

**Katharina Sykora: Die Tode der Fotografie, Bd. 1: Totenfotografie und ihr sozialer Gebrauch**

München: Fink 2009, 603 S., ISBN 978-7705-4915-3, € 58,-

Für das Projekt *Die Tode der Fotografie* erhielt Katharina Sykora 2007/08 die Forschungsförderung *Pro Geisteswissenschaft/Opus Magnum* der Volkswagen-Stiftung – und bereits mit dem nun vorliegenden ersten von zwei Bänden kann sie berechtigterweise Anspruch auf den Titel eines *opus magnum* erheben. Um es gleich zu sagen: Dieses Buch ist ein Lichtstrahl im häufig eher tristen Rezensentenalltag. Bereits die sorgfältige Gestaltung fällt aus dem üblichen Rahmen wissenschaftlicher Werke heraus; angefangen mit der Opulenz der Abbildungen über den ungewöhnlichen Einband mit seinem eingprägten Titel, die Typografie und die Gestaltung der Anmerkungen, den Luxus zweier Lesebändchen, die Fadenheftung bis hin zum schwarzen Vorsatzpapier ist es nichts weniger als ein optischer und haptischer Glücksfall.

Dieselbe Sorgfalt, die Katharina Sykora (in Zusammenarbeit mit Tobias Honert) der äußeren Form hat angedeihen lassen, findet sich in der klaren Struktur des Buches und auf der inhaltlichen Ebene wieder. In *Die Tode der Fotografie* untersucht sie die „Grenzen, an die das Medium und unsere Wahrnehmung im Angesicht des Todes stoßen.“ (S.11) Im vorliegenden ersten Band geht es um Fotografien von Toten und ihren sozialen Gebrauch in den Bestattungs- und Erinnerungspraktiken der westlichen Welt.

Die drei Kapitel, in denen die Fotografien im Mittelpunkt stehen, werden umrahmt von zwei eher theoretischen Kapiteln, die sich mit erkenntnistheoretischen und soziologischen Fragen befassen. Das umfangreichste Kapitel ist das zweite, in dem materialreich die Porträt- und Leichenfotografie in den westlichen Totenriten präsentiert wird entlang den einzelnen Stationen der *rite de passage* – vom Tod selbst über das Sterbebett bis zum Grab. In Kapitel 3 geht es um das Verhältnis von Totenmaske und Fotografie. Kapitel 4 ist der wissenschaftlichen Leichenfotografie gewidmet, anthropologisch, kriminologisch und medizinisch. Hier wird deutlich, wie Fotografie zur Stärkung der Gemeinschaft beitragen kann. Dies geschieht durch die Abbildung von zerstörten oder unerwünschten Körpern (beispielsweise derjenigen hingerichteter Verbrecher), die die Grenze zwischen Toten und Lebenden, zwischen aus der Gesellschaft ausgestoßenen und ihr zugehörigen, betonen.

Sykora versteht das Verhältnis von Tod und Fotografie analog zu dem Verhältnis von Realität zu Imagination: Während der Tod für den Menschen unhintergebar bleibt, fordert das Paradox des Leichnams, das in der Präsenz der Absenz besteht, zu Imagination heraus. Die Begegnung mit dem Tod führt in eine Wahrnehmungskrise, da der Leichnam gleichzeitig als Lebender und Toter erscheint. Diese Wahrnehmungskrise wird in der Totenfotografie erneut durchgespielt angesichts des darauf abgebildeten Toten, der zugleich an- und abwesend ist. Dieselbe Krise wirkt auch bei der Handhabung der Fotos ein und beeinflusst ihre soziale Einbindung bzw. Funktion. Die Fotografie erscheint als unmittelbarer Verweis auf Realität, aber auf welche? Das Abgebildete zeigt sich und entzieht sich zugleich, es ist da und nicht da. Fotografie und Tod zeichnen sich durch strukturelle Gemeinsamkeiten aus, die sich vielleicht am besten auf den Punkt bringen lassen, wenn es um die Grenzen der Wahrnehmung geht.

In ihrem neuen Projekt geht es ihr um eine systematische Untersuchung des Verhältnisses von Tod und Fotografie in Alltag und Kunst. Der Titel weist auf die Multiperspektivität des Projektes hin. Sykora verbindet in ihrer Arbeit soziologische, kunsthistorische, medienwissenschaftliche und philosophische Elemente auf höchst elegante Art und Weise miteinander. Der Schwerpunkt liegt dabei auf dem 19. Jahrhundert, ihre Ausblicke und Analysen reichen aber bis in die Gegenwart. Die Untersuchung des sozialen Gebrauchs der Totenfotografie nimmt ihren Ausgang von Baudrillard. Mit ihm argumentiert sie, dass eine Funktion der Fotografie darin besteht, den Toten in der Gemeinschaft präsent zu halten.

So überrascht es nicht, dass im 19. Jahrhundert die Leichenfotografie gängige Praxis war, ein spezialisierter Berufsstand, der in Zeitungen für sich warb. Hier stellt sich bereits die Frage danach, wie eine würdige Darstellung zu erfolgen hat. Diese ist verknüpft mit dem richtigen Zeitpunkt der Herstellung der Fotografie, die weder zu früh noch zu spät erfolgen durfte. Der würdige Leichnam ist der integre Leichnam, durch Einkleidung, Waschung, Herrichtung und Präparierung vorbereitet für das Foto – ohne Zeichen des Verfalls. Das erklärt, warum die Familie Bismarcks für das gestohlene Foto seiner Leiche auf dem Sterbebett ein Publikationsverbot erwirkte: Dieses Foto wurde gemacht, bevor der Leichnam für den öffentlichen Blick hergerichtet werden konnte. Haltung, Lage, Kleidung, Arrangement des Sterbebettes – all dies blieb unbeachtet und der Tote wurde – seiner Würde beraubt – ungeschützt voyeuristischen Blicken ausgesetzt.

Dagegen ließen sich bei zu spät aufgenommenen Fotos trotz aller Kunstfertigkeit in der Leichenpräparierung die Zeichen des Verfalls der Leiche nicht mehr kaschieren. Dennoch handelte es sich mitunter um hochgeschätzte Aufnahmen, da sie oft das einzige Bild der Person waren, besonders von Kindern. Diese Fotos wurden gegen die Zeit gemacht, es handelt sich häufig um verstörende Bilder, die oft nicht gezeigt wurden.

In der Totenfotografie lassen sich klassenspezifische Unterschiede festhalten: Während die Leichenporträts des Bürgertums zunächst sparsam in der Ausstattung sind, so dient z.B. der reiche Blumenschmuck in späteren Jahren dazu, die Toten in die Natur einzubetten und dabei auf symbolische, religiöse und naturphilosophische Ebenen zu rekurrieren. Die Praxis der Totenfotografie von Kaisern und Königen dagegen zeichnet sich durch Pomp und reiche Ausstattung aus. Sykora weist des Öfteren auf den Zusammenhang zu den *effigies*, den Schauleibern verstorbener Herrscher im Mittelalter, hin.

Einen besonders interessanten Sonderfall stellen die Porträts aufgebahrter Künstler dar. Die Fotografen der Zeit sehen sich selbst als Künstler und fotografieren ihre Künstlerfreunde, auch auf dem Sterbebett. Dabei beziehen sie sich auf die Konventionen des bürgerlichen Porträts, mittels Lichtsetzung und anderer künstlerischer Elemente zielen sie jedoch ab auf die wechselseitige Nobilitierung des Verstorbenen und ihrer selbst.

Die Totenfotografie folgt früh der Porträtfotografie und ihren Konventionen, d.h. Zeichen der Verwesung, des Verfalls des Leichnams zu zeigen, ist tabu. Aufbahrungsfotos werden abgelöst von Bildern, auf denen die Toten wie lebend erscheinen, sei es als repräsentative Porträts oder – besonders beliebt bei der Fotografie verstorbener Kinder – schlafend. Hier zeigt sich eine Funktionsverschiebung der Fotografie: Zunächst dient sie als Beweis für den Tod, als Mittel für die Hinterbliebenen, den Tod zu realisieren, und somit durch die Funktion als Leichenschau die Trauerarbeit zu fördern. Wird das Foto des Toten als Porträt gestaltet und nicht als Aufbahrungsfoto, manifestiert sich in diesem Wechsel der Übergang von der Verlustanzeige der Hinterbliebenen zur Bewahrung in

ihrer Erinnerung. Die Fotografie reintegriert den Verstorbenen in einen sozialen Zusammenhang, er wird mit ihrer Hilfe wieder Teil des Lebens, sie ermöglicht ein Zwiegespräch von Toten und Lebenden, wie die praktischen Gebräuche zeigen: Die Porträts der Verstorbenen finden ihren Platz in Alben oder auch gerahmt inmitten der Porträts lebender Familienmitglieder und bewahren so ihren Platz in der Genealogie der Familie.

Die soziale Integration der Toten lässt die Grenze zwischen Leben und Tod als weniger absolut erscheinen. Tote wie lebend abgebildet lassen sich leicht in den sozialen Kontext integrieren, da sie sich in der Bildebene der Lebenden befinden. Der Bruch, den der Tod herbeigeführt hat, scheint weniger endgültig zu sein – umso mehr, wenn sich die Hinterbliebenen zusammen mit den Toten fotografieren lassen. So erlauben Totenzettel, auf denen neben dem Porträt des Verstorbenen eine kurze Biographie, eine Anrufung der Toten durch die Lebenden sowie eine Ansprache der Toten an die Hinterbliebenen, einen Dialog von Lebenden und Toten. Entstanden sind diese Totenzettel in Anlehnung an Heiligenbilder, sie wurden eingelegt in Gebetbücher, und waren damit immer zur Hand, die Verstorbenen immer präsent. Ein anderes Beispiel für den Beweis der vermeintlichen Durchlässigkeit der Grenze zwischen Leben und Tod ist die Geisterfotografie, die eine besondere Form der sozialen Integration Verstorbener bedeutet.

Sykoras reiche Materialsammlung zeigt außerdem, wie Fotografie nicht nur als Bild, sondern auch als Objekt Verwendung fand: Die Einarbeitung in Trauerschatullen oder Trauerschmuck erlaubte ihre tägliche Handhabung, das Bildnis des Verstorbenen konnte körpernah getragen werden, ja nahezu reinkorporiert werden. Fast schmerzhaft deutlich wird dies anhand eines Medaillons, das das Bild eines verstorbenen Kleinkindes zeigt, allerdings wie lebend fotografiert. Diesen Trauerschmuck trägt die Mutter an die Brust geheftet. Diese Objekte betonen das Vermögen der Fotografie, dem Abgebildeten über die Erinnerung hinaus Präsenz zu schaffen – eine magisch anmutende Form der Reanimierung. Eingearbeitet in Trauerschatullen oder -schmuck wird das Foto zu einem Kontaktmedium und erfüllt seine Integrationsfunktion durch Handhabung: über den Blick und den Augenkontakt hinaus kommt es zu einer Ansprache weiterer Sinne.

Mit der Fotografie konnten weitere Erinnerungsspuren kombiniert werden wie zu Lebzeiten verfasste handschriftliche Appelle der Toten oder Verzierungen des Trauerobjekts mit geflochtenen Haaren. Auch dies führt durch die Elemente von Schrift und Ornament zu einer erweiterten Sinnenansprache.

Katharina Sykora hat ein rundum gelungenes Werk vorgelegt, das in bester Weise transdisziplinär zu nennen ist, einen Beitrag zur Kulturgeschichte des Todes und zur Geschichte des Mediums Fotografie leistet, Horizonte erweitert und den Leser sowohl intellektuell als auch emotional berührt.

Nina Riedler (Duisburg-Essen/Berlin)