (Abb. 49)

In einem Zwischeneinschub kann bereits festgestellt werden, dass die jeweiligen Adaptionen rein formal sind und keine inhaltliche Auseinandersetzung mit dem Vorbild darstellen. Ein inhaltlich motiviertes Zitat hätte die Aufgabe, den Anlass und die Aussage der Vorlage mit aufzunehmen und diese neu zu beleuchten. Dieses literarische Verfahren wird man nicht von der Modefotografie erwarten.

Um die verzweigte Genealogie zum Foto Helmut Newtons zu rekonstruieren, ist weiterhin auf ein Seitenstrang zu verweisen, der wieder zur Mode zurückführt. Neben seiner Zusammenarbeit mit Dalí ist Halsman vor allem durch eine Publikation bekannt geworden, die 178 Sprungbilder mit Prominenten enthält. Das *Jump Book*

9 Ausführlicher zu diesem Bild siehe die Seiten 34-36 in diesem Band.



Abb. 45/46. Friedrich Seidenstücker, c. 1930

erscheint 1959 und versammelt Arbeiten, die über die gesamten 50er Jahre entstanden sind. Halsman reflektiert seine Bilder in Form einer scherzhaft gemeinten Fake-Wissenschaft, der so genannten Jumpology. Die Jumpology besagt, dass im Sprung der Mensch seine Selbstbeherrschung verliert und etwas von seinem wahren Ich zeigt. So unernst diese Einlassungen gemeint sind, sie führen zurück zur Spannung zwischen Pose und Spontaneität, die zentral für die moderne Modefotografie ist. Und in der Tat stellt man fest, dass versierte Performer wie beispielsweise Marilyn Monroe den Sprung zur Pose nutzten. (Abb. 47)

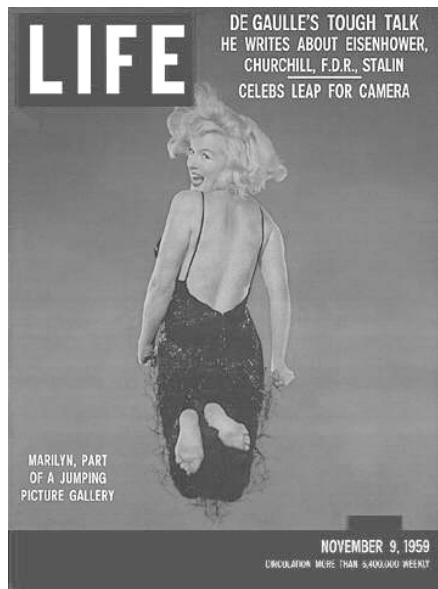


Abb. 47. Philippe Halsman, 1959

Halsman selbst wird genau dies gewusst haben, denn er hatte, bevor er Prominente fotografierte, bereits eine Karriere als Modefotograf hinter sich. Auf einem Bild von 1946, zwei Jahre vor »Dalí Atomismus«, sehen wir genau das *posing in motion*: zwei Models, die am Strand ihre Sommermäntel zu flatternden Flügel spreizen. (Abb. 50) Auch in diesem Foto hat sich das Spontaneitätskalkül – wie man im Vergleich mit einer Aufnahme von Geneviève Naylor (Abb. 51) sehen kann – als Bildform modeartig verfestigt.

Die an den zwei Beispielen angedeuteten Verschiebungen, Wiederaufnahmen und multiplen Autorenschaften sind unter kulturana-



Abb. 48. Helmut Newton, 1968



Abb. 49. David LaChapelle, o.J.

lytischer Perspektive bedeutsam, da in diesem Prozess eine Überblendung aus unterschiedlichen Zeitmodi realisiert wird.

1. Die Zeit der Modezeichen: Mit der Zitation wird das Modebild Teil der kulturellen Wertsphäre und Semantik. Zwar kann man die Zitation als frivol ansehen, weil in der Regel ein Dialog mit dem Zitierten ausbleibt. Alles ist Oberfläche, Signifikant, der auf einen anderen Signifikanten verweist. Aber genau diese Oberflächlichkeit, die problemlos zu dekodieren ist, macht es möglich, eine entscheidende Differenz zu markieren: Das Heute kann sich vor der Folie des Abgelegten als *neu* darstellen. Die Einschreibung in die Geschichte der Bilder ist in diesem Sinne die Voraussetzung, um die Aktualität *herausstellen*, um die Mode *herstellen* zu können.

2. Die Zeit der Plötzlichkeit und der Diskontinuität: Mode ist nicht nur, wie es Elena Esposito treffend ausdrückt, *das* Phänomen des Vorübergehenden¹⁰, sie tritt – metaphorisch gesprochen – immer *sprunghaft* auf. Mit jeder Saison bricht sie überraschend als Kontingenz ins kulturelle Symbolgeschehen ein. In der Folge fungiert sie dann für eine Saison als *Stillstellung* des Geschmacks. Das Plötzliche wird auf Dauer gestellt. Unverkennbar ist die Analogie zum Klischee des Sprungbilds, in dem, wie bereits beschrieben, ebenfalls Augenblick und Dauer, Bewegung und Erstarrung, Überraschung und Erwartung, Spontaneität und Pose enthalten sind. In dieser Hinsicht ist das Sprungbild eine Allegorie der Mode.

Das Stichwort der Erwartung bringt die letzte Zeitdimension zur Sprache:

3. Die Zeit der Zukunft. Vor dem Hintergrund des Modegeschehens, das aus permanenten Wechseln besteht, repräsentiert das Modebild nicht Mode, sondern das, was Mode werden soll. Ihm ist eine Vorzeitigkeit eigen, weil es Anleitung für das Kommende, für die kulturelle Verallgemeinerung gibt. Der Sprung hat eine Nähe zu diesem Noch-Nicht der Mode, da er das Aufbrechen, das Hinstreben beinhaltet. Die Suspension der Bewegung im Foto bedeutet gleichzeitig einen Suspens, in dem das Zukünftige einer Vollendung, eines Erreichens oder eines Abschlusses aufgehoben ist. Die Models sind Engel der Zukunft, die aus dem kulturellen Raum aufgestiegen sind, um in ihrer Unwirklichkeit wieder und wieder das Kommende anzukünden. (Abb. 52/53)

10 Esposito: Verbindlichkeit des Vorübergehenden.



Abb. 50. Philippe Halsman, 1946



Abb. 51. Geneviève Naylor, 1946

Die moderne Frau

Um das Projekt einer kulturellen Semantik der Sprünge und die Recherche nach den Ur-Sprüngen zu intensivieren, soll den genannten Zeitlichkeiten eine historische Linie hinzugefügt werden, die aus der Moderne hinauszuführen scheint. Es wird sich jedoch erweisen, dass ein Weg zurück darin angelegt ist, der etwas über die Modernität, die Mode und die springende Frau aussagt.

Dazu nehme ich einen Medienwechsel von der Fotografie zur Malerei vor. In die Bildserie wird aufgenommen: Sandro Botticellis »Geburt der Venus« von 1486. (Abb. 54)

Es ist nicht mein Ziel, die von der Kunstwissenschaft dargelegten zeitgebundenen Bedeutungsgehalte zu referieren. Vielmehr soll ein Wahrnehmungseffekt wiedergegeben werden, der mehr als eine subjektive Idiosynkrasie ist. Nachdem die Modefotos in meinem Bildgedächtnis ihren Platz gefunden hatten, verwandelte sich auch das Botticelli-Gemälde unversehens in eine Art Modebild. Nicht im Sinne einer Modedarstellung des späten 15. Jahrhunderts, sondern aufgrund formaler Aspekte. Da sind Zephyr und Aura, der Windbringer und die Göttin der Morgenbrise, die in den Fotoateliers durch die profane Windmaschine ersetzt werden; da ist das Verhältnis von Nacktheit und Bekleidung, mit dem Mode und Modefotografie ebenfalls spielen; da ist die Sinnlichkeit der Kleidung und Draperien, die so ausladend, so blickfängerisch in Szene gesetzt ist und jene der Nacktheit zu übertrumpfen weiß; da ist die weibliche Allegorie des Frühlings, die wie eine Vorwegnahme des modesaisonalen Jahresablaufs von Herbst/Winter- und Frühling/Sommer-Kollektion angesehen werden kann. Aber da ist vor allem die Haltung dieser allegorischen Gestalt. Allgemein wird sie als Figur gedeutet, die am Ufer auf die Ankunft der Venus wartet und ihr entgegen eilt. Betrachtet man genauer die Stellung der Füße, gewinnt man nicht den Eindruck, dass auf ihnen irgendein Gewicht ruht; vielmehr meint man, dass das Ufer zurückweichen und die Gestalt schweben würde. (Abb. 55) Dieser Effekt wird durch die Beinstellung bestärkt: Die angewinkelte Haltung ist weder die einer Läuferin noch die einer Stehenden. Dieser Frühling befindet sich im Sprung auf die Venus zu.

Was aber besagt ein solcher Befund, der nichts als formale Analogien zum Ausdruck bringt? Kunstwissenschaftler werden mit diesem Bild sogleich den Namen Aby Warburgs assoziieren, der in sei-



Abb. 52/53. Arthur Elgort, o.J.

ner Dissertation von 1893 zu Botticelli nicht nur die Formulierung vom »bewegten Beiwerk« prägt, mit der »die transitorischen Bewegungen in Haar und Tracht«¹¹ bezeichnet werden, sondern auch das Paradigma vom Nachleben der Antike begründet. Es wäre verführerisch, die Sprungbilder als moderne Ausarbeitungen dieser Bildformel aufzufassen. Immerhin hat Warburg in der Folge das Motiv der eilenden jungen Frau in flatterndem Gewand vielfach in der Kunst ausfindig und sie unter der Bezeichnung Nympha kenntlich gemacht.¹² Das bewegte Beiwerk ist für Warburg ein Medium, den »Schein gesteigerten Lebens«¹³ zu erwecken, ja, das Ekstatische und Manische darin zum Ausdruck zu bringen.¹⁴ Ist es nicht genau dies, was auch in der Modefotografie der Sprünge sich anzuzeigen scheint: das Fest der Mode, das Spektakel, der »Rausch der reinen Aktualität«.¹⁵ Ist nicht also doch von einer Epoche übergreifenden Prägung auszugehen?

Vorsicht ist geboten, denn die mythengesättigte Zeit der Renaissance belegt das Leidenschaftliche wohl gänzlich anders als die erzählungsfernen Inszenierungen der Moderne, in der die Coolness kaum zu übersehen ist. Warum dann aber der Hinweis auf die mythische Nympha, wenn sie kaum etwas mit den profanen Nymphen der Pflützen, Strände und Studios zu tun hat?

Hier ist noch einmal auf die Epoche zu verweisen, in der Warburg die Studien zur Bewegung in der Malerei, zu den anti-naturalistisch wallenden Gewändern und den ausgelassenen jungen Frauengestalten anstellte. Ernst Gombrich weist darauf hin, dass die Untersuchungen Warburgs in einer Zeit stattfanden, als die moderne

11 Aby M. Warburg [1893]: Sandro Botticellis »Geburt der Venus« und »Frühling«. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance, Hamburg, Leipzig, in: ders., Ausgewählte Schriften und Würdigungen, hg. von Dieter Wuttke, Baden-Baden 1979, S. 11-64, [hier: S. 19]

12 Siehe das Kapitel »Das Nymphenfragment« in: Ernst H. Gombrich: Aby Warburg. Eine intellektuelle Biografie, Hamburg 1992, S. 141-164.

13 Warburg: Botticelli, S. 62.

14 Warburg zit. n. Gombrich: Biografie, S. 406.

15 Jean Baudrillard: Der symbolische Tausch und der Tod, München 1982, S. 135.



Abb. 54/55. Sandro Botticelli, 1486

Frau die Bühne der Gesellschaft betrat.¹⁶ Befreiung und Emanzipation gingen einher mit einer neuen Körperlichkeit. Statt einengendem Korsett wurde das Bewegung gebende Reformkleid propagiert, der moderne freie Tanz entwickelte sich und Sport wurde allmählich auch für die Frau akzeptabel. Warburgs Sensibilität für das transitorische und Bewegungsmoment, die sich an der Bildwelt der Renaissance entfaltet, ist modern und strahlt zurück auf das Vergangene. In dieser Perspektive werden die Bilder der Vormoderne, gespiegelt im Bewusstsein der Moderne, nachträglich auch als Symbole der Zeit um 1900 konstruiert.¹⁷ Aufgrund dieser Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen drängt sich eine überraschende Koppelung mit einem speziellen Bildgenre des ausgehenden Jahrhunderts auf. Es ist die Periode, in der die Chronofotografie erfunden und in ihren Möglichkeiten erkundet wird. Sie ist das Medium, um Flüchtigkeit und Bewegung zur Darstellung zu bringen, und es ist in erheblichem Maße der Sprung, der die Fotografen zu ihren Produktionen angeregt hat. Wird diese Fotografie in der Regel als Form wissenschaftlicher oder protowissenschaftlicher Bildgebung verstanden, bietet sie in Teilen die Möglichkeit einer ästhetischen Fokussierung.¹⁸ Im Kontext der Geschichte der Modefotografie sind vor allem drei Serien Eadweard Muybridges hervorzuheben. Diese entstehen zur gleichen Zeit, als Warburg an seiner Dissertation arbeitet – und die mit Mitteln des Bildes ebenfalls die Brücke zwischen Vormoderne und Moderne schlagen. In einer Serie ist die typische Frau des 19. Jahrhunderts abgebildet, die trotz beengender bürgerlicher Kleidung behände über einen kleinen Hocker springt. (Abb. 56) Dagegen steht eine weitere Serie mit einer »Nympha«, die halbnackt, in luftiger, antikisierender Draperie einen fiktiven Bach überspringt (unweigerlich drängen sich die Bilder der Pfützenspringerinnen auf). (Abb. 57) In einer dritten Serie sehen wir eine Frau in weitem Reformkleid eine Stufe hinabspringen. Das Kleid weht auf, das Textil erweist sich als leicht, bewegungsfreundlich und präsentiert sich selbst als bewegt. (Abb. 58) Dass der Schnitt des Kleides eine unübersehbare Nähe zur »Mode« der Frühlingsfigur auf Botti-

16 Gombrich: Biografie, S. 144-145.

17 Ausführlicher zur theoretischen Figur der Nachträglichkeit siehe das folgende Kapitel »Nachleben oder Nachträglichkeit.«

18 Als Inspirationsquelle für die Kunst der Avantgarde ist die Chronofotografie vielfach untersucht worden.

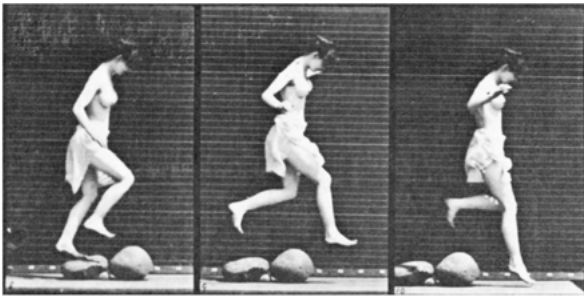
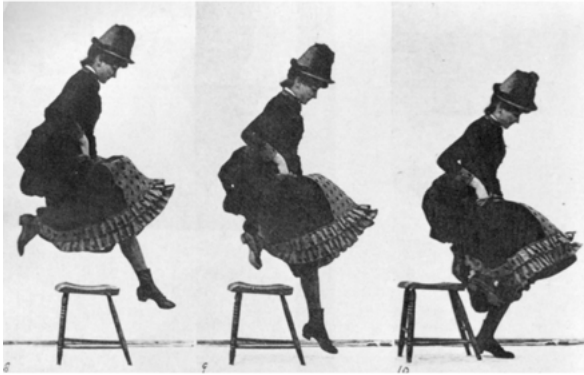


Abb. 56-58. Eadweard Muybridge, 1887

cellis Bild aufweist, ist nur ein möglicher Anknüpfungspunkt, um zwischen Nymphen-Ikonografie und Modewelt des 19. Jahrhunderts eine Verbindung herzustellen. Entscheidender ist die Tatsache, dass Muybridge in der Zusammenstellung der Serien eine historische Umbruchsituation dokumentiert, in dem er Vergangenheit und Gegenwart aufeinander projiziert. Die Frau in Bewegung hat scheinbar immer schon so existiert, sie ist aber vor allem eine epochale Erscheinung, die am Ende des 19. Jahrhunderts bildwürdig wird.

Gender Modelling

An diesem Punkt der Bildentwicklung tritt neben dem motivischen Aspekt ein inhaltlicher in den Vordergrund, der den Komplex kultureller Formierung von Bildern und Körpern um eine Dimension ergänzt. Eine weitere Fluchtlinie in die Vergangenheit wird sichtbar, die – wie zu zeigen sein wird – heute zutage tritt, weil sich daran ein Krisenphänomen heftet.

