

SKULPTUREN – FRAGMENTE

Die Bewegung würde dann stillstehen und der Stillstand anderseits sich bewegen. Denn wenn eines von beiden, welches es auch sei, sich gleichmäßig auf beide erstreckt, so wird es das andere nötigen sich in das Gegenteil seiner eigenen Natur zu verwandeln, weil es dann an dem Gegenteil teilhat.¹

KOPIEN UND/ODER SIMULAKREN

Wenn auch aus dem Zusammenhang gerissen, will ich mit einer Periphrase eines Satzes von G.W. Leibniz beginnen. Dieser schrieb, daß, so wie ein und dieselbe Stadt von verschiedenen Seiten betrachtet als immer andere beziehungsweise als vervielfachte erscheint, es durch die unendliche Vielzahl einfacher Substanzen unendlich viele Universen zu geben scheine, die doch alle nur dank der unterschiedlichen Gesichtspunkte jeder Monade Perspektiven eines einzigen Universums seien.² Diese Vielfalt der Gesichtspunkte, die immer etwas anderes zu sehen geben und die doch einem einzigen Universum angehören, scheinen mir eine sehr treffende Umschreibung für das Fotografische zu sein. Denn die Fotografie läßt sich als Abstraktum

alleine nicht fassen, aber auch nicht in ihren jeweils einmaligen Realisationen, ihren *points de vue*, den Gesichtspunkten, wie einer ihrer Entdecker, J. N. Niépce, seine ersten chemotechnisch generierten Bilder nannte. Ihr Prozedere widerspricht den Bedingungen ihres Apparates, man könnte auch sagen, daß ihre nicht variierenden Generationsbedingungen sich zur unendlichen Partikularität des jeweils einmaligen Foto-Bildes konträr verhalten. Alle Versuche, Charakteristika des Mediums zu extrapolieren, Differenzen zu setzen, mit deren Hilfe Verwendungsweisen oder Einsätze von Fotografie beziehungsweise von fotografischen Vorgangsweisen sich erklären oder verstehen ließen, sind dieser Gleichzeitigkeit von einem Universum und den unendlichen Gesichtspunkten, von denen aus sich dieses betrachten läßt (oder aber auf diese Blicke wirft), unterworfen. Folgte man der von Platon in Sophistes eingeschlagenen Argumentation, daß die Begriffe sich schwerlich trennen lassen, sie also in unterschiedlichem Ausmaß miteinander verwoben sind, und deshalb eine Geschiedenheit von Begriffen wie dem des Seienden und dem des Nichtseienden nicht aufrechtzuerhalten ist, dann könnte das auch für ein Verständnis des technischen Apparates und der mittels dieses Apparates unendlichen Anzahl von virtuell zu generierenden Foto-Bildern von Bedeutung sein.

Für Pierre Bourdieu in *Un art moyen*³ ist die Fotografie eine soziale Indizie: Die Allgegenwart von irgendwelchen fotografierenden Mittelständlern wird zu einem sozialen Klassen- oder Kasten-Indikator, von dem sich andere soziale Schichten wiederum absetzen. Daß es neben dem sozialen Gebrauch der Fotografie auch eine Kunstfotografie gibt, ist für Bourdieu nur eine Frage des sozialen Unterschieds. Bourdieus Überzeugung, daß die Kunstfotografie sich einzig soziologisch erklären läßt, verdankt sich seinem Verständnis der Fotografie: Er glaubt, daß diese ihre ästhetischen Normen wie Ausdruckskraft, Originalität, Einzigartigkeit etc. dem Bereich der Kunst entlehnt, daß diese Zuordnungen sich allerdings äußerst inkohärent in dem finden, was sich als kritischer Fotodiskurs ausgibt. Und daß sich schließlich dieser Diskurs kaum von dem des Besitzers einer Instamatik-Kamera unterscheidet. Die Überlegungen sind auf technische Daten beschränkt oder aber versuchen, Genres auszumachen. Für Bourdieu sei es die mechanische Natur der Fotografie, schließt daraus Rosalind Krauss, die den Diskurs, also die ästhetischen Kriterien der anderen Künste nicht auf sie anwenden ließe.⁴ Sie wird in der weiteren Folge ihres Aufsatzes *A note on Photography and the Simulacral* auf ihre sich auf P. Bourdieu stützende Einleitung,

diese bestätigend, zurückkommen. Die Intention, fotografische Verwendungs- und Verfahrensweisen nach kunstfotografischen und im Bereich der Kunst angesiedelten zu unterscheiden, um anhand dieser Trennung von ihr positiv bewertete fotografische Realisationen, die sich nicht dem Bereich der Kunst alleine zuordnen lassen, ausmachen zu können, bestimmte auch die Argumentation von Abigail Solomon-Godeau in ihrem Text *Photography after Art Photography*⁵. Wie auch immer man postmoderne Kunst zu theoretisieren versuche (hierbei gäbe es keinen Konsens), schreibt sie, der Stellenwert der Fotografie stehe bei all diesen Überlegungen außer Frage. Zum privilegierten Medium postmoderner Kunstpraktiken wurde die Fotografie allerdings durch eine Betonung beziehungsweise Wertschätzung von genau diesen ihrer Charakteristika, die die Kunstfotografen immer zu eskamotieren suchten.⁶ Und so fanden in eine Ausstellung, die John Szarkowski, der ehemalige Leiter der Fotoabteilung im MOMA 1977 unter dem Titel *Spiegel und Fenster* organisiert hatte, recht überraschend, meint sie, auch Künstler wie R. Rauschenberg, A. Warhol und Ed Ruscha Eingang, die vorher aus der auf künstlerische Fotografie (als Kunstfotografie) konzentrierten Abteilung ausgeschlossen waren. Alle drei verwendeten die Fotografie als Medium des *déjà lu – déjà vu*: Nicht die Produktion von Bildern ist für sie von Bedeutung, sondern deren Reproduktion. Wie Walter Benn Michaels dazu so schön schreibt, verweigern sich alle drei Künstler dem Betätigen der Kamera, also dem Verfertigen von Fotografien, dem Auslösen, das seit der Entdeckung des Mediums dessen Kunststatus zu unterlaufen schien.⁷ Solomon-Godeau hingegen sieht in der Vorgangsweise der drei Künstler ein Absetzen von Postulaten der künstlerischen Fotografie der Moderne wie der In-sich-Geschlossenheit des Bildes und der greifbaren Anwesenheit des Bildautors. Nicht nur daß es fragwürdig ist, ob die Moderne tatsächlich als von einem neuen Genie- und Werkkult geprägte begriffen werden kann, zweifelhaft ist auch, daß die Technik der Appropriation als postmoderne zu bezeichnen ist, etwa wenn als Eigenheit der drei genannten Künstler ihr auf ihre Abhängigkeit verweisender Umgang mit bestehenden, äußerst konventionellen Bildern aus dem Bereich der Massenmedien hervorgehoben wird.⁸ Aber wie die diesen Kunstproduktionen zeitgleiche Kritik beziehungsweise Rezeption (der ausgehenden sechziger Jahre) liest die Autorin diesen selbstverständlichen Umgang mit den Ikonen der Massenkommunikation nicht nur als Verwischung beziehungsweise Unterlaufen der durch die Kunst der Moderne etablierten Opposition von *hoher* und *niederer* Kunst,

stil

sondern auch als Verwerfung des durch die Kunst der Moderne propagierten rein ästhetischen Signifikanten.⁹ Woraus auch immer die postmoderne Kultur begründet wurde, alle ihre Theoretiker seien von einem grundsätzlichen strukturalen Wandel der Gesellschaft ausgegangen, der die Veränderungen der kulturellen Produktion bedingte, die schließlich gegen eine sich dem Ende zu neigende Moderne Stellung bezog¹⁰, argumentiert die Autorin ihre soziologisch determinierte Konzeption von Fototheorie und -praxis.

In ihrer Einführung in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* schreibt Rosalind Krauss, daß Bedeutung (Bedeuten) für die Strukturalisten das Resultat eines Systems von Substitutionen gewesen sei.¹¹ Daraus folge, daß Bedeutung die Funktion eines Systems zu einem gegebenen Augenblick in der Zeit, eher eines synchron zur Schau gestellten Systems als das Hervortreten einer spezifischen Entwicklung oder Geschichte sei. Aus dem Blickwinkel postmoderner Verfahrensweisen, die Auseinandersetzungen mit der Wiederholung und der Kopie, der Reproduzierbarkeit von Zeichen (meist in deren fotografischer Form) usf. in Umlauf brachten, traten diese als der Moderne innewohnende, die letztere sowohl anzuzeigen wie zu unterdrücken suchte, wieder ans Licht. Damit eröffne postmoderne Kunst eine Auseinandersetzung, die der von strukturalistischen und poststrukturalistischen Theoretikern gleichkomme.¹²

Bei beiden Theoretikerinnen firmiert der Verweis auf die künstlerische Fotografie (bei ersterer nachdrücklicher, bei letzterer vor allem im Text über das Simulakrum) als Negativgrund, von dem sich die der fotografischen Reproduzierbarkeit verdankten beziehungsweise diese reflektierenden künstlerischen Praktiken abheben. Nicht daß es hier gälte, der sogenannten künstlerischen Fotografie den ihr durch die durchaus berechtigten kritischen Einwürfe der beiden Autorinnen abgesprochenen Wert wieder zuzuerkennen, ich führe diese Argumentationsweisen an, um auf eine durch sie, wie mir scheint, bedingte eindimensionale Sicht auf Arbeiten, die auf einem fotografischen Bildträger basieren, zu verweisen. Der Verweis auf die Reflexion von Kopie und Serie, auf die durch den Warencharakter bedingte Vervielfältigung, die Infragestellung des Originals usf. scheint mir die jeweiligen Arbeiten genauso einem restriktiven theoretischen System unterzuordnen, das sie einer Unifizierung unterzieht, wie die einer kritischen Revision unterzogenen Elogien auf die *Einzigartigkeit* des fotografischen Blicks (also des Fotografen), auf die *Einmaligkeit* des Fotos usf. Begründet sich

doch die Einzigartigkeit von Fotografien in einer gänzlich anderen Weise und läßt doch die Reflexion der *techné*, des Apparates, noch andere Arbeiten, die sich der Fotografie als Bildträger bedienen, denken, als die als postmodern apostrophierten (wenn diese auch kaum auf einen Nenner zu bringen sind).

Das Insistieren auf eine der Kamera eigene Ästhetik war seit 1855 in unterschiedlicher Weise zu bestärken und bestätigen versucht worden, wurde aber von der piktorialistischen Bewegung verdrängt. Deren Behauptung, daß die Fotografie wie die traditionellen visuellen Künste auf Subjektivität, Erfindung, Imaginäres, also all das, was mit kreativ gemeint wird, rekurrieren könne, erwies sich als genauso unhaltbar wie die der vorausgehenden (und nachfolgenden) kunstfotografischen Strömungen.¹³ Und doch, wenn A. Solomon-Godeau den Unterschied von postmoderner Fotografie und sogenannter künstlerischer in der kritischen Potenz von ersterer, die sich als Kritik, Analyse von Institutionen und der Repräsentation geriert, während letztere sich dieser Bereiche niemals annahm, zu finden glaubt, dann versucht sie die Kamera von Gegebenheiten des Apparates, also der fotografischen *techné* zu sondern. Denn wenn als Gemeinsamkeiten von sogenannten postmodernen Arbeiten die Verweigerung der Paradigmata der Moderne und ihre halsstarrige Ablehnung von Begriffen wie Originalität, Subjektivität und Autorenschaft bezeichnet werden und gesagt wird, daß diese sich mit der Fetischisierung und dem Warencharakter von Kunst auseinandersetzen und ihre Praktiken auf der Ebene von Diskursivität, Ideologie und Repräsentation sowie historischer und kultureller Besonderheiten, wie Bedeutung und Kontext, Sprache und Signifikanz angesiedelt seien¹⁴, dann geschieht nichts anderes, als eine der Gegebenheiten des fotografischen Dispositivs, nämlich die reproduktive Potenz der neuen *techné*, zu hypostasieren. Damit wird das Auslösen der Kamera implizit der Einmaligkeit zugeordnet, während das einzig durch dieses generierte (Negativ-)Bild als der Reproduzierbarkeit befähigtes und somit die Einmaligkeit untergrabendes verstanden wird.

Die technische Existenz der Fotografie als Multiple ließe, laut R. Krauss, die hypostasierte Überlegung, daß Hunderte von Fotografen unter den gleichen Lichtbedingungen und zur gleichen Zeit ein gleiches Foto von einer Gegebenheit verfertigen, wahrscheinlich werden. Wenn alle Bilder, die von einem Objekt gemacht werden, als gleiches Bild erscheinen, haben sie teil an der bloßen Wiederholung. Diese Vervielfältigbarkeit unterliefe jegliches Verständnis der Fotografie als originaler Praxis. In

eine Wertungsästhetik, die differenziert und qualifiziert, bräche die Fotografie mit ihrem Unvermögen einer qualitativen Differenz ein: Sie kann nur in einer seriellen Weise quantitative Ordnungen der Differenz erstellen. »The possibility of aesthetic difference is collapsed from within, and the originality that is dependent on this idea of difference collapse within.«¹⁵ Dieser Kollaps der Differenz hatte auf von der Fotografie unabhängige Bereiche der Kunst wie die Malerei und die Skulptur einen großen Einfluß. Hätten doch Malerei und Skulptur der Gegenwart die durch die Fotografie bewirkte Einstellung/Verzerrung der Vorstellungen über Originalität, subjektive Ausdruckskraft und formale Einzigartigkeit als Verneinung des Systems der Differenz (nicht als dessen mißglückte Versionen) ausprobiert. »By exposing the multiplicity, the facticity, the repetition and stereotype at the heart of every aesthetic gesture, photography deconstructs the possibility of differentiating between the original and the copy, the first idea and its slavish imitators.«¹⁶ Gerade daß von einem Negativ Hunderte von letztlich nicht voneinander zu unterscheidenden Kopien gezogen werden können, regte Künstler an, sich dieses Prozederes zu bedienen, um die Idee des Originals, der Originalität, der Differenz zwischen Original und Kopie zu unterminieren. Die Innerlichkeit des Künstlers als Bewußtseinsreserve, die sich von den Erscheinungen dieser Welt grundsätzlich unterscheidet, ist eine Grundprämisse der westlichen Kunst, schreibt Krauss.¹⁷ Auf dieser Differenz basierten alle anderen Differenzen. Der Kollaps der Differenz, den sie mit Gilles Deleuze Implosion nennt, überantwortete die Fotografie der Welt der Simulakren. Denn wie die Simulakren verleugne die Fotografie die Möglichkeit eines Unterschieds zwischen Wirklichkeit und Phantasma, zwischen Aktuellem und Simuliertem.

Um den von Krauss dem Einfluß des Fotografischen zugeschriebenen Kollaps der Differenz kritisch nachzeichnen zu können, scheint es mir angebracht, auf die Gilles Deleuzesche *Dekonstruktion* des Platonismus zu rekurrieren. Letzteren aufs Korn zu nehmen, sei Nietzsches Intention gewesen, schreibt Gilles Deleuze¹⁸, wie es Platons Intention gewesen sei, die Sophisten aufs Korn zu nehmen. In der Platonischen Ideenlehre ging es um das Ausmachen von Unterschieden, Differenzen zwischen der Sache selbst und ihren Bildern, zwischen Original und Kopie, zwischen Modell und Simulakrum. Damit der gesuchte Begriff der ihm adäquaten Art untergeordnet werden kann, wurde eine Trennung von Gattungen in Arten vorgenommen. Diese kommt einem Auswahlverfahren gleich, das die Scheidung des Wahren vom Unwahren, des

anderesinn

Authentischen vom Nichtauthentischen usf. durchführt. Der im *Staat* evozierte archaische Ursprungsmythos, dem wie jedem Mythos Zirkularität eignet, scheint in ironischer Weise die Versuche, die Kategorien zu trennen, zu unterlaufen. Und doch kommt der Mythos einer Grund stiftenden Erzählung gleich, die die Etablierung eines Modells erlaubt, nach dem die unterschiedlichen Prätentionen bewertet werden können. Bedarf der Prätendent doch eines stiftenden Grundes, nach dem sich die Prätentionen als gute, schlechte oder überhaupt nicht begründbare sortieren lassen. Eine auswählende Teilhabe korrespondiert so mit einer selektiven Methode, die in die berühmte neoplatonische Trias von Unteilbarem, Geteiltem und Teilhaber mündet. »L'imparticipable donne à participer, il donne le participé aux participants: la justice, la qualité de juste, les justes.«¹⁹ Da diese Teilhaben sich nun hierarchisch abstufen lassen, wobei die übergeordneten die untergeordneten legitimieren, kommt es zu einer unendlichen Degradierung, die einen Besitzer denken läßt, der selbst nur mehr Simulakrum oder Trugbild, einzig eines Trugbildes teilhaftig wird. Der falsche Prätendent besitzt nur mehr Nachahmungen oder Fälschungen. In *Sophistes* gäbe es nun keinen Grund stiftenden Mythos, in ihm wird die Methode der Trennung/Differenz eingeführt, um – paradoxerweise, schreibt Deleuze – nicht den gerechten beziehungsweise wahren Prätendenten auszumachen, sondern um den falschen aufs Korn zu nehmen, um das Sein (das Seiende) oder besser noch das Nichtsein (das Nichtseiende) des Simulakrums zu bestimmen. Der Sophist selbst wird als Wesen des Simulakrums, das sich überall einmische, bestimmt. Wobei die Dialogentwicklung in *Sophistes* ins außergewöhnlichste Abenteuer des Platonismus mündet: Denn am Ende des Dialoges entdeckt Platon, daß der Sophist nicht einfach eine falsche Kopie ist, sondern die Begriffe Kopie und Modell selbst in Frage stellt.²⁰ Kam die erste Bestimmung des platonischen Denkens einer Unterscheidung von Wesen und Erscheinung, von Intelligiblem und sinnlich Erfahrbarem, von Idee und Bild, von Original und Kopie, von Modell und Simulakrum gleich, so kann man an der Verschiebung der Differenz zwischen Kopie und Simulakrum, am Umdenken der Wertigkeiten der zwei Bilder sehen, daß die angeführten Begriffe nicht gleichwertig sind: Während die Ähnlichkeit der Kopien ihren gut begründeten Status als Prätendenten garantiert, sind die Simulakren durch Unähnlichkeit bestimmte falsche Prätendenten. Wobei sich die Ähnlichkeit nicht mittels eines äußeren Bezuges konstituiert, sondern als innere, wesentliche, der Idee verdankte wird sie zum Maß der Prätention. In der

übergeordneten Ähnlichkeit der Idee findet sich die gute Präention der Kopien, die sich in deren innerer, abgeleiteter Ähnlichkeit manifestiert, begründet. Während die Simulakren Gegenstand beziehungsweise Qualität zugunsten einer Subversion, einer Insinuerung, einer Aggression ohne Bezugnahme auf die Idee prätendieren. Und dieser fehlende Grund macht ihre Unähnlichkeit, die als inneres Ungleichgewicht erscheint, aus. (Als unähnlich wurden auch die doch scheinbar als Abguß der Wirklichkeit erzeugten Fotografien von ihren Kritikern wie zum Beispiel Charles Baudelaire bezeichnet, weil sie einzig deren Oberfläche, nicht aber ihr Wesen wiederzugeben vermögen; diese Kritik kommt somit wohl einer neoplatonischen Argumentationsweise gleich.) Die Unähnlichkeit des Simulakrums bedeutet nicht, daß es nicht einen Ähnlichkeitseffekt generiert, sondern einzig, daß sich dieser anderen Mitteln verdankt und damit grundsätzlich von denen unterscheidet, die das Modell begründet. So beruht das Simulakrum auf Differenz, auf Disparität, auf einer Verinnerlichung von Unähnlichkeit.²¹ Deshalb läßt es sich nicht mehr durch eine Bezugsetzung zum Modell bestimmen, denn das es begründende Modell ist ein anderes, das des Anderen. Wesensbildner, Werkbildner und Nachbildnern (sie wie auch die obengenannten Unterscheidungen wurden, wenn oft auch gegenläufig, sinnstiftend für alle Realismustheorien) sind eine andere Trias des Platonismus: Während ersterer über das wirkliche Wissen, die Idee, das Modell verfügt, kommt die Kopie dem Werkbildner zu; in dem Maß, in dem sie das Modell reproduziert, ist sie Imitat, wobei sie als solches noetisch, also innerlich ist und somit einer tatsächlichen Produktion fähig. Die Ähnlichkeit des Simulakrums ist im Platonismus eine äußerliche, listige und somit der Bildungen, Produktionen nicht fähig.

Für G. Deleuze liegt der wesentliche Charakter des modernen Kunstwerks darin, mehrere Geschichten gleichzeitig zu erzählen, wobei dieses Erzählen sich nicht auf verschiedene Blickpunkte beschränkt, die auf eine als selbe vorausgesetzte Geschichte geworfen werden, sondern die Geschichten selbst sind verschiedene und divergente, »comme si un paysage absolument distinct correspondait à chaque point de vue.«²² Jedem Blickwinkel kommt also eine Landschaft zu und nicht mehr nur ein Universum den vielen Leibnizschen Blickpunkten. Es gäbe dabei eine Einheit als divergent erscheinender divergenter Serien, wobei es immer einem exzentrischen Chaos zukomme, mit dem Werk ein gleiches zu bilden. Dieses Chaos bestätigt die heterogenen Serien; zwischen diesen basalen Serien entsteht etwas wie eine interne

Stil
 Resonanz, die eine zwangsläufige Bewegung instituiert, die über die Serien selbst hinausreicht. Diese Charakteristika seien die des die Verkettungen sprengenden und an die Oberfläche tretenden Simulakrums, das damit seine Kraft als Phantasma beziehungsweise als Verdrängtes bestätigt.²³ Systeme, die durch die Kommunikation disparater Elemente oder heterogener Serien konstituiert werden, sind Signal-Zeichen-Systeme. Während das Signal Strukturen gleichkommt, auf denen sich potentielle Differenzen verteilen, blitzten die Zeichen an den Rändern der beiden kommunizierenden Serien auf. Während die Qualitäten nun Zeichen seien, ließen sich die Signale physikalischen Systemen zurechnen.²⁴ Im Simulakrum befinden sich die heterogenen Serien im Inneren des Systems; dem Chaos einbegriffen, ist ihre Differenz diesem inkludiert. Denkt man die Differenz von einer Ähnlichkeit ausgehend, wird damit die Welt der Kopien und der Darstellungen bestimmt. Wenn die Ähnlichkeit oder Identität aber als Produkt einer grundsätzlichen Verschiedenheit gedacht wird, findet die Welt sich als Phantasma; diese Konzeption komme der der Simulakren gleich, die die Ähnlichkeit nur als Produkt einer inneren Differenz denken lassen. Den Platonismus umzukehren bedeutet also, meint G. Deleuze, den Simulakren zum Auftauchen zu verhelfen, ihr Recht zwischen Ikonen und Kopien zu bestätigen. Es gilt nicht mehr, zwischen Modell und Kopie oder Wesen und Erscheinung zu unterscheiden, sondern eine diese Differenzierung aushebende Subversion zu instituiieren. So wird das Simulakrum von einer degradierten Kopie zu einer positiven Kraft, die sowohl Original wie Kopie, sowohl Modell wie Reproduktion leugnet. Es verhindert damit privilegierte Gesichtspunkte, die allen Objekten gemeinen Blickpunkten weichen müssen. Und wenn auch auf divergenten Serien basierend, die es nachklingen läßt, ist ihm doch die Ähnlichkeit als äußerer Effekt eigen.

S. 120
A
 Rosalind Krauss geht also davon aus, daß die Fotografie als Simulakrum (in dem den Platonismus aus den Angeln hebenden Verständnis) das Vermögen, zwischen Original und Kopie, zwischen dem stiftenden Grund und seinen Prätexten zu unterscheiden, dekonstruiere. Dafür sind ihr Charakter als Multiple, ihre Faktizität, ihre Teilhabe an der Wiederholung wie der Status des Negativs, Stereotyp zu sein, verantwortlich. Wenn sie aber den Künstler als von der Welt grundsätzlich geschiedenen und damit als Stifter von Prätexten bezeichnet, die Differenzen erst ermöglichen, scheint mir diese Überlegung zu allgemein zu sein. Denn schon der realistische Diskurs über die Kunst suchte diese Sinn und damit Differenz stiftende Potenz einer

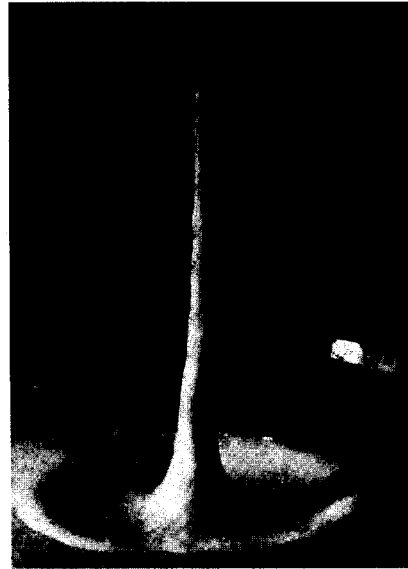
die Texte motivierenden Hand auszusetzen, sollten diese doch *natürlich gesprochene beziehungsweise gezeichnete Natur* sein. Außerdem scheint mir R. Krauss die drei Ebenen der Differenz: die zwischen Modell und Kopie, die zwischen Modell und Simulakrum sowie die innerhalb des Simulakrums statthabende nicht klar genug zu unterscheiden. Es ist richtig, daß schon die Anerkennung der Existenz einer falschen Kopie in *Sophistes* die Vorstellung der Differenz, der Nichtähnlichkeit und damit des Nichtseienden in die gegebenen Gegenstände als eine ihrer Seinsbedingungen einsetzt und daß somit das Simulakrum zur Idee der Nichtähnlichkeit wird. »Much of the writing of poststructuralism, in its understanding of the Real as merely the effect of simulated resemblance, follows Nietzsche's attack on Platonism in which he insisted that there is no exit from this cave, except into an even deeper, more labyrinthine one.«²⁵ Wir seien von Realitätseffekten umgeben, die das Ergebnis von Simulation und Zeichen seien. Wobei die Fotografie dank ihrer prekären Position als falsche Kopie – weil das Bild doch einzig dank mechanischer und nicht dank innerer Umstände ähnlich sei – das ganze Unterscheidungssystem von Modell und Kopie, Original und Fake dekonstruiert hätte.²⁶ Aber ist nicht die Postulierung der Fotografie als falsche Kopie neoplatonisch? Denn warum sollten diese der Welt/den Gegenständen als Lichtabdrücke verhafteten, einzig durch eine physikalische Kontiguität generierten Bilder nicht genausogut wahre Kopien sein? Gälte es hier nicht, zwischen der Reproduzierbarkeit der technischen Bilder und ihrer Weltverhaftetheit zu unterscheiden? Denn wenn die *Innerlichkeit* des Künstlers durch die Fotografie in Frage gestellt wird, geschieht dies durch die *Äußerlichkeit* des Apparates. Daß dieser aber Bilder, Negative erzeugt, die sich unendlich replizieren lassen, befindet sich auf einer anderen Verständnisebene: Licht informiert mittels optischer Hilfen eine chemische Trägerfläche, woraufhin diese chemischen Verfahren unterzogen wird, die das latente Bild zu einem manifesten machen, das wiederum in sein Gegenteil konvertiert werden muß. Einzigartig und einmalig bleibt der durch die Fotografie bewirkte Schnitt in den Fluß der Zeit. Er war es, der die ontologische Reflexion über Stase und Bewegung, Nähe und Ferne – in ihrer chiasmatischen Verwebung²⁷ – ventilierte. Die Reproduzierbarkeit wäre einer anderen reflexiven Domäne zuzuschreiben (wenn Benjamin von der Kunst als Fotografie schreibt, meint er die durch die Fotografie möglich gewordene In-Umlauf-Setzung von Kunstwerken usw.). Das Schwanken jeglicher, welcher Terminologie oder Methode auch immer sich bedienen-

der Fototheorie resultiert gerade aus dieser Spannung zwischen Einzigartigkeit/ Einmaligkeit (nicht nur daß man niemals in denselben Fluß zweimal springen kann, diesen vergangenen Fluß auch noch als gegenwärtigen vorgeführt zu bekommen, darin liegt nicht nur für die ontologischen [Foto-]Theoretiker das Faszinosum dieses, einen epistemologischen Einschnitt markierenden, chemotechnischen Mediums) und Reproduzierbarkeit des durch diesen Zeit-Raum-Schnitt generierten Bildes. Die durch ein Negativ garantierte Multiplizität liegt für mich auf der Ebene der Kopie (wenn man in der vorgeführten Terminologie bleiben will), das Negativ läßt verkleinerte, vergrößerte, manipulierte, nichtmanipulierte, also mehr oder weniger bearbeitete Kopien ziehen (der Manipulationsgrad dieser Kopien wurde in der Geschichte der Fotografie mehr oder weniger geschätzt, mehr oder weniger als künstlerisch oder nicht künstlerisch gewürdigt). Die Fotografie ist Simulakrum, weil sie aus einer Transposition (die die Similarität mit dem Vorbild nicht zu leugnen vermag) resultiert, die uns ein zeitlich und räumlich entferntes Bild als gegenwärtiges vorführt. Somit inauguriert sie als erste *techné* dieses heute als Mediatisierung unserer Welt bezeichnete Phänomen. Denn: »Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, daß an die Stelle eines vom Menschen durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt.«²⁸ Und dieser anderen Natur eignet eine positive Sprengkraft.

DIE KAMERA – DIE PERZEPTION

Während sich im 19. und noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts viele Autoren über das Verhältnis zwischen Fotografen und Fotografie Gedanken machten, befaßt man sich heute mit der Frage nach dem Verhältnis zwischen Fotografien und den Objekten, von denen die Fotos Nachbilder sind.²⁹ Im 19. Jahrhundert beschäftigte man sich also mit dem Wie des Generiertseins eines fotografischen Bildes. »From this perspective, the debate over whether photography was an art focused above all on the difference on a machine – a machine that seemed to be something more than a tool, especially if one's model of a tool was, say, a painter's brush.«³⁰ Im Gegensatz zum Künstler, der nach Joseph Pennell (vgl. dessen *Is Photography among the Fine Arts* von 1897) jahrelang eine Übereinstimmung zwischen Hirn, Augen und Hand kultiviert

A. M. WORTHINGTON, o.T., 1900



und der ohne mechanische Hilfe vermögens der eigenen Kraft seinem Gegenstand gegenübersteht/-steht, agiert der Fotograf frei von diesem Vermögen; er stürzt – wie es Pennell sehr plastisch beschreibt – in seinen freien Stunden an öffentlich bekannte Orte beziehungsweise Stätten, vor die er seinen Apparat aufpflanzt, und schafft durch das Auslösen des Verschlusses etwa eine Nachtansicht, die dann zu seinen Meisterwerken zählen soll. Wenn der Fotograf auch an der Optik hantiert, die Schärfe und Entfernung einstellt und in den Apparat einen Film einspannt beziehungsweise eine Platte einlegt, bleibt die Frage, wer die eigentliche Arbeit tut, dennoch offen: Wer also macht das Bild, fragt Pennell. Denn was auch immer der Fotograf tut, wenn er den Auslöser betätigt, eines macht er sicherlich nicht, nämlich das Bild. Laut Pennell setzt er einzig eine Maschine in Betrieb, die für ihn ein Bild generiert. Einzig dieser wohnt das Vermögen (zu repräsentieren) inne, weshalb jeder ein gutes Bild machen könne, zitiert Pennell vorgeschobene Fotografenstimmen. Das heißt, wird die Maschine in Bewegung gesetzt, folgert daraus Michaels, wird der Fotograf zu jedem, dank der Verwendung der Maschine gibt der Operator die Kontrolle, die ihm als einmaliger Person über ein einmaliges Bild zukommt, auf. Und so sei das Verfertigen eines Foto-Bildes mehr ein Ereignis als eine Handlung oder eine Vorgangsweise, und die Fotografien selbst könnte man als Resultanten serieller

mechanischer Interaktionen zwischen der Kamera und der Natur verstehen.³¹ Wenn es auch Joseph Pennell um die Desavouierung des Kunststatus' der Fotografie ging, so wird seine Darstellung auch von Personen, denen Fotografie sehr wohl Kunst ist, nicht geleugnet, nämlich von den Piktorialisten wie zum Beispiel Alfred Stieglitz: Auch sie verstehen den Akt des Aufnehmens nicht als künstlerischen; einzig im Verfertigen der Prints liegt für sie die Kunstfertigkeit des Operators.

Wenn diese Debatte so langwierig wiedergegeben wird, dann weil sie sehr deutlich illustriert, wie sehr Fotografie sich dank der Intervention eines Apparates eher den Ingenieurskünsten (beim Piktorialismus greift die Ingenieurskunst auf die ihr zugrundeliegende *Handwerkskunst* zurück) des 18./19. Jahrhunderts zurechnen ließe als den tradierten Kunstgenres. Das heißt einerseits, daß die Fotografie als solche, dank ihres einer neuen *techné* verdankten Status, sich den Gattungszuschreibungen der vortechnischen Künste (der *Handwerkskünste*) widersetzt. Das Fotografische kann genausogut jedem wie keinem Genre zugeordnet werden. Der Funktion des Simulakrums vergleichbar unterläuft es kategoriale Zuordnungen. Hebt doch die die Fotografie bedingende *techné* die bis zu ihrer Erfindung praktizierten Nachbildungsformen und somit jegliche Zuordnung, jegliches gattungspoetische Ordnungschema aus den Angeln. Nicht *kraft eines Vermögens* generