

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 30 (1988)
Heft: 158

Artikel: Die Photographie : die Entfesselung der Bilder
Autor: Brunow, Jochen
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-866735>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

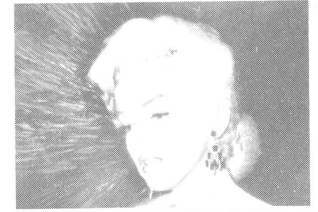
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 13.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Die Entfesselung der Bilder

Von Jochen Brunow



Bilder sind überall. Und alles kann in zwischen zum Bild werden. Auch ein anderes Bild. Ganz wie im Krebsprozess die Zellen, scheinen sich die Bilder bereits aus sich selbst heraus zu erzeugen. Die Bilder zirkulieren, umkreisen einander. Sie stossen gegeneinander, ohne dass noch Wirklichkeit dazwischen wäre. Ein Bild kann nicht das gleiche bleiben, wenn es noch unendlich viele andere Bilder gibt – und die Zahl der Bilder ist inzwischen tatsächlich unendlich. Das Bild muss erzittern angesichts seiner Allgegenwärtigkeit. Es gerät in eine Bewegung, die dem Brownschen Zittern der Staubpartikel in einer gesättigten Gasmasse gleicht. Es verliert dabei seinen scharf festgelegten Rahmen, in der Unschärfe der Bewegung fransen seine Ränder aus. Und es verliert das Imaginäre, das es bisher beherbergt hat. «Es steht schlecht. Man muss sich beeilen, wenn man noch etwas sehen will. Alles verschwindet.» Das konstatierte bereits Paul Cézanne.

Das Sehen ist aber unsere wichtigste und auch die komplizierteste Sinneswahrnehmung. Der Mensch kann seine Umwelt «ins Auge fassen». Die sprachliche Metapher verweist auf den aktiven Vorgang, der das Sehen bestimmt. Indem der Mensch seine Augen auf einen Gegenstand oder einen anderen Menschen richtet, trifft er damit eine Auswahl aus seinem visuellen Umfeld. Er entscheidet, was er anschauen will und wovon er wegblicken will. Sehen ist also eine Bewegung der Zuwendung und damit zugleich auch eine der Abwendung von anderen Gegenständen. Die Augen ruhen auf den Dingen und belassen sie doch an dem Ort, an dem sie erblickt werden. Und das Auge, das auf die Gegenstände gerichtet ist, wird auch von ihnen eingenommen. In dieser Eigenart des Sehens, die Entfernung zwischen den Dingen und den Menschen zu überbrücken, zugleich aber die Distanz der Wahrnehmung zu erhalten, liegt eine Affinität des Sehens zur Abstraktion.

Und in dieser Eigenart wurzelt die Fähigkeit zur Vergegenständlichung, zur Objektivierung des Gesehenen und damit zu einem zielgerichteten, instrumentellen Sehen. Bereits die Griechen setzten das Sehen nicht nur an die Spitze der Hierarchie der Sinne, sondern setzten es auch mit dem Erkennen gleich. Sie glaubten an eine besondere, dem Auge innewohnende Kraft, und lange stritten sich die Philosophen, ob das Sehen von Bildern herrühre, die zum Auge kommen, oder von Strahlen, die das Auge nach dem Gegenstand aussendet. Noch Leonardo da Vinci glaubte, das Auge habe eine über seine Grenzen hinausreichende Geisteskraft. Die Vorstellung von einer besonderen Kraft des Auges wird bestärkt durch das selektive Auswählen beim Sehen. Die Augen bewegen sich ständig in ihren Höhlen, und ihre selektiven Fixationsbewegungen werden noch durch die Bewegungen des Kopfes und des Körpers weiter bereichert. Und selbst die Aufzeichnungsvorgänge innerhalb des Augapfels sind selektiv. Schon die Rezeptoren in der Netzhaut zerlegen das Bild in verschiedene Reize. Das Sehen strukturiert also das von ihm verarbeitete Material bereits in einer bestimmten Ordnung. Sehen ist keine Empfindung, sondern die Wahrnehmung von komplizierten Abstraktionen des Sehbildes. Aber der Akt des Sehens hat noch einen anderen, psychologischen Aspekt. Sehend erfährt der Mensch nicht nur das Sichtbare, sondern auch sich selbst als Sehenden. Mit den Augen suchen wir das Auge des anderen und spiegeln uns in ihm. Auf diese Weise erleben wir unseren Körper zugleich als sehend und als sichtbar. Durch das Sehen erfolgt also eine Verbindung der Wahrnehmung von Gegenständen und der Wahrnehmung der eigenen Subjektivität. Durch diese Verschränkung wird das Auge zum «Fenster der Seele»: wir kreuzen mit unserem Gegenüber die Blicke, und das Auge wird zu dem Ort, an dem wir die Grenze zwischen dem Innen und

dem Aussen des eigenen Körpers überschreiten. Auf diese Weise ist die Objektivität des Blickes, mit der wir uns die Gegenstände und Erscheinungen der Welt vom Leibe halten, auch auf das engste mit unserer Selbstwahrnehmung als Subjekt verbunden. Wie Wahrnehmung verstanden wird, bestimmt nicht nur das Weltbild einer Zeit, sondern entsprechend den historisch verschiedenen gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen formt sich auch das Sehen unterschiedlich aus. Jede Epoche entwickelt ein für sie spezifisches Verhältnis zum Gesichtssinn. Im 19. Jahrhundert führte zum Beispiel die neuen technischen und industriellen Entwicklungen zu einem ersten Schritt in die Richtung der Entfesselung der Bilder, wie sie uns heute umgibt. Die Eisenbahn veränderte die Wahrnehmung von Raum und Zeit, und in den Weltausstellungen manifestierte sich zum erstenmal in der Geschichte das Prinzip, die Wirklichkeit durch ihre bildhaften, ausstellbaren Abbilder zu ersetzen. Man erfand das Panorama und das Diorama, die beide mit Hilfe unterschiedlicher Techniken einen Eindruck von Wirklichkeit herstellen sollten. Sie sollten die Kunst durch Illusionismus übertrumpfen und die Wirklichkeit durch ihre Verdoppelung ausstechen. Sie sollten die Wirklichkeit nicht bloss nachmachen, sondern sie ersetzen. Panorama und Diorama waren Teile einer ganzen Reihe von visuellen Attraktionen; Schauplatz ihrer Aufführung waren die Städte, in denen immer mehr Menschen zusammenströmten.

Die neuen Verkehrsmittel, die beginnende Industrie, die Folgen der grösseren Enge des Zusammenlebens führten zu einem raschen und ununterbrochenen Wechsel äusserer und innerer Eindrücke. Es bildete sich eine grossstädtische Wahrnehmungsweise heraus. Ein Symptom dieses neuen Blickes war die Sucht nach immer neuen Illusionen, vor allem nach einer immer genaueren, perfekteren Illusion

von Wirklichkeit. Panorama und Diorama bedienten sich bereits technischer Voraussetzungen, aber grundsätzlich basierten sie immer noch auf der Malerei. Ihrer Wirkung war daher eine Grenze gesetzt. Im gemalten Bild liess sich die Präsenz seines Schöpfers nicht leugnen und es hinterliess immer einen Zweifel an seinem Wirklichkeitsanspruch. Der Hunger nach Illusion konnte nur bedingt gestillt werden. Mit der Erfindung der Photographie begann ein völlig neues Kapitel in der Entfesselung der Bilder, weil in ihr der Mensch kaum noch eine Rolle spielt. Durch optische und chemische Reaktionen des Lichts rufen die Objekte selbst ihr Bild hervor. Durch den Einsatz der Camera obscura war es bereits vor der Erfindung der Photographie zu einer gewissen Mechanisierung der Malerei gekommen. Die Lochkamera ist ein seit dem Altertum bekannter Vorläufer der Photographie. Sie besteht aus einem einfachen, lichtdichten Kasten, in dem sich gegenüber der Wand mit einer kleinen Öffnung eine Mattscheibe befindet. Ist das Loch im Verhältnis zu dem Gegenstand vor der Camera obscura sehr klein, so entsteht wegen der geradlinigen Ausbreitung des Lichts auf der Mattscheibe ein scharfes, umgekehrtes und seitenverkehrtes, allerdings ziemlich lichtschwaches, Bild des Gegenstandes. Als die Forderung nach einer getreuen Wiedergabe der Realität immer grösser wurde, begannen einige Maler die Abbildfunktion der Camera obscura zu nutzen, indem sie die projizierten Gegenstände direkt nachzeichneten. Auf diese Weise gelang es ihnen, auch schwierige perspektivische Probleme zu lösen. Diese teilweise Mechanisierung der Malerei kam auch in den Panoramabildern zur Anwendung, die oft aus aufeinanderfolgenden Camera-obscura-Skizzen zusammengesetzt waren. Das Panorama hatte auf diese Weise zwar rein manuelle Abbildungstechniken schon übertrifft, aber man suchte weiter nach Möglichkeiten, die Abbilder der

Camera obscura direkt zu fixieren. Durch die Entdeckung der Lichtempfindlichkeit der Silbersalze wurde dies dann möglich. Zum erstenmal gelang es, ein Abbild der Wirklichkeit zu erhalten nur aufgrund optischer und chemischer Gesetzmässigkeiten. Es ist das Besondere der Photographie, dass zum erstenmal zwischen dem auslösenden Objekt auf der einen Seite und seiner Darstellung auf der anderen Seite nur ein anderes Objekt steht. Zum erstenmal entsteht ein Bild der Aussenwelt automatisch, scheinbar völlig ohne das kreative Eingreifen des Menschen. So heisst die Kombination von Linsen, die das photographische Auge an die Stelle des menschlichen Auges setzt, bezeichnenderweise Objektiv. Die ersten Photographen sprachen von ihrer Kamera, als sei sie eine Kopiermaschine, die sieht, während der Mensch sie nur bedient. Und selbst Daguerre nannte seine Erfindung ein Instrument, das der Natur die Fähigkeit verleihe, sich selbst zu reproduzieren. Dies machte die neue Erfindung faszinierend, stiess aber auch auf Ablehnung, weil man glaubte, die Kamera würde eine zweite Welt erschaffen.