Zur Debatte steht die *genderfication* in den Bildern der Chronofotografen. Vergleicht man die besprochenen Bildreihen Eadweard Muybridges mit all den anderen Sprungbildern – auch bei Etienne-Jules Marey, Albert Londe und Ottomar Anschütz –, die einen nicht unerheblichen Teil der chronofotografischen Produktion ausmachen, so sehen wir vor allem Männer in Aktion.¹⁹ Dieser empirische Tatbestand wird von einer inhaltlichen Differenz begleitet. Die männlichen Körper werden in ihrer zweckrationalen Zurichtung bei Arbeitsvorgängen, sportlichen Aktivitäten und militärischen Übungen gezeigt. Davon unterscheiden sich die wenigen Bildreihen mit Frauen, die sich nachträglich in die Geschichte der modernen Modefotografie einbinden lassen. Der Sprung wird, so scheint es, um seiner selbst willen ausgeführt. Der Körper der Frau tritt auf als ästhetisches Vehikel zur Erzeugung von Wohlgefallen. So modern die Form der Gefälligkeitsproduktion zu diesem historischen Zeitpunkt ist, so sehr findet in diesen Bildern eine Transformation und Aufhe-

19 Bildbeispiele in: Marta Braun: *Picturing Time. The Works of Etienne-Jules Marey*, Chicago, London 1992; Eadweard Muybridge: *Muybridge's Complete Human and Animal Locomotion*, Vol. II, New York 1979; Janos Frecot, Inka Graeve (Konz.): *Sprung in die Zeit. Bewegung und Zeit als Gestaltungsprinzipien in der Photographie*, Berlin 1992.

bung eines alten Konzepts statt. Auch wenn wir in einem stereotypen Reflex den Frauenkörper in der Modefotografie gemeinhin mit perfekter Schönheit und Erotik assoziieren, möchte ich mit Blick auf das Bewegungsmotiv auf etwas anderes scharf stellen. Die Zweckfreiheit der Bewegung und die Betonung der ästhetischen Seite des Leibausdrucks zielt – so meine These – auf die Evokation von Grazie.

Mit dem Konzept der Grazie ist auf eine Debatte im 18. Jahrhundert zu rekurrieren, die uns heute nicht mehr in ihren anthropologischen Prämissen interessiert. Ein kurzer Umweg soll an dieser Stelle dennoch genommen werden, da sich an diesem Diskurs erstaunliche Vorprägungen ausmachen lassen.

Liest man Friedrich Schillers Schrift *Über Anmut und Würde*, die eine Mischung aus Normästhetik, Zivilisationstheorie und Anthropologie darstellt, so ist sie für den vorliegenden Zusammenhang vor allem bedeutungsvoll, weil sie sich um die Beschreibungen der Grazie bemüht. Eine Übertragbarkeit auf die Modefotografie und ihre chronofotografischen Vorläufer drängt sich auf, weil Schiller die Erzeugung von Grazie an das Moment der Bewegung bindet. Er definiert Anmut als »bewegliche Schönheit«²⁰, die nicht von selbst gegeben ist, gleichsam eine Natur-Begabung, sondern »von dem Subjekte selbst hervorgebracht wird.«²¹ Dabei muss sie aber »unwillkürlich« sein oder »wenigstens so scheinen.«²² Der vorsichtige Hinweis auf den Schein ist eine Andeutung auf die Idee des ästhetischen Illusionismus. Inhaltlich wird Grazie als eine Bewegungsform der Leichtigkeit, der Anstrengungslosigkeit und der (scheinbaren) Techniklosigkeit bestimmt, die auf diese Weise »sprechend«²³ wird. Hier ist noch einmal auf die Männer-Bilder der Chronofotografen hinzuweisen, die allesamt von Anstrengung, Selbstdisziplinierung und Leibunterwerfung zeugen. Dies widerspricht kategorial dem Grazie-Konzept: Schiller zufolge können »Zucht« und »Zwang« »der Schönheit nicht günstig sein.«²⁴ Demgegenüber findet Schiller die Anmut mehr bei der Frau, die durch Natur- und Seelenausstattung eher zu Bewegungen in der Lage ist, die »sanft«, »belebt«,

20 Friedrich Schiller: *Über Anmut und Würde*, Stuttgart 2003, S. 70.

21 Ebenda, S. 74.

22 Ebenda, S. 90.

23 Ebenda, S. 101.

24 Ebenda, S. 103.

»heiter und frei«²⁵ sind. Was bei Schiller als idealisierte Frau beschrieben wird, begegnet uns in demonstrativer Form in den Fotografien der springenden Frauen, die in scheinbar größter Gelassenheit die wunderbarsten Manöver ausführen. Kulturkritisch mag man dieser Grazie vorwerfen, dass sie nicht das Resultat einer schönen Seele, sondern einer professionellen und medialen Leibformierung ist. Die Funktion der Fotografie ist es jedoch nicht, Seelenkunde zu betreiben; sie stellt Illusionierungsszenen bereit.

Der Verweis auf die medialen Verhältnisse ruft als zweite historische Referenz den Antipoden Schillers auf: Heinrich von Kleist. Dieser hat in seiner Schrift »Über das Marionettentheater« die mechanisch-technischen Aspekte der Grazie betont und als grundlegend behauptet. Nicht der Gegensatz dieser Konzeption zu Schiller soll hier Betonung finden, sondern die Verschiebung hin zur Wahrnehmung des Medialen, das in der Mechanikkonzeption steckt. Kleist fokussiert im Vergleich zu Schiller weniger auf das *Was* der Anmut, sondern auf das *Wie*. Wie der Titel der Schrift sagt, ist es die Marionette, in der das Mediale gegenständlichen Ausdruck findet. Mit der Einführung der Marionette in den Diskurs kommt Entscheidendes zur Sprache, das sich mit den Sprungbildern verbindet. Bei Schiller sind es vornehmlich die mimischen Bewegungen, die er bei der Diskussion der Anmut im Sinn hat. Nur in Parenthese erwähnt er – und dies mit einem abfälligen Unterton – die »Tanzmeistergrazie«.²⁶ Die angelernte Grazie mag, so Schiller, ihre Funktion haben, übertragen auf das Leben ist sie allerdings verwerflich. Bei Kleist hingegen stehen das Bühnengeschehen und der Tanz im Zentrum seiner Erörterung. In seinem Text ist es ein Tänzer, der das Loblied auf die Puppen anstimmt. In der wohl bekanntesten Passage des Textes wird auch der Sprung erwähnt. Dort wird den Puppen der Vorteil zugesprochen,

»daß sie *antigrav* sind. Von der Trägheit der Materie, dieser dem Tanze entgegenstrebendsten aller Eigenschaften, wissen sie nichts: weil die Kraft, die sie in die Lüfte erhebt, größer ist, als jene, die sie an der Erde fesselte. [...] Die Puppen brauchen den Boden nur, wie die Elfen, um ihn

25 Ebenda.

26 Ebenda, S. 90.

zu *streifen*, und den Schwung der Glieder, durch die augenblickliche Hemmung neu zu beleben.«²⁷

Mit Kleist befinden wir uns auf dem Terrain der Bühne, der trainierten Körper und der Inszenierung. Mit der Marionette wird diese Künstlichkeit vervollkommnet. Wie bei Schiller bilden »Ebenmaß, Beweglichkeit, Leichtigkeit«²⁸ den Inhalt der Grazienvorstellung. Als Wunschbild eines Körpers ohne Schwere steht die Marionette in einer Reihe mit den gemalten Elfen, Nymphen wie auch mit den fotografierten Models, die man früher Mannequins nannte, was ursprünglich nichts anderes als Glieder- und Schaufensterpuppen waren. So unterschiedlich Schiller und Kleist argumentieren, beide stehen nebeneinander nicht nur als Vertreter einer Epoche, in der die bloße Natur mit Skepsis betrachtet wurde, sondern weil von beiden der Wunsch nach Aufhebung natürlicher Begrenztheit artikuliert wird. Dieser Wunsch erfährt zur Jahrhundertwende durch Technikentwicklung einen Modernisierungsschub und eine Verstärkung, der – in Ermangelung realer Verwirklichung – in medialen Konstruktionen zur Darstellung kommt. Kleists Modernität legt die Spur zu der Trias aus medialer Darstellung, Anmutskonzept und Bewegungsformel. Der Sprung der Frauen in den Chronofotografien wie auch der durch Warburg in die Zeitgenossenschaft gebrachte Sprung von Botticellis Frühlings-Modell fügt sich in den Kontext eines epochalen Umbruchs und bewahrt gleichzeitig ein Traditionsmoment. Was mit der Ikonografie Munkácsis als Neuerung in der Modefotografie erscheint, hat einen medialen Vorlauf von ungefähr vierzig Jahren und zivilisatorische Prägungen, die weit in die vorfotografische Zeit zurückreichen. Auch wenn es vereinzelt springende Männer in der Modefotografie gibt, es ist die Frau, die weiterhin das Modell des Graziösen verkörpert: Nichts soll gewaltsam wirken, die Bewegung sollen *antigrav* sein, »kein Zwang [soll] in den willkürlichen Bewegungen zu bemerken [sein]«. ²⁹ Für die Körperdarstellung in der Modefotografie möchte ich den doppeldeutigen Begriff des *gender modelling* vorschlagen. Das kulturelle Geschlecht wird von

27 Heinrich von Kleist: Über das Marionettentheater, in: ders., Sämtliche Werke und Briefe, herausgegeben von Helmut Sembdner, Band 2, München 1987, S. 338-345 [hier: S. 342].

28 Ebenda, S. 341.

29 Schiller: Über Anmut, S. 112.

den Models *vorgeführt* und *modelliert*. Die Modefotografie bewegt sich, auch wenn sie täuschungslos mit der Künstlichkeit spielt, auf einer Grenze, wo sich die unerfüllbare Irrealität mit der schillernden und kleistschen Utopie eines zur freien Bewegung fähigen Körpers vermischt.

Dieses Regime des *gender modelling*, das die unbeschwerte Frau verheißt und das doch auf Beherrschung beruht, ist nicht nur die Behauptung des Interpreten. Es wurde 2005 auch in einer medialen Inszenierung, die der Sphäre der Image-Produzenten selbst entstammt, zum Thema gemacht, bildhaft reflektiert und lustvoll demontiert. Es handelt sich dabei um eine filmische Performance von Kate Moss, die im Folgenden als Antithese zu dem eingangs besprochenen Bild von Steven Meisel wie auch zu der Bildkultur des schwerelosen Körpers gedeutet werden soll.

Worum geht es? Der Modefotograf Nick Night hatte auf seiner Internetplattform *Fashionstudio* Modemacher, Fotografen und Models dazu aufgefordert, die jahrzehntelange Tradition der fotografisch eingefrorenen Mode durch kurze Filmbeiträge aufzubrechen und »Moving Fashion« zu präsentieren. Der Beitrag von Kate Moss ist ein einminütiger Film mit dem Titel »Sheena is a Punk Rocker«. ³⁰ Eher unspektakulär sehen wir dort das Model in ausgelassener Jugendlichkeit, halbnackt, eine Art Pogo tanzen.

Auf den ersten Blick ist der Film nicht mehr als ein belangloses Stück narzisstischer Selbstdarstellung, ein kindlicher Spaß oder einfach nur eine schlechte Performance. ³¹ Im Kontext der Sprungfotografie gewinnt der Film allerdings eine eigene Tiefe mit intermedialen Qualitäten.

Die formale Opposition zu Steven Meisels Fotografie (Abb. 38) besteht darin, dass statt des Fotoapparats die Filmkamera unsichtbar die Bildherrschaft übernommen hat und das Fotografische in Gestalt des Fotostudios Requisitenstatus erhält. Wir sehen nun das Model tatsächlich in Bewegung. Mehr noch: Es entsteht der Eindruck, dass

30 <http://www.showstudio.com/projects/movingfashion/movies/index.php/2005/11/17> (07.03.08) Zitat des gleichnamigen Songs der Punkband Ramones aus dem Jahre 1977, der allerdings nicht der Soundtrack des Films ist.

31 Im Forum von Fashionstudio sind unterschiedliche Wahrnehmungen von Betrachtern dokumentiert: <http://www.showstudio.com/projects/movingfashion/forum/topic.php/3999> (07.03.08)

Moss das Fotostudio in eine ekstatische Bewegtheit, eine aggressive Demontage überführen wollte, wodurch der Ort der gefrierenden Bewegungen umgedeutet werden sollte. Die filmische Performance ist mehr als ein Medienwechsel oder eine neue Form der Modedarstellung; sie funktioniert vor allem als Desillusionierung der Modefotografie. Diese Desillusionierung erfolgt auf vier Ebenen:

1. Ebene der Bewegung und des Körpers: Der Tanz zeigt vor allem, dass der Körper schwer ist, dass trotz sichtbarer Anstrengung er kaum vom Boden zu lösen ist. Die Bewegungen sind unbeholfen, unkontrolliert, zerstörend. Wir spüren beim Zuschauen seine Gravität. Das Resultat ist Anti-Grazilität. Dass Kate Moss zum Schluss scheu, die Nacktheit bedeckend, schwer atmend die Szene verlässt, ist fast eine Ungehörigkeit gegenüber dem beteiligungslosen Posing und der derealisierenden Macht der Fotografie.

2. Ebene der Modezeichen: Halbnackt, lediglich eine weiße Jeans tragend, sind die Modezeichen am Model fast zum Verschwinden gebracht worden. Es gibt keine Andeutungen auf eine Design-Handschrift, keine Hinweise auf eine Saison. Die Nicht-Farbe und das uniforme Kleidungsstück leugnen konsequent modischen Eigensinn. Am Nullpunkt der Mode ist die Performance ein Beleg für *Moving Unfashion*.

3. Ebene der Requisiten: Der papierne Bühnenprospekt wird zerfetzt, Stative sind sichtbar, Assistenten huschen durch die Szene, die Windmaschine wird zurecht gerückt. Alles ist unfertig, provisorisch, unperfekt, unprofessionell. Die Requisiten dienen nicht dazu, Mode zu erzeugen. Man schaut in die Fabrik der Illusion statt von einer Illusion eingenommen zu werden.

4. Ebene des Filmischen/Fotografischen: Wenn das Filmische nicht als medialer Fortschritt auftritt, sondern als Widerspruch zur Fotografie eingesetzt wird, dann im Sinne der realistischen Funktion.³² Diese war ja ursprünglich die Tugend der Fotografie, die vom Genre der Mode- und Sprungfotografie negiert wird. Der gefilmte Tanz im Fotostudio ist in seiner uneleganten, laienhaften Form eine Revolte gegen den Ikonenstatus der Tänzerin. Die Attacke gegen

32 Selbstverständlich verfügt der Film ebenfalls über Mittel (Zeitlupe, Montage, Computertechnik), um den Sprung zu denaturalisieren. Drei Beispiele aus der Filmgeschichte diskutiert Ute Holl: Ur-Sprünge. Avantgarde und die Desorganisation des Kino-Raums, in: <http://www.nachdemfilm.de/no5/hol01dts.html> (29.03.2008).

das fotografische Image wird in dem kurzen Clip interessanterweise durch den Einschub eines fotografischen Moments bestärkt: An einer Stelle schneiden Blitze ins Bild und für eine knappe Sekunde wird der Film angehalten. (Abb. 59)



Abb. 59. Kate Moss, 2005

In diesem Freeze sehen wir Kate Moss im Sprung, der in seiner Angespanntheit nicht dem Modell der gängigen Sprungbilder entspricht. Das Antlitz wirkt verzerrt und wird von wirrem Haar verdeckt, Kopf und Füße sind angeschnitten. Dieses *Foto* illusioniert nicht, es zeigt, dass Bewegung zerschnitten wurde. Anmut ist hier nicht zu entdecken, eine Anmut, die Kate Moss in anderen Fotos durchaus zu verkörpern in der Lage war.

Die Abwesenheit der Grazie, die Nähe zur Entstellung, die Aufgabe der Pose und die mediale Entzauberung sprechen von einem anderen Wunsch als das Anmutskonzept. Auch wenn die Anspielung auf die Punkkultur modetypisch als oberflächlich erscheinen muss, wirkt der filmische Aufruhr befreiend. Nur am Ende möchte man eine sanfte Melancholie ahnen, in dem allein der Bühnenprospekt, vom elektrischen Zephyr angeweht, als bewegtes Beiwerk zittert. Als wäre noch die Erinnerung an den plötzlichen und ephemeren Einbruch der Leidenschaft dem Ort eingeschrieben, an dem schon bald wieder die Körper ihren bewegten Erstarrungen unterworfen werden.

Klischee?

Das Klischee ist mächtig – und selbst die Revolte dagegen vermag nicht mehr, als es in dieser Mächtigkeit zu bestätigen. Aber ist es wirklich angemessen, die Sprungbilder generalisierend dem Verdikt des Klischeehaften zu unterwerfen? Mit Recht wird man zwei Positionen ins Feld führen können, die einen Einspruch darstellen. Ein Betrachter, der mit Sinn für historischen Wandel die Bilder anschaut, wird von Mal zu Mal die zeittypischen Differenzen in den Körperfigurationen und Choreografien wahrnehmen. Auch der Sprung unterliegt der Modehaftigkeit und man wird den Wechsel von Körpermoden an ihm ablesen können. Wer dagegen die Wiederkehr nicht verleugnet und das Zitat darin erkennt, für den stellt die Wiederholung eine Aufwertung, eine kulturelle Nobilierung dar und eben keine uninspirierte Adaption. Die dritte Haltung wurde in den oben ausgeführten Analysen eingenommen, die die verallgemeinernde Struktur betonten. In ihr steckt eine Kraft, die die Zirkel der Moden überdauert und ein Verlässlichkeitssymbol darstellt. Den Stimmen der Einsprüche ist allerdings darin zu folgen, dass der Begriff des Klischees von seinen wertenden Konnotationen zu reinigen ist. Die Rede von Vorprägungen, Nachahmungen und Schematismen darf für den vorliegenden Bildkomplex nicht bedeuten, dass von Foto zu Foto eine Art *Druckform* (was die ursprüngliche Bedeutung von *Klischee* ist) wirksam ist, mithin eine gedankenlose Reproduktion. Es ist deutlich geworden, dass das Ineinander von Konstanz und Variation auf eine kulturelle Beweglichkeit hindeutet, in der der Sinn in gleichem Maße bestätigt (Produktion von Anmut) wie auch zeittypisch angepasst wird (die Herstellung der mondänen, sportlichen, eleganten, unkonventionellen, verspielten Frau etc.).

In dieser Gegenüberstellung kommt die Funktion und Begrenztheit des Begriffs zutage: Mit ihm wurde vornehmlich auf die Formanalogien in einem Segment der Bildproduktion hingewiesen und die Abkommenschaft von sowie die Verwandtschaft mit anderen ikonografischen Feldern (Kunst-, Wissenschafts-, Sport-, Reportage-, Tanzfotografie) nachgewiesen. Diese Ausdehnung über genre- und historische Grenzen hinweg wurde als Konstruktion vorgestellt, die Auskunft gibt über das kulturelle Bildbewusstsein.

An diesem Punkt der Ausdehnung entstehen theoretische kulturwissenschaftliche Probleme, die der Klischeebegriff nur vorläufig verdeckt. In einer Verschiebung der Problemdarstellung soll im folgenden Kapitel die Kritik des eigenen Verfahrens zum Thema ge-

macht werden. Dazu wird ein Buch als Inspiration und Gegenmodell herangezogen, das thematisch und theoretisch die Bildwelt der Springerinnen berührt.

**NACHLEBEN ODER NACHTRÄGLICHKEIT.
GEORGES DIDI-HUBERMANS
MODERNITÄTSKONZEPT DES VER-FALLENS**

Die im bisherigen Verlauf vorgestellten Bilder aus der Wissenschaft, aus dem Krieg und aus der Mode waren jeweils unter einer methodischen Vorgabe betrachtet worden: Motivähnlichkeit war das Auswahlkriterium, um historische Reihen zu bilden, aus denen dann kulturelle Semantiken interpretativ ermittelt wurden. An dieser Stelle ist es angebracht, eine theoretische Reflexion zu diesem Verfahren einzubinden, da unausgesprochene Implikationen und Vorentscheidungen an der Sinnbildung beteiligt sind.

Der Komplex aus Bildähnlichkeit, Analogiebildung und Traditionsmächtigkeit visueller Artefakte hatte an einer Stelle zu einem Verweis auf Aby Warburg und seine Kulturtheorie evolutionärer Bildformenentwicklung geführt.¹ Im Kontext der Sprungbilder aus der Mode wurde sein Vorgehen eher beiläufig und wenig argumentativ als inadäquat ausgewiesen. Gerade die Mode-Ikonografie bietet jedoch aufgrund ihres Anspielungsreichtums Gelegenheit für eine Diskussion des Problems von Bildgenesen. Dazu soll im Folgenden Georges Didi-Hubermans Buch *Ninfa moderna. Über den Fall des Faltenwurfs* eingehender erörtert werden. Dies aus zwei Gründen: Bereits der Titel des Buches verweist auf zwei Aspekte, die der Begründer der Ikonologie theoretisiert hat und die in der Modefotografie wiedererkannt werden könnten: die Nymphe als Inbild weiblicher Ausgelassenheit und das textile Beiwerk. Gleichzeitig stehen die ikonografischen Gegenstände, die Didi-Huberman untersucht, in einem offenkundigen Gegensatz zu den Bildern der Mode. Daraus ergeben sich inspirierende und relativierende Erwägungen zu einer Theoretisierung visueller Kultur. Bevor dieser Aspekt zur Sprache gebracht wird, will ich das Anliegen Didi-Hubermans darstellen, wobei meine Skizze weder den Material-

1 Siehe die Seiten 84-90 in diesem Band.

reichtum, die erkenntnisleitenden Funde und Fragen, die gedankenreichen Überlegungen noch die Sensibilität in der theoretischen Begründung Didi-Hubermans angemessen wiedergeben kann.

Der französische Kunstwissenschaftler und Warburg-Kenner unternimmt den Versuch, das warburgsche Theorem vom »Nachleben« der Bilder in der Kultur, von der »unverlierbaren Erbmasse«² produktiv zu machen, ohne dabei in methodischer Ergebenheit zu verbleiben. Seine Nähe zu Warburg mag zunächst vor allem daran liegen, dass seine Gegenstände aus dem Bereich der Kunst und nicht aus dem der Populärkultur stammen. Was wir als kulturelles Bildgedächtnis zu bezeichnen gewohnt sind, kann plausibel eher mit den kanonisierten Werken der Kunstgeschichte als mit den flüchtigen Bildern der Massenkultur begründet werden. So folgt Didi-Huberman einerseits Warburg in erstaunlicher Treue, wobei er sich weniger auf den frühen Warburg der Botticelli-Forschung stützt, sondern auf den späten, der das Bildtheater der Mnemosyne errichtet hat. In dieser Gewichtung kommt bereits das Problem zum Vorschein: Nicht die Ikonologie mit ihren nachweisbaren textlichen und bildlichen Genealogien, nicht die Detektivarbeit der Identifizierung, nicht die Spurensuche nach den »Verkehrswegen«, auf denen die »Bildwanderungen«³ stattfinden, interessiert Didi-Huberman, sondern die assoziierende Kraft unterschiedlicher Bilder, die in einer *longue durée* den Raum der Kultur prägen. Hierin kommt eine Abweichung von der warburgschen Methode zum Tragen: Wo Warburg die Aufmerksamkeit auf die Formähnlichkeit richtet, in denen (kritisch gesprochen) »symptomhaft« die historischen Zeiten schwimmen⁴, dort riskiert Didi-Huberman, in den Metamorphosen, in den Verschiebungen, in den sich absondernden Details das Nachwirken aufzuspüren, um auch das differenzierende Wirken des historischen Kulturprozesses nachzuweisen.

2 Aby Warburg: Einleitung zum Mnemosyne Atlas (1929), in: Ilsebill Barta-Fliedl, Christoph Geissmar-Brandi, Noki Sato, Rhetorik der Leidenschaft – Zur Bildsprache der Kunst im Abendland, Hamburg, München 1999, S. 225-228 [hier: S. 225].

3 Ebenda, S. 227.

4 Georges Didi-Huberman: Knowledge: Movement. (The Man Who Spoke to Butterflies), in: Phillippe-Alain Michaud, Aby Warburg and the Image in Motion, New York 2007, S. 7-19 [hier: S. 12].

Didi-Huberman entfaltet am Beispiel der Nympha die Idee einer Moderne, die in gleichem Maße von einem Bruch mit dem Vorhergegangenen wie auch von einer Bewahrung des Alten gekennzeichnet ist. Der Untertitel des Buches beinhaltet konnotationsreich diese Dialektik und verweist auf den Prozess des Fallens, des Verfalls und der Abfallbildung in seiner historischen Dimension. Der Prozess der Moderne wird in der *Verelendung* der Nympha sinnbildlich.⁵

In einem ersten Zugriff, der in einer beeindruckenden Bildzusammenstellungen besteht, werden wir auf das Fallen aufmerksam gemacht. Wird die Nympha bei Warburg als Frauengestalt konzipiert, die sich »zwischen Luft und Stein«⁶ bewegt, findet Didi-Huberman in der Bildwelt zwischen der Renaissance und dem Barock ein Niedergleiten, Unterwerfung und Hingabe. Der Körper der Nympha hat aufgehört, voran zu stürmen, er hat sich niedergelegt oder ist niedergeworfen worden. Das ist der erste Fall, der Fall der Körper. Mit dieser Bewegung ist eine zweite verbunden, die die textilen Oberflächen betrifft: Waren diese in ihrer Beweglichkeit, Warburg zufolge, die »imaginäre Substanz des Begehrens«⁷, in denen sich die Aufwallung erotischer oder aggressiver Energie darstellte, lösen sie sich im Verlauf der Geschichte mehr und mehr vom Körper, fallen von ihm ab, autonomisieren sich und liegen schließlich als verstreute »schöne Lumpen«⁸ in den Szenerien. Indem sich die Nympha dem Boden nähert und sogar verflüchtigt, indem nur noch der stille Lumpen von ihr kündigt, erlebt sie »ihren Niedergang«⁹, wird sie zur Figur der Moderne.

An diesem Punkt zerreißt die historische Kontinuität, zerreißt Didi-Huberman die historische Linearität und wechselt unversehens ins 20. Jahrhundert. Die Lumpen, ehemals pittoresk in die Landschaft gestreut, entdeckt der Bildersucher nun auf Fotografien, die zwischen 1911 und 1998 entstanden sind. Die Fotografen gehören zu den Vertretern der ästhetischen Moderne und Postmoderne. Bei allen ist das unschuldige Weiß zu Abfall geworden; auf den Bildern haben sich die Textilien in schmutzige Lumpen und hässliche »Dra-

5 Georges Didi-Huberman: *Ninfa moderna. Über den Fall des Faltenwurfs*, Zürich, Berlin 2006, S. 54.

6 Ebenda, S. 14.

7 Ebenda, S. 23.

8 Ebenda, S. 27.

9 Ebenda, S. 17.

perie der Stadt« verwandelt, verunstaltet vom Dreck der Straße und vom Wasser der Rinnsteine. Für Didi-Huberman stellen sie ein »fetzenhaftes Gedächtnis«¹⁰ dar, sind sie die *Ninfa moderna*.

Bevor das theoretische Werkzeug diskutiert werden soll, mit dem Didi-Huberman operiert, stellt sich die Frage, welche Bedingungen für den Niedergang der leidenschaftlichen Nympha verantwortlich zu machen sind: Warum singt die Moderne das Lied der Gosse? Didi-Huberman benennt die Gewalt der Moderne, die in Großbränden die Körper vernichtet und nur die Lumpen übrig gelassen hat. In einer assoziativen Geste fügt er seinem Text ein Foto des Kleidermagazins von Auschwitz hinzu, aus dem eine Flut toten Stoffes dringt. Aus solcher Wucht des Verlusts und der Trauer scheint nur eines zu folgen: Dass die »künstlerische *Avantgarde* [...] das Nachleben zu erretten«, auf anachronistische Weise »Gedächtnisbilder« der Aktualität entgegenzuhalten habe.¹¹

Dieser Interpretation der Avantgarde möchte man zustimmen, doch konfrontiert uns diese Sichtweise mit einer Unklarheit: Versteht Didi-Huberman die Avantgarde als kulturelle Erscheinung, die einem historischen Auftrag folgt, den sie nicht ablehnen kann? Wäre dem nicht entgegenzuhalten, dass sich die Obsession für das Verworfenen in der ästhetischen Moderne gerade aus dem Gegenteil speist, aus einer radikalen Versinnlichung und Verunsicherung der Zeichenordnung, die jedem Auftrag zuwider laufen?¹² Es wird noch zur Sprache kommen, dass die Frage der Strukturierung des Handelns auch die Arbeit des Interpreten betrifft.

Bleiben wir aber vorerst bei der Bewegung des (Ver-)Fallens. Didi-Hubermans Perspektive stützend ist auf eine Installation von Michelangelo Pistoletto hinzuweisen, die bildhaft die Gegensätze, die der historische Wandel erzeugt und wie eine künstlerische Illustration der Modernitätsthese gesehen werden kann, zur Darstellung bringt. Die »Venus der Lumpen« (Abb. 60) von 1967 kontrastiert das Edle der Skulptur mit dem Billigen der Fetzen, die Reinheit des weißen Marmors mit dem Farbwirrwarr des Abfalls, die Eleganz der fließenden Draperie in der Hand der Aphrodite/Nympha mit dem

10 Ebenda, S. 65.

11 Ebenda, S. 126-127.

12 Mit sehr unterschiedlichen theoretischen Begründungen haben diese Sicht beispielsweise Julia Kristeva und Jacques Rancière vertreten.

textilen Haufen, das Harte mit dem Weichen, die Gestalthaftigkeit mit dem Ungestalten, das Klassische mit dem Modernen.



Abb. 60. Michelangelo Pistoletto, 1967

Ist dieses Negativitätsverhältnis, das die ästhetische Avantgarde hervorbringt, bestimmend für das kulturelle Bildgeschehen? Es drängen sich die Fotos der springenden Frauen auf, die vor der Hintergrundprojektion der Ninfa als Bewahrer, mehr noch, als Verstärker der ursprünglichen nymphischen Bewegung erscheinen. Nicht das Fallen des Körpers, sondern das Aufsteigen, nicht das Abfallen und der Abfall des Textilen, sondern deren Belebung und auratisierende Feier in der Mode, nicht die Verklumpung der Textilien, sondern deren Grazilität stehen im Zentrum des Bildgeschehens. Der Frau, die von einer Gewalt zu Boden geworfen wird, steht die aufsteigende, die schwerelose Frau gegenüber. Ist sie das Andere der dunklen Moderne, repräsentiert sie die glänzende Seite einer Kultur, die das Prinzip der Unbeschwertheit profaniert hat? Ihre versprechend-utopische Qualität ließe sich im Sinne Warburgs/Didi-Hubermans *formal-motivisch* zurückführen auf die religiöse Ikonografie, in der man erstaunliche Ähnlichkeiten ausmachen kann. Es sind vor allem Darstellungen der Himmelfahrt Marias und die aufsteigenden Engel, die auf eine Realitätsjenseitigkeit oder ein Phantasma der Entbundenheit hindeuten. Bis in die Gestik, die Körperhaltungen und Blickdramaturgie reichen die Analogien zwischen der alten und der neuen Bilderwelt. (Abb. 61-66)

Diese andere Genealogie aufzumachen bedeutet nicht, den Entdeckungen Didi-Hubermans zu widersprechen. Sie könnte belegen, dass im Nachleben das Potential für unterschiedliche Entwicklungen angelegt ist, um in jeweiligen historischen Kontexten anders aktualisiert zu werden. Dahinter steht die grundsätzliche Vorstellung, dass menschliche Kultur nicht anders denkbar ist als erweiterte Reproduktion einer symbolischen Ordnung: Im Kulturationsprozess werden die Subjekte dieser Ordnung unterworfen und sie dadurch in Stand gesetzt, sich und die Welt zu verstehen. Im Akt der Nutzung wird die Ordnung reproduziert, es entstehen aber ebenso Abwandlungen, evolutionäre Neubildungen oder Verfallsprodukte, die jedoch stets eine Verwandtschaft mit dem Vorhergehenden haben.

Diese Konzeption mag *in abstracto* plausibel erscheinen. Die Weitergabe des Symbolischen am Material *in concreto* nachzuweisen, ist allerdings nicht immer unvermittelt zu bewerkstelligen. Dies ist genau der Punkt, an dem Didi-Huberman ansetzt und das warburgsche Theorem vom Nachleben neu zu denken sucht. Was als Lösungsgedanke bei ihm erscheint, ist jedoch in gleichem Maße Anlass, darin die Verlagerung eines grundlegenden Problems zu erkennen. Dieses Problem soll kurz umrissen werden.

Für die Bildgenealogie der fallenden wie der aufsteigenden Nympha gilt, dass das Zerspringen des historischen Kontinuums zwischen Barock und Moderne eine interpretatorische Herausforderung darstellt. Je größer das zeitliche Intervall zwischen zwei Phänomenen ist, umso mehr verschwinden die Quellen der Einflüsse. Didi-Huberman weist in aller Deutlichkeit darauf hin, dass »die ›Verbindungen‹ der historischen Kausalität« verloren gehen können, »unbeobachtbar« sind.¹³ Seine Reaktion darauf ist eine theoretische Kombinatorik: Zum einen wird mit Hinweis auf Charles Darwin, der sowohl für Aby Warburg wie für Sigmund Freud belangreich war, die »Gegenwart der Vergangenheit« wie das »*Unbewußte der Zeit*«¹⁴ postuliert. So vorsichtig und reflektiert Didi-Huberman ist, so leidenschaftlich ist er gewiss, dass die »Überbleibsel, die Formen des Nachlebens sich überall finden«¹⁵, dass die antiken Pathosformeln im »populären« Element am Werk sind¹⁶.

