

Ulrich Baer: Spectral Evidence. The Photography of Trauma

Cambridge/Mass., London, England: The MIT Press 2002, 216 S.,
ISBN 0-262-02515-9, \$ 29.95

Ulrich Baer, Professor für Deutsche Sprache und Literatur an der New York University, schlägt in der vorliegenden Untersuchung *Spectral Evidence. The Photography of Trauma* eine interessante Einführung von photographischer Theorie und psychoanalytischer Lektüre vor. So geht es ihm mitnichten um eine motiv- bzw. themenorientierte Analyse, vielmehr untersucht er am historischen

Schnittpunkt der Erfindung des neuen Mediums und der modernen Kategorie des Traumas die augenscheinlichen strukturellen Ähnlichkeiten, die die psychisch-traumatische mit der mechanisch-photographischen Arretierung der Zeit verbinden. Diese Idee, photographisch oder traumatisch der Erfahrung und der Erinnerung nicht zugängliche bzw. entgangene Ereignisse festzuhalten oder zu reproduzieren, „creates a striking parallel between the workings of the camera and the structures of traumatic memory“ (S.8).

Die ‚andere‘ Zeit der Photographie bzw. des Traumas bezeichnet Baer mit Referenz auf Benjamins Geschichtsauffassung und Flussers philosophischen Ansätzen (*Towards a Philosophy of Photography*) als Demokrit'sche Zeitvorstellung, als „Democritean gaze“ (S.7): Mithin sei die Photographie nicht als „frozen moment“ im Kontext einer zeitlichen Entwicklung, sondern als isolierter – im Artaud'schen Sinne „absurder“ – Moment zu verstehen, der auf eine „explosive, instantane, distinkte“ (S.6) Erfahrung verweise und gleichsam die Möglichkeit eröffne, „to see in a photograph not narrative, not history, but possibly trauma“ (S.6).

Die theoretische Engführung von traumatischer (Nicht-)Erfahrung und photographischem (Re-)Produktionsprozess verweise – so Baer weiter – eindringlich auf die Problematik traditioneller Repräsentationsmodelle, die eine unhinterfragte Verbindung zwischen einem Ereignis und dessen Erfahrung bzw. Verarbeitung propagieren. Tatsächlich ermögliche die Lektüre der Photographie auf traumatheoretischer Basis die Erkenntnis der völligen „absence of relation“ (E. Cadav) zwischen Photographie und Referent – ebenso wie umgekehrt eine Lektüre der Traumatheorie vor dem Hintergrund des Realitätseffekts der Kamera den Mangel an kohärentem mentalem, textuellem oder historischem Kontext signalisiere: „Allowing these two models to mutually inform one another lets us focus on photography's role in the vexing issue of what constitutes experience under the impact of trauma.“ (S.11)

Baer illustriert seine These an aus unterschiedlichen Bereichen stammendem Untersuchungsmaterial: Bezugnehmend auf einen von Freud formulierten Vergleich zwischen dem Unbewußten und einer Kamera, widmet er sich im ersten Kapitel „Photography and Hysteria: Toward a Poetics of the Flash“ (in: *Yale Journal of Criticism*, 7. Jg. (1994), H. 1, S.41-77) – den Charcot'schen Blitzlichtphotographischen aus dem dritten und letzten Band der *Iconographie photographique de la Salpêtrière*. Anders als seine Kollegen halte Charcot nach dem Unsichtbaren, dem „spectral residue“ Ausschau: Wenn auch zahlreiche Erfahrungen der Patientinnen Gedächtnis und Erkenntnis umgingen, so manifestierten sich doch als Erscheinung in den Blitzlichtaufnahmen, wobei der Blitz selbst als „remnant of experience“, als jener Erfahrungsrest begriffen wird, „that those pictured may never have fully owned at the time“ (S.15). Ohne entsprechende Kenntnisse über die Funktionsweise traumatischer Erfahrung ging Charcot fälschlicherweise

davon aus, „that these women can simply be reunited with their experience as long as it is analyzed from the right perspective.“ (S.15) Jene „richtige Perspektive“ verschafft die von Baer beschriebene ‚Pathotechnologie‘, in deren (Blitz-)Licht der hysterische Anfall „reflects back on photography itself, allowing for a consideration of the ways in which the intersection of a bodily symptom and the technical medium constitute a specific moment [...] in the history of the referent.“ (*Photography and Hysteria*, a.a.O., S.40). Gegen Charcots Absicht, die Hysterie mit Hilfe der photographischen Repräsentation als „une et indivisible“ zu beweisen, scheint in den hier untersuchten Aufnahmen jene sowohl im photographischen Blitzlicht wie auch in der hysterischen Katalepsie existierende Differenz auf, die als Schnittstelle epistemologischer und technologischer Erfindung die spezifische Verbindung der Photographie zum traumatischen Gedächtnis markiert (vgl. S.60). Tatsächlich spielt die Thematik der Differenz bzw. der Spaltung („the split“, S.13) in Baers Darstellung eine grundlegende Rolle. Womöglich hätte man diese interessante Problematik über die von Barthes aufgestellte photographische Ungleichung eines „maintenant – là-bas“ hinaus mit Thierry de Duves Weiterentwicklung dieses Ansatzes zum Chiasmus „maintenant – là-bas/autrefois – ici“ vertiefen können. (Vgl. De Duve: *Essais datés I*, 1974-86, Paris (La Différence) 1987).

Der in zahlreichen Photographietheorien vorzufindende Schwerpunkt auf *studium* und Kontextualisierung verhindere – so Baer – so manches Mal die Erkenntnis, dass die Bedeutung erst in der photographischen Repräsentation selbst und gleichsam außerhalb des Benjamin’schen „Erfahrungszusammenhangs“ stehend – wohl im Sinne einer Barthes’schen „Emanation des Realen“ – zur Erscheinung gelangt: „In these photographs, the shutter’s click allows certain moments to be integrated for the first time into a context (of experience, of memory, of meaning).“ (S.12) Während Charcot das hysterische Subjekt photographisch manifestieren wollte, geht es in den Photographien des zweiten Kapitels („To Give Memory a Place: Contemporary Holocaust Photography and the Landscape Tradition“) um eine nachträgliche Verortung von Erfahrungen, die im Moment des Auslösens nicht als Realität begriffen wurden. In diesem Kontext analysiert Baer u.a. eine Kunstphotographie Dirk Reinartz’ (*Deathly Still: Pictures of Former Concentration Camps*, 1995), die – in ähnlicher Weise wie eine gleichfalls zur Diskussion gestellte Aufnahme des amerikanischen Photographen Mikael Levin (*War Story*, 1997) – den Betrachter der „enteigneten“ Erfahrung des Holocaust aussetzt. Beide Photographien beziehen sich nicht motivisch, sondern lediglich aufgrund ihrer Titel sowie ihrer Begleittexte auf den Holocaust – „By representing the Holocaust in such stringently formal terms, Reinartz and Levin force us to see that there is nothing to see there; and they show us that there is something in a catastrophe as vast as the Holocaust that remains inassimilable to historicist or contextual readings.“ (S.66-67) –; beide vermeiden schockierende oder musealisierende Wirkungen: Sie zeigen, was es bedeutet, in der Welt zu sein und trotzdem keine Erfahrung, keinen Ort, keine Bedeutung außerhalb der photographischen (Re-)

Konstruktion zu haben: „It is precisely the *construction* and encoding of a meaning *that have never existed*, which takes place in every photograph, that links photography, at least on a phenomenological level, to trauma.“ (S.86)

