

Karl Prümm

Phantasma, Spur des Realen und nostalgische Verklärung. Aktuelle Theorien des Fotografischen

1999

<https://doi.org/10.17192/ep1999.3.2901>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Prümm, Karl: Phantasma, Spur des Realen und nostalgische Verklärung. Aktuelle Theorien des Fotografischen. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 16 (1999), Nr. 3, S. 278–290. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep1999.3.2901>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Perspektiven

Karl Prümm

Phantasma, Spur des Realen und nostalgische Verklärung

Aktuelle Theorien des Fotografischen

Die Fotografie expandiert ins scheinbar Unermeßliche. Jedes Jahr wartet die Photokina in Köln mit neuen Rekordzahlen auf, immer noch steigt die Zahl der Schnappschüsse, der verkauften Filme und der in Auftrag gegebenen Abzüge weltweit an. Die älteste Medienindustrie erweist sich somit als eine ewige Wachstumsbranche, die einer bedrängenden Konkurrenz offenbar gänzlich enthoben ist. Selbst Homevideo und Personal Computer können diesem Musterknaben des Massenerfolgs augenscheinlich nichts anhaben. Damit bestätigt die Fotoindustrie immer wieder aufs neue eine Rolle, die ihr bereits 1839, bei ihrer öffentlichen Präsentation, zuerkannt worden war: Garant und Symbol des Fortschritts, robuster Repräsentant der Moderne, ein gewinnbringendes und zukunftsträchtiges Unternehmen, in das zu investieren lohnt. Nie erlahmende Offensivkraft und ungebrochene Innovationsfähigkeit – das ist allerdings nur die eine Seite des öffentlichen Bildes der Fotografie. Die kulturkritischen Bedenken, die warnenden Hinweise auf „Bilder-schwemme“ und „Bilderfluten“ sind ebenso beständig wie die Erfolgsmeldungen der Fotoindustrie. Diese Urängste vor einer total verbildlichten Welt verweisen auf die Gebrochenheiten und Ambivalenzen, die die Fotografie von Anfang an begleitet haben. Kein anderes Medium der Moderne wurde mit einer solchen Intensität mit Hoffnungen und Befürchtungen überzogen, nirgendwo fallen Mediengebrauch und Medienwertung so radikal auseinander. Die Fotografie ist ganz selbstverständlich und unbestritten zur Kulturtechnik und Alltagspraxis *aller* Schichten geworden. Jeder macht die Fotografie zum Universum seiner Erinnerung, dokumentiert und ästhetisiert mit ihrer Hilfe seine Erfahrung, konstruiert sich mit Fotos eine private Bilderwelt. Und dennoch sind die Episteme der Fotografie höchst labile Wertungssysteme und Wissensordnungen. Der unangreifbarer Status der Fotografie, ihre soziale Wirksamkeit und instrumentelle Effizienz werden von der Fotografietheorie nicht eingeholt. Immer wieder gibt es in der Geschichte der Erklärungen und Zuschreibungen jähe Wendungen und tiefe Brüche. Die gradlinige Expansion des Mediums findet in den Reden über dieses Medium keine Entsprechung, die Denkgeschichte der Fotografie ist abenteuerlich inkonsistent. Aber genau dies macht die Fotografie zu einem überaus reizvollen und rätselhaften Objekt. Als ein radikal offenes Medium zieht sie alle Diskurse auf sich, zwingt zu Erklärungen und Offenbarungen. Das älteste Massenmedium der Moderne ist immer noch eine extreme Herausforderung für jede Medientheorie. In der Auseinandersetzung mit den Bedingungen und Effekten des fotografischen Dispositivs werden wie auf ei-

nem lichtempfindlichen Bildträger Denkbewegungen, Denkfiguren, Wertungen und Wertungsvoraussetzungen festgehalten. Auch in diesem Sinne erweist sich die Fotografie als Medium der Sichtbarkeit und der Enthüllung.

In den letzten beiden Jahrzehnten haben sich die theoretischen Erklärungen der Fotografie entscheidend gewandelt. Bis zum Beginn der neunziger Jahre beherrschte Susan Sontags 1977 zum ersten Mal erschienene Aufsatzsammlung *On Photography* die Diskurse über die Fotografie.¹ Rasch avancierte dieses Buch zu einem internationalen Bestseller und ist wohl die am meisten zitierte Publikation zur Fotografie überhaupt. Vergleichbar mit den Traktaten Neil Postmans über die Fernsehgesellschaft galt *On Photography* lange Zeit als eine Art bündiger Generalerklärung des Mediums. Ganz ohne Frage hatten Susan Sontags Essays auch einiges zu bieten, um ein so umfassendes Versprechen zu erfüllen. Sie sind enzyklopädisch angelegt, umreißen einen weitgesteckten Problemhorizont, nähern sich der Fotografie unter sehr vielfältigen Gesichtspunkten der bildhaften Repräsentation, der Psychologie, der Gesellschaft und der Politik. Kenntnissreich wird die Geschichte der Fotografie (vor allem der reichen amerikanischen Tradition) in die Reflexion mit einbezogen, und auch intermediale Operationen – Ausgriffe auf den Film und die Literatur – geben ihren Überlegungen unbestreitbar eine historische und systematische Tiefendimension. Die glanzvolle Essayistin Susan Sontag nutzt ihre Fähigkeit zur schlagenden Abreviatur. Man gewinnt den Eindruck, als seien alle rhetorischen Gesten bereits auf die kommende Funktion des Textes abgestellt: auf ein Weiterleben als Bruchstück und Zitat. So endgültig und abschließend wirken die immer wieder eingestreuten Definitionen – wie etwa diese: „Gerade die Passivität – und Allgegenwart – der fotografischen Aufzeichnung ist die ‚Botschaft‘ der Fotografie, gerade darin liegt ihre Aggressivität.“² Doch dieser Entschiedenheitsgestus täuscht. In Wirklichkeit lassen die umfassenden Bestimmungen der Fotografie alles in der Schwebe. Die Ambivalenz ist das beherrschende Prinzip von Susan Sontags Rede über die Fotografie. Schon beinahe monoton, konsequent bis in jede Satzperiode hinein, werden alle Wertungen austariert, auf ein Positiv-Negativ-Schema gebracht. Zugleich als Versprechen und als Desillusionierung, als Faszinosum und als Horror soll die Fotografie erscheinen. Eine aufblitzende Lust am Sehen, an der Bildlichkeit wird sofort abgestraft durch ein Heraufbeschwören der destruktiven Energien des Fotografischen. Ein offenes Denken, ein Entdecken, ein Explorieren des Mediums wird so verhindert. Am Ende dominiert dann doch – und auch dies macht den Text zu einem typischen Produkt der siebziger Jahre – ein diffuses Unbehagen an der Visualität des Mediums, das dunkel auf einen großen Zusammenhang von „Kulturindustrie“, von Verwertung und Verblendung verweist. Als ein mattes Echo läßt sich die Kritische Theorie vernehmen. Susan Sontag reduziert in ihrem erfolgreichen Erklärungsbuch die Fotografie letztlich doch zu komensurablen Formeln. Genau dies macht den fragwürdigen Gebrauchswert aus.