13 Didi-Huberman: *Ninfa*, S. 140.

14 Ebenda, S. 141.

15 Ebenda, S. 55.

16 Ebenda, S. 54.



Abb. 61. Nicolas Poussin, 1650



Abb. 62. John Cowan, 1966



Abb. 63. Rembrandt, 1637



Abb. 64. Arthur Elgort, 1989



Abb. 65. Annibale Carracci, 1600



Abb. 66. David LaChapelle, 2002

Kritisch ist einzuwenden, dass die Nennung von Darwin, Freud und Warburg und das Übereinanderlegen der doch so unterschiedlichen Theorien kaum das »Unbestimmtheitsprinzip«¹⁷ begründen, eher erzwingt sie eine Debatte darüber. Die theoretischen Gewährsleute legitimierend einzusetzen ist deswegen problematisch, weil damit die Übertragbarkeit evolutionsbiologischer oder psychoanalytischer Erkenntnisse auf die Kulturprozesse nicht automatisch gegeben ist; mehr noch: Ihre Nennung verschärft die Frage danach, ob es analoge Vorgänge in der Kultur gibt, die dann allerdings einer eigenen Begründung bedürften.

In die genetische Konzeption integriert Didi-Huberman in einem zweiten Schritt eine theoretische Referenz auf Walter Benjamin, um den Aspekt des Verfalls zu begründen. Man könnte sagen, dass Didi-Huberman Benjamin dort sprechen lässt, wo Warburg schweigt. Benjamin ist es, der Geschichte als Katastrophe, als Trümmer- und Scherbenproduktion reflektiert hat. Vor allem die Idee kommt hier zum Zug, dass im Verfall, im Altmodischwerden bis hin zum Tod noch ein Moment des Bewahrens des Vergangenen gegenwärtig ist. Es muss allerdings jemanden geben, der das Verstreute aufliest – den Kulturwissenschaftler. Für ihn sind die abgesprengten Dinge Erinnerungsbehälter. Gemäß der benjaminschen Melancholietheorie ist den aus dem Leben gerissenen Dingen eine Geschichte eingegeben, die aus ihnen rekonstruiert werden kann. Benjamin visioniert einen Vorgang, »in der Analyse des kleinen Einzelmoments den Kristall des Totalgeschehens zu entdecken.«¹⁸

Der Splitter, der Lumpen, das Tote als Monade?

Mit Walter Benjamin wäre allerdings auch die andere Moderne, die des Lebendigen zu bestätigen. Im Exposé zum *Passagen-Werk* weist er dem bildhaften Kollektivbewusstsein die Rolle zu, das Neue mit dem Alten zu durchmischen. Die Bilder sind Wunschbilder, weil sie einer Dialektik der Aufhebung gehorchen: In ihnen werden einerseits die Mängel des Realen verklärt und müssen sich daher andererseits gegen das Veraltete absetzen. »Diese Tendenzen

17 Ebenda, S. 142.

18 Walter Benjamin: *Das Passagen-Werk*, Band. 1, Frankfurt/M. 1983, S. 575. Systematischer für diesen Sachverhalt: Marianne Schuller: Scherben. W. Benjamins »Das bucklichte Männlein«, in: Marianne Schuller, Gunnar Schmidt, *Mikrologien. Literarische und philosophische Figuren des Kleinen*, Bielefeld 2003, S. 58-73.

weisen die Bildphantasie, die von dem Neuen ihren Anstoß erhielt, an das Urvergangene zurück.«¹⁹ Die Bilder sind Bewahrstätten des Begehrens, traumähnlich, in der die Utopie zur Gestalt kommt.

Verfall oder Utopie, Fall oder Himmelfahrt – in Ansehung der Bildwerke ist den Theorieeinsprengseln eine Ambivalenz eigen, die kaum auflösbar erscheint. Dennoch ist es offenbar verführerisch, das formähnlich Vergangene, das als Fundstück im Gegenwärtigen ausgemacht wird, den Status des »archäologischen Werts«²⁰ zuzumessen. Dies kann nur deshalb geschehen, indem, so Didi-Huberman, das »Nichtverifizierbare« anstatt einer Philologie einer Philosophie unterworfen wird. Was heißt das? »Hypothesen« müssen »fatalerweise angeleitet werden von dem, was man einen theoretischen Blickwinkel nennt«.²¹ *Fatalerweise* – will das besagen, dass das Denken angetrieben wird von einem Nicht-anders-Können, einer Notwendigkeit zur lückenfüllenden Theorie? Und weiter: Ist die Theorie, welche auch immer, das, was unsere Fundsachen mit Sinn versieht? Oder ist die Theorie das, was uns in Stand versetzt zu (er-)finden, um anschließend diese Fundsachen mit genau dieser Theorie zu beglaubigen?

Ich möchte Didi-Huberman in seinem metaphysischen Unterfangen folgen, um der Tristesse des Positivismus wie auch dem Denkverbot dem Unbeobachtbaren gegenüber zu entgehen. In einer Solidarität mit dem Imaginationspotential in den Geisteswissenschaften, auf das Didi-Huberman explizit hinweist²², ist darauf zu beharren, dass wir uns bei der Betrachtung von Bildern und bei der Lektüre von Texten in Sinnhorizonten bewegen und nicht nur mit *harten* Materialien konfrontiert sind. »In diesem Sinne«, schreibt Didi-Huberman, »wäre die Kunstgeschichte ein *poetisches*, ebenso rigoros wie archäologisch konstruiertes *Wissen*. Man produziert kein Wissen über die Bilder, ohne sie zu manipulieren.«²³ *Poetisches Wissen* könnte darauf hindeuten, dass das Machen (*poiesis*) als assoziatives, imaginatives Verknüpfen aufgefasst wird. Nach welchen Prinzipien aber verfährt die Assoziation? Bei Warburg wie bei Didi-Huberman tritt die prekäre Kategorie der Ähnlichkeit oder

19 Benjamin: Passagen-Werk, S. 47.

20 Didi-Huberman: Ninfa, S. 62, ebenso S. 150.

21 Ebenda, S. 142.

22 Ebenda, S. 144-145.

23 Ebenda, S. 150.

Analogie in Kraft. *Analogie* – dieses Wort schreibt Didi-Huberman in einem Baudelaire-Zitat sowie im Zusammenhang mit Warburgs Gelehrsamkeit *und* psychotischem Wahn aus. Diese Kontexte aus Literatur, Wissen und Pathologie sind bedeutungsvoll: Die Analogie ist das, was die Imagination anfeuert, man könnte auch sagen, in der sie sich artikuliert, und die theoretischen Konstruktionen einfordert. Sie ist aber auch selbst schon eine Konstruktion, vortheoretisch gewissermaßen, die in zwei Richtungen offen ist: Sie kann als Ausweis einer Spur gelten, die man nicht sieht, und ebenso die Tür zur wahnhaften Deutung aufstoßen. Der Analogie haftet das Archaische der vorwissenschaftlichen Welt an; in ihr wird das Ähnliche als Spiegelung und Anhäufung ausgemacht, worin die Welt als homogen erscheinen kann.²⁴ Mit dem analogischen Denken wird allerdings die Frage aufgeworfen, welche Kraft die Produktion der Ähnlichkeit anleitet. Die bloße Formähnlichkeit wäre nicht mehr als ein Kontingenzphänomen oder das Resultat eines Deutungswahns, der überall das Gleiche erkennt. Die Forscher des Identitären haben darauf reagiert: Walter Benjamin beruft sich auf eine psychoanalytische Konzeption des Wunsches, der überindividuell in der Kultur wirksam ist und nach Darstellbarkeit sucht. Warburg wiederum geht auf eine Anthropologie der Leidenschaften zurück, die sich im Bild wieder und wieder einen Ausdruck verschaffen müssen, um dort als gezähmt zu erscheinen – ein hegelianischer Zivilisierungsgedanke.²⁵ Carl Gustav Jung sah sich genötigt, die Archetypen als menschliche Urerfahrungen mit biologischer Basis zu denken. Poesie, Wahn, Wissenschaft?

Didi-Huberman ist vorsichtig und weicht, soweit ich sehe, einer definitiven Festlegung, was eine derartige Fundierung betrifft, aus. Das Formhafte per se scheint ein genügender Ausdruck dafür zu sein, dass es Geschichte gibt und dass der künstlerisch gestaltete *Ver-Fall* einer Trauer um einen Verlust Ausdruck gibt. Am Ende des Buches deutet sich allerdings die Nähe zu einem kulturellen Psychismus an, wenn Didi-Huberman schreibt: »*Wunsch und Trauer* bilden zusammen den besonderen Rhythmus, die unerhörte Mu-

24 Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge, Frankfurt/M. 1974, S. 54-66.

25 Gunnar Schmidt: Die entdeckte Natur, in: ders., Das Gesicht. Eine Mediengeschichte, München 2003, S. 41-50.

sik unserer Moderne.«²⁶ Auf die Bilder bezogen bleibt er in einer Schwebelage, wenn er lediglich als Frage formuliert, ob das »Arbiträre der ›subjektiven‹ Assoziationen eine ›objektive‹ Struktur von Korrespondenzen oder zumindest eine gewisse Grundorientierung der Existenz zum Vorschein bringt?«²⁷

Muss man diesem sanften Vorschlag widersprechen, leuchtet er nicht ein, da er an ein aufgeklärtes Verständnis von Geschichtlichkeit anknüpft? Drei Pfeiler der Konzeption erscheinen als kritikwürdig.

1. Das »Unbewußte der Zeit«, die »unbewußten Genealogien«²⁸: Die Kategorie des Unbewussten auf kulturelle Prozesse zu übertragen, birgt ein grundsätzliches Dilemma. Im Kontext der Individualpsychologie steht das Unbewusste nicht nur in Relation zu Verdrängung, Wunsch, Kastration, Trieb und einer Topik, es hat in der Leiblichkeit und Lebensgeschichte des Subjekts eine substantielle Basis. Was wäre das Analogon dieser Basis, Topik und Ökonomie im Kulturellen? Ist in der Kultur nicht alles offen, niedergelegt in symbolischen Artefakten? Einsehbar?

2. Das »ewige Wiederkehrende des Nachlebens«²⁹: Didi-Huberman macht indirekt darauf aufmerksam, dass der warburgschen Logik eine Schwierigkeit innewohnt. Zwischen Historie und Anthropologie stehend sah sich Warburg mit der Frage konfrontiert, wo der Kulturprozess beginnt. In Warburgs Rekurs auf die Antike war ja nicht die Behauptung eingelassen, hier den Ursprung der Nympha entdeckt zu haben. Seine Reisen zu amerikanischen Indianern hatte bekanntlich das Ziel, in den »primitiven« Kulturen den Ursprüngen nahe zu kommen. Didi-Huberman möchte dieser historischen Logik entgehen, die ein Terrain ohne Grenzen eröffnet, indem er explizit die Frage, wo die Ninfa beginnt und wo sie enden wird, als sinnlos bezeichnet.³⁰ Mit der Konzentration auf die Erscheinungsformen, die überall und zu jeder Zeit auftauchen können, bleibt aber weiterhin eine Geschichtsontologie in Kraft, die das »Einschleichen«,

26 Didi-Huberman: Ninfa, S. 156.

27 Ebenda, S. 155.

28 Ebenda, S. 61.

29 Ebenda, S. 102.

30 Ebenda, S. 14, 16.

»Verstecken« und »Verwandeln« der Formen regelt.³¹ Die Schwierigkeit, eine solche Ontologie zu begründen, wurde oben dargelegt.

3. Das Ineinander von subjektiver und objektiver Sinnökonomie: Wie kann man das »Arbiträre der ›subjektiven‹ Assoziationen« und »eine ›objektive‹ Struktur von Korrespondenzen« zueinander in Beziehung setzen? Sind die Funde eines Kunst- oder Medienwissenschaftlers, die in eine montierte Konfiguration gebracht werden, tatsächlich Niederschläge einer Struktur? Spricht also durch den Interpretieren die Geschichte? Oder wird die Geschichte gemacht, ist sie eine glaubwürdige Fiktion? Liegt der Sinn also mehr im Objektiven, wo er enthüllt wird, oder im Subjektiven, wo er entsteht?

Wie in der Kapitelüberschrift als Frage angedeutet, möchte ich die Idee des Nachlebens mit der Konzeption der Nachträglichkeit konfrontieren. Damit soll das Moment der historischen Sinnkonstitution bewahrt und auf eine andere Begründungsebene gestellt werden.

Voraussetzung des *Nachlebens* ist die Vorstellung einer linearen, kausalen Transferlogik, die in einer dunklen Vergangenheit beginnt. Diese Logik ist punktuell oft genug nachweisbar, was sowohl Didi-Huberman an seinem Material deutlich macht und was auch am Beispiel der springenden Frauen offenkundig wurde. Jedoch immer dann, wenn sich ein Zwischenraum auftut, bedarf es der Anrufung einer Logik des Unsichtbaren, mit der die unbeobachtbare Linearität glaubhaft wird. Das Konzept der Nachträglichkeit, wie es von der Psychoanalyse vorgebildet ist, verfährt in doppelter Hinsicht anders: Es gehorcht weder der Linearitätslogik noch bedarf sie einer Ursprungsidee. In der Nachträglichkeit wird der Entwicklungsvektor gewissermaßen umgedreht: Erfahrungen, Eindrücke, Erinnerungen werden erst im Nachhinein – mit dem Erreichen einer neuen Entwicklungsstufe – in einem neuen Licht wirksam.³² *Nachträglichkeit* bedeutet eine Absage an triviale Summationsvorstellungen, die von einer deterministischen Wirkung alles Eingelebten ausgehen. Sinn bildet sich aus Assoziationen und Kombinationen, aus Verweisen zwischen Einzelaspekten, die Komplexe aus Bedeutungszusammenhängen hervorbringen. Hier spielt die Aufeinanderfolge keine entscheidende Rolle, sondern die *Ähnlichkeit*, die ein

31 Ebenda, S. 16.

32 Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse, Bd. 1, Frankfurt/M.1980, S. 313.

Ereignis mit einem vorhergehenden hat. Vergangenheit wird so erst erzeugt, eine Vergangenheit, die sinnvoll ist und nicht als faktische Chronologie erscheint. Sigmund Freud macht diesen Vorgang vor allem in der Analyse einer infantilen Neurose anschaulich: Das Kind macht verfrühte Beobachtungen, die sich als Bilder einprägen, aber erst im Kontext anderer Wahrnehmungen, die als bedeutungsvoll erlebt werden, wieder aufscheinen, umgearbeitet und sinnhaft werden.³³ In Bezug auf die Traumdeutung, die bekanntlich ohne allgemeinen Code arbeiten muss, weist Jacques Derrida darauf hin, dass man statt bei den »Inhalten«, also bei den einzelnen Traumbildern, bei »Beziehungen, Situationen, dem Funktionszusammenhang und den Differenzen« anzusetzen habe.³⁴ Dies geschieht in der freien Assoziation, in der von einem Einfall zum nächsten Reihen gebildet werden. In dieser Beschreibung der Nachträglichkeit deutet sich unverkennbar die Verwandtschaft mit der kulturwissenschaftlichen Methode des Sammelns, der Kombination und Montage an, die ebenfalls mit Ähnlichkeit und Zeitüberlagerung arbeitet.

An dieser Stelle ist ein Einwand zu formulieren, der oben für das Vorgehen Didi-Hubermans eingebracht wurde: Wie die Kategorie des Unbewussten ist die der Nachträglichkeit der Psychoanalyse entnommen, also dem Bereich der Subjekt- und nicht der Kulturtheorie. Eine Übertragbarkeit bietet sich jedoch an, wenn man das Verfahren der Kulturanalyse nicht als Rekonstruktion, sondern als Konstruktion auffasst, nicht als Objektivierungsmethode, sondern in seiner Subjektivitätszentrierung wahrnimmt.

Auch das Konzept der Nachträglichkeit setzt bei dem Gedanken des Unbewussten an, in dem Bilder, die auf ihre Aktualisierung warten, abgelegt sind. Das kulturelle Unbewusste wäre in dieser Hinsicht nichts anderes, als all die Bilder, die wir kennen mögen, die aber noch nicht über Verknüpfungen zu anderen Bildern verfügen. Sie stellen ein Reservoir dar. Die Verknüpfung ist ein Akt des Interpretieren. Sie ist nicht – so die idealistische These – als vorgegeben zu denken, von einer untergründigen geschichtsentologischen Kraft bestimmt. Der Bildhistoriker tritt nicht als Sprecher dieser

33 Sigmund Freud: *Aus der Geschichte einer infantilen Neurose*, in: ders., Studienausgabe, Bd. 8, Frankfurt/M. 1969, S. 125-232.

