

Posen der Ähnlichkeit

Zur wiederholten Entstellung der Fotografie

Sigrid Schade

Sah so die Großmutter aus? Die Photographie, über 60 Jahre alt und schon eine Photographie in modernem Sinn, zeigt sie als junges Mädchen von 24. Da Photographien ähnlich sind, muß auch diese ähnlich gewesen sein (...) Daß die Photographie jene gleiche Großmutter darstelle, von der man das Wenige behalten hat, das vielleicht auch vergessen wird, muß den Eltern geglaubt werden (...) Mit den erinnerten Zügen aber hat die nachgedunkelte Erscheinung so wenig gemein, daß die Enkel sich erstaunt dem Zwang unterwerfen, in der Photographie der fragmentarisch überlieferten Ahnfrau zu begegnen (...)

Diese Beobachtungen finden sich in Siegfried Kracauers Essay zur Fotografie von 1927¹, in dem er weiter feststellt, daß es sich bei der abgebildeten Person um jedes beliebige Mädchen der gleichen Zeit handeln könnte:

(...) die Großmutter auf der Photographie ist ein archäologisches Mannequin, das der Veranschaulichung des Zeitkostüms dient. So also ging man damals: mit Chignons, um die Taille eng geschnürt, in der Krinoline und dem Zuavenjäckchen. Vor den Augen der Enkel löst sich die Großmutter in modisch-altmodische Einzelheiten auf (...)²; der Zeitgebundenheit der Photographie entspricht genau die der Mode.³

Kracauer kommt zu einer Bestimmung der spezifischen Wirkung der Fotografie, die – wie ich zeigen will – derjenigen Roland

¹ Siegfried Kracauer: Die Photographie, FZ, 28. 10. 1927, zit. n. ders., Der verbotene Blick. Beobachtungen, Analysen, Kritiken, Leipzig 1992, S. 186.

² Ebd. S. 187

³ Ebd. S. 194

Barthes' in *Die helle Kammer* sehr nahe ist.⁴ Er argumentiert weiter:

Nicht das Lachen nur antwortet der veralteten Photographie. Sie stellt das schlechthin Vergangene dar, aber der Abfall war einmal Gegenwart. Die Großmutter ist ein Mensch gewesen, und zu dem Menschen haben Chignons und Korsett, hat der hohe Renaissance-Stuhl mit den gedrehten Säulen gehört (...) Nun geistert das Bild wie eine Schloßfrau durch die Gegenwart (...) Die Photographie wird zum Gespenst, weil die Kostümpuppe gelebt hat.⁵

Und:

Es fröstelt den Betrachter alter Photographien. Denn sie veranschaulichen nicht die Erkenntnis des Originals, sondern die räumliche Konfiguration eines Augenblicks; nicht der Mensch tritt in seiner Photographie heraus, sondern die Summe dessen, was von ihm abzuziehen ist. Sie vernichtet ihn, indem sie ihn abbildet.⁶ (Abb. 19)

Benjamins Satz vom: „Heimweh nach der im Stand der Ähnlichkeit entstellten Welt“, das dem Leben und Schreiben Prousts zugrunde liege⁷, bezeichnet eine Erfahrung, die im Feld des Sehens derjenigen entspricht, die durch die Konfrontation einer Fotografie mit einem Erinnerungsbild ausgelöst wird. Die Entstellung, die Kluft zwischen dem, was wir zu sehen erwarteten oder erhofften, und dem, was die Fotografie uns zu sehen gibt, läßt sich nicht allein aus einer historischen Distanz erklären, wengleich diese eine gewisse Rolle spielt. Die Kränkung, daß das Erinnerungsbild uns getäuscht hat, die Peinlichkeit, daß das Foto etwas zeigt, von dem wir nicht gewußt haben, oder an das wir uns nicht erinnern können oder wollen, verfolgt uns – gleichgültig, ob es sich um ein Foto einer bekannten, geliebten Person handelt, oder um eines von uns selbst.

Ich möchte dieser Entstellung von Erinnerungsbildern durch die Fotografie nachgehen und zeigen, daß es sich um eine Erfahrung

⁴ Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*, Frankfurt a.M. 1985

⁵ Kracauer a.a.O. (Anm. 1) S. 195

⁶ Ebd. S. 196

⁷ Walter Benjamin: *Zum Bilde Prousts*, in ders.: *Aufsätze, Essays, Vorträge*, GS Bd. II.I, Frankfurt a.M. 1991, S. 314

handelt, die nicht nur das Betrachten von Fotografien betrifft, sondern auch das Fotografieren und Fotografiert-Werden.

Die Fotografie ist mittlerweile kein neues Medium mehr, sie ist über 150 Jahre alt und sowohl was ihre Theorie oder Phänomenologie, als auch was die fotografische Praxis einzelner Personen oder Gruppen anbelangt, ist inzwischen eine kaum noch zu sichtende Menge von Schriften angewachsen. Gleichwohl bleibt zu beobachten, daß die Spur der Entstellung und des Unheimlichen, die der Fotografie von Beginn an anhaftete, immer wieder der Beschreibung entgleitet oder durch eine solche eher verstellt, ja harmonisiert wird. Und selbst wenn eine Beschreibung in der Einkreisung dieser Spur einmal geglückt zu sein scheint, bewahrt jene uns keineswegs davor, daß die Erfahrung, um die es geht, immer wieder aufs Neue gemacht werden muß. Der Augenblick der Entstellung ist nicht vorhersehbar und nicht kontrollierbar. Die Faszination der Fotografie hat nicht aufgehört, überraschende Effekte zu erzeugen und so wenig es ein immer wieder postuliertes Ende der Kunst gegeben hat, so wenig ist ein Ende dieses Unheimlichkeits-Effektes der Fotografie abzusehen, jedenfalls solange sie noch nicht gänzlich digitalisiert ist.

Der folgende Text ist in drei Teile gegliedert: im ersten werde ich dem Begriff der „Ähnlichkeit“ innerhalb der Tradition des Kunst-Diskurses und der philosophischen Ästhetik nachgehen, weil die widersprüchliche Verortung und Selbstverortung der Fotografie im Dispositiv „Kunst“ ein besonderes Licht auf die strategische Funktion jenes Begriffs wirft. Die Debatten über „Ähnlichkeit, Natur, Kunst und Kreativität“ im 19. Jahrhundert setzen an der Schnittstelle der technischen Eigenschaften der Fotografie an und zeugen von ihrem paradoxalen Status, den sie unter den Bildmedien einnimmt. Sie ist ein Medium, das Ähnlichkeit, Wahrheit und Authentizität verspricht und gleichzeitig dem Anspruch dieses Versprechens – und dieses wird von Anfang an als Irritation vermerkt – den Grund entzieht.

Der zweite Teil wird sich mit dem fotografischen Setting auseinandersetzen, in dessen Spektrum die Pose eine besondere Rolle spielt, und zwar eine von anderen Bildmedien und insbesondere der Malerei verschiedene. Die Pose als einer der beiden Brennpunkte im

elliptischen Vorgang des fotografischen Verfahrens gerät ins Blickfeld nicht als blinder Fleck – denn sie ist deutlich zu sehen – sondern als wunder Punkt der fotografischen Entstellung, gewissermaßen als Bezugspunkt der fotografischen Dezentrierung des Fotografierens.

Im dritten Teil werden wir darauf stoßen, daß die Beschreibungen männlicher Autoren auffallend häufig den Choc der Entstellung anhand der Fotografien ihrer Mütter oder Großmütter thematisieren. Auf der Suche nach dem begehrten Bild wird offensichtlich die Fotografie des ersten begehrten Objekts zum Paradefall für die kränkende Wahrnehmung des Entzugs eines Erinnerungsbildes.

Die Autoren Siegfried Kracauer, Roland Barthes und Hervé Guibert stoßen in diesem Entzug auf das, was Walter Benjamin in seiner *Kleinen Geschichte der Photographie* von 1931 das „Optisch-Unbewußte“⁸ nennt, von dem man erst durch die Fotografie erfahre, so wie vom Triebhaft-Unbewußten erst durch die Psychoanalyse. Benjamin stellt hier einen Zusammenhang zwischen dem Unbewußten und der Fotografie her, den Lacans Konzept vom Blick als Objekt des Begehrens im Feld des Sehens weiter beleuchtet.

Begeben wir uns also auf die Spur der fotografischen Entstellung.

1. Zur Funktion des Begriffs „Ähnlichkeit“ im Kunst-Diskurs

Roland Barthes verweist in *Die helle Kammer* zu Recht darauf, daß aus historischer Perspektive nicht so sehr die optische Apparatur und das mit ihr verbundene Wissen für die technische Entwicklung der Fotografie ausschlaggebend war, sondern die Entdeckung der Lichtempfindlichkeit von Silbersalzen.⁹ Die Camera obscura wurde schon seit der Renaissance als Hilfsmittel der Malerei benutzt; eine der ersten Beschreibungen stammt von Leonardo da Vinci.¹⁰

⁸ Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, in: ders.: Aufsätze, Essays, Vorträge, GS Bd. II.I, Frankfurt a.M. 1991, S. 371

⁹ Barthes a.a.O. (Anm. 4) S. 90,91

¹⁰ Bernd Busch: *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*, München 1989, S. 100

Es waren die Versuche, das flüchtige Bild, das mit Hilfe der Camera obscura eingefangen werden konnte, dauerhaft auf einer lichtempfindlichen Schicht zu fixieren, die zur Fotografie führten. Barthes benennt die daraus resultierende besondere Beziehung des Bildes zum abgebildeten Gegenstand in Anlehnung an die Klassifikation der indexikalischen Zeichen bei Charles Sanders Peirce als „Emanation des Referenten“.¹¹ Zum Zeitpunkt ihrer Erfindung ist von Licht- und Sonnenschrift (Héliographie) die Rede – so Niépce –, oder auch, wie bei Talbot, einem weiteren der „Väter“ der Fotografie, vom *Pencil of Nature*.¹²

Die Weitsicht des Bühnenbildners Daguerre, Betreiber eines großen Dioramas, mit Nicéphore Niépce, der auf der Suche nach neuen Reproduktionsverfahren chemische Experimente zur Fixierung von Stichen gemacht hatte, zusammenzuarbeiten, führte zu den ersten Daguerrotypien, die Unikate waren: mit einer Jodsilberschicht überzogene Platten, auf denen das „latente Bild“ nach der Einwirkung von Quecksilberdämpfen sichtbar gemacht worden war.¹³ Unter denjenigen, die Daguerres Angebot an die französische Regierung, das Verfahren zur öffentlichen Nutzung anzukaufen, 1939 begutachteten, war Alexander von Humboldt. In einem Brief schildert er seine Eindrücke von den Daguerrotypien:

Gegenstände, die sich selbst in unnachahmlicher Treue malen; Licht, gezwungen durch chemische Kunst, in wenigen Minuten bleibende Spuren zu hinterlassen, die Konturen bis auf die zartesten Teile scharf zu umgrenzen, ja, diesen ganzen Zauber (...) zu sehen, das spricht freilich unaufhaltsam den Verstand und die Einbildungskraft an.¹⁴

Der Engländer William Henry Fox Talbot war zeitgleich damit beschäftigt, mit Hilfe der Camera obscura seine Reiseeindrücke

¹¹ Vgl. Sigrid Schade: *Der Schnappschuß als Familiengrab. Entstellte Erinnerung im Zeitstil der Photographie*, in: *Zeitreise. Bilder, Maschinen, Strategien, Rätsel*, hrsg. v. G.C. Tholen, M. Scholl, M. Heller, Museum f. Gestaltung Zürich, Basel, Frankfurt a.M. 1993, S. 289, 290

¹² Hubertus von Amelunxen: *Die aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Photographie durch William Fox Talbot*, Berlin 1989, S. 59 ff.

¹³ Busch a.a.O. (Anm. 10) S. 184, 185

¹⁴ Gerhard Plümpe: *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, München 1990, S. 9

festzuhalten, die ihm im Prozeß des Zeichnens zu entgleiten drohen:

Die Koordination von Gesichtssinn und Zeichenstift verfehlt *trotz aller Mechanisierung des Zeichenaktes* die getreue Wiedergabe der Anschauung. Der Zeichenstift erweist sich als ‚*tremulos*‘ (...).¹⁵

Talbot machte sich die Eigenschaften des Silbernitrats zunutze und entdeckte das Negativ-Positiv-Verfahren, also die Fotografie auf Papier, die potentiell beliebig vervielfältigbar ist, eine Voraussetzung für den Einsatz der Fotografie als Massenmedium. Er nannte sie Kalotypie. In der von ihm gegründeten Manufaktur gab er 1944 das erste fotografisch illustrierte Buch heraus, dem er den Titel *The Pencil of Nature* gab. Im Vorwort heißt es in Abgrenzung zu in Frankreich nach Daguerrotypen reproduzierten Stichen:

Die Tafeln des hier angekündigten Werks werden mit äußerster Sorgfalt und allein mit optischen und chemischen Verfahren ausgeführt werden (...), und die dargestellten Ansichten werden nichts enthalten als den *wahren und unverfälschten Pinselstrich der Natur*.¹⁶

Diese Aussagen der Zeitzeugen sind bekannt. Ich führe sie an dieser Stelle noch einmal an, weil sowohl Humboldt als auch Talbot in ihren Beschreibungen auf ein Muster zurückgreifen, das traditionellerweise künstlerische Qualität beweisen soll, das aber zu diesem historischen Zeitpunkt bereits zwiespältig aufgenommen wird. Talbots Verwendung des Begriffs „Mechanisierung des Zeichenaktes“ liefert geradezu den ästhetischen Einwänden gegen die Fotografie die Munition. In seinem Buch *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie im Zeitalter des Realismus* belegt Gerhard Plumpe, wie der Anspruch, mit dem die Fotografie in die Öffentlichkeit trat, nämlich der Wirklichkeit näher, ähnlicher oder sogar mit ihr identischer zu sein, als jede noch so realistische Malerei es vermochte, zum Zeitpunkt ihres In-Erscheinung-Tretens um 1839 auf eine ästhetische Debatte traf, in der das Konzept von der Mimesis als künstlerischem Verfahren bereits abgewertet war. Diese Debatte war so weit fortgeschritten, daß Ähnlichkeit im traditionellen Sinn

¹⁵ Busch a.a.O. (Anm. 10) S. 189

¹⁶ von Amelunxen a.a.O. (Anm. 12) S. 42

nicht mehr als konstitutives Moment der künstlerischen Produktion angesehen wurde.¹⁷ Dies hatte Konsequenzen für die Selbstverortung oder Selbstbewertung der Fotografie, in dem Augenblick, wo sie den Status des Kunstwerks für sich selbst beanspruchen wollte.

Der alte, in der Antike zum erstenmal formulierte Anspruch der Kunst, ihre höchste Vollendung in der am besten täuschenden Nachahmung der Natur zu erfahren, der den Wettbewerb zwischen den Künsten aufs immer Neue anstachelte und auf den sich die Aussagen Humboldts und Talbots beziehen, wird konterkariert durch den seit der Renaissance und besonders im Manierismus vorformulierten Autonomie- und Genieanspruch künstlerischer Kreativität, daß das höchste Ziel nicht sei, die Natur nachzuahmen, sondern sie zu übertreffen, einen Anspruch, auf den sich die philosophische Ästhetik seit Ende des 18. Jahrhunderts wieder bezog.¹⁸ Der Abgrenzungsbegriff der Mechanisierung spielt dabei eine besondere Rolle, weil er einen Automatismus des Verfahrens impliziert, der der Fotografie schließlich als Negativum vorgehalten wird. Die dem Kunst-Diskurs seit der Renaissance unabdingbar zugehörigen Konzepte der *Idea* und *Inventio* hatten den gesellschaftlichen Aufstieg des Künstlerschöpfers gegenüber dem abgewerteten Handwerker mitbegründet. Schon in Vasaris hymnischer Feier des größten aller Künstler, Michelangelo, klang die Vorstellung an, daß Künstlerschaft und Genie sich in der Abweichung von der Regel, sei es von technischen Vorschriften, sei es von den Regeln der Mimesis erst wirklich zeige.¹⁹ Das System von Zuschreibungen „Automatismus versus Kreativität, Reproduzierbarkeit versus Singularität, Kollektivität oder Anonymität versus Individualität, Maschine gegen Mensch, Mechanismus versus Organismus, Tod versus Leben

¹⁷ Plumpe a.a.O. (Anm. 14)

¹⁸ Vgl. dazu Ursula Link-Heer: *Maniera. Überlegungen zur Konkurrenz von Manier und Stil* (Vasari, Diderot, Goethe), in: Hans Ulrich Gumbrecht, Karl Ludwig Pfeiffer (Hrsg.): *Stil. Geschichte und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements*, Frankfurt a.M. 1986, S. 93–114

¹⁹ Sigrid Schade, Silke Wenk: *Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz*, in: Hadumod Bussmann, Renate Hof (Hrsg.): *Genus – Das Geschlechterverhältnis in den Kulturwissenschaften*, Stuttgart 1995, Kap. 3.4: *Zentralfigur der Kunstgeschichte: der Künstler als Schöpfer*

etc.“ lieferte das Raster, auf dem die Hierarchien der Künste, der Gattungen und Medien seit der Renaissance ausgehandelt wurden. Die binären Schematisierungen, die Plumpe zu Recht als die „Doxa“ des ästhetischen Diskurses im 19. Jahrhundert benennt,²⁰ ruhen allerdings einer weiteren binären Opposition auf, die er übersah, nämlich der der Geschlechterdifferenz. Die feministische Forschung hat mittlerweile überzeugend dargelegt, daß der abendländische Diskurs über das Schöpferindividuum seit der Renaissance mit den Zuschreibungen des Reproduktiven zum „Weiblichen“, der *idea* und der *inventio* zum „Männlichen“ einherging.²¹ Die Fotografie findet sich im Augenblick ihrer Erfindung in einem Geflecht von Auf- und Abwertungen von künstlerischen Verfahren und Medien vor, in deren Zentrum unausgesprochen das geniale Künstlersubjekt steht. Innerhalb dieses diskursiven Geflechts hat sie sich aggressiv wie defensiv, affirmativ wie subversiv verhalten, je nachdem ob sie sich in Anerkennung der Kategorien des Kunstdiskurses in diese einzuschreiben versuchte, oder aber jenseits davon eine Position der Kritik an den traditionellen Gattungshierarchien einnahm. Der Hartnäckigkeit des Künstlerdispositivs ist jedenfalls mitzuverdanken, daß diese Debatte, ob Fotografie auch Kunst sei, bis heute nicht aufgehört hat, sich fortzusetzen. Benjamin bemerkt dazu:

Es ist dieser fetischistische, von Grund auf antitechnische Begriff von Kunst, mit dem die Theoretiker der Photographie fast 100 Jahre lang die Auseinandersetzung suchten, natürlich, ohne zum geringsten Ergebnis zu kommen. Denn sie unternahmen nichts anderes, als den Photographen vor eben jenem Richtstuhl zu beglaubigen, den er umwarf.²²

Außerhalb des Kunst-Diskurses wurde die Fotografie selbstverständlich sofort von den Wissenschaften als ureigenstes Medium eingesetzt, die sich der Klassifizierung und Identifizierung von Menschen und Gegenständen verschrieben hatten. Fotografien von „Irren“, Bertillons Archive von Verbrecherfotos, die Serienfotogra-

²⁰ Plumpe a.a.O. (Anm. 14) vor allem S. 17–52

²¹ Schade, Wenk a.a.O. (Anm. 19); Nanette Salomon: Der kunsthistorische Kanon – Unterlassungssünden, in: kritische berichte, Jg. 21, H. 4, 1993, S. 27–40

²² Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, a.a.O. (Anm. 8) S. 369

fien der hysterischen Anfälle von Frauen, wie sie Charcot herstellen ließ, zeugen vom Glauben an die indexikalische Qualität der Fotografie. Sie wird zum Beweismittel in juristischen Prozessen. Dem bereits von Zeitgenossen geäußerten Verdacht, daß es sich z.B. bei seiner Darstellung des hysterischen Anfalls um manipulierte und gestellte Szenen handeln könne, entgegnet Charcot: „In Wirklichkeit stehe ich nur da wie ein Fotograf, was ich sehe schreibe ich auf.“²³

Den zeitgenössischen Polemiken von seiten des ästhetischen Diskurses, die die Fotografie als „Copiermaschine“²⁴ desavouierten und ihr vorwarfen, sie könne nur eine Ähnlichkeit der Oberfläche, nicht aber der Tiefe erzeugen, wozu nur der Künstler fähig sei, diesen Polemiken also begegnete die Fotografie mit dem, was man nachträglich als Überanpassung an das traditionelle Medium bezeichnen würde. Sie gebärdete sich konservativer als die Malerei selbst, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vom Mimetischen abzuwenden und den Weg zur Impression und Abstraktion einzuschlagen begonnen hatte.²⁵

2. Posen der Erstarrung

Besonders deutlich wird diese Überanpassung an den Mustern des Portraits, das sich am traditionellen Adelsportrait orientierte. Das Bürgertum fand in ihm ein Mittel, sich selbst in der Erbschaft der noch nicht politisch, aber bereits ökonomisch überwundenen Schicht zu repräsentieren.²⁶ Wegen der zunächst langen Belich-

²³ Vgl. dazu Georges Didi-Huberman: *L'invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris 1982, bes. S. 32–68, und Sigrid Schade: Charcot und das Schauspiel des hysterischen Körpers. Die Pathosformel als ästhetische Inszenierung des psychiatrischen Diskurses – ein blinder Fleck in der Warburg-Rezeption in: *DenkRäume. Zwischen Kunst und Wissenschaft*, hrsg. v. Silvia Baumgart u.a., Berlin 1993

²⁴ Plumpe a.a.O. (Anm. 14) S. 27

²⁵ Sigrid Schade: *Inszenierte Präsenz. Der Riß im Zeitkontinuum (Monet, Cézanne, Newman)*, in: *Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*, hrsg. v. G.C. Tholen, M. Scholl, Weinheim 1990, S. 211–230

²⁶ Timm Starl: *Im Prisma des Fortschritts. Zur Fotografie des 19. Jahrhunderts*, Marburg 1991, S. 25 ff.

tungszeiten (drei, vier Minuten) konnten Fotos nur unter besonderen Bedingungen gemacht werden, man benötigte ein Atelier mit Oberlicht – und Kulissen und Requisiten, die gleichzeitig der Simulation großbürgerlicher Interieurs und dem Stillstellen der Fotografierten zum Aufstützen oder Anlehnen dienten. (Abb. 20)

Die Haltungen der Abgebildeten, ihre Posen weichen kaum voneinander ab. Sie wiederholen sich so häufig, daß bereits Zeitgenossen darüber klagten, daß das Foto keineswegs dem Einzelnen ähne, sondern dem kollektiven Wunschbild, von dem sich die bürgerliche Gesellschaft bereits ein Bild gemacht hatte, bevor sie ins Atelier ging. „In der Maskenhaftigkeit der Mienen und der Stereotypie der Erscheinungen und Umgebung gleichen sich die Bildnisse, sind die Personen austauschbar (...)“²⁷ Differenzen werden zwar erkennbar, die vor allem die Geschlechterzuschreibungen betreffen. Die Pose legt jedoch vor allem Zeugnis ab von einem der Fotografie vorweggenommenen Bild, dem der Fotografiert-Werdende ähnlich zu werden versucht. (Abb. 21) In der Aufstellung als *Tableau Vivant* liegt bereits das dezentrierende Moment des fotografischen Settings, das in einem „imaginären Kontrakt“²⁸ zwischen dem Fotograf und dem Portraitierten besteht. Dieser imaginäre Kontrakt spiegelt sich in den Fotos, der Ausstattung der Ateliers und in den technischen Details des Handwerks.

Posing quite an art in itself, eine englische Karikatur von 1879, verweist auf das Gewaltsame des Posierens, dem sich der zu Portraitierte unterwirft, für das der Stuhl, auf dem er sitzen muß, als Metapher gelten kann. (Abb. 22) Benjamin kommentiert dies so:

Damals sind jene Ateliers mit ihren Draperien und Palmen, Gobelins und Staffeleien entstanden, die so zweideutig zwischen Exekution und Repräsentation, Folterkammer und Thronsaal schwankten ...²⁹

Die Pose als zentrales Moment des fotografischen Settings macht jedes Foto zur theatralischen Aufführung. Wenn Schauspieler in den gleichen Interieurs ihre Rollen nachspielen, um fotografische

Cartes de Visite herstellen zu lassen³⁰ (Abb. 23), dann wundert es nicht, daß auch die zum Beweis ihres abweichenden, aber klassifizierbaren Verhaltens fotografierten Hysterikerinnen der Salpêtrière, z.B. Augustine, zu Darstellerinnen ihrer Krankheit werden, von denen ebenfalls *Cartes de Visite* – und zwar der Krankenvisite zeugen.³¹ (Abb. 24)

Die Fotografie dient in beiden Fällen weniger dazu, den Abgebildeten Publicity zu verschaffen, als den Fotografen und den Medizinern selbst.

Wir stehen also vor dem Befund, daß die Fotografien von einem Bild sprechen, dessen Ähnlichkeit von einem Medienverbund garantiert wird, einem Verbund, in dem nicht nur das traditionelle Adelsportrait, sondern auch das Theater, die Psychiatrie, die Werbung u.a. die Muster liefern. Die Zeugenschaft der Pose bezogen auf den fotografischen Blick und das Moment der Dezentrierung des Subjekts im Augenblick des Fotografiert-Werdens ist von vielen Autoren beschrieben worden, besonders eindrücklich von Roland Barthes:

Ein bizarrer Vorgang: ich ahme mich unablässig nach und aus diesem Grund streift mich jedesmal, wenn ich fotografiert werde, unfehlbar ein Gefühl des Unechten, bisweilen von Hochstapelei (...). Denn die Photographie ist das Auftreten meiner selbst als eines Anderen: eine durchtriebene Dissoziation des Bewußtseins von Identität.³²

Eine Erlösung dieser Dissoziation bringt das Geräusch, das das Ende des Vorgangs bedeutet:

Diese mechanischen Geräusche liebe ich auf eine wollüstige Art, als wären sie an der PHOTOGRAPHIE genau das eine – und nur dies eine –, was meine Sehnsucht zu wecken vermag: dieses kurze Klicken, welches das Leinentuch der Pose zerreißt.³³

Im Augenblick des Posierens wird etwas bewußt, was der Effekt des Blicks eines Anderen genannt werden kann, eine Verschiebung des

³⁰ Claudia Balk: Theaterfotografie. Eine Darstellung ihrer Geschichte anhand der Sammlung des Deutschen Theatermuseums, München 1989, S. 19 ff.

³¹ Schade, Charcot und das Schauspiel des hysterischen Körpers a.a.O. (Anm. 23)

³² Barthes, a.a.O. (Anm. 4)

³³ Ebd. S. 24

²⁷ Ebd. S. 27

²⁸ Didi-Huberman a.a.O. (Anm. 23) S. 87 ff.

²⁹ Benjamin, Eine kleine Geschichte der Photographie a.a.O. (Anm. 8) S. 375

Selbst, die durch die Kamera markiert wird: In der Pose „verwandle [ich] mich bereits im voraus zum Bild“.³⁴ Barthes setzt fort: „Ich wünschte, daß mein Bild ... stets mit meinem ‚Ich‘ übereinstimmte; doch vom Gegenteil muß die Rede sein: Mein ‚Ich‘ ist's, das nie mit seinem Bild übereinstimmt ...“³⁵ (Abb. 25)

In meinem Aufsatz *Der Schnappschuß als Familiengrab. Entstellte Erinnerung im Zeitstil der Photographie*³⁶ habe ich diesen Erfahrungsbericht Roland Barthes' von der Begegnung mit dem unheimlichen Doppelgänger mit der Konzeption des Unbewußten im Feld des Sehens in Verbindung gebracht, wie sie Jacques Lacan in Anschluß an Freuds Narzißmus-Aufsatz und dessen Bemerkungen zur Paranoia entwickelt hat.³⁷ Die Verwendung der Fotografie als Metapher für die visuelle Dezentrierung des Subjekts bei Lacan setzt eine Erweiterung der Konzeption der Pose voraus, nämlich die Vorstellung einer nicht bewußt eingenommenen Pose, einer unbewußten Pose also:

Durch den Blick trete ich ins Licht und über den Blick werde ich der Wirkung desselben teilhaftig. Daraus geht hervor, daß der Blick das Instrument darstellt, mit dessen Hilfe das Licht sich verkörpert, und aus diesem Grunde auch werde ich (...) *photo-graphiert*.³⁸

Was einzukreisen wäre, ... ist die Präexistenz eines Blicks – ich sehe nur von einem Punkt aus, bin aber in meiner Existenz von überallher erblickt.

Der Blick des Anderen, besser der Blick, „den ich auf dem Feld des Anderen imaginieren“³⁹, geht dem Bewußtsein, das sich selbst gegenwärtig zu sein glaubt, voraus, er ist ihm nicht präsent, und wird

³⁴ Ebd. S. 19

³⁵ Ebd. S. 20

³⁶ Schade, *Der Schnappschuß als Familiengrab* a.a.O. (Anm. 11)

³⁷ Jacques Lacan: Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse (Seminar Bd. XI), Olten, Freiburg i.Br. 1978, S. 73 ff.: „Vom Blick als Objekt klein a“. Diese Verbindung hat inzwischen auch Margaret Iversen in ihrer Lektüre von Roland Barthes „Die helle Kammer“ hergestellt, sie hat ebenfalls auch auf die Nähe dieses Ansatzes zu Benjamins Konzept des „Optisch-Unbewußten“ aufmerksam gemacht: Margaret Iversen: What is a Photograph? in: *Art History*, Vol. 17, No. 3, 1994, S. 450 ff.

³⁸ Lacan a.a.O. (Anm. 37) S. 113

³⁹ Ebd. S. 90

sichtbar erst in der Nachträglichkeit angehaltener Zeit, die die Fotografie darstellt.

Noch die Fotografien, die als Schnappschüsse gelten, weil sie dem Fotografierten keine „Zeit“ gelassen hatten, sich in Positur zu stellen, speichern ein Sich-Geben der Person, das als Pose an einen anderen Blick gerichtet ist. In der Struktur des Fotografiert-Werdens bildet sich gewissermaßen die Struktur des Sich-Selbst-Entwerfens ab, das niemals vom Blick des Anderen abgezogen werden kann.

Die Fixierung des Begriffs der Pose auf das gestellte Foto läßt sich nicht aufrecht erhalten. In ihm materialisiert sich als Sonderfall der Blick des Anderen in dem genau positionierbaren Kamera-Auge. Der Blick ist nur für einen Augenblick der Stillstellung mit dem Apparat identisch und untersteht partiell noch der Regie des Fotografierten. Das Optisch-Unbewußte wird jedoch ebenfalls über die fotografische Stillstellung sichtbar, in der Fixierung dessen, was sich entzieht.

3. Die fotografische Entstellung der Mutter

Das auslösende Moment für Barthes' phänomenologische Überlegungen in *Die helle Kammer*, die er allerdings an vorangegangene Arbeiten zur Fotografie anschließen kann⁴⁰, war der Verlust der Mutter, deren Tod er selbst nur um wenige Wochen überleben sollte.⁴¹ Das Sichten von alten Fotografien aus ihrem Nachlaß wird für ihn zum Anlaß, über den Tod in der Gesellschaft, den eigenen zukünftigen Tod und die besondere Beziehung der Fotografie zum Tod nachzudenken.⁴²

Im Zuge des Sichtens kommt es zu einer „Verwerfung“ der Fotografien seiner Mutter, die mit seinem Erinnerungsbild an sie nicht übereinstimmen. Die Fotografien werden den Lesern übrigens vor-enthalten, weil sie keine Möglichkeit hätten – so Barthes –, diese Nicht-Übereinstimmung zu überprüfen. Es findet sich ein Foto, in

⁴⁰ Z.B. Roland Barthes: Die Fotografie als Botschaft, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a.M. 1990, S. 11 ff.

⁴¹ Ausführlicher bei Schade, *Der Schnappschuß als Familiengrab* a.a.O. (Anm. 11)

⁴² Jacques Derrida: *Die Tode von Roland Barthes*, Berlin 1987

dem der Entzug der Mutter als besonders kränkend wahrgenommen wird. Die Beschreibung dieses Fotos ist den Bemerkungen Kracaers von den Fotos seiner Großmutter, die den vorliegenden Text eröffnet haben, auffallend ähnlich:

Man ist eigenartig verblüfft, einen vertrauten Menschen anders gekleidet zu sehen. Hier ist meine Mutter um das Jahr 1913, in eleganter Garderobe, mit Hütchen, Federboa, Handschuhen, feiner Wäsche, die an den Handgelenken und am Halsausschnitt hervorsieht, von einem ‚Chic‘, dem ihr sanfter, argloser Blick widerspricht. Nur dieses eine Mal sehe ich sie so, vereinnahmt von einer GESCHICHTE (des Geschmacks, der Moden, der Stoffe): dabei wird meine Aufmerksamkeit von ihr abgelenkt durch das Beiwerk, das es längst nicht mehr gibt; denn Kleidung ist vergänglich, sie bereitet dem geliebten Menschen ein zweites Grab.⁴³

In der gleichen Passage findet sich auch ein Hinweis darauf, was Barthes an der „Vereinnahmung der Mutter durch eine GESCHICHTE“ so stört:

Ich las mein Nichtvorhandensein aus den Kleidern, die meine Mutter vor dem Beginn meiner Erinnerung an sie getragen hat.

Im Zeitstil versteckt sich also eine Abwesenheit, ein störendes Moment, das im modischen „Beiwerk“ den unübersehbaren Beweis eines anderen Begehrens oder eines Begehrens des Anderen liefert. Barthes' Wunsch, die Mutter in Fotografien so wiederzuentdecken, wie er sie erinnert, ist der Wunsch, sie als eine zu sehen, die sich auf seinen Blick hin entwirft. In den Fotografien, in denen Kleidung und Accessoires mit seinen Kindheitserinnerungen verknüpft werden können, gelingt das ‚Übersehen‘ des Blicks des Anderen, weil der eigene Blick mit dem der Kamera übereinstimmt (das Foto hätte historisch von ihm selbst hergestellt sein können). Die Mutter ist also das geliebte Objekt, das durch eine lebensgeschichtliche Zeitverschiebung zumeist dasjenige Objekt ist, an dem sich die entstehende Wirkung der Fotografie zuerst zeigt, denn diese zeugt sowohl von einer dem (männlichen) Kind vorangegangenen Existenz der Mutter als auch von jenem „präexistenten Blick“ (Lacan), dem das Subjekt unterworfen ist.

⁴³ Barthes, *Die helle Kammer* a.a.O. (Anm. 4) S. 74

Allerdings gelingt es Barthes, in einem der Fotos, das eigentlich zu den verworfenen gehören müßte, weil es ebenfalls von seinem „Nichtvorhandensein“ betroffen ist, eine Übereinstimmung mit seinem Erinnerungsbild der Mutter herzustellen, nämlich in einem Bild der Mutter als Kind, in dem sie der alten Mutter gleicht, die alt und schwach – während er sie gepflegt hatte – zu seiner „Tochter“ geworden war.⁴⁴ Der Blick dieses Fotos, in dem Barthes eine Praefiguration sieht, wird als Generationen überdauernder, insistierender Blick wahrgenommen, dessen Appell den zukünftigen Sohn gemeint haben wird.

Ich möchte mit einem weiteren Fall einer fotografischen Entstellung der Mutter den Einsatz, um den es beim Fotografieren geht, verdeutlichen.

Hervé Guibert, ein über Fotografie schreibender Autor und selbst Fotograf, der im Alter von 36 Jahren an den Folgen von Aids starb, war Ende der 70er Jahre mit Roland Barthes befreundet. (Abb. 26) Nach eigener Auskunft hatte ihn das Buch *La Chambre Claire*, das 1980 erschienen war, in seinem Schreiben über Fotografie stark beeinflusst.⁴⁵ In der 1981 veröffentlichten Geschichte „Das Phantombild“ beschreibt Guibert den mißglückten Versuch, seine Mutter zu fotografieren, und zwar so zu fotografieren, daß das Foto ihn selbst als begehrten Anderen der Mutter speichern sollte.

Diese Geschichte beginnt mit der Feststellung: „Das Photographieren ist auch eine sehr verliebte Beschäftigung.“ Es geht um ihn selbst als den Sohn, der sich als begehrtes Objekt der Mutter gegen den Vater zu behaupten versucht. Dieses Begehren nach dem begehrenden Blick der Mutter wird zum Kampf um das Bild der Mutter, in deren äußerer Erscheinung, in ihrer Frisur und Kleidung der Blick zutage tritt, an welchen ihr Begehren gerichtet ist. Bereits der Vater führt einen Kampf um das Bild der Mutter, denn sie „gehört zu jenen Frauen, die sich gerne Ähnlichkeit mit einer Schauspielerin, in diesem Fall Michèle Morgan, nachsagen lassen, und die zu ihrem Friseur mit einem aus einer Zeitschrift ausgesuchten Photo dieser Schauspielerin gehen, damit dieser, mit dem Photo als Vorlage, ihr dann die Frisur der Schauspielerin verpassen

⁴⁴ Ebd. S. 82, ausführlicher in Schade, *Der Schnappschuß als Familiengrab* a.a.O.

⁴⁵ Thomas Laux im Nachwort zu Hervé Guibert: *Phantombild*, Leipzig 1993, S. 1

kann.“⁴⁶ Diese Frisur haßt nicht erst der Sohn, sondern bereits der Vater, der der Mutter untersagte, „sich zu schminken, sich die Haare zu färben“. Der Vater kam lebensgeschichtlich dem Sohn mit der Absicht zuvor, die fotografische Erscheinung der Mutter und also ihr Erinnerungsbild festzulegen. Er „befahl ihr zu lächeln, oder er photographierte sie gegen ihren Willen, wobei er so tat, als würde er seinen Apparat einstellen, damit sie ihr Bild nicht kontrollieren konnte.“⁴⁷ Diese Inszenierungen dienen der Umgehung der Vorstellung eines sowohl dem Vater wie dem Sohn vorangehenden Blicks, der in ihrem Selbstentwurf, festgelegt auf eine bestimmte Schauspielerin, fixiert ist. Der Sohn will es nun dem Vater gleichtun. Die Austreibung des Vaters aus dem Blick und dem Erinnerungsbild wird das Ziel der fotografischen Handlung:

Das erste, was ich tat, war meinen Vater von der Bühne des Geschehens wegzubringen, ihn fortzujagen, damit ihr Blick nicht immer erst über den seinen ging, sie also (...) vorübergehend von diesem in über zwanzig Jahren angestauten Druck zu befreien, damit nur noch unser heimliches Einverständnis übrigblieb, eines der ganz neuen Art, ohne Ehemann und Vater, nur eine Mutter und ihr Sohn (war es in Wahrheit nicht der Tod meines Vaters, den ich in Szene setzen wollte?).⁴⁸

Der Sohn zerstört im Verlauf der Szene zuerst die Frisur, läßt die Mutter in Unterwäsche posieren, legt ihr hellen Puder auf, setzt sie ins gedämpfte Licht des Salons zwischen Grünpflanzen und versucht, die kulturellen Codes des Lebens der Mutter auszuschalten:

(ich hielt momentan Zeit und Altern an, ich kehrte zurück in die Zeit meiner Liebe zu meiner Mutter) (...) Ich machte das Photo: sie war in diesem Moment auf dem Gipfel ihrer Schönheit, das Gesicht vollkommen entspannt und glatt, sie sagte kein Wort (...). Ich glaube, daß sie in diesem Moment dieses Bild von sich genoß, welches ich, ihr Sohn, ihr zu erhalten erlaubte und welches ich ohne das Wissen meines Vaters erbeutete. Ja, das ist es: das Bild einer Frau, die genießt, weil sie wegen der Zensur ihres Mannes nie ein verbotenes Bild von sich haben durfte, und so war die Lust, die von ihr zu mir herüberkam, um so stärker, als sich dieses Verbot in Luft auflöste.⁴⁹

⁴⁶ Hervé Guibert: Phantombild a.a.O. (Anm. 45) S. 13

⁴⁷ Ebd.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd.

Der Sohn imaginiert sich als den privilegierten Adressaten des Blicks der Mutter, welcher erst nach Aufhebung des Inzestverbotes gezeigt werden kann. Das Verbot jedoch insistiert. Die Entwicklung des Fotomaterials, auf dem nichts zu sehen ist, bringt zunächst den Vater in Verdacht, der es entwickelt hatte. Der Sohn muß sich schließlich der Tatsache stellen, daß er selbst den Fehler begangen, den Film falsch eingelegt hatte. Die Sitzung zu wiederholen war unmöglich. So schließt Guiberts Geschichte mit der Feststellung:

Dieser Text wird also keine Illustration haben, nur ein Stück unbelichteten Films. Und dieser Text wäre gar nicht entstanden, hätte es das Photo gegeben. (...) Denn dieser Text ist die Verzweiflung des Bildes und damit schlimmer als ein verwackeltes oder unscharfes Bild: ein Phantombild ...⁵⁰

Das Phantombild der Erinnerung wird nur unter besonderen Bedingungen und Konstruktionen zur Fotografie des geliebten Menschen. Roland Barthes' Wahl der Fotografie der Mutter als Kind oder Hervé Guiberts versuchte Inszenierung der Mutter als seiner Geliebten zeugen vom fortgesetzten Entzug des Erinnerungsbildes in der Ähnlichkeit der Fotografie, deren wiederholte Entstellung nicht einzuholen ist.

Abbildungsnachweis

(19): Ursula Peters: Stilgeschichte der Fotografie in Deutschland 1839–1900, Köln 1979, S. 85; (20 u. 23): Ludwig Hoerner: Das photographische Gewerbe in Deutschland 1939–1941, Düsseldorf 1989; (21) Timm Starl: Im Prisma des Fortschritts. Zur Fotografie des 19. Jahrhunderts, Marburg 1991, S. 32; (22): Gerhard Plumpe: Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus, München 1990, S. 168; (24) Georges Didi-Hubermann: Invention de l'Hysterie, Paris 1982; (25): Roland Barthes: Über mich selbst, München 1978; (26): Hervé Guibert: Phantombild, Leipzig 1993

⁵⁰ Ebd. S. 18



19. Damenbildnis, um 1860, Fotografie, Atelier Krone



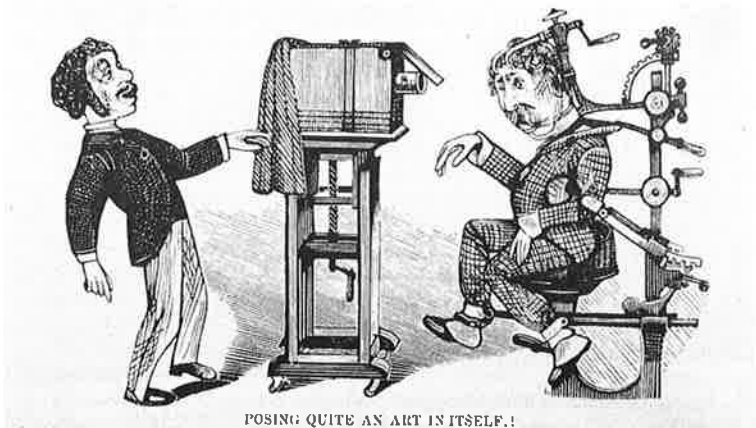
20. Atelier Hanfstaengl, Frankfurt a. M., Fotografie



21. Martin Hirsch, um 1875,
Herr vor Bibliothekskulisse,
Fotografie



23. Mustertafel, Cartes de Visite



22. "Posing, Quite An Art In Itself!", 1879,
Karikatur in: St. Louis Practical Photographer



ATTITUDES PASSIONNELLES, Extrem (1878)



ATTITUDES PASSIONNELLES, Hallucinations de l'ouïe

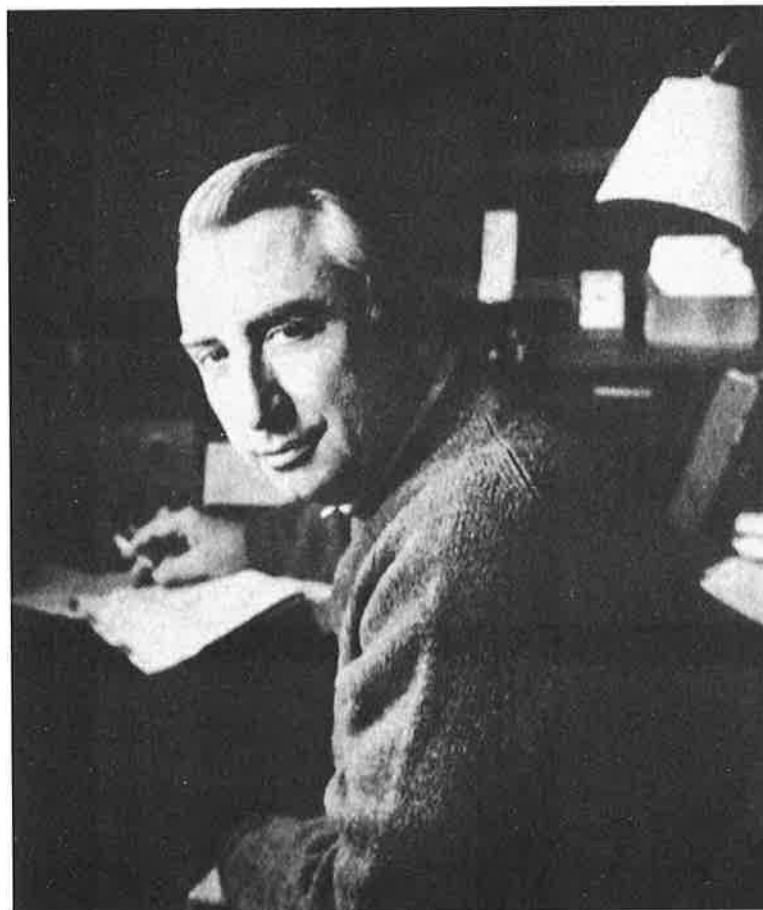


ATTITUDES PASSIONNELLES, Menace



DEBUT D'UNE ATTAQUE, Cri

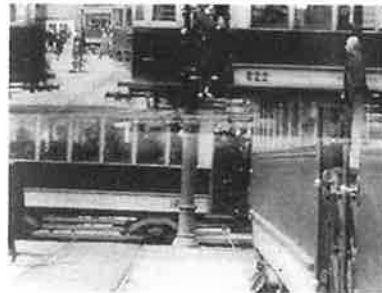
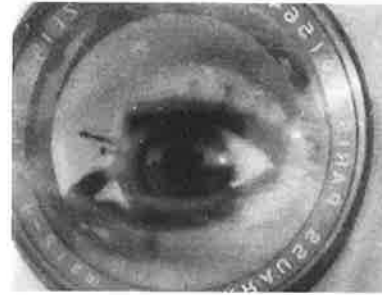
24. P. Régnard, 1889/90, Fotografien der Patientin Augustine, Iconographie de la Salpêtrière, Paris



25. Roland Barthes, 1970, Fotografie



26. Ulf Andersson, 1991, Hervé Guibert, Fotografie



27–29. Der Mann mit der Kamera
(Dziga Wertow, 1929)

30–32. The Maltese Falcon
(John Huston, 1941)