Die im dritten Kapitel vorgestellten Photographien aus Meyer Levins *In Search* und Mikael Levins *War Story* zeigen ebenfalls ‚enteignete‘, ‚besitzerlose‘ Erfahrungen, radikal ahistorische Realitäten, denen nichts hinzugefügt, die nicht erklärt werden können: „[I]n order to go beyond them [the realities, B. O.], to verify their occurrence, or to understand them they must open their gaze toward events that promise neither manifestation or revelation, but merely facticity.“ (S.13) Diese Bilder – so Baer – entstehen in und mittels einer Differenz – „*by and as this split*“ (S.13) –, einem Bruch mit ihrer Erfahrung, ihrer Bedeutung, ihrem Kontext. So können sie nicht einfach angeschaut und verstanden werden, sondern fordern eine sekundäre Zeugenschaft, die auf die Unmöglichkeit des direkten Zugangs sowie die Krise der Referenz verweist.

Die im vierten und letzten Kapitel untersuchten Farbphotographien aus dem Ghetto in Łódź, aufgenommen in den Jahren 1941-1944 vom österreichischen Nazi-Funktionär Walter Genewein, zeigen ebenso wie der auf der Basis einer Reihe von Dias aus dem polnischen Ghetto entstandene Dokumentarfilm *Fotomator* (1998) des polnischen Regisseurs Dariusz Jablonski verschiedene Strategien „for re-seeing historical images to break through the effects of traumatic events“ (S.21). Indem die historische Lesart die Aufnahmen aus dem polnischen Ghetto als Repräsentationen von „ruination and death“ (S.137) beschreibt, schirmt sie die Betrachter von der schrecklichen Wahrheit der Ghettorealität ab, übernimmt sie einen ähnlichen Blickwinkel wie die Nazis und verkennt die Möglichkeit der Erkenntnis: „In short, we can see through these slides by viewing them critically instead of responding to them ritualistically with fear, outrage, or pity.“ (S.150) Jablonskis Film *Fotomator* aus dem Jahr 1998 kreiert die Illusion einer Erlösung aus der photographischen Starre, die lebensähnliche Reproduktion von Bewegung im Film verweist auf die Möglichkeit, „that the photograph’s nontranscendental but spectral „beyond“ lies outside the Nazis’ near-complete efforts to obliterate it“ (S.150). Zum einen befreit die filmische Reanimation die Aufnahmen aus den Archiven und Museen, zum anderen verhindert sie die panoptische und allwissende Perspektive des Photographen: „He [Jablonski, B. O.] refuses [...] the claims of the Nazi photographer to be the all-seeing, all-knowing subject. With his fugitive film images, the cinematographer deconstructs a monolithic understanding of the Nazi’s vision and refuses to relegate all Nazi images to the archives. By reshooting, instead of reshooting these photographs, he refuses to leave the Jews in the ghetto within the constricted documentary shots that are both product and reflection of ghetto overcrowding and the confines of Nazi ideology.“ (S.178)

Alle Aufnahmen, die in den recht unterschiedlichen und inhaltlich in sich abgeschlossenen Kapiteln zur Diskussion gestellt werden, verbindet die Gemein-

samkeit, dass sie mehr als reines Betrachten verlangen: Ihre Forderung zielt weder auf Identifikation noch auf Kontextualisierung, tatsächlich geht es – so Baer – um die Erkenntnis, „that photography gives refuge to a time that is radically contingent, Democritean, unredeemed.“ (S.162) Jede der hier vorgestellten Photographien verweist auf ein ‚Dahinter‘, das sich weder in Benjamins marxistisch-messianistischen Hoffnungen noch in Barthes’ Melancholie erschöpft. Baers abschließend zum Ausdruck gebrachte Hoffnung aber klingt weniger zukunftsweisend denn empathisch: „[T]hese photographs of trauma call on viewers to assume a responsibility with regard to the image, and thus to become potential witnesses. They open up a future that is not known and, because it is unknown, might yet be changed.“ (S.162)

Beate Ochsner (Mannheim)