34 Jacques Derrida: *Freud und der Schauplatz der Schrift*, in: ders., *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt/M. 1976, S. 302-350 [hier: S. 320].

Objektivität auf. Vor diesem Hintergrund könnte man auch die These vom Nachleben als eine Nachträglichkeitsaktivität bezeichnen, mit der das Verstreute mit einem Sinn versehen wird. Allerdings verleugnet sich das Subjekt in dieser Aktivität und glorifiziert die (vermeintlich) unpersönliche Struktur.

Zweifelsohne koppelt sich der Bildforscher qua Profession an die Bildkultur: Er nimmt systematisch oder frei flottierend Bilder in sein Gedächtnis auf. Aber vermag er zu durchschauen, warum er welche Kombinatoriken findet, welche Elemente er auswählt? Wir müssen keine Psychoanalyse des wissenschaftlichen Textes riskieren. Es genügt, die Subjektivierung, die dem Prozess der Wissensbildung zugrunde liegt, anzudeuten. Dazu wurden die aufsteigenden Nymphen den fallenden gegenübergestellt. Zwei Subjekte, zwei Konstruktionen, zwei Geschichten: Der eine erschafft durch die Genealogie des Falls eine Welt der Melancholie, der andere durch den Ausweis der Angelifizierung eine der Utopie und Grazie. Widerspruch oder Ergänzung?

Zur Erinnerung: Meine Wahrnehmung der Frühlingsallegorie in Botticellis Venus-Bild war nicht mehr frei von den Eindrücken der Models, die in irrealer Aktion die Lüfte beleben. Selbstverständlich wäre trotz dieser Seh-Erlebnisse der Weg immer noch frei für eine historische Hermeneutik des Botticelli-Bildes. Wo jedoch die Bilder in Similaritätsbeziehungen gesetzt werden, dort kommt es zu Umordnungen und Umschriften der Bedeutung.

Didi-Huberman lässt sich von zwei Signifikanten leiten, die er in ein produktives Verhältnis zu einander setzt: Nympha und Lumpen. Das poetische Verfahren liegt darin, dass die Metamorphose von einem ins andere dem Leser als Geschichte erzählt wird. Damit geschieht aber auch eine begriffliche Metamorphose: Bei Warburg ist die Nympha ein Motiv, bei Didi-Huberman verwandelt sie sich in eine Allegorie für einen historischen Prozess. Als bildhafter Begriff wirkt die Allegorie sinnbildend. Das ist legitim. Doch der Umstand, dass das Sinnbild von Warburg übernommen wurde, führt auch dazu, dass seine Geschichtsphilosophie mit transportiert und an die Benjamins gekoppelt wird. Ist dieser Transfer aber zwingend? Der Assoziationsprozess, mit dem Didi-Huberman sein Buch einleitet, erscheint in seiner formalen Bestimmtheit zunächst noch ganz theoriefrei. Warum sollte man annehmen, dass sich die historische Objektivität in der Seele des Kunsthistorikers eingebahnt hat und durch seine Entdeckungen zutage kommt? Auch wenn Didi-

Huberman das *Wirken der Geschichte* entfaltet, so beobachten wir doch eigentlich das *Wirken des Historikers*. Damit entwertet sich nicht der Erkenntniswert der Montage, die angeleitet ist von einer gegenwärtigen Wahrnehmung der Kultur und ihren Hervorbringungen, aus der eine nachvollziehbare Deutung des Prozesses zur Moderne entsteht. Die Rede von der Ninfa kann auch ohne die prekären theoretischen Konstruktionen weiterhin schöpferisch genutzt werden, um Wandlungsprozesse deutlich zu machen und eine Sicht auf die Moderne als Errichterin von Trümmerhaufen zu stützen.³⁵

Ein ähnlicher Prozess der Rückläufigkeit ist für Aby Warburg anzunehmen. Ich komme auf Ernst H. Gombrichs kontextualisierende Interpretation zurück: Warburg, mit der zeitgenössischen bewegten Frau und der Frauenbewegung konfrontiert, begibt sich auf eine Rückreise in die Geschichte der Bilder, die sich in ihm versammelt haben und dort ihre subjektive Wirkung entfalten. Alle *Bildung* mündet in eine Theorie der Leidenschaftszähmung, die als der sinnhafte Kern angeschaut werden kann. Mit ihr mag Warburg auch einen inneren Konflikt bearbeitet haben, entscheidend jedoch ist, dass er eine verallgemeinerungswürdige These anbietet, die im kulturellen Milieu seiner Zeit fruchtbar war. Daraus wäre zu schlussfolgern, dass das Zusammenschließen der Bild-Eindrücke und die darin sich darstellende Sensibilität in einer Gegenwart, die entscheidenden Größen im Konstruktionsakt sind. Die Bilder sind Kontingenzen, denen man allerdings nicht in purer Willkürlichkeit der Aneignung entgegen tritt, sondern die man als Zeichen eines momentanen, durchaus kulturell verallgemeinerbaren Erkenntnisinteresses wahrnimmt. Das erkennende Subjekt ist nicht anders denkbar als Teil seiner Welt, die es mit anderen teilt.

Didi-Huberman, der Warburg folgt und sich ihm gleichzeitig verweigert, weil er nicht nach »kanonischen Pathosformeln«³⁶ fahnden will, macht eine beiläufige Bemerkung, die wie ein Hinweis auf das Assoziations- und Nachträglichkeitsprinzip zu lesen ist: »[Die Ninfa] taucht immer in der Gegenwart des Blicks auf, und dieses Auftauchen verweist immer auf ihre ewige Wiederkehr.«³⁷ Ein rätselhafter Satz, weil man nicht weiß, wo geschaut wird: vor den Bil-

35 Ich beziehe mich auf die bekannte neunte These in Walter Benjamins »Über den Begriff der Geschichte«.

36 Warburg: Einleitung, S. 228.

37 Didi-Huberman: Ninfa, S. 14.

dern, in der Erinnerung an die Bilder? Aber es ist das Momentum des Aufblitzens, in dem wie ein Erkenntnisschock das Bekannte gewahrt wird. Ewiges Erscheinen, ewige Wiederkehr – das ist wie ein unabgeschlossener Assoziationsprozess, in dem nicht die Linearität entscheidend ist, nicht die Rekonstruktion einer Erzählung, sondern die Funktion der Ähnlichkeit, des Wiedererkennens in der Differenz. Ist in diesem Satz nicht die Saat angelegt für ein Kraut gegen die problematische Logifizierung des Nachlebens?

Aber vielleicht wäre ein solches Kraut nicht wünschenswert, da es die Ansprüche der *Geisteswissenschaften* tangiert. Bedeutet die Ablösung des Konzepts des kulturellen Nachlebens zugunsten eines der subjektiv erbrachten Nachträglichkeit eine Absage an überindividuellen Sinn? Ist die Metaphysik der Bildkombinatorik nichts als ein poetischer Akt, der sich von den Prinzipien der Geisteswissenschaften absondert, die die Geschichtlichkeit des Humanum ins Zentrum gestellt haben?

Der hier nur skizzierte Einwurf will dergleichen nicht besagen. Es gehört zu den Tugenden der Geisteswissenschaften, dem interpretierenden Subjekt, das sich dem kulturellen Rauschen ausgesetzt sieht, zu vertrauen. Erst indem die Eindrücke einen Filter, eine Ordnung passiert haben, beginnen sie zu sprechen. Ohne Zweifel hat Georges Didi-Huberman in seinem Diskurs der Bilder und Verweise, die in vorliegender Darstellung nur ungenügend aufleuchten konnten, zu einer »gesteigerten Anschaulichkeit«³⁸ beigetragen und einen Wesenszug des Modernitätsprozesses dargelegt. Wenn Benjamin zu seinem materialistischen/materialorientierten Verfahren schreibt »Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen«³⁹, dann verlangt er vom Material, die Logik der Geschichte zu verkünden. Didi-Huberman wird (wie vorher schon Warburg gegenüber) seinem Gewährsmann Benjamin untreu, indem er Formulierungen für *seine* Bilder findet. Diese Arbeit der Nachträglichkeit ist ein Angebot, dem zu folgen ist.

38 Benjamin: *Passagen-Werk*, S. 575.

39 Ebenda, S. 574.

DIE SIMULTANEITÄT DER BLICKE. ÜBER EIN MEDIENTECHNISCHES DISPOSITIV

Mehr-Sehen, Zu-Wenig-Sehen

In der Geschichte der Fotografie haben sich zwei gegenläufige Bewertungshaltungen entwickelt, die in ihrer jeweiligen Sicht beanspruchen können, etwas zur Phänomenologie und Ontologie des Mediums beigetragen zu haben. Die eine, bereits mit der Erfindung des Mediums aufkommende Haltung ist die des Mehr-Sehens. Sie betonte zunächst die Detailhaftigkeit des Bildes, woraus Walter Benjamin späterhin das Theorem vom Optisch-Unbewussten abgeleitet hat: Die Fotografie in ihrer Starre gibt Rechenschaft über das, worüber das Auge nichts weiß.¹ Aber auch die Technikentwicklung unterstützt das Begehren nach dem Mehr-Sehen: Mikro-, Astronomie-, Hochgeschwindigkeits-, Röntgen-, Endoskopiefotografie etc. weiten das Sehfeld in Bereiche aus, wo der natürliche Blick versagt. Dem gegenüber wird eine Kritik formuliert, die an der einzelnen Fotografie das Zu-Wenig-Sehen herausstellt. Jedes Bild ist nicht mehr als ein Hundertstel-Sekunden-Blick durch ein kleines Loch in einem schwarzen Kasten. Die Fotografie zerschneidet die Zeit und den Raum in mikroskopische Partikel, von denen man nicht mehr sagen kann, dass sie etwas mit der komplexen, lebendigen Wirklichkeit zu tun haben.

Vor dieser Opposition der Bildpositionen ist es bemerkenswert, dass sich die Fotografie und das Panorama mit seinem großformatigen Rundbild im 19. Jahrhundert fast in Parallelaktion entwickeln. Panorama bedeutet bekanntlich Allsehen (*pan*: all, *horama*: Sicht) – und man möchte meinen, dass das Medium des Partikularen und das des Horizonts für einander Kompensation betreiben. Die Gegenüberstellung gibt aber auch Anlass, auf ein mediales Dispositiv hinzuweisen, das sich eher unscheinbar entwickelt hat und als Versöh-

1 Siehe dazu auch Seite 42 in diesem Band.

nungsversuch zwischen den Positionen des Mehr- und Zu-Wenig-Sehens interpretiert werden kann.

Kleine Mediengeschichte des Zentrorammas

Eine recht bekannte und spektakuläre Realisierungsform des in Frage stehenden Dispositivs findet sich in dem Film *The Matrix* (1999), worin das fotografische Moment allerdings medientechnisch versteckt ist. Die Szene hat aufgrund des überraschenden Special Effects eine gewisse Prominenz erlangt: Zu Beginn des Films wird ein Hochhaus von einem Trupp Polizisten gestürmt und in einem Raum eine Frau, Trinity, umstellt. (Abb. 67) Die Lampen der Männer beleuchten sie von allen Seiten. Im Filmskript rufen die Polizisten Trinity zu: »Police! Freeze!«. ² Der Ausdruck »Nicht bewegen« gehört bekanntlich nicht nur zum Standardrepertoire der Polizei bei *Festnahmen*, sondern auch zu dem der Fotografen kurz vor einer *Aufnahme*. Es ist eine der ironischen Subtilitäten des Films, dass Trinity in dieser Szene nicht festgenommen, sondern fotografisch aufgenommen wird: In einer plötzlichen Kampfhandlung erhebt sie sich nach Art eines Martial-Arts-Kämpfers in die Höhe. Im Sprung dann friert für wenige Sekunden die Bewegung ein. (Abb. 68) Die Regisseure verschieben das polizeiliche *freeze* in die mediale Bedeutung. Doch sehen wir kein Standbild, stattdessen scheint die Kamera die erstarrte Figur zu umfahren. Erzeugt wurde dieser paradoxe Effekt aus bewegtem fotografischem Bild durch die Installation von foto-technischen Aufnahmeeinheiten, die in 360° um das Objekt gruppiert waren. An einem Punkt der Bewegung wurden alle Einheiten im selben Moment ausgelöst. Anschließend wurden die Einzelbilder zu einem Film zusammengefügt und die Übergänge digital bearbeitet. Es sind mittlerweile verschiedene Bezeichnungen für diesen filmischen Freeze-Effekt gebräuchlich: Gondry-Effekt, Time-Slice-Effekt, Multicam, Bullet Time, Temps Mort oder Virtual Camera. Als Erfinder gilt Tim MacMillan, der bereits um 1980, ausgehend von der kubistischen Idee simultaner Multiperspektivität, erste Versuche mit Kamera-Settings unternahm und seit den 1990er Jahren raffinierte Produktionen für Film und Werbung realisiert. ³

2 Larry and Andy Wachowski: *The Matrix* (Filmskript 1996), in: http://www.scifiscripts.com/scripts/matrix_96_draft.txt, 23.05.2008.

3 Beispiele unter <http://www.timeslicefilms.com>, 25.05.2008.



Abb. 67/68. The Matrix, 1999

Unter medienphänomenologischer Perspektive finden wir in diesem technischen Blicksetting die Idee des Panoramas wie die der Camera Obscura kombiniert: Der Time Slice (der ebenso ein Space Slice ist) generiert durch die Linearisierung der Einzelbilder und der daraus entstehenden Temporalisierung des synchronen multiperspektivischen Blicks eine Allansicht. Das derart ins Bild gebrachte Objekt ist nun ohne Rückseite, ohne Schatten. Dies ist ein bemerkenswerter Vorgang von symbolischer Tragweite. Die Zeit der Aufnahme, die nur den Bruchteil einer Sekunde dauerte, macht das Objekt bewegungslos; die Bildmontage hingegen erzeugt den bewegten Blick. Machtvoller Blick, wehrloses Objekt? Diese Frage werde ich weiter unten wieder aufnehmen. Zunächst ist festzuhalten, dass mit der besonderen Medialisierungsform auch eine entscheidende Veränderung stattgefunden hat, die eine Abkehr vom panoramatischen Prinzip beinhaltet. Stand im Panorama der Beobachter im Zentrum, von dem aus er den um ihn aufgespannten Horizont illusionistisch erfasste, werden jetzt die am Horizont befestigten Blicke auf ein Objekt kon/zentriert. Für diesen Sachverhalt schlage ich den Begriff des Zentrorammas vor. Im Zentrorama wird ein *Objekt* isoliert und *umfassend* erblickt, während im Panorama (wie auch in der traditionellen Fotografie) es der *Raum* ist, der einer Strukturierung durch Hierarchisierung und Abschattung unterliegt.

Das zentroramatische Dispositiv hat in der Geschichte der Medien nicht erst im ausgehenden 20. Jahrhundert seine technische Umsetzungen erfahren. Im Folgenden werde ich in großen Zügen einige Entwicklungsstationen darstellen, um anschließend einige kultursymbolische Implikationen zu diskutieren.

Im Sinne der Medientechnik hat das Zentrorama seine Ursprünge im Jahrhundert der Erfindung der Fotografie. Wohl die erste Realisierung stammt von François Willème aus dem Jahr 1859.⁴ Als

4 Bereits im 16. Jahrhundert beschreibt Giorgio Vasario ein nicht überliefertes Bild Giorgiones, in dem der Künstler einen Akt von hinten zeigt, gleichzeitig jedoch die Vorderseite als Reflektion in einem klaren Bach, die rechte Seite in einem blanken Panzer und das linke Profil in einem Spiegel darstellt. Nach meinem Kenntnisstand stellt diese Bildform in der Renaissance eine Ausnahme dar. Giorgio Vasari: Das Leben des Giorgione, Correggio, Palma il Vecchio und Lorenzo Lotto, Berlin 2008, S. 25.