Warnung vor der Kamera. Flüchtige Spiegelbilder festhalten zu wollen, dies ist nicht bloss ein Ding der Unmöglichkeit, wie es sich nach gründlicher deutscher Untersuchung herausgestellt hat, sondern schon der Wunsch, dies zu wollen, ist eine Gotteslästerung. Der Mensch ist nach dem Ebenbild Gottes geschaffen, und Gottes Bild kann durch keine menschliche Maschine festgehalten werden. Höchstens der göttliche Künstler darf, begeistert von himmlischer Eingebung, es wagen, die gottmenschlichen Züge im Augenblick höchster Weihe auf den höheren Befehl seines Genius ohne jede Maschinenhilfe wiederzugeben. Eine Maschine aber, die den Genius ersetzen will und die der Mensch allein mit seiner Berechnung entstehen lassen möchte, solch eine

Maschine herzustellen, kommt der Annassung gleich, das Ende aller Schöpfung erreichen zu wollen. Dann muss der Mensch, der solches beginnt, sich klüger als der Schöpfer der Welt dünken. Gott hat zwar bisher in seiner Schöpfung den Spiegel, der ein eitles Spielzeug des Teufels ist, grossmütig geduldet. Aber kein Spiegel, weder dessen Glas noch dessen Quecksilber, hat von Gott bisher die Erlaubnis erhalten, Menschengesichter in seiner Fläche festzuhalten. Gott hat niemals des Teufels Künste, die im Spiegel liegen, sich zu so einer Annassung versteigen lassen, dass sie das Ebenbild Gottes, das Menschengesicht, so leichten Kaufes in ihre Gewalt bekämen. Nun: derselbe Gott, der seit Jahrtausenden es nie geduldet hat, dass eines Menschen Spiegelbild unvergänglich bestehen bleibt, dieser selbe Gott soll plötzlich seinen urewigen Grundsätzen ungetreu werden und es zulassen, dass ein Franzose in Paris eine Erfindung teuflischer Art in die Welt setzt! Man muss sich doch klarmachen, wie unchristlich und heillos eitel die Menschheit erst werden wird, wenn sich jeder für seine Goldbatzen sein Spiegelbild dutzendweise anfertigen kann. Es wird eine Massenkrankheit von Eitelkeitswüsten ausbrechen.

Diese kirchliche Warnung aus dem Leipziger Stadtanzeiger von 1841 klingt heute übertrieben, aber in ihr wird deutlich, welch eine Umwertung aller Werte die Erfindung der Photographie bedeutete. Denn tatsächlich: die Dinge bekamen ihre eigene, gottlose Logik nach der Erfindung der Kamera. Die Optik verdrängte das beschreibende Subjekt oder den gestaltenden Maler, und es drängte sich die reine Oberfläche nach vorne. Doch was die einen erschreckte, begeisterte andere um so mehr. In Paris feierte man die neue Entdeckung überschwänglich. Und schon bald entsteht das Wort «photogen». Wir gebrauchen den Begriff noch heute. Wenn wir uns



auf einem Photo betrachten, finden wir uns gut getroffen oder nicht. Das Photo unterwirft uns einer geheimnisvollen Aufwertung oder einer Abwertung, es schmeichelt uns oder es verrät uns, es enthüllt etwas Unangenehmes oder es gewährt ein gewisses undefinierbares Etwas. Und indem wir jemanden, der «photogen» ist, als schön betrachten, machen wir uns den Blick der Kamera zu eigen. Wir unterwerfen uns ihrem Urteil, das scheinbar in jedem Photo steckt, und passen unser Äusseres der Photogenität an. Als das Wort geprägt und zuerst benutzt wurde, deutete es eine Veränderung des Sehens an.

Es fragt sich, wieso die genaue Wiederholung der Wirklichkeit die Leute mehr begeistert hat als die Wirklichkeit selbst. Einen Hinweis auf die Beantwortung dieser Frage bekommen wir, wenn wir bedenken, wie intensiv die ersten Photos betrachtet wurden und was man auf ihnen vor allem untersuchte. So zählte man etwa auf einer Aufnahme des dem eigenen Haus gegenüberliegenden Hauses die Dachziegel und die Backsteine, aus denen der Schornstein bestand. Man war entzückt, beobachten zu können, wie der Maurer den Zement zwischen den einzelnen Steinen angebracht hatte. Immer werden winzige, bisher unbeobachtete Details hervorgehoben: Pflastersteine, verstreut herumliegende Bretter, die Form eines Astes, die Spuren des Regens am Mauerwerk. Bei solchen Beschreibungen gewinnt man den Eindruck, dass nicht nur die Exaktheit der Details und die Unparteilichkeit des mechanischen Verfahrens bewundert wurden. Ein weiterer Grund der Begeisterung scheint auch darin gelegen zu haben, dass man viele Dinge der alltäglichen Umwelt in dem Augenblick, in dem sie zum erstenmal abgebildet wurden, überhaupt erst wahrnahm.

Diese Ausführungen von Heinz Budemeier zeigen, wie sehr die Erfin-

dung der Photographie die Beziehung der Menschen zu ihrer Umwelt veränderte. Worin aber lag der Unterschied, mit dem sie die photographierte und die unmittelbar wahrgenommene Wirklichkeit betrachteten? Die Augen bewegen sich ständig, damit der zu betrachtende Gegenstand in den sehr engen Bezirk unserer höchsten Sehschärfe zu liegen kommt. Die Netzhautempfindlichkeit ist so begrenzt, dass schon bei einer geringen Abweichung von der Sehachse die Wahrnehmungsfähigkeit rapide abnimmt. Dieser selektiven, quasi ständig schweifenden Wahrnehmung nötigt die Photographie eine gleichmässig analysierende Betrachtungsweise auf. Die Aufmerksamkeit, die sich normalerweise auf das gesamte Gesichtsfeld verteilt, konzentriert sich beim Betrachten einer Photographie notgedrungen auf einen Ausschnitt. Dieser Ausschnitt verkleinert darüber hinaus die Wirklichkeit, ohne dass dabei Details verloren gingen, und bündelt so die Welt. So rücken Dinge in den Mittelpunkt der Beobachtung, die bisher in der unmittelbaren Wahrnehmung der Wirklichkeit unbeachtet blieben, also gar nicht gesehen wurden. Die Photographie rückt also Details und Strukturen in den Blick des Menschen, die er vorher in der Wirklichkeit nicht erkannt hat. Einmal auf diese Dinge aufmerksam gemacht, verändert sich der Blick des Menschen. Der photographische Blick entsteht, ein Blick, der die Wirklichkeit betrachtet als eine endlose Kette von Situationen, die einander gegenseitig spiegeln. Die verschiedensten Dinge werden als Formen, Strukturen, Analogien wahrgenommen. Die Wirklichkeit wird den Menschen zu einer Art Schrift, die es zu entziffern gilt. Sie schauen nicht mehr, sie lesen die Realität. Daguerre hatte schon empfohlen, seine Photos mit der Lupe zu betrachten, und bald fand man heraus, dass die neue Erfindung die Möglichkeit bot, mehr zu sehen, als mit blossen Auge zu erkennen war.

Bei der Betrachtung der Abbildung durch eine starke Lupe mit fünfzigfacher Vergrösserung wurde jeder Buchstabe klar und deutlich lesbar, ebenso wie die kleinsten Risse und Linien in den Mauern der Häuser und im Strassenpflaster. Die Wirkung der Lupe auf das Bild entsprach weitgehend derjenigen des Teleskops in der Natur... Eine von Monsieur Daguerres Platten zeigt eine Spinne.

Die Spinne war nicht grösser als ein Nagelkopf. Aber durch die Lupe betrachtet, wurde ihr durch das Sonnenmikroskop auf die Grösse einer Handfläche vergrössertes und auf der Platte fixiertes Abbild noch stärker vergrössert und zeigte Strukturen von solcher Kleinheit, wie man sie bis dahin noch nie gesehen hatte. Man erkennt, dass diese Entdeckung also im Begriffe ist, ein neues Forschungsgebiet im Bereich der mikroskopischen Natur zu eröffnen. Wir werden bald sehen, ob das Kleinste erkennbare Grenzen hat. Dem Biologen eröffnet sich damit ein neu zu entdeckendes Reich, das ebenso weit über das Mikroskop hinausreicht, wie dieses über das blosse Auge.

So wurde in der New Yorker Zeitung «Observer» zum erstenmal in Amerika über die Entdeckung Daguerres berichtet. Man betrachtete auch hier die Photographie nicht als ein Verfahren, die Illusion der Wirklichkeit zu erzeugen, wie es noch bei Panorama und Diorama der Fall war, sondern sah sie als ein Mittel, die Wirklichkeit selbst präsent zu machen. Und als eine Möglichkeit und eine Aufforderung, die äussere Wirklichkeit genauer zu betrachten als bisher. Der Einsatz der Lupe offenbart bei der Betrachtung eines Gemäldes nur die Struktur des Pinselstrichs; die Wirkung des Gemäldes löst sich auf. Das Mechanische, das Analoge der photographischen Wiedergabe ermöglichte jedoch, auch andere technische, optische und chemische Erkenntnisse auf sie anzuwenden. So wurden die frühen Unzuläng-

Es war eine photographische Sichtweise, die die Impressionisten zu ihrem Stil brachte.

lichkeiten, wie etwa lange Belichtungszeiten, sehr schnell durch technische Verbesserungen beseitigt. Die Photographie wurde zu einem Gewerbe; bereits 1882 lebten mehr als 40'000 Familien in Frankreich von ihr. Und sie wurde zu einer Industrie, in der aus ökonomischen Gründen Forschung und Innovation der photographischen Technik immer weiter vorangetrieben wurden. Heute ist es uns mit Hilfe der Infrarotphotographie bereits möglich, in der Dunkelheit, also ohne das Vorhandensein von sichtbarem Licht, Bilder zu photographieren. Und die Polaroidphotographie gibt uns die Möglichkeit, Photos zu machen, die schon Sekunden nach der Aufnahme zu fertigen Bildern entwickelt und fixiert sind. War der Abbildungsprozess erst einmal mechanisiert, so unterlag seine Weiterentwicklung ausschliesslich technischen und industriellen Gesetzmässigkeiten. Die Photographie machte Panorama und Diorama durch die neuen Möglichkeiten der Wirklichkeitsdarstellung langfristig überflüssig. Die Leidenschaftslosigkeit des Objektivs befreite die Malerei endgültig von ihrem Ähnlichkeitswahn. Sie erlaubte den Malern jedoch nicht nur, sich wieder auf anderes zu besinnen, sondern die Photographie beeinflusste sie auch in einer anderen Weise und trug so dazu bei, dass die Malerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts unbestritten zur führenden Kunst werden konnte. Es war eine photographische Sichtweise, die die Impressionisten zu ihrem Stil brachte, und es ist sicher mehr als ein historischer Zufall, dass die erste impressionistische Ausstellung im April 1874 im Studio des Photographen Nadar stattfand. Susan Sontag schreibt:

Der beträchtliche Einfluss, den die Photographie auf die Impressionisten ausübte, ist längst zum Gemeinplatz der Kunstgeschichte geworden. Und es ist kaum übertrieben, wenn man wie Stieglitz sagt, dass sich die impressionistischen Maler an einen Kom-

positionsstil halten, der ganz und gar photographisch ist. Die Übersetzung der Wirklichkeit durch die Kamera in streng polarisierte Bereiche von Licht und Dunkel, das freie, eigenwillige Zurechtstutzen des Bildes in der Photographie, das fehlende Interesse des Photographen an der Sichtbarmachung des Raumes, insbesondere des räumlichen Hintergrunds: das waren die wichtigsten Anstösse für das Bekenntnis der impressionistischen Maler zum wissenschaftlichen Interesse an den Eigenschaften des Lichts, für ihre Experimente mit unräumlichen, unvertrauten Perspektiven und dezentralisierten Formen, die durch den Bildrand abgeschnitten werden.

Die Darstellung des Lichts, der Luft und der Atmosphäre, die Zerlegung der Farbfläche in Flecke und Tupfen, das Spiel der Reflexe und der aufgehellten Schatten und der lockere, offene Pinselstrich im Impressionismus deuten die Dynamisierung der Wahrnehmung an, die die Kamera auslöste. Sie erwecken den Eindruck des flüchtigen, scheinbar unaufmerksamen Hinsehens. In der virtuos gestalteten Vagheit der Bilder vergegenständlichte sich dieser neue Blick auf die Wirklichkeit. Und auch in der Literatur schlug sich dieses neue Sehen nieder. Die Art, in der Balzac in seinen Romanen die zufälligen und trivialen Details des Alltags zu Chiffren verborgener historischer und psychischer Mächte hochstilisierte, zeigt, dass er die Wirklichkeit bereits als eine Folge von Erscheinungen, von Bildern betrachtete. Aber die Photographie veränderte nicht nur den Blick auf die Wirklichkeit, sie brachte mit dem Photo etwas völlig Neues auf die Welt. Die Photographie rief in den Menschen eine seltsame Gegenwärtigkeit der abgebildeten Personen oder Dinge hervor, die sie beim Betrachten eines Gemäldes nie empfunden hatten. Roland Barthes beschrieb diese Haltung, die wir auch heute noch der Photographie entgebringen.

Tatsächlich lässt sich eine bestimmte Photographie nie von ihrem Bezugsobjekt (von dem, was sie darstellt) trennen, wenigstens nicht auf der Stelle und nicht für jedermann. Den photographischen Signifikanten auszumachen, ist nicht unmöglich, Fachleute tun es, aber es erfordert einen sekundären Akt des Wissens oder der Reflexion. Ihrer Natur entsprechend hat die Photographie etwas Tautologisches: Eine Pfeife ist stets eine Pfeife, unabdingbar. Man könnte meinen, die Photographie habe ihr Bezugsobjekt immer im Gefolge und die beiden seien zu der gleichen Unbeweglichkeit verurteilt, die der Liebe oder dem Tod eignet inmitten der bewegten Welt: sie kleben aneinander, Glied an Glied, wie der Verurteilte, den man bei bestimmten Arten der Folter an einen Leichnam fesselt. Kurz gesagt, das Bezugsobjekt bleibt haften. Und dieses einzigartige Haften bedingt die so grossen Schwierigkeiten, der Photographie auf die Spur zu kommen.

Es ist die mechanisierte Entstehung des Abbilds, die dieses Haften zwischen Objekt und Bild hervorruft. Immer können wir den Weg des Lichts zurückverfolgen, das von dem Objekt auf die photographische Platte fiel, und dann von dem Papierabzug auf unser Auge. Ohne Gegenstand gäbe es kein Photo. Die von dem abgestuft beleuchteten Objekt zurückgeworfenen Lichtstrahlen werden eingefangen und festgehalten, und irgendwann später dann treffen sie auf den Betrachter. So könnte man die Photographie als eine Emanation des Bezugsobjekts verstehen. Anders als bei allen anderen früheren Imitationen der Wirklichkeit lässt sich bei der Photographie nicht leugnen, dass die Sache einmal dagewesen ist. Sie ist nicht da, aber sie muss dagewesen sein, und so entsteht eine Verbindung zwischen der Realität des abgebildeten Dings und der Vergangenheit. Das Photo tritt deshalb auch schon bald nach seiner Entdeckung an die Stelle anderer An-

Eine Gesellschaft wird modern, wenn Bilder unentbehrlich werden für die Gesundheit der Wirtschaft.

denken. Als Fetisch verdrängt es die anderen Reliquien, wie verwelkte Blumen, sorgsam aufbewahrte Taschentücher, Haarlocken und all die anderen Kleinigkeiten, die als Erinnerungen verwahrt wurden. Das Photo wird zum Andenken par excellence, von nun an verwahrt man das photographische Abbild des Geliebten und des fernen Landes, das man einst besuchte.

Das Portrait war die meist genutzte Möglichkeit in den Anfangstagen der Photographie. Wie die besorgten Priester es vorhergesagt hatten, wollte jeder sein Photo besitzen oder auch verschenken. Es war dieser Wunsch, der in einer ersten Phase die gewerbmässige Verbreitung der Photographie ermöglichte. Es ging ein so grosser Reiz aus von der Möglichkeit, sich selbst zu sehen, dass die Photographenstudios sich schnell ausbreiteten. Das Photo ermöglichte eine ganz andere Art sich selbst zu sehen, als der Spiegel. Für die ersten Portraitaufnahmen war es notwendig, dass sich der Abzubildende einer langen Prozedur aussetzte. Er musste in einer Sitzung unter einem Glasdach in vollem Sonnenlicht ausharren und unbeweglich eine Pose halten. Um diese Prozedur, die beinahe wie ein chirurgischer Eingriff empfunden wurde, zu vereinfachen, erfand man einen Apparat, der Kopfhalter genannt wurde. Diese Prothese gab dem Körper bei seinem Übergang in die Unbeweglichkeit Halt, ohne für das Objektiv sichtbar zu sein. Sie wirkte wie ein Korsett für das imaginäre Wesen, das auf die Photographie übertragen werden sollte. Roland Barthes hat die Bedingungen des Portraitiertwerdens durch die Kamera beschrieben.

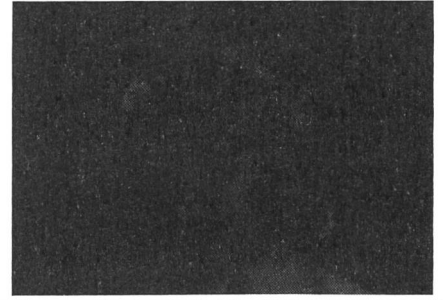
Das photographische Portrait ist ein geschlossenes Kräftefeld. Vier imaginäre Grössen überschneiden sich hier, stossen aufeinander, verformen sich. Vor dem Objektiv bin ich zugleich der, für den ich mich halte, der, für den ich gehalten werden möchte, der, für den

der Photograph mich hält, und der, dessen er sich bedient, um sein Können vorzuzeigen. In anderen Worten, ein bizarrer Vorgang: Ich ahme mich unablässig nach, und aus diesem Grund streift mich jedesmal, wenn ich photographiert werde (und photographieren lasse), unfehlbar ein Gefühl des Unechten, bisweilen von Hochstapelei (wie es manche Alpträume vermitteln können). In der Phantasie stellt die Photographie jenen äusserst subtilen Moment dar, in dem ich eigentlich weder Subjekt noch Objekt, sondern vielmehr ein Subjekt bin, das sich Objekt werden fühlt: Ich erfahre dabei im kleinen das Ereignis des Todes (der Ausklammerung): Ich werde wirklich zum Gespenst. Der Photograph weiss dies sehr gut, und er hat selbst Angst vor diesem Tod, der Einbalsamierung, die er mit seiner Geste an mir vollzieht. Nichts könnte närrischer sein als die Verrenkungen, die Photographen anstellen, um in ihre Bilder «Leben zu bringen».

Balzac wollte sich nicht photographieren lassen, weil er glaubte, dass die Kamera Schichten des Körpers verbrauchte, dass bei jeder Aufnahme mit dem Daguerreschen Apparat ein Häutchen, eine Schicht des Körpers abgetragen werde. Noch heute gibt es Menschen in der Dritten Welt, die noch immer ängstlich reagieren, wenn sie photographiert werden, weil sie diesen Akt als eine Übertretung, als eine Unehrebarkeit empfinden. Sie betrachten die Photographie als einen Raub der Seele, als den Diebstahl ihrer Persönlichkeit oder ihrer Kultur. Diese Vorstellung erwächst aus der Annahme, die Photographie sei ein materieller Teil des photographierten Ich. In primitiven Gesellschaften waren das Ich und sein Bild nichts anderes als zwei verschiedene physische Manifestationen ein und desselben Geistes. Im Zuge der Geistesgeschichte haben die Philosophen seit Plato das Ideal eines bildfreien Erfassens der

Wirklichkeit beschworen. Die Bilder wurden als blosser Schatten betrachtet, als ein Schemen, der von dem realen Gegenstand absolut verschieden ist. Im 19. Jahrhundert entsteht durch das naturwissenschaftliche Denken eigentlich die Voraussetzung, die Relativität der Sinneseindrücke und die Trennung zwischen angeschautem Objekt und schauendem Subjekt vollständig zu vollziehen und so das Ideal des bildfreien Erfassens der Realität zu erfüllen. Aber durch die Erfindung der Photographie entstand nicht nur eine erneute und viel stärkere Hinwendung zum Bild, sondern die Verbindung zwischen dem Gegenstand und seinem Abbild wurde durch die mechanische Abbildung wieder emotional aufgeladen. Edgar Morin hat darauf hingewiesen, wie das Entstehen der Photographie den uralten Mythos vom Doppelgänger, vom Double wiederbelebt und wie die in diesem Mythos dem Schatten und dem Spiegelbild zugewiesenen Kräfte auf die Photographie übergehen.

Die Photographie umfasst den ganzen anthropologischen Bereich, der von der Erinnerung ausgeht und beim Phantom endet, denn sie verwirklicht die Verschmelzung der ebenso verwandten wie unterschiedlichen Qualitäten des geistigen Bildes, des Spiegelbildes und des Schattens. Ein phantastischer Lichthof umgibt die Kunst des Photos. Er akzentuiert die latente Phantastik, die gerade in der Objektivität des Bildes beschlossen ist. Tatsächlich haben wir vor der Photographie den Eindruck, ein Analogon, ein Eidolon zu betrachten, dem nichts fehlte als die Bewegung. Es handelt sich wirklich um ein Gemisch aus Widerschein und Schattenspielen, dem wir Körper verleihen, indem wir ihm das Virus der Gegenwärtigkeit einimpfen. Photogenie ist jene zusammengesetzte und einmalige Wirkung von Schatten, Lichtreflex und Double, die es den Gefühlsgehalten des Vorstellungsbildes ermöglicht, sich auf das



durch photographische Reproduktion geschaffene Abbild zu fixieren.

In Jean-Luc Godards Film LES CARABINIERS werden die beiden Hauptdarsteller mit dem Versprechen in die Armee und in den Krieg gelockt, sie könnten den Feind nach Belieben plündern, brandschatzen und töten und würden dabei ganz gewiss reiche Leute. Aber der Koffer voller Kriegsbeute, mit dem sie Jahre später heimkehren, enthält nichts als Hunderte von Ansichtskarten, auf denen die Sehenswürdigkeiten und Kunstschatze aller Herren Länder abgebildet sind. Indem er auf diese Weise die Illusion entlarvt, mit dem Sammeln von Photos liesse sich die Welt sammeln oder besitzen, ironisiert Godard die Magie, die wir auch heute noch dem Photo zuschreiben. Das Mechanische des Abbildungsvorgangs hat die Photographie mit einer geradezu irrationalen Kraft ausgestattet, und es hat die emotionale, gefühlsmässige Haltung des Betrachters gegenüber dem Bild grundlegend verändert. Die Erfindung der Kamera hat auch die Sicht auf die Welt neu strukturiert, wie wir gesehen haben. Ihre emotionale Qualität liess aber die Bilder auch zwischen den Betrachter und die Welt treten. Schon wenige Jahre nach Erfindung der Photographie schrieb Feuerbach, dass diese Epoche das Bild dem Ding vorziehe, die Kopie dem Original, die Darstellung der Realität, die Erscheinung dem Sein, und dass sie sich dessen durchaus bewusst sei. Es entstand eine Welt der Bilder, es entstand eine Bilderwelt neben der Welt der wirklichen realen Erscheinungen. Das ging so weit, dass Emile Zola, einer der Wortführer des literarischen Realismus, erklärte, seiner Ansicht nach könne niemand behaupten, etwas wirklich gesehen zu haben, solange er es nicht photographiert habe. Die Bilderwelt beginnt, sich vor die Realität zu legen. Die Photos vermitteln nicht mehr Realität, vielmehr wird die Realität befragt, überprüft und bewertet, in-

wieweit sie der Photographie entspricht. Susan Sontag schreibt dazu:

Um das photographische Bild hat man eine neue Bedeutung des Begriffs «Information» konstruiert. Das Photo ist ein schmaler Ausschnitt von Raum ebenso wie von Zeit. In einer von photographischen Bildern beherrschten Welt erscheinen alle Grenzen («Rahmen») willkürlich. Alles kann von allem getrennt werden. Es ist lediglich erforderlich, jedesmal einen anderen Ausschnitt zu zeigen. Die Photographie fördert eine nominalistische Sicht der gesellschaftlichen Realität, so als bestünde diese aus kleinen, offenbar unendlich vielen Einheiten – wie ja auch die Zahl von Photos, die von etwas gemacht werden können, unbegrenzt ist. Durch Photographien wird die Welt zu einer Aneinanderreihung beziehungsloser, freischwebender Partikel... Die Kamera atomisiert die Realität, macht sie leicht zu handhaben und vordergründig. Es ist eine Sicht der Welt, die wechselseitige Verbundenheit in Abrede stellt.

Die Photographie bedeutet einen qualitativen Sprung auf dem Weg zur völligen Entfesselung der Bilder. Ihre Erfindung markiert eine Initialzündung, und die daraus resultierenden Veränderungen der Sehgewohnheiten führen direkt zu der uns heute umgebenden Bilderflut. Sie hat in der Folge ihrer technischen und industriellen Entwicklung Möglichkeiten geschaffen, über die kein anderes Bildsystem je verfügt hat. Die Photographie ist als Erfindung ein typisches Kind des 19. Jahrhunderts, das auch als Beginn der Moderne gilt. Und so könnte denn eine Definition einer modernen Gesellschaft auch lauten: Eine Gesellschaft wird modern, wenn eine ihrer Hauptaktivitäten das Produzieren und Konsumieren von Bildern ist, wenn Bilder unentbehrlich werden für die Gesundheit der Wirtschaft, für die Stabilität des Gemeinwesens und auch für das Streben nach privatem Glück. Heute

sind wir schon wieder einen Schritt weiter. Die Bilder drohen uns zu überwältigen, uns die Sinne zu rauben. Die Bilder haben sich als realer erwiesen, als irgendjemand hätte ahnen können. Für Platon waren die Bilder noch Schatten, flüchtige, unkörperliche Begleiterscheinungen jener realen Dinge, denen sie ihre Existenz verdanken. Die Photographie leitet einen unumkehrbaren Prozess der Entfesselung der Bilder ein. Sie verlieh ihnen eine neue Macht, liess sie zu unabhängig existierenden Realitäten werden, zu höchst informativen materiellen Ablagerungen.

Daraus erwächst den Bildern die Kraft, den Spiess umzudrehen gegenüber der Realität. Das heisst, dass die Bilder eben die Realität zum Schatten werden lassen. Die Photographie schuf zwar mit dem materiellen Double der Wirklichkeit die Ausgangsbasis für die Entfesselung der Bilder. Und sie vererbte alle ihre beschriebenen Eigenschaften auf die nach ihr entwickelten visuellen Medien. Aber schon bald nach der Erfindung der Photographie begann man, die Bewegung zu vermissen. Das Photo erschien als ein Stück Welt, aber es war ein Stück Welt, das nur isoliert einen bestimmten, sehr kurzen Augenblick festhält, das einen Zustand konserviert oder bewahrt, wie ein Stück Bernstein den intakten Körper von Insekten einer vergangenen Zeit. Der Film brachte dann Bewegung und Dauer in die Bilder und erschien so wie die Vollendung der photographischen Objektivität in der Zeit.

Fernsehen und Video machten es später möglich, Bilder gleichzeitig aufzunehmen und zu übermitteln. Indem sie die Bilder unabhängig von Zeit und Raum verfügbar machten, vollzogen sie einen weiteren Schritt in der Entfesselung der Abbilder. Für die heutige Agonie des Realen und der Wirklichkeit, die hinter der Flut von Bildern zu einem Schatten zu werden drohen, steht als bisher letztes Medium der Bildentfesselung: das Fernsehen. ■