Roland Barthes will demgegenüber in seinem nur drei Jahre später erschienenen Buch *La chambre claire*³ der Fotografie die Vertrautheit nehmen, das

Habitualisierte und Alltägliche in Frage stellen. Die Beiläufigkeit des Untertitels *Note sur la photographie* (in der deutschen Übersetzung: *Bemerkung zur Photographie*) läßt noch nichts erahnen von der Radikalität dieses schmalen Bandes. Aber rasch wird dem Leser klar, wie sehr Roland Barthes auf's Ganze geht. In zwei Richtungen wird die Reflexion in ein Wagnis getrieben. Barthes nimmt sich zum einen vor, jenseits aller „Evidenzen“ und Sicherheiten, das eigentümliche „Wesen“ der Fotografie zu ergründen. Er geht damit weit über seine früheren Positionen hinaus und stellt sein apodiktisches Urteil, die Fotografie sei eine „Botschaft ohne Code“, zur Disposition. Das unbedingte Begehren nach dem „an sich“ befremdet zunächst einmal, denn gerade die Kulturwissenschaften distanzieren sich – poststrukturalistisch – von den Ansprüchen einer Ontologie, betonen eher das Konfigurative, die jeweils neu gefügten, neu formulierten Konstellationen, die Differenz, die gleitende Varianz und Dynamik der Zeichen. Roland Barthes kommt da etwas altmodisch daher, arg verspätet mit seiner *Ontologie des fotografischen Bildes*, wie sie André Bazin bereits 1945 formuliert hat.⁴

Die Suche nach dem „Wesen“ der Fotografie nimmt jedoch eine überraschende Wendung. Unversehens wird der Text zu einer Konfession, ja zu einem Vermächtnis, denn *La chambre claire* war die letzte Publikation des 1980 verstorbenen Autors. Roland Barthes enthüllt sich in seiner Annäherung an die Fotografie weit rigorosier als im eigentlichen autobiographischen Projekt *Roland Barthes par Roland Barthes* aus dem Jahre 1975.⁵ Schon hier hatte Barthes das Medium Fotografie radikal privatisiert, einen „Familienroman“ in Bildern erzählt und vor allem sich selbst im Spiegel der Fotografie entziffert, die eigene Person in der Reflektion gedeutet. Die den Aphorismen und Notaten beigegebenen, sparsam kommentierten Fotos dienen ihm dabei weder als Illustrationsmaterial noch als historische Belegstücke oder Erinnerungsstütze. Das „Eigentümliche“ an der Faszination durch die Fotografie, so führt er einleitend aus, bestehe darin, daß gerade diese Abdrücke des Realen ein Besprechen der Bilder in Gang setzten, das sich rein im Imaginären bewege. Als ein solcher Fototext, als Expedition ins Imaginäre ist auch der Teil II von *La chambre claire* konzipiert. Aber nicht mehr die aus der meditativen Lektüre des privaten Fotoarchivs gewonnene, notizhaft-fragmentarische Körpergeschichte steht im Mittelpunkt, das Verhältnis des Autors zu seiner Mutter beherrscht nun die Bilderreise. Diesmal verweigert Barthes dem Leser den Blick in seine ureigenen Bilderwelten. Er isoliert den imaginären Fototext, der an die tiefsten Geheimnisse seiner Existenz rührt. Die Fotos seiner Mutter, die er nach deren Tod ordnet, um seine Trauer zu bewältigen und seine Erinnerung zu systematisieren, werden nicht gezeigt – und erst recht bleibt jenes Kinderbild der Mutter im Wintergarten unsichtbar, auf das nun alles abgestellt ist, das zur unüberbietbaren Objektivation von Erinnerung und Identität erklärt wird, das dem Entdecker zugleich das „Wesen“ der Fotografie offenbart. Das Imaginäre wird überbordend und macht die Bilderlosigkeit des Fototextes zwingend. Selbstexploration und Bildexegese erreichen eine Intensität, die durch einen fremden, vergleichenden Blick

auf das Foto niemals eingeholt werden könnte. Zwischen Bild und Bedeutung würde sich ein Abgrund auftun, den selbst ein so sprachmächtiger Autor wie Roland Barthes nicht überwinden könnte. Den unteilbaren Blick auf jenes bislang nie gesehene Kinderfoto der Mutter gestaltet Barthes als eine Epiphanie. Im Lichtbild, das einen fernen Moment fixiert, der weit vor der eigenen Existenz liegt, entdeckt er die Mutter, wie er sie imaginiert, als Summe seiner Erfahrung für sich entworfen hatte. Das Foto, dieser blinde mechanische Abdruck, trifft perfekt das Gedächtnisbild, es ist gestochen scharf in einem beinahe metaphysischen Sinn. Ein Bild der Bilder, ein Urbild offenbart sich. Was alle anderen Fotografien verschwiegen hätten, werde hier ausgesprochen, das „Wesen“ der Mutter sei erfaßt, die „Wahrheit“ sichtbar gemacht. Diese elektrisierende Erfahrung einer objektivierbaren imaginären Identität, wirkt auf den Betrachter zurück, veranlaßt ihn zu einer phantastischen Reflexion. Als müsse er für die Epiphanie, für den utopischen Moment, in dem die „unmögliche Wissenschaft vom einzigartigen Wesen“ sich erfülle, eine Dankeschuld erbringen, gibt er den Blick auf die eigene Identität ungeschützt frei, auf die traumatische Seite seiner Homosexualität, die Unmöglichkeit der Fortpflanzung, die er durch die „Wollust des Schreibens“, durch die Produktion von Texten kompensiert. Eine „Bewältigung des Todes“ schreibt Barthes schließlich als äußerste Konsequenz der Fotolektüre zu, die so in sein Selbstverständnis als Gattungswesen eingreift. Indem sich in der Fotografie das selbstgeschöpfte Gedächtnisbild der Mutter in allen nur denkbaren Facetten objektiviert habe, kehre sich im fotografisch festgehaltenen Moment die Gattungsgeschichte quasi um. Der Sohn habe die Mutter „gezeugt“ und sich selbst aufgehoben, seine Existenz ins Allgemeine gewendet, der menschlichen Gattung damit Genüge getan. „Ich konnte nur noch auf meinen vollständigen, undialektischen Tod warten“, heißt es in einer abschließenden, fast testamentarischen Endgültigkeit.

Sofort drängen sich die Fragen auf: Wird der Leser hier nicht in eine Privatheit hineingezogen, die nicht mehr diskursfähig ist? Wird nicht das Denken ins Exzentrische überspannt? Hat der Autor hier nicht endgültig die Grenze zum literarisch-poetischen Sprechen, zur phantastischen Erzählung überschritten. Hat seine Recherche über das Wesen der Fotografie nicht eine Wendung genommen, wo die Reflexion medientheoretisch nicht mehr generalisierbar ist und damit unproduktiv bleibt?

Roland Barthes war sich offenkundig dieser Problematik bewußt. Er bindet die Konfession wieder ein in allgemeinere Begriffe und korrigiert seine radikal subjektive Ontologie des Fotografischen noch einmal auf eine für ihn typische Weise. Er liefert Begriffsschattierungen und kategoriale Abstufungen nach und macht am Ende alles wieder fließend. Roland Barthes' Buch ist deshalb so außerordentlich, weil es auf die schützende Neutralität des wissenschaftlichen Diskurses verzichtet, den Gegenstand ganz nah an sich heranläßt und so eine Dimension der Fotografie erschließt, die ansonsten verleugnet wird. Am eigenen Leib hatte der Autor erfahren, daß dieses Medium Bedeutungen erlangen kann, die jenseits des Realen und

des Rationalen liegen, und er hatte diese Erfahrung minutiös wie in einem Tagebuch dokumentiert. Zum Gewöhnlichen und Vertrauten der Fotografie, zum Wirklichkeitscharakter und zum Realitätsausweis („So ist es gewesen!“) kommt eine entscheidende „Bestimmung“ hinzu: „Sie führt das Abbild bis an jenen verrückten Punkt, wo der Affekt (Liebe, Leidenschaft, Trauer, Sehnsucht und Verlangen) das Sein verbürgt.“

Die Beglaubigungs-, die Wahrheitsfunktion, die der Fotografie von jeher zugeschrieben wurde, scheint hier wiederzukehren. Doch bei Barthes ist es ein anderer Zustand, den die Fotografie legitimiert, eine „verrückte“ Welt der „Halluzinationen“, der „Ekstase“. Barthes' Fotoontologie bedient sich am Ende dann doch wieder der Unschärfe, mit Absicht wird das Bild verwackelt, einer täuschenden Konkretion beraubt.

Roland Barthes' tollkühne Gedankenspiele waren für die Fototheorie folgenreich. Nicht allein die klassifikatorische Teilung der Fotolektüre in *studium* und *punctum*, die er vorschlug, wurde zum Allgemeingut der Fotografiedebatten. Bahnbrechend war vielmehr sein Versuch, die Erkenntnispotentiale des Mediums zu rehabilitieren, einen utopischen Kern herauszuschälen aus den kulturellen und sozialen Kodierungen, die nach Barthes das Medium „zähmen“, jene „Trugbilder“ erzeugen, auf die Susan Sontag letztlich fixiert blieb. Solche Engführungen löste Barthes eindringliche Reflexion auf, wenn auch das Phantastische bisweilen übermächtig wurde. Wesentlich waren Impuls und Richtung seines Fototextes, das Ernstnehmen der Fotografie als Erkenntnismedium. Wie in einem Selbstversuch führte Barthes vor, wie nachhaltig fotografische Bilder in der industriellen Moderne Welt Erfahrung, Identität und Erinnerung prägen.