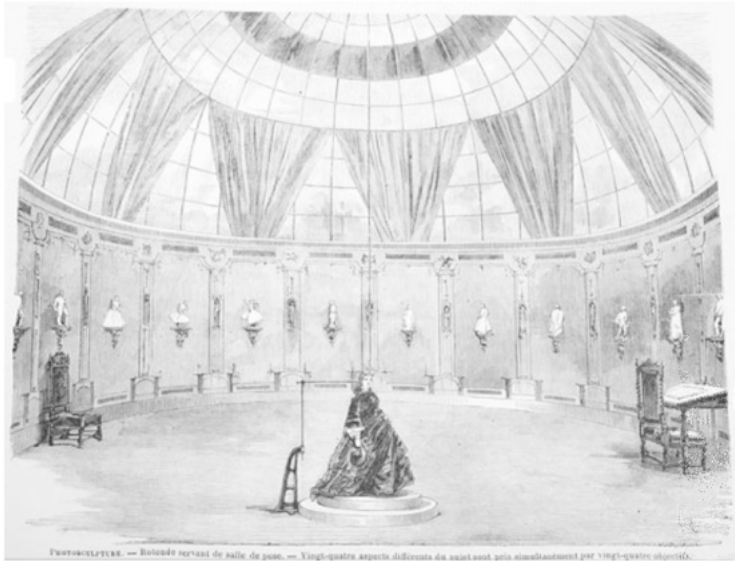


Abb. 69. Salle de Pose, 1864



Abb. 70-72. Eadweard Muybridge, 1887

Hilfsmittel für die Erstellung plastischer Menschendarstellungen, die möglichst ebenbildlich sein sollten, errichtete Willème ein spezielles fototechnisches Ensemble in einem eigens konstruierten Studio. Théophile Gautier, offenbar mehr beeindruckt von dem Verfahren denn von den Resultaten, hat eine Schilderung dieses *salon de pose* gegeben. (Abb. 69) Es handelte sich um eine Rotunde, an deren Wand 24 Konsolen befestigt waren. Auf diesen Konsolen standen Büsten von bekannten Persönlichkeiten. Halb versteckt, im Schatten der Konsolen befanden sich 24 »Augen«, wie Gautier schreibt, 24 Linsen, die den Sitzenden »anschauen« (»qui vous regardaient«).⁵ Gewiss hatten die ausgestellten Skulpturen schmückende Funktion und sollten für das Produkt, die so genannte Fotoskulptur, werben. Auf Basis der 24 simultan aufgenommenen Fotografien konnte Willème unter Verwendung eines Übertragungsverfahrens naturgenaue Skulpturen des Sitzenden erstellen. Die Erfahrung Gautiers im *salon* lässt darüber hinaus auch eine allegorische Funktion der Figuren erahnen. Angestarrt von Augen aus leblosen Gesichtern der erstarrten Persönlichkeiten und von den »Augen« der Kameras konnte der Kunde die Erfahrung eines von Blicken erfüllten Raums machen. Ästhetisch sollten die vermehrten Blicke und multiplizierten Perspektiven einen geheimnislosen Detailrealismus generieren. Es gibt keine Hierarchie zwischen dem Bedeutungsvollen und dem Unwichtigen, die die klassische Perspektive im Bildraum installiert hatte. Entsprechend schreibt Gautier: »elle [die Fotoskulptur] accepte la nature et la mode comme elles sont.«⁶ In diesem Augenraum findet sich das Subjekt umstellt und zur Einsamkeit vorzeitiger Standbildhaftigkeit hergerichtet.

Willème ist mit seinem Raum der Blicke, in dem der Sitzende als geheimnisloses Oberflächenwesen wahrgenommen wird, nur ein Vertreter einer zeittypischen Haltung, die mit kalter Observierungshaltung die Dinge der Welt in einen Realismus überführen will. Einige Nachfolger haben das Verfahren der Fotoskulptur zu optimieren versucht, was im 19. Jahrhundert gleichwohl nicht zu einem durchschlagenden Erfolg der Technik führen sollte.⁷

5 Théophile Gautier: *Photosculpture*, in: *Le Moniteur universel*, 4 Janvier 1864, S. 12.

6 Ebenda.

7 Die Fotoskulptur hat ihre eigene Geschichte, die ich hier nur streife. Nähere Hinweise und Quellen finden sich bei Angelika Beckmann:



Abb. 73. Edouard Manet, 1882

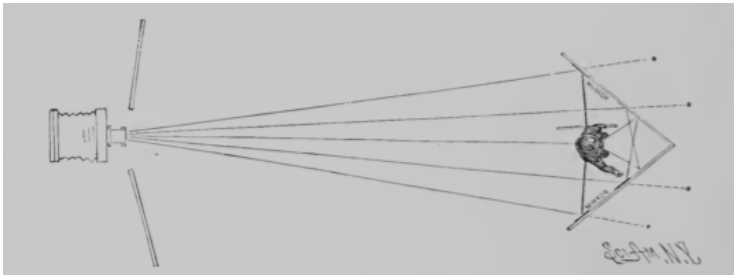


Abb. 74. Diagram of the Production of five views of one Subject by Multiphotography, 1896

Fotoskulptur. Überlegungen zu einem Bildmedium des 19. Jahrhunderts, in: Fotogeschichte, Nr. 39, 1991, S. 3-16; Wolfgang Drost: Die Herausforderung des Fortschritts an die Kunst. Von der »technischen« zur »kreativen« Fotoskulptur, in: ders. (Hg.), Fortschrittsglaube und Dekadenzbewusstsein, Heidelberg 1986, S. 327-346; Philippe Sorel: Photosculpture – the fortunes of a sculptural process based on photography, in: Françoise Reynaud, Catherine Tambrun, Kim Timby (eds.), Paris in 3D, Paris 2000, S. 81-89.

Das darin eingelagerte Dispositiv wurde allerdings sehr wohl erfolgreich. Zu den bekannten Fotografen, die eine publizitätsträchtige Realisierungsform erfanden, gehört Eadweard Muybridge. Er gilt als derjenige, der mit der Chronofotografie die positivierende Leistung der Fotografie für Bewegungsvorgänge erbracht hat. Neben den bekannten Reihen von konsekutiven Bewegungsmomenten sind in den 1880er Jahren aber auch die weniger beachteten Simultan-aufnahmen von drei Blickwinkeln entstanden. (Abb. 70-72) Mag Willème sich in der Sphäre der Kunst, Muybridge sich in der der Wissenschaft gesehen haben, beide zeigen mit ihren medientechnischen Arrangements, dass dem Blick eine Machtausweitung zukam, die sowohl für biopolitische Körperbeherrschung wie auch für narzisstische Selbstdarstellungen funktionalisiert werden konnte.

Das Stichwort vom Transfer zwischen Kunst und Wissenschaft lädt ein zu einem Umweg in die Sphäre der Malerei. Denn exakt zum gleichen Zeitpunkt als Muybridge seine fotografische Forschung betreibt, malt Edouard Manet ein Bild, das Foucault als eines der revolutionärsten dieses Malers bezeichnet: »Un bar aux Folies-Bergère«.⁸ (Abb. 73)

Die Betrachtung dieses Gemäldes unterbricht für einen Augenblick die Chronologie fototechnisch generierter Multiperspektivität. Es lässt sich an diesem Bild jedoch ablesen, dass eine Bildsensibilität im Entstehen begriffen ist, die die klassische Perspektive der Tiefe auflöst. Manets Bild gehört daher unmittelbar in den hier entfalteten Zusammenhang.

Was zeigt das Bild: Eine Frau steht hinter einer Theke, sie wird frontal von einem hellen Licht ausgeleuchtet. Hinter ihr ein großer Wandspiegel, in dem der von Menschen belebte Raum und ein großer Leuchter zu erkennen sind. Vom Standpunkt des Betrachters/Malers aus müsste die Frau ihr Spiegelbild verdecken. Diese Stimmigkeit nun unterläuft Manet und malt das Spiegelbild seitlich von der Bedienung. Im Spiegel sieht der Betrachter sie im Gespräch mit einem Gast. Foucault stellt fest: »Der Maler nimmt somit nacheinander oder besser gleichzeitig zwei miteinander nicht zu vereinbarende Positionen ein.«⁹

Foucaults treffende Diagnose lässt sich noch weiter denken. So können mindestens vier Blickpunkte in dem Bild ausgemacht wer-

8 Michel Foucault: Die Malerei von Manet, Berlin 1999, S. 11.

9 Ebenda, S. 43.

den: die Frontal- und seitliche Perspektive des Betrachters sowie jene, die der gemalte Gast auf die junge Frau und in den Spiegel hat.

Wir finden wieder, was Willème und Muybridge medientechnisch vorgegeben haben: die Schattenlosigkeit, die Multiplizität des Blicks, der ein Objekt einkreist, die Ver-Einsamung und distanzierte Umraumung der Person. Die von Manet gezielt eingesetzte Unstimmigkeit führt Foucault zu der Feststellung, dass dieser Maler der Repräsentation die Grundlagen dafür gelegt hat, die Repräsentation verlassen zu können.¹⁰ Im Kontext einer sich entwickelnden Mehr-Blicklichkeit ist eher von der Konstitution einer neuen wirkmächtigen Repräsentation zu sprechen. In ihr wird die Zeit zusammengezogen, die es unter natürlichen Bedingungen brauchte, ein Objekt zu erfassen. Diese Form der Ereignisproduktion stellt eine Form der Heterochronie dar, eine Weise, mit der herkömmlichen Zeit zu brechen.

Der Spiegel in Manets Bild führt zurück zur medialen Dimension. Am Ende des 19. Jahrhunderts wird eine äußerst einfache Spiegel-Konstruktion entwickelt, die in Verbindung mit der Fotografie bis heute in unterschiedlichen Kontexten Anwendung findet.¹¹ Bei der so genannten Multifotografie¹² wird der Porträtierte vor zwei Spiegeln platziert. Je nach Winkelgrad, in dem diese Spiegel zueinander stehen, kommen durch Reflexion unterschiedlich viele Ansichten zustande. Die Kamera nimmt nicht nur den Rücken des Sitzenden auf, sondern auch alle Spiegelbilder. In diesem Spiegelkabinett gibt es kein Außen mehr, nur noch die totale Sichtbarkeit durch die Simultaneität der umzingelnden Blicke. (Abb. 74)

Diese Einfachheit der medientechnischen Realisierung des zentroramatischen Dispositivs ist wohl dafür verantwortlich zu machen, dass sie für diverse Inszenierungsabsichten funktionalisiert wurde. Ursprünglich stammt die Multifotografie aus dem Kontext der Jahr-

10 Ebenda, S. 47.

11 Behauptet wird nicht, dass Spiegelkonstruktionen erst im 19. Jahrhundert entwickelt wurden. Als wichtige kulturgeschichtliche Manifestation ist das barocke Spiegelkabinett zu erwähnen. Siehe Gunnar Schmidt: Von Tropfen und Spiegeln, in: Marianne Schuller, Gunnar Schmidt, *Mikrologien. Literarische und philosophische Figuren des Kleinen*, Bielefeld 2003, S. 33-57.

12 Lars Bluck: Chimären im Spiegel. Anmerkungen zur so genannten Multifotografie, in: *Fotogeschichte*, Nr. 94, 2004, S. 3-14.

marktsvergnügungen.¹³ Sie gehört in die für diese Zeit entwickelte Kultur der optischen Täuschungen und Spielzeuge. Gleichzeitig wird aber auch der Wunsch nach Selbstrepräsentation und -verfügung daran ablesbar. Beides, die Selbstinszenierung wie die Sonderbarkeiten der Unterhaltungskultur, hat am Anfang des 20. Jahrhunderts teilweise die ästhetische Avantgarde interessiert. Es ist daher nachvollziehbar, dass einige ihrer Vertreter sich mit der Multifotografie ablichten ließen. 1907 präsentiert sich der Futurist Umberto Boccioni in einem Selbstporträt, auf dem er aus fünf verschiedenen Blickwinkeln zu sehen ist. (Abb. 75) Er gibt dem Foto die Legende »Io-Noi-Boccioni« (Ich-Wir-Boccioni). Der Bildtitel gibt sowohl einen Hinweis auf die futuristische Idee der Auflösung fester Identitäten wie auch implizit auf die Malerei und Skulptur der Bewegung, die zum Teil die Multiperspektivität des Kubismus übernommen hat. Aber auch ein Bezug zum Manifest »Bildnerischer Dynamismus« von 1913 wird möglich, in dem Boccioni schreibt, dass die »Schaffung der neuen Form« sich »zwischen der Umdrehungs- und Umlaufbewegung« vollzieht.¹⁴ Die Person wird gleichsam zum Planeten, den der Futurist mit seiner Blickmaschine umrundet.

Der polnische Avantgardist Stanisław Ignacy Witkiewicz, der auf unterschiedlichen Terrains der Kunst tätig war, mochte mit dem Porträt vielleicht ebenfalls die Vielfalt seiner Identitäten zum Ausdruck gebracht haben. (Abb. 76) Deutlicher wird Marcel Duchamp mit seiner Bildunterschrift: »Marcel Duchamp um einen Tisch«. Damit betont er die Einkreisung, die Boccioni in seinem Manifest als ästhetisches Prinzip herausgestellt hat: Einmal ist es Duchamp (der Duchamp im Bild wohlgemerkt), der den Tisch mit seinem Blick umstellt, und es ist der Betrachter des Bildes, der Duchamp umstellt. Mit dem Titel rückt Duchamp den neuen Perspektivismus auf die Höhe bewusster Inszenierung. (Abb. 77)

13 Siehe Walter E. Woodbury: *Photographic Amusements* [1896], Boston 1922, S. 7-11; Albert A. Hopkins: *Magic. Stage Illusions and Scientific Diversions* [1898], New York 1976, S. 453.

14 Umberto Boccioni: *Bildnerischer Dynamismus*, in: Schmidt-Bergmann, Hansgeorg: *Futurismus*. Reinbek b. Hamburg 1993, S. 323-326 [hier: S. 323].

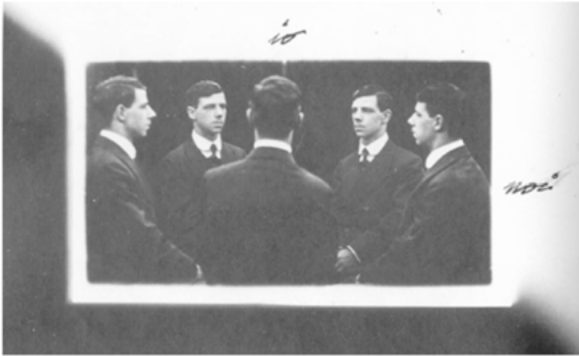


Abb. 75. Umberto Boccioni, 1907



Abb. 76. Stanislaw Ignacy Witkiewicz, 1915/1916



Abb. 77. Marcel Duchamp, 1917

Das Spiel der Selbstbeobachtung und -darstellung hat auch auf einem ganz anderen kulturellen Feld an Relevanz gewonnen. Im Bereich der Mode tritt uns das narzisstische Subjekt entgegen, das sich in der Diffusität zwischen Selbst- und Fremdbestimmung befindet. Die Selbstbeobachtung macht in einer Kultur, die permanent Anpassungsleistungen abfordert, nur Sinn, wenn in gleichem Maße die anderen beobachtet werden, die ebenfalls sich selbst und mich beobachten.¹⁵ Durch diesen Abgleich wird Orientierung erzeugt. Das Bildbeispiel der Kosmetik-Werbung (Abb. 78), in der ebenfalls die Spiegel-Kamera-Vorrichtung eingesetzt wird, holt diesen Sachverhalt inszenatorisch ein: Der Blick des Models auf sich selbst ist partiell identisch mit dem Blick des Bildbetrachters auf das Model. Das Model könnte sagen: »Ich zeige dir, dass ich mich sehe, damit du siehst, wie du dich sehen kannst.« Auf der Yamamoto-Website (Abb. 80) wurde dieses Konstrukt in virtuelle Haptik übersetzt: Durch interaktive Technologie war es möglich, mit dem Mauszeiger die Spiegel in ihrer Stellung zu verändern. Der User/Betrachter trat damit in die Rolle des Regisseurs seiner vervielfältigten Blicke.

Durch die Gegenüberstellung der Verwendungs- und Darstellungsszenarien deutet sich an, was am Beispiel der Sequenz aus *The Matrix* als Verzahnung von Macht und Medium erschien. Dem zentroramatischen Prinzip wohnt eine Zwiespältigkeit aus Disziplinierung und Ermächtigung inne. Das fophile Subjekt unterwirft sich *und* erkennt sich im Licht umfassender Blicklichkeit. Die Beispiele aus Kosmetik- und Modewelt lassen vor allem die kontrollierenden Aspekte der visuellen Erfassung hervortreten. In der Installation »Trophies 9 (Anorexia Nervosa)« der feministischen Künstlerin Beth B. wird dieser Aspekt thematisiert. Der zentripetale Okularismus generiert die Frau als Trophäe, die als lebloses Überbleibsel ohne Um-Welt, eingesperrt zwischen kalten Spiegeln, erscheint. (Abb. 79)

Die sich andeutenden semantischen Auffaltungen vorläufig unterbrechend, ist die Geschichte der Medientechnik wieder aufzunehmen. Es ist bemerkenswert, dass die ehemals erfolglose Fotoskulptur im gegenwärtigen Kunstkontext vereinzelt wieder auflebt, nun jedoch als Scanner-Skulptur.

Ungefähr zur gleichen Zeit, als die Wachowskis an der Realisation von *The Matrix* arbeiten, muss Karin Sander ihre Idee zur

15 Siehe dazu auch Seite 71 in diesem Band.



Abb. 78. Print-Werbung, 2002



Abb. 79. Beth B., 1995



Abb. 80. Website von Yohji Yamamoto, 2006

Werkgruppe der Body-Scan-Skulpturen gehabt haben. (Abb. 81) Zu deren Herstellung tasten digitale Kameras und Laser eine Person von oben nach unten ab. Auf diese Weise wird eine Fülle von Daten generiert, die im Computer zu einer dreidimensionalen Figur verrechnet werden. Diese Simulation ist drehbar und kann von allen Seiten betrachtet werden. Ein 3D-Drucker baut anschließend die Figur in Kunststoff oder Gips auf. Die Technik findet schon länger im Bereich des Modellbaus Anwendung. Sanders innovative Leistung besteht darin, dass sie die Technik für die künstlerische Menschen-darstellung einsetzt. Indem Sander eine Erweiterung im Verhältnis von Technik und Objekt vornimmt, gibt sie nicht nur einen kunst-immanenten Kommentar zur Gattung der Skulptur ab, sie richtet das Augenmerk ebenso auf die Geschichte der Verdinglichung von Leben durch Medien. Unweigerlich entsteht die Frage nach den Effekten, die unterschiedliche mediale Zurichtungen auf den Menschen haben. Mediengeschichte ist vor diesem Hintergrund mehr als Technikgeschichte, Bedeutungen und Verfügungen stehen auf dem Spiel – mit Folgen für das Verständnis des erfassten Objekts.

Dan Collins stellt wie Karin Sander den Menschen ins Zentrorama, stört allerdings die Erfassung des Scanners durch Bewegung, die während des Scan-Vorgangs erfolgt. Die Drehung des Objekts resultiert in einer psychedelischen Spiralförmigkeit. (Abb. 82) Die Verzerrung als Störung des Realismus findet auch in der *peripheral photography* statt, die Andrew Davidhazy seit den 1960er Jahren stetig weiterentwickelt hat. Bei dieser Technik führt das zu fotografierende Objekt eine 360°-Drehung aus, die auf einem Filmstreifen fixiert wird.¹⁶ (Abb. 83)

Das doppelte Spiel mit der Verfügungsausweitung *und* Bildverweigerung, das man ästhetisch als naive Strategie und als formalen Gag bewerten mag, gibt dennoch Anlass, um die Ambivalenz des Erfassens zu bedenken. Hierin ist ein Zug visueller Kultur angesprochen, der nicht erst mit dem fotografischen Zentrorama seinen Anfang nimmt.

Zentrorama als symbolische Verarbeitungsform

Der Umstand, dass sich das zentroramatische Mediendispositiv seit der Mitte des 19. Jahrhunderts erhalten und an unterschiedlichen

16 Zur Technik: <http://people.rit.edu/andpph/faces/documentation.html>, 28.05.2008.



Abb. 81. Karin Sander, 1998



Abb. 82. Dan Collins, 2003

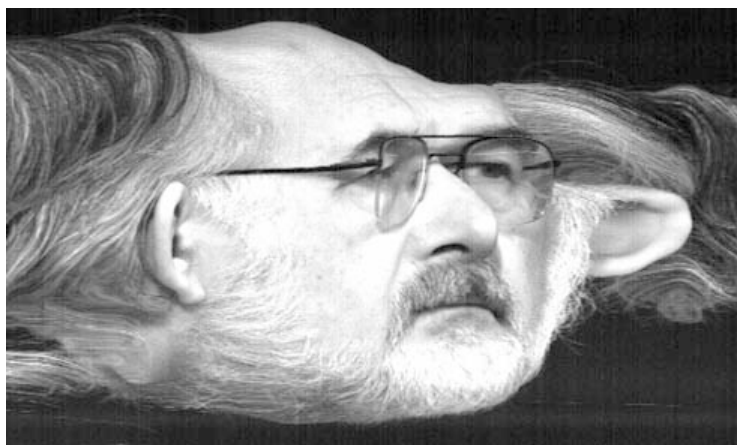


Abb. 83. Andrew Davidhazy, 2002

kulturellen Orten Aufnahme gefunden hat und dass es zum Teil widersprechenden Anliegen gehorcht, ruft die Vorsicht vor einer vereinheitlichenden Interpretation auf. Doch provoziert die historische Persistenz die Vermutung, dass hier ein Schema vorliegt, das in die generelle Tendenz der Moderne gehört, Beobachtungshandeln technisch zu fundieren wie auch ihm einen symbolischen Ausdruck zu geben. Diesem letzten Aspekt sollen im Folgenden einige Reflexionen gelten.

Das Zentrorama vereinigt offenkundig eine Paradoxie: Die Multiperspektivität zerlegt das Individuum – mit dem Ziel jedoch, es als ganzheitlich erscheinen zu lassen, allseitig erkennbar zu machen. Was einerseits unter ästhetischer Perspektive zwischen Hyperrealismus und avantgardistischem Spiel sich vollzieht, ist andererseits auch psychologisch deutbar als ein Unsicherheitssymptom – als müsse Bestätigung in einer umgreifenden Wahrnehmung gefunden werden. Eine Analogie riskierend könnte man sagen, dass das Spiegelstadium, das Jacques Lacan zufolge die Geburt des Subjekts einleitet¹⁷, im Zentrorama als totalitäre Instanz erscheint. Warum totalitär? Die Beobachtung wie das Beobachtetwerden gründen auf der Annahme, dass alles am Körper zum Zeichen werden kann, Ausdruck des dargestellten Subjekts ist. Die vollständige Kontrolle darüber ist umso mehr nötig, je mehr man den Kontrollverlust fürchtet.

Ich komme auf Théophile Gautiers Bericht aus Willèmes Blicklabor, der »lumineuse rotonde« zurück, da er implizit diese Ambivalenz nahelegt. Gautier schreibt, dass die Linsen der Kameras den Besucher »betrachten«. Diese Ausdrucksweise besagt bereits, dass imaginär mehr vorliegt als ein technischer Vorgang. Die Anthropomorphisierung steigert der Autor zum Phantasma der Allsichtigkeit. Gegen Ende seines Artikels metaphorisiert er das technische Setting, spricht von einem wunderbaren Auge, welches das Modell umkreist und einhüllt: »C'est un œil merveilleux qui vous entours et vous enveloppe [...]«¹⁸

Die Augen, die überall sind, das kann die göttliche Allgegenwart bedeuten; die Augen, die mich von überall her betrachten, können aber auch Ausdruck paranoiden Verfolgungswahns sein. Versicherung und Verunsicherung liegen eng beieinander, Eigen-

17 Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, in: ders., Schriften 1, Frankfurt/M. 1975, S. 61–70.

18 Gautier: Photosculpture, S. 12.

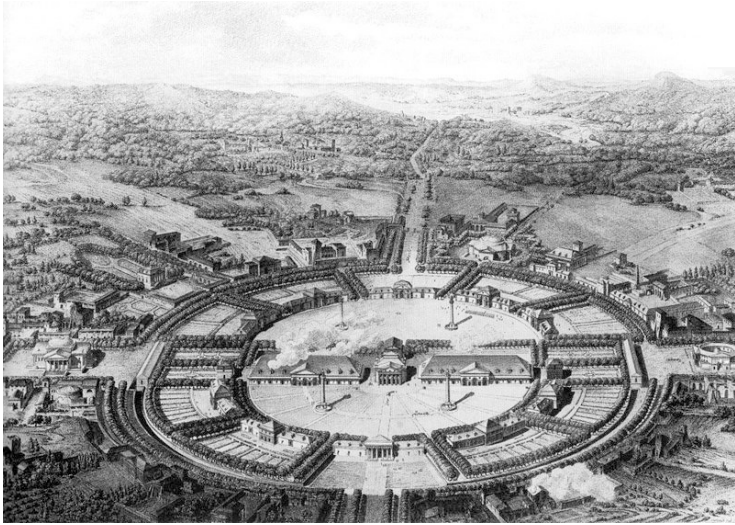


Abb. 84. Claude-Nicolas Ledoux, 1804



Abb. 85. Nadar, c. 1865

blick und der Fremdblick drohen ununterscheidbar miteinander zu verschmelzen.

Das Zentrorama gehört zweifellos zum Panoptismus, den Michel Foucault am Beispiel der Gefängniskontrolle beschrieben hat. Den Panoptismus charakterisiert er als das »volle Licht« der Erfassung, in der das »Objekt einer Information« entsteht und niemals das »Subjekt einer Kommunikation«. ¹⁹ Es gehört zur historischen Entwicklung des Zentroramas, dass seit dem Ende des 18. Jahrhunderts, mit dem Auslaufen des Zeitalters des Lichts, die Architekturen und Medien der Übersichtsgewinnung entwickelt werden. Jean Starobinski kommentiert diese Epoche am Beispiel der visionären Architektur Claude-Nicolas Ledoux', in denen ebenfalls die Elemente von Kreis, Mittelpunkt und Übersichtlichkeit die Macht der Aufklärung verkörpern. (Abb. 84) Starobinski schreibt, dass sich der Mensch »zum Zentrum einer Sphäre gemacht [hat]«, worin er zugleich »Schauspieler und Zuschauer« ist. ²⁰

Das Zentrorama – realisiert im Fotostudio, im Künstleratelier, im Labor – wird im Kontext einer Kultur, die das beständige Oszillieren zwischen Darsteller- und Beobachterposition einfordert, zu einem Symbol dieser Kultur. Mit der Herausbildung der Moderne hat sich ein Feld der ausgedehnten Blickmöglichkeiten entwickelt, auf dem Beobachtungen erster und zweiter Ordnung, Überwachungstechnologien und Selbstdarstellungsmedien zu einem Konglomerat verwachsen sind. So unterschiedlich mit diesen Gegebenheiten verfahren wird, so unterschiedlich sie bewertet, erlebt und verarbeitet werden, mit ihnen wird eine unausweichliche Welt der permanenten Semiose generiert. Die Menschen sind Zeichen und Zeichenleser, sind in selbem Maße dazu verdammt, durch Dechiffrierung sich zu orientieren wie auch in die Gefahr der Desorientierung und Überforderung zu geraten.

Die zentroramatischen Inszenierungen gehören zu dieser Welt, sie sind aber vor allem als Formen der Bewältigung zu interpretieren. An den Orten der kontrollierten Einrichtung werden nun die

19 Michel Foucault: Überwachen und Strafen, Frankfurt/M. 1994, S. 257.

20 Jean Starobinski: Die Erfindung der Freiheit 1700-1789, Frankfurt/M. 1988, S. 198. Siehe auch Bernhard Stoloff, der ein »neues Phänomen eines Mittelpunkts« in der Architektur Ledoux' erkennt. Bernhard Stoloff: Die Affäre Ledoux, Braunschweig 1983, S. 66.

Blicke beherrscht, unter Regie gestellt, die in der Kultur wildernd aktiv sind. Die Unheimlichkeit der »Augen, die überall postiert sind«²¹, werden im Fotostudio konkretisiert und dadurch gebannt. Ob man in den Akt der Aufnahme Selbstverliebtheit, Protest, Verspieltheit, Ironie oder Erkenntnis projiziert, im Hintergrund wirkt eine Forderung oder Drohung, mit der zurechtzukommen ist.

Die Multiperspektivität überführt die Wucherungen des Blicks in eine technische Beherrschbarkeit, was letztlich auch eine Identifikation mit dem All-Blick-Regime ermöglicht.

Verdachtskultur?

Bleibt am Ende ein Ausblick: Als ultimative Real-Paranoia, in der Panorama und Zentrorama, in der Objekt und Raum ununterscheidbar werden, kann die Satellitenbeobachtung gelten. Geo-, Wetter und vor allem militärische Spionage-Satelliten umkreisen den Globus und stellen in jedem Augenblick in ihrer Gesamtheit ein Bild von ihm her. Ein wahrer Schwarm an technologischen Boten ist permanent unterwegs, um Aufzeichnungen zu bewerkstelligen und weiterzuleiten. (Abb. 86) Alles im Dienste der Informationsgewinnung? Gewiss. Aber auch scheint darin eine Verdachtshaltung wirksam zu sein, die diesem Objekt nicht trauen mag. Was einmal philosophisch Aufklärung bedeutete, hat sich unter medialen Bedingungen in eine zweckorientierte Datenverfügung verwandelt, der Ausgang aus Unmündigkeit in ein Sicherheitskalkül. Für diesen Komplex ist die Idee der Dialektik der Aufklärung weiterzudenken: Der Umschlag von hypertrophem Wissen ins Gegenteil, in eine Panik vor einer Nicht-Beherrschung der Welt, lauert in den medialen Verhältnissen. Die Abschaffung des Mythischen wird durch ausreifende Medialisierungsprozesse selbst mythisch, weil ihnen Allmacht zugesprochen wird. Letztlich aber erstrahlt „die vollends aufgeklärte Erde im Zeichen triumphalen Unheils“²², weil jedes Detail als Zeichen einer potentiellen Bedrohlichkeit gedeutet werden kann. Eine Information ist nichts ohne eine Interpretation, die immer auch dem Zauber eines Phantasmas zu folgen vermag.

21 Foucault, Überwachen, S. 275.

22 Theodor W. Adorno, Max Horkheimer: Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt/M. 1977, S. 7.

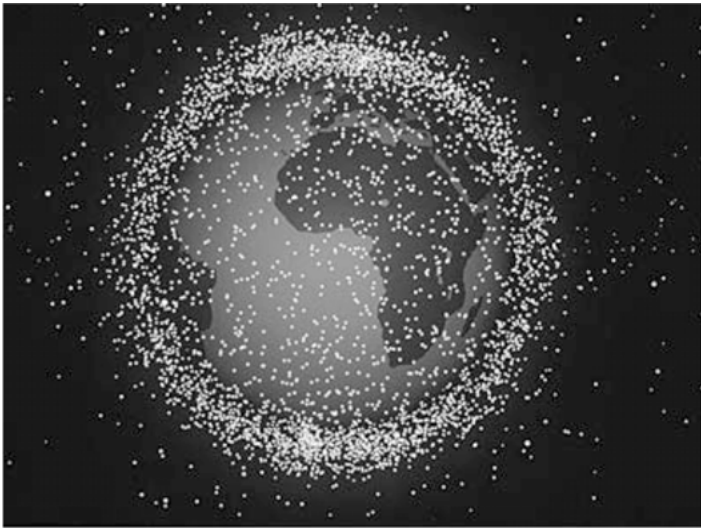


Abb. 86. Erde, umhüllt von Satelliten

LITERATUR / ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Literatur

- Adorno, Theodor W., Max Horkheimer (1977): Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente, Frankfurt/M.
- Amelunxen, Hubertus von (1992): Sprünge. Zum Zustand gedanklicher Unwägbarkeit in der Photographie, in: Sprung in die Zeit, Ausstellungskatalog Berlinische Galerie, Berlin, S. 25-35
- Bachelard, Gaston (1987): Die Bildung des wissenschaftlichen Geistes, Frankfurt/M.
- Balzac, Honoré de (1977): Verlorene Illusionen, Zürich.
- Barthes, Roland (1985): Die Sprache der Mode, Frankfurt/M.
- Barthes, Roland (1989): Die helle Kammer, Frankfurt/M.
- Baudrillard, Jean (1982): Der symbolische Tausch und der Tod, München.
- Beckmann, Angelika (1991): Fotoskulptur. Überlegungen zu einem Bildmedium des 19. Jahrhunderts, in: Fotogeschichte, Nr. 39, S. 3-16.
- Braun, Marta (1992): Picturing Time. The Works of Étienne-Jules Marey, Chicago, London.
- Benjamin, Walter (1972): Kleine Geschichte der Photographie, in: ders., Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/M., S. 67-94.
- Benjamin, Walter (1983): Das Passagen-Werk, Bd. 1, Frankfurt/M.
- Bluck, Lars (2004): Chimären im Spiegel. Anmerkungen zur so genannten Multifotografie, in: Fotogeschichte, Nr. 94, S. 3-14.
- Bohrer, Karl-Heinz (1981): Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt/M.
- Brandstetter, Gabriele (2004): Bild-Sprung. Le Spectre de Nijinsky, in: Andreas Gelhard, Ulf Schmitz, Tanja Schulz (Hgg.), Stillstellen. Medien, Aufzeichnung, Zeit, Schliengen im Markgräferland, S. 107-128.
- Brandstetter, Gabriele (2005): Bild-Sprung. TanzTheaterBewegung im Wechsel der Medien, Berlin.

- Dalí, Salvador (1973): Phänomenologische Aspekte der paranoisch-kritischen Methode, in: ders., Die Eroberung des Irrationalen, Frankfurt/M., Berlin, Wien.
- Daston, Lorraine, Peter Galison (2007): Objektivität, Frankfurt/M.
- Daston, Lorraine, Peter Galison (2002): Das Bild der Objektivität, in: Geimer, Peter (Hg.), Ordnungen der Sichtbarkeit, Frankfurt/M., S. 29-99.
- Davidhazy, Andrew (o.J.): Little Faces. An experimental traveling show, in: <http://people.rit.edu/andpph/faces/documentation.html>.
- Davis, Mike (2007): Eine zündende Idee, in: Süddeutsche Zeitung Magazin, Heft 21, S. 10-12.
- Derrida, Jacques (1976): Freud und der Schauplatz der Schrift, in: ders., Die Schrift und die Differenz, Frankfurt/M., S. 302-350.
- Didi-Huberman, Georges (1999): Was wir sehen blickt uns an, München.
- Didi-Huberman, Georges (2006): Ninfa moderna. Über den Fall des Faltenwurfs, Zürich, Berlin.
- Didi-Huberman, Georges (2007): Knowledge: Movement. (The Man Who Spoke to Butterflies), in: Phillippe-Alain Michaud, Aby Warburg and the Image in Motion, New York, S. 7-19.
- Drost, Wolfgang (1986): Die Herausforderung des Fortschritts an die Kunst. Von der »technischen« zur »kreativen« Photoskulptur, in: ders. (Hg.), Fortschrittsglaube und Dekadenzbewusstsein, Heidelberg, S. 327-346.
- Edgerton, Harold E., E.A. Hauser, W.B. Tucker (1937): Studies in Drop Formation as Revealed by the High-Speed Motion Camera, in: Journal of Physical Chemistry (41), S. 1017-1028.
- Edgerton, Harold E. (1939): flash! Seeing the Unseen by Ultra High-Speed Photography, Boston.
- Esposito, Elena (2004): Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden: Paradoxien der Mode, Frankfurt/M.
- Foucault, Michel (1974): Die Ordnung der Dinge, Frankfurt/M.
- Foucault, Michel (1994): Überwachen und Strafen, Frankfurt/M.
- Foucault, Michel (1999): Die Malerei von Manet, Berlin.
- Freud, Sigmund (1969): Aus der Geschichte einer infantilen Neurose, in: ders., Studienausgabe, Bd. 8, Frankfurt/M., S. 125-232.
- Freud, Sigmund (1974): Das Unheimliche, in: ders., Studienausgabe, Bd. IV, Frankfurt/M., S. 241-274.
- Gautier, Théophile (1864): Photosculpture, in: Le Moniteur universel, 4 Janvier, S. 12.

- Geimer, Peter (2002): Sehen und Blenden – Experimente im künstlichen Licht, in: Lorenz Engel, Bernhard Siegert, Joseph Vogl (Hgg.), Licht und Leitung. Archiv für Mediengeschichte, Weimar, S. 73-83.
- Gombrich, Ernst H. (1984): Der fruchtbare Moment, in: ders., Auge und Bild, Stuttgart, S. 42-62.
- Gombrich, Ernst H. (1992): Aby Warburg. Eine intellektuelle Biografie, Hamburg.
- Halsman, Philippe: Halsman on the creation of photographic ideas, New York 1961.
- Hauser, E.A., Harold E. Edgerton, B.M Holt. et al. (1936): The Application of the High-Speed Motion Picture Camera to Research on the Surface Tension of Liquids, in: Journal of Physical Chemistry (40), S. 973-988.
- Helmholtz, Hermann von (1903): Über das Verhältnis der Naturwissenschaften zur Gesamtheit der Wissenschaften, in: ders., Vorträge und Reden, 1. Bd., Braunschweig, S. 157-185.
- Holl, Ute (2004): Ur-Sprünge. Avantgarde und die Desorganisation des Kino-Raums, in: www.nachdemfilm.de/no5/hol01dts.html.
- Holzer, Anton (2003): Den Krieg sehen. Zur Bildgeschichtsschreibung des Ersten Weltkriegs, in: ders. (Hg.), Mit der Kamera bewaffnet. Krieg und Fotografie, Marburg, S. 57-67.
- Hopkins, Albert A. (1976): Magic. Stage Illusions and Scientific Diversions, New York.
- Jünger, Ernst (1930): Krieg und Lichtbild, in: ders., Das Antlitz des Weltkrieges, Berlin, S. 9-11.
- Kleist, Heinrich von (1987): Über das Marionettentheater, in: ders., Sämtliche Werke und Briefe, hg. von Helmut Sembdner, Band 2, München 1987, S. 338-345.
- Kristoffen, Ben (1996): A New View of the Universe, in: http://authors.aps.org/eprint/files/1996/Dec/aps1996dec18_001/main.pdf.
- Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, in: ders., Schriften 1, Frankfurt/M. 1975, S. 61–70.
- Laplanche, Jean, Jean-Bertrand Pontalis (1980): Das Vokabular der Psychoanalyse, Bd. 1, Frankfurt/M.
- Latour, Bruno (2002): Iconoclash, Berlin.
- Lytard, Jean-Francois (1984): Das Erhabene und die Avantgarde, in: Merkur 38, S. 151-164.

- Mann, Thomas (1996): *Der Zauberberg*, Frankfurt/M.
- Misrach, Richard, Myriam Weisang Misrach (1990): *Bravo 20. The Bombing of the American West*, Baltimore.
- Musil, Robert (1987): *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbek bei Hamburg.
- Muybridge, Eadweard (1979): *Muybridge's Complete Human and Animal Locomotion*, Vol. II, New York.
- Negt, Oskar, Alexander Kluge (1981): *Geschichte und Eigensinn*, Frankfurt/M.
- Paul, Gerhard (2004): *Bilder des Krieges, Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges*, Paderborn.
- Renard, Elisabeth (1992): *Le Docteur Gaëtan Gatian de Clérambault, sa vie et son oeuvre 1872-1932*, Paris.
- Rheinberger, Hans-Jörg (2005): *Iterationen*, Berlin.
- Schiller, Friedrich (2003): *Über Anmut und Würde*, Stuttgart.
- Schmidt, Gunnar (1990): *Clérambault: Psychiater und Ethnofotograf*, in: *Fotogeschichte*, Nr. 38, S. 39-51.
- Schmidt, Gunnar (2001): *Anamorphotische Körper*, Köln, Weimar, Wien.
- Schmidt, Gunnar (2003): *Die entdeckte Natur*, in: *ders., Das Gesicht. Eine Mediengeschichte*, München.
- Schmidt, Gunnar (2003): *Von Tropfen und Spiegeln*, in: *Marianne Schuller, Gunnar Schmidt, Mikrologien. Literarische und philosophische Figuren des Kleinen*, Bielefeld, S. 33-57.
- Schmidt-Bergmann, Hansgeorg (1993): *Futurismus*, Reinbek bei Hamburg.
- Schuller, Marianne (2003): *Scherben. W. Benjamins »Das bucklichte Männlein«*, in: *Marianne Schuller, Gunnar Schmidt, Mikrologien. Literarische und philosophische Figuren des Kleinen*, Bielefeld, S. 58-73.
- Seitter, Walter (1988): *Sieben Sätze zu Clérambault*, in: *Tumult. Zeitschrift für Verkehrswissenschaft. Clérambault*, Nr. 12, S. 87-92.
- Sorel, Philippe (2000): *Photosculpture – the fortunes of a sculptural process based on photography*, in: *Francoise Reynaud, Catherine Tambrun, Kim Timby (eds.), Paris in 3D*, Paris, S. 81-89.
- Starl, Timm (2008): *Schuhputzer*, in: <http://www.kritik-der-fotografie.at/29-Schuhputzer.htm>
- Starobinski, Jean (1988): *Die Erfindung der Freiheit 1700-1789*, Frankfurt/M.

- Stoloff, Bernhard (1983): Die Affäre Ledoux, Braunschweig.
- Theilgaard Watts, May (1971): Reading the Landscape of Europe, New York, Evenstone, San Francisco, London.
- Thompson, D'Arcy Wentworth (1942): Growth and Form, Cambridge.
- Vasari, Giorgio (2008): Das Leben des Giorgione, Correggio, Palma il Vecchio und Lorenzo Lotto, Berlin.
- Virchow, Rudolf (1992): Ueber die Standpunkte in der wissenschaftlichen Medicin, in: ders., Sämtliche Werke, Bd. 4, Abteilung I, Bern, S. 13-24.
- Virilio, Paul (1989): Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung. Frankfurt/M.
- Vonnegut, Kurt (2007): Schlachthof 5, Reinbek bei Hamburg.
- Wachowski, Larry and Andy (1996): The Matrix (Filmskript), in: http://www.scifiscripts.com/scripts/matrix_96_draft.txt.
- Warburg, Aby M. (1979): Sandro Botticellis »Geburt der Venus« und »Frühling«. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance, Hamburg, Leipzig, in: ders., Ausgewählte Schriften und Würdigungen, hg. von Dieter Wuttke, Baden-Baden, S. 11-64.
- Warburg, Aby M. (1999): Einleitung zum Mnemosyne Atlas, in: Ilsebill Barta-Fliedl, Christoph Geissmar-Brandi, Noki Sato, Rhetorik der Leidenschaft, Hamburg, München, S. 225-228.
- Weir, Becca (2007): »Degrees in nothingness«: battlefield topography in the First World War, in: Critical Quarterly, vol. 49, no. 4, Winter, S. 40-55.
- Woodbury, Walter E. (1922): Photographic Amusements, Boston.
- Worthington, Arthur Mason (1876/1877): On the forms assumed by drops of liquids falling vertically on a horizontal plate; A second paper on the forms assumed by drops of liquids falling vertically on a horizontal plate, in: Proceedings of the Royal Society London, 25, S. 261-271; S. 498-503.
- Worthington, Arthur Mason (1895): The Splash of a Drop, London.
- Worthington, Arthur Mason, R.S. Cole (1897): Impact with a Liquid Surface, Studied by the Aid of Instantaneous Photography, in: Philosophical Transactions of the Royal Society of London, (Series A, 189), S. 137-148.
- Worthington, Arthur Mason (1908): A Study of Splashes, London, New York, Bombay, Calcutta.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:Boulevard_du_Temple.jpg
 Abb. 2: http://wd.blogs.com/wisch/2004/03/mario_bellusi.html
 Abb. 3: Harold E. Edgerton: flash. Seeing the Unseen by Ultra High-Speed Photography, Boston 1939
 Abb. 4: Arthur Mason Worthington, R.S. Cole: Impact with a Liquid Surface, Studied by the Aid of Instantaneous Photography, in: Philosophical Transactions of the Royal Society of London, (Series A, 189) 1897, S. 137-148
 Abb. 5/6: Harold E. Edgerton: flash. Seeing the Unseen by Ultra High-Speed Photography, Boston 1939
 Abb. 7: Internet-Quelle nicht mehr online.
 Abb. 8: Harold E. Edgerton, E.A. Hauser, W.B. Tucker: Studies in Drop Formation as Revealed by the High-Speed Motion Camera, in: Journal of Physical Chemistry (41), 1937, S. 1017-1028.
 Abb. 9: Thompson, D'Arcy Wentworth: Growth and Form, Cambridge 1942
 Abb. 10: Ben Kristoffen: A New View of the Universe, 1996, in: http://authors.aps.org/eprint/files/1996/Dec/aps1996dec18_001/main.pdf
 Abb. 11: www.afterimagegallery.com/dlhalsman.htm
 Abb. 12: Arthur Mason Worthington: A Study of Splashes, London, New York, New York, Bombay, Calcutta 1908
 Abb. 13/14: Courtesy DPA
 Abb. 15: www.battlefield-tours.com/archive_pic_tank_mud.jpg
 Abb. 16: www.fotos.stahlgewitter.com/westfront/mondlandschaften
 Abb. 17: Otto Dix: Der Krieg. 50 Radierungen von 1924. Marburg 2002
 Abb. 18: Musée d'Histoire Contemporaine, Paris
 Abb. 19/20: Archives New Zealand
 Abb. 21: www.spartacus.schoolnet.co.uk/ARTbone.htm
 Abb. 22: Australien War Memorial
 Abb. 23/24: Sammlung Gunnar Schmidt (Hamburg)
 Abb. 25: http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:Wesel_1945.jpg
 Abb. 26: www.lacoupole-france.com/de/historique/peenemunde_v1_v2.asp
 Abb. 27: <http://archives.norfolk.gov.uk/education/nroeducation-08.htm>
 Abb. 28: Edgar Reitz: Heimat. Eine deutsche Chronik, CD 7, 1982

- Abb. 29: <http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Trinity-ground-zero-men-in-crater.jpg>
- Abb. 30: www.nukeworker.com/pictures/displayimage-56-1.html
- Abb. 31/32: Richard Misrach, Myriam Weisang Misrach: Bravo 20. The Bombing of the American West, Baltimore 1990
- Abb. 33-36: Courtesy DPA
- Abb. 37: May Theilgaard Watts: Reading the Landscape of Europe, New York, Evenstone, San Francisco, London 1972
- Abb. 38: American Vogue, September 2007
- Abb. 39/40: F.C. Gundlach (Hg.): Martin Munkacsi, Göttingen 2005
- Abb. 41: www.richardavedon.com
- Abb. 42: www.richardavedon.com
- Abb. 43: www.arthurelgort.com
- Abb. 44: Internet-Quelle nicht mehr online.
- Abb. 45: Friedrich Seidenstücker: Der faszinierende Augenblick, herausgegeben vom Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1987
- Abb. 46: www.unna.de/herbstblatt/hb31/hb31_02.html
- Abb. 47: Life, November 9, 1959
- Abb. 48: Michel Frizot (Hg.): Neue Geschichte der Fotografie, Köln 1998
- Abb. 49: Internet-Quelle nicht mehr online.
- Abb. 50: Postkarte. Sammlung Gunnar Schmidt (Hamburg)
- Abb. 51: www.usnews.com/usnews/doubleissue/photography/fashion.htm
- Abb. 52/53: Internet-Quelle nicht mehr online.
- Abb. 54/55: http://de.wikipedia.org/wiki/Bild:La_naissance_de_V%C3%A9nus.jpg
- Abb. 56-58: Eadweard Muybridge: Human and Animal Locomotion, Vol. II, New York 1979
- Abb. 59: www.showstudio.com/projects/movingfashion/movies/index.php/2005/11/17
- Abb. 60: www.tate.org.uk/about/tatereport/2006/collection/achighlights5c.htm
- Abb. 61: www.andrewcusack.com/blog/2006/08/the_assumption.php
- Abb. 62: www.bbc.co.uk/arts/multimedia/sixties/index_item_8.shtml
- Abb. 63: www.dl.ket.org/webmuseum/wm/paint/auth/rembra-ndt/1630/tobias.jpg (Ausschnitt)

- Abb. 64: www.photographerslimitededitions.com/popup_image.php?pID=151&imgID=1&XTCsid=faa1aab13dd6082e7d3d55601631080d
- Abb. 65: http://commons.wikimedia.org/wiki/Image:Carracci-Assumption_of_the_Virgin_Mary.jpg (Ausschnitt)
- Abb. 66: <http://www.staleywise.com/collection/lachapelle/thegreat-jump.html>
- Abb. 67/68: Larry Wachowski, Andy Wachowski: *The Matrix*, 1999
- Abb. 69: Françoise Reynaud, Catherine Tambrun, Kim Timby (eds.), *Paris in 3D*, Paris 2000
- Abb. 70-72: Eadweard Muybridge (1887): *Human and Animal Locomotion*, Vol. II, New York 1979
- Abb. 73: http://fr.wikipedia.org/wiki/Image:Edouard_Manet_004.jpg
- Abb. 74: Walter E. Woodbury: *Photographic Amusements* (1896), Boston 1922
- Abb. 75: Manlio Brusatin, Jean Clair (Hg.): *Identity and Alterity. Figures of the Body 1895/1995*, Venedig 1995
- Abb. 76: <http://nonsensopedia.wikia.com/wiki/Grafika:Mirror400.gif>
- Abb. 77: Manlio Brusatin, Jean Clair (Hg.): *Identity and Alterity. Figures of the Body 1895/1995*, Venedig 1995
- Abb. 78: Courtesy Oenobiol
- Abb. 79: Martin Kemp, Marina Wallace: *Spectacular Bodies*. Berkeley, Los Angeles, London 2000
- Abb. 80: Internet-Quelle nicht mehr online.
- Abb. 81: Internet-Quelle nicht mehr online.
- Abb. 82: Bruce Wands: *Art of the Digital Age*, London 2006
- Abb. 83: <http://people.rit.edu/andpph/photofile-misc/strip-self-port-june-2002.jpg>
- Abb. 84: Jean Starobinski: *Die Erfindung der Freiheit 1700-1789*, Frankfurt/M. 1988
- Abb. 85: Michel Frizot (Hg.): *Neue Geschichte der Fotografie*, Köln 1998
- Abb. 86: http://wdrblog.de/glossenblog/satelliten_g.jpg