In den achtziger Jahren hat die Fototheorie, diese Anstöße aufnehmend, eine erkenntnistheoretische und philosophische Dimension zurückgewonnen, die von Pionieren wie Siegfried Kracauer⁶ und Walter Benjamin⁷ vorgedacht wurde. Nicht nur die Episteme, die sich diesem Medium anlagern, die diskursive Praxis der Fotografie, die Systeme der Zuschreibungen und die Gebrauchsweisen werden nun untersucht,⁸ die Fotografie wird fortan ganz selbstverständlich als Subjekt und Objekt in eine weitgefaßte Geschichte der Erfahrung, des Denkens und des Ausdrucks integriert, als ein Denkbild gelesen. Hubertus von Amelunxen geht 1988 in einer beispielhaften Studie zu den Anfängen der Fotografie zu Henry Fox Talbot zurück, um einen zugleich naiven wie hochreflektierten Blick zu gewinnen, um die Spur eines Mediums nachzuzeichnen, das „die Gefüge der Wirklichkeitswahrnehmung und des historisch verbürgten Glaubens an eine Wirklichkeit heute so grundlegend verändert hat“.⁹ Sein Untersuchungsmaterial bietet für dieses Vorhaben ideale Möglichkeiten, denn noch ist alles ungetrennt und unmittelbar. Henry Fox Talbot war ein Erfinder im mehrfachen Sinn. Er kreierte das Negativ-Positiv-Verfahren und damit die Reproduzierbarkeit des Mediums. Systematisch erkundete er die Anwendungsmöglichkeiten der neuen Technik und er ist nicht zuletzt ein Erfinder der Sprache der Fotografie, hat seine Eindrücke und Erfahrungen festge-

halten. Sein Buch *Pencil of Nature* verwickelt das neue Medium in ein intermediales Spiel von Benennung, Beschriftung und Beschreibung. In vielen Brechungen und Projektionen wird so der revolutionäre Charakter dieser „Worte des Lichts“ (Talbot) entzifferbar, die sich automatisch in die sensible Trägerschicht einschreiben. In der „aufgehobenen Zeit“ des fotografischen Bildes werden eine neue Wahrnehmung, ein neues Verhältnis zum Sichtbaren und Materiellen, eine neue Subjektivität gestiftet.

„Die endlose Vervielfältigung des Immergleichen scheint den Blick des Betrachters alles Subjektiven endgültig zu entkleiden. Aber gerade in der über alle Grenzen hinauswachsenden bloßen Faktizität des Duplikats liegt die Möglichkeit der Entfaltung der Subjektivität im betrachtenden Blick. Die aufgehobene Zeit ist die Zeit des Subjekts.“¹⁰

Mit zeitlupehafter Genauigkeit konzentriert sich von Amelunxen auf den Initiationspunkt der Fotografiegeschichte. Bernd Busch entfaltet demgegenüber in seinem Buch *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie* eine andere Perspektive.¹¹ Er expliziert die Fotografie aus der modernen Subjekt- und Wahrnehmungsgeschichte seit der Renaissance, aus den perspektivischen Bildkonstruktionen und optischen Gesetzen. Die Diskurse der Fotografie werden unter diesem leitenden Gesichtspunkt neu gelesen und oft allzu strikt geordnet, fixen Formeln unterworfen. Wie bei Amelunxen bietet die Zeitphilosophie die zentralen Paradigmen, wohl ein Reflex auf Deleuze' Bergson-Lektüre und ihre medien-theoretische Applikation.¹²

Eine Philosophie der Fotografie, so fruchtbar sie auch sein mag, ist immer einer doppelten Gefahr ausgesetzt. Die lebendige und variantenreiche Phänomenologie dieses Mediums wird nur allzu leicht durch strikte Systematik und durch abstrakte Begrifflichkeit in ihrer Suggestion und Sinnlichkeit verfehlt. Bernd Buschs ambitionierte Untersuchung kann dieser Tendenz nicht ganz entgehen. Zum anderen droht eine Ablösung der Reflexion von der konkreten Materialität der Technik, vom apparativen Charakter des Mediums. Umgekehrt kann auch die meditative Aneignung des Bildes zu einer Überformung der Fotografie führen, zu einer Überdehnung des Phantastischen. Roland Barthes war in seinen Bildkonfessionen diesem Punkt nicht fern, wo die Intimität des Hineingelesenen sich dem Sagbaren entzog, das schreibende Ich sich im Bild verlor.

Philippe Dubois' 1990 entstandenes und 1998 in deutscher Übersetzung erschienenenes Buch *L'Acte Photographique*¹³ verbindet in vorbildlicher Weise die von Roland Barthes angestoßene medienphilosophische Reflexion mit intimer Kenntnis der Fotografie, ihrer Theoreme und ihrer Geschichte. Diese glänzende Studie beweist wieder einmal, wie differenziert und elaboriert der Diskurs über die Fotografie gerade im französischen Sprachraum ist. Von der Prägnanz der Begriffe und der Weite des Horizonts kann die Diskussion hierzulande nur profitieren. Es ist daher sehr verdienstvoll, daß der Verlag der Kunst durch eine deutsche Edition den Zugang zu diesem wichtigen Text eröffnet hat.

Selbstporträts berühmter Fotografen (von Michael Snow, André Kertész, Ilse Bing und vielen anderen), komplizierte Installationen, die Körper, Fotoauge, Spiegel und Schatten zu immer wieder überraschenden kunstvollen Arrangements kombinieren, sind für Dubois wichtiges Material. Über das ganze Buch verteilt, dienen sie als attraktive Illustrationen, als Stimulans der eigenen theoretischen Anstrengung und als Zeugnis für das selbstreflexive Potential der Fotografie. Virtuos baut Dubois die Lektüren dieser fotografischen Selbstinszenierungen in seinen Diskurs ein, beweist eine hohe Kunst der Einfühlung und der Versprachlichung. Dubois gelingt auf vielen Ebenen der Nachweis, daß die semiotische Begrifflichkeit keineswegs überholt ist, sondern gerade in der Fototheorie ihre Produktivität entfalten kann. Dubois definiert die Fotografie im Anschluß an Peirce als „Index“, als indexikalische Praxis. Als Verweis und als Spur geht das Reale in das fotografische Bild ein, an diese elementare Tatsache erinnert Dubois mit Nachdruck. Er macht die unmittelbare Berührung zwischen materieller Welt und Bildträger, den Lichttransfer, wieder stark, der eine unaufhebbare Bindung des fotografischen Bildes an den Referenten entstehen läßt, der verantwortlich ist für die frappierende Kopräsenz des Anwesenden und des Abwesenden, für den Eindruck physikalischer Kontingenz.

„Durch ihre automatische Genese zeugt die Fotografie unabweislich von der Existenz des Referenten, was jedoch nicht a priori impliziert, daß sie ihm ähnlich ist. Das Gewicht des Wirklichen, das sie kennzeichnet, rührt daher, daß sie eine Spur ist, und nicht daher, daß sie Mimesis ist.“¹⁴

Mit dieser schlagenden Formel „Spur nicht Mimesis“ distanziert sich Dubois von der Doxa, vom Wirklichkeitsversessenen Diskurs, der die Fotografie mit seinen Ansprüchen von „Authentizität“ und „Wahrheit“ von Anfang an schier erdrückte. Abstand gewinnt er aber auch zu Positionen, die in der Fotografie nur noch eine Transformation des Wirklichen zu erkennen glauben, eine „arbiträre Gestaltung“, die durch Codes gesteuert wird.

Die zweite fundamentale Definition, auf der Dubois schon durch die Titelgebung seines Buches insistiert, lautet: Die Fotografie ist ein Akt, die Prozessualität ihr entscheidendes Charakteristikum, ihr „konstitutiver Seinsmodus“. Was im 19. Jahrhundert verabscheut und leidenschaftlich bekämpft wurde, der Automatismus und die Technizität der Fotografie, ist in Wirklichkeit ihr reflexives Kapital. Der Fotoapparat und die von ihm erzeugten Ansichten verändern entscheidend die Konstellation von Bild und Betrachter, weiten den Blick und erzwingen eine mehrdimensionale Wahrnehmung: „Mit der Fotografie ist es uns nicht mehr möglich, das Bild außerhalb des Aktes zu denken, der es generiert“, heißt es im ersten Satz des Buches.¹⁵ Rezeption und Bildgebrauch sind bei Dubois weitere wesentliche Komponenten dieses fotografischen Aktes, der so nur als komplexer Vorgang, als „Bilderfahrung“ faßbar ist. Diesem ausgreifenden, gänzlich pragmatischen Medium kann nur eine pragmatische Theorie angemessen sein. Dubois folgt dieser Devise und abstrahiert in seinen Überlegungen nie von den Kontexten, den Funktionsweisen

und Gebrauchsformen der Bilder. Damit erklärt sich auch die Labilität der Fotografie, ihre prinzipielle Offenheit, ihre Besetzung und Aneignung durch sehr unterschiedliche Diskurse. Das Fotografische, so Dubois, ist „grundlegend epistemisch, als eine absolut singuläre Kategorie des Denkens, die in einen spezifischen Bezug zu den Zeichen, zur Zeit, zum Raum, zum Wirklichen, zum Subjekt, zum Sein und zum Tun einführt“.¹⁶

Prozessualität und Pragmatik des Fotografischen, die Dubois nie aus den Augen verliert, lassen im Verlauf seiner Argumentation eine seltene Differenzierung der Theoreme entstehen. In den verschiedenen Stadien von Bildgenese und Bildgebrauch entdeckt er sehr gegensätzliche, durch den Apparat determinierte Praktiken. Der eigentliche fotografische Moment, der Augenblick der Belichtung, ist eingerahmt von Kodierungen und Konstruktionen.

„Man darf jedoch nie übersehen, daß dieser konstitutive Moment buchstäblich eingekreist, eingekesselt und bestürmt wird von den kulturellen Formen der Repräsentation, von deren Arbeit die fotografische Botschaft schlußendlich immer mehr oder weniger geprägt wird.“¹⁷

Indem der Fotograf Ausschnitt und Perspektive festlegt, die Belichtung reguliert, paßt er den Kamerablick den kulturellen Normen an. Nichts anderes vollzieht der auswählende und bewertende Leser des Bildes. Nur in jenem Sekundenbruchteil, in dem der Auslöser betätigt, das Objektiv geöffnet wird, ist die Fotografie eine „Botschaft ohne Code“: „Hier ist ein Riß, ein momentanes Aussetzen der Codes, ein nahezu reiner Index.“¹⁸ Dort endet die Macht der Kodierungen, und auch der Fotograf muß sich der Ungewißheit einer technischen Bildwerdung überlassen. Die zeitliche Verschiebung zwischen Belichtung und Entwicklung läßt eine Lücke entstehen, die vom „latenten“ und „imaginären“ Bild ausgefüllt wird. Auf das Genaueste kann so Dubois den Punkt bestimmen, an dem sich das „Imaginäre“, das „Phantasma“, „Ängste und Befürchtungen“ im fotografischen Prozeß einnistet. Auch bei der Lektüre des Bildes ergibt sich notwendigerweise eine zeitliche Kluft zwischen Bild und Objekt, die zum Einfallstor des Phantasmas, des Halluzinatorischen wird.

Die Fülle von inspirierenden Ansichten, die Dubois vermittelt, kann hier nur angedeutet werden. In einem eindrucksvollen Kapitel wird gezeigt, wie die Fotografie sich einfügt in die Ursprungsmythen des Bildes, in die Mythologien von Spiegel und erstarrtem Blick: Narziß und Medusa.

Der in der Fototheorie generell vernachlässigten Problematik des fotografischen Schnitts durch Raum und Zeit ist der Schlußteil gewidmet. Die überwältigende Präsenz des Sichtbaren läßt leicht vergessen, daß Fotografie Trennung und Abtrennung bedeutet, daß sie einen „ausgefüllten Raum“ mit einem Schlag aus einem Kontinuum „herausreißt“, ein *Off* mit ganz eigenen Gesetzen entstehen läßt.

Auf dem Feld der historischen Studien kann die Habilitationsschrift von Herbert Molderings über den Fotografen Umbo (=Otto Umbehr)¹⁹ ebenso eine Modellhaftigkeit für sich beanspruchen, wie sie Philippe Dubois' Fototheorie

zweifelsohne zukommt. Das glänzend ausgestattete Buch ist alles in einem: eine souveräne monographische Aufarbeitung und zugleich eine umfassende Präsentation von Umbos fotografischem Œuvre. In hervorragender Reproduktionsqualität wird auf 141 Tafeln ein Querschnitt durch dieses reiche Werk präsentiert, im originalen Layout werden die Bildreportagen wiedergegeben. Ein schauendes Entdecken ist so möglich und ein Plausibilitätstest der Bildlektüren des Autors. Molderings hat eine bewundernswerte Recherche geleistet und breitet sein Material in überwältigender Fülle aus. Das kommentierte Werkverzeichnis im Anhang belegt seine Entdeckerfreude. Bis in die feinsten Verästelungen geht er den Zusammenhängen der Fotografien nach und formuliert die Kontexte aus. Sein Vorgehen ist *pragmatisch* – ganz im Sinne von Dubois. Am herausragenden Exempel Umbo kann er zeigen, wie sehr die Fotografie ein in alle Diskurse eingreifendes, mit allen kulturellen Sparten verflochtenes Medium ist. In den zwanziger Jahren nahm die Fotografie im besonderen Maße eine Pionierrolle wahr. Sie erweiterte die Grenzen der Visualität und kartographierte das Sichtbare neu. An dieser Neubestimmung des Bildhaften im Zeichen einer forcierten Modernität war Umbo weniger programmatisch-proklamatorisch (wie etwa Moholy-Nagy) als durch sein entschiedenes fotografisches Handeln, durch phantastische Bildfindungen und durch witzig-pointierte Bilderspiele beteiligt. Molderings geht zunächst scheinbar simpel-narrativ vor, er folgt der Biographie Umbos und zeichnet die einzelnen Stationen nach. An den Knotenpunkten dieses Lebens weitet er jedoch die biographische Erzählung ins Essayistische, entwirft ein weitgefächertes Epochenbild. So kann er uns zeigen, daß Umbo gerade von der oft verkannten Pluralität des Bauhauses, vom Richtungsstreit der Methoden profitieren kann. Bei Johannes Itten lernt er die eindringliche Erfassung des Gegenständlichen, von Walter Gropius adaptiert er das stark ausgeprägte Formbewußtsein. Gerade durch die vielen Reflexe, Querverbindungen und Parallelgeschichten gelingt es Molderings, die ganz eigene Kontur dieses Fotografen nachzuzeichnen, die schon in der Wahl jener skurrilen Chiffre „Umbo“ zum Ausdruck kommt. Umbo war stets im Zentrum der avantgardistischen Bewegungen, aber er blieb immer der Einzelgänger und der Außenseiter. Die Ausbildung am Bauhaus brach er ab, er gehörte zur Berliner Bohème und bewahrte zu den Künstlercliquen doch eine Distanz. Andere wurden durch die Gründung von Bildagenturen schnell reich, Umbo agierte bei seinem DEPHOT-Engagement dagegen eher unglücklich, obwohl er die begehrtesten Fotos lieferte. Alle seine Bilder sind unverwechselbar, bei aller mondänen Urbanität, die er mit Sasha Stone teilt, zeigen sie doch immer einen ganz eigenen, sehr subjektiven Zuschnitt.

Die intensivsten Kapitel sind dem „neuen Porträt“ und der Arbeit für die illustrierten Blätter gewidmet. Die Abbildung des menschlichen Gesichts, des menschlichen Körpers verwandelte Umbo in ein reines Formenspiel, er vergegenständlichte rücksichtslos das „Humanum“, aber er arbeitete eine neue Sinnlichkeit, eine neue Humanität heraus – jenseits der „inneren Wahrheit“, die von den traditionellen Porträtisten beansprucht wurde.

In seinen Bildreportagen für die Illustrierten experimentierte er mit Bildreihen und räumlichen, in die Tiefe gestaffelten Konfigurationen, mit neuen Bild-Text-Relationen.

Lebens- und Berufsgeschichten von Fotografen sind immer auch soziale und politische Erzählungen. Den technischen Ressourcen, dem Markt und den Verbreitungsmöglichkeiten der Bilder unmittelbar ausgeliefert, sind die Bildermacher oft die ersten Opfer von Machtwechseln und Katastrophen. 1933 muß Umbo eine drastische Reduktion seiner Arbeitsmöglichkeiten hinnehmen. Apathie und Krise sind die Folge. 1943 verliert Umbo bei einem Bombenangriff auf Berlin sein gesamtes Archiv. 1946 gelingt ihm mit dem Foto „Heimkehr“ noch einmal ein emblematisches Bild, das der *Spiegel* zum Titelblatt macht: Hinter der vereisten Scheibe eines Zugabteils das vermummte Gesicht eines Soldaten, der aus der Gefangenschaft heimkehrt. Dann verlieren seine Bilder an Eindringlichkeit und Repräsentanz.

So erzählt Molderings auch eine traurige Geschichte vom Zerbrechen und vom Verschwinden der avantgardistischen Bildprogramme und Bildexpeditionen. Die deutsche Gesellschaft mußte dafür bitter bezahlen – mit einem Verlust an Sehvermögen, mit einer kollektiven Blindheit.

Eine eher problematische Aufwertung der Fotografie betreibt der 1996 erschienene Sammelband *Das große stille Bild*, herausgegeben von Norbert Bolz und Ulrich Rüffer.²⁰ Es ist wahrlich ein Prachtband: Großformat, Glanzpapier, eine unglaubliche Opulenz von fotografischen Reproduktionen, nicht weniger aufwendig aufgemacht als Herbert Molderings monumentale Studie. Die Fotoindustrie hat kräftig zugeschossen, FUJI PHOTO FILM (EUROPE) und andere Fotofirmen sind an diesem Projekt der Universität (GH) Essen beteiligt. Nun ist gegen eine solche industrielle Förderung überhaupt nichts einzuwenden, wenn sie einem sinnvollen Projekt gilt und das Resultat sich dann nicht wie ein Werbegeschenk ausnimmt. Nach der Lektüre dieses Bandes beschleichen einen doch arge Zweifel, ob eine solche Investition einer Medienindustrie in eine dankbare Wissenschaft wirklich begrüßenswert ist.

Schon das Grundkonzept geht nicht auf. Die studentischen Fotoarbeiten sind von äußerster Beliebigkeit. Was läßt sich unter der Vorgabe „Das große stille Bild“ auch nicht alles fotografieren! Zugegeben – es gibt schöne und berührende Bilder, aber sie verschwinden in der Fülle der Abbildungen. Entgegen dem Grundimpuls, die kontemplative Konzentration auf wenige, große und sprechende Bilder wieder zu restituieren, laufen die studentischen Arbeiten, meist auf Miniaturformat gestutzt, wie ein Film unter den Texten mit kleinteiliges, entdifferenziertes, gesichtsloses, leicht verfügbares Füllmaterial für die großen Seiten. Die Fotos sind völlig unverbunden mit der Essayistik der Medienprominenz (Rolf Kloepfer, Siegfried J. Schmidt, Bazon Brock, Dietmar Kamper), dazu noch eine ganze Reihe verzichtbarer Beiträge, die nur die Grundthesen anderer nachtrompeten. Sicher es gibt auch Ausnahmen: Peter Weibel nimmt die Vorgabe „das große Bild“ wirklich ernst und zeigt uns die bislang unbekannte Geschichte der Großprojektion fotografischer

Bilder – vom 19. Jahrhundert bis zu wandfüllenden Bildkampagnen der Werbeindustrie. Ein überaus lesenswerter und materialreicher Aufsatz ist so zustande gekommen. Bemerkenswert sind auch Gernot Böhmes Reflexionen über *Das Bild der Dämmerung*, an eigene Farbbilder anschließend. Aber daneben so viele Texte, die schlechte Laune machen, weil die Lektüre Zeitverschwendung bedeutet.

Die Richtung des ganzen Unternehmens gibt der Mitherausgeber in einem langen Einleitungsaufsatz vor. Seine oft vorgetragene *Theorie der neuen Medien* wird eingangs noch einmal rekapituliert: Mit ihrem technischen a priori sind die modernen audiovisuellen Medien Instrumente der Überwältigung, entäußerte und reimplementierte Sinne des Menschen, die eine undurchdringliche Gefangenschaft in einer Welt des bildhaften Scheins vollenden. Das Pathos von Alarm und Warnung ist aber inzwischen aufgebraucht, und in einer undurchdringlichen Horrorwelt der technischen Bilder und der maschinellen Töne läßt sich auf Dauer nicht leben. Norbert Bolz forscht nach Fluchtmöglichkeiten. Da entdeckt er die klassische Fotografie und modelliert sie zum „großen stillen Bild“, zum Widerstandspotential gegen die „Bilderflut“ der elektronischen Medien und die Beschleunigungseffekte des Digitalen. Bolz betreibt eine Nostalgie des „alten“ Foto-Mediums, die, trotz aller eleganten Unschreibungen, ebenso durchsichtig wie flach ist. Fotos, so Bolz, entsprechen dem Wunsch nach dem Innehalten, nach dem Stillstand, erfüllen die Sehnsucht, die Welt anzuhalten, Ruhepunkte zu finden in der Erscheinungsflut. Er setzt auf eine „transzendente Kraft des Anachronismus“, vertraut darauf, daß gerade dieses „alte“ Medium neue Effekte im Medienverbund erzeugen kann. Fotos fixieren eine wunderbare Ordnung, die der Zeit entzogen ist, sie sind vom Lärm der Tonspur befreit, besitzen eine „magische Evidenz“ – all das prädestiniert sie zu einer Rolle als „Remedium“, die Bolz hier entwirft. Seine Begeisterung kulminiert in dem Satz „Stille Bilder sind tief!“

Seine schöne, neue Medienpoesie der Ruhe, die aufs beste mit den ungemein verbreiteten Meditationsmoden konveniert, macht sich die Fotografie passend, bläst sie auf zum gigantischen Tröstungsbild und zum Sedativum. Die Fotografie läßt sich aber nicht so ohne weiteres herausbrechen aus der Dynamik der modernen Mediengeschichte, an deren Anfang sie steht. Die Fotografie hat die Verbrauchs- und Überbietungsgeschichte der Bilder, die Bolz nun unterbrechen möchte, begründet und in Gang gesetzt. Das fotografische Bild kann nie zu sich selbst und zur Ruhe kommen. Es provoziert stets andere Blicke, Ansichten, ist nur in endlosen Serien und Reihen zu denken und zu haben. Bolz verzerrt mit seinem Wunschbild dieses Medium bis zur Unkenntlichkeit.

Kein Leser der medientheoretischen Texte von Jean Baudrillard konnte sich den Autor als leidenschaftlichen Fotografen vorstellen. Nun überrascht er alle mit einem Band mit eigenen, keineswegs amateurhaften Fotografien und mit luziden theoretischen Texten, der auf eine Ausstellung in Graz zurückgeht und der eine intensive fotografische Praxis seit den achtziger Jahren belegt.²¹ Viele dieser Bilder zeigen den vertrauten Blick der Essays auf die Simulationswelten der Kultur-

industrie, auf Werbeflächen und Häuserwände, die mit Inschriften übersät sind. Es gibt aber auch unvermutet „schöne“, kunstfertige Bilder, Landschaftsfotografien, die das Zwielflicht der Dämmerung, den letzten Sonnenstrahl vor dem Ausbruch des Gewitters festhalten, dramatische Naturszenarien, die den pastosen Malstil des 19. Jahrhunderts zu imitieren scheinen. Auch Baudrillard stellt die Fotografie gegen den Bilderverschleiß der anderen Medien, gegen das Bewegungsbild, gegen den beliebigen Bilderfluß. Auch für ihn sind „Unbeweglichkeit“ und „Stille“ ausschlaggebende Qualitäten des Mediums.²² Auch er betrachtet die Fotografie nostalgisch – allerdings mit einer von Bolz gänzlich unterschiedlichen Blickrichtung. In seinen theoretischen Texten und in seinen eigenen Bildern will er eine Utopie zurückholen, die in den zwanziger Jahren die Fotografie antrieb: die Sehnsucht nach dem subjektlosen Blick, nach einer bildlichen Repräsentation, die sich freimacht von Intentionen, Planungen und künstlerischen Operationen, um absichtslos die Ordnung und die Schönheit der Dinge aufzuzeichnen. Er will zurück zu dieser *photographie pure*, die gereinigt ist von Moral und Botschaft, Wunsch und Phantasma. Fotografie ist nach Baudrillard eine reine Sprache der Objekte. Die Wirklichkeit drängt sich dem Fotografen auf, schiebt sich ins Bild, macht sich selbst zum Ereignis und beginnt zu sprechen. Dann und nur dann werden die fotografischen Bilder zu einer „Epiphanie“, weil sie eine ganz andere Ordnung, eine reine „Alterität“ offenbaren – außerhalb von „Konzept“ und „Diskurs“.

Die Fotografie ist kein antiquiertes und überlebtes Medium, das der nostalgischen Verklärung bedarf. Immer noch ist sie so etwas wie die Basistechnologie der audiovisuellen Medien. Spur und Index, die Wirklichkeitsreferenz, wie sie von der fotografischen Apparatur gestiftet wird, gewährleistet ungebrochen die Wirkungsmacht beinahe aller Medientexte, trotz des Vordringens ganz anders generierter Bilder und referenzloser Zeichen. Die Theorien und Debatten, die das fotografische Medium von den Anfängen bis in die Umbrüche der Gegenwart hinein begleiten, sind für die Medienwissenschaft von elementarem Interesse. Die Definitionen und Erklärungen des Fotografischen bilden ein reiches Archiv von Bildreflexion und Bilderfahung und sind zugleich ein höchst aktueller und inspirierender Diskurs. Eine allgemeine Theorie technisch-apparativer Bilder, eine der Hauptaufgaben der noch jungen Medienwissenschaft, kann auf diesem Fundament aufbauen. Fototheorie und Fotohistoriographie könnten für unser Fach aber auch modellhaft sein, was die Gegenstandsadäquatheit, die Pluralität von Interessen und Verfahren angeht. Material und Technik werden hier nicht verleugnet. An der hochdifferenzierten Geschichte der Apparate, der Bildträger, der Abzüge und der Bearbeitung kann niemand vorbeisehen. Der fotografische Akt zwingt zu einer umfassenden pragmatistischen Ausrichtung, zur Einbeziehung der Kontexte und Gebrauchsformen, der Erkenntnisdimension der Bilder. Diese Vielfalt von Blickpunkten, Denkrichtungen und Arbeitsweisen ist bei der Erforschung der audiovisuellen Medien noch längst nicht erreicht.

Anmerkungen

- 1 Susan Sontag: *On Photography*. New York 1977. Bereits 1978 erschien die deutsche Ausgabe im Carl Hanser Verlag (München und Wien), 1980 kam *Über Fotografie* als Taschenbuch im Fischer-Verlag heraus.
- 2 Ebd. S.13.
- 3 Roland Barthes: *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris 1980. Deutsche Übersetzung: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt/M. 1985 (Übersetzt v. Dietrich Leube).
- 4 André Bazin: *Ontologie de l'image photographique* (1945). Deutsche Übersetzung in: André Bazin: *Was ist Kino? Bausteine zur Theorie des Films*. Hrsg. v. Hartmut Bitomsky, Harun Farocki und Ekkehard Kaemmerling. Köln 1975. S.21-27.
- 5 Roland Barthes par Roland Barthes. Paris 1975. Deutsche Übersetzung: Roland Barthes: *Über mich selbst*. Aus dem Französischen von Jürgen Hoch. München 1978.
- 6 Vor allem in seinem Essay „Die Photographie“ (1927) hat Kracauer dem fotografischen Medium eine entscheidende Erkenntnisfunktion zugewiesen: „Es ist die Aufgabe der Photographie, das bisher noch ungesichtete *Naturfundament* aufzuweisen.“ Die Apparatur ermögliche zum ersten Mal in der Geschichte einen vom Menschen unabhängigen Blick auf die Welt der Erscheinungen. Sie biete dem „Bewußtsein“ das illusionslose Bild der aus jedem Zusammenhang gelösten Realien, eines „Provisoriums“, das in seiner „Vorläufigkeit“ zu erkennen sei. Zitiert nach dem Abdruck in: S.K.: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt/M. 1963. S.38/39.
- 7 Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie*. In: *Gesammelte Schriften*. Bd. II.1. Frankfurt/M. 1977. S.368-385.
- 8 Hier ist vor allem zu nennen: Gerhard Plumpe: *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. München 1990.
- 9 Hubertus von Amelunxen: *Die aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Photographie durch Henry Fox Talbot*. Berlin 1988. S.8.
- 10 Ebd. S.60.
- 11 Bernd Busch: *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*. München/Wien 1989.
- 12 Die beiden Bände *L'IMAGE-MOUVEMENT* und *L'IMAGE-TEMPS* sind 1983 und 1985 erschienen.
- 13 Philippe Dubois: *L'Acte Photographique*. Paris 1990. Deutsche Übersetzung: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. (Aus dem Französischen von Dieter Hornig) Amsterdam/Dresden 1998.
- 14 Ebd. S.39.
- 15 Ebd. S.19.
- 16 Ebd. S.62.
- 17 Ebd. S.89.
- 18 Ebd. S.55.
- 19 Herbert Molderings: *Umbo. Otto Umbehrr 1902 – 1980*. Düsseldorf 1995.
- 20 Norbert Bolz/Ulrich Rüffer (Hrsg.): *Das große stille Bild*. München 1996.
- 21 Jean Baudrillard: *Fotografien 1985 – 1998*. Hrsg. v. Peter Weibel. Graz 1999.
- 22 Ebd. S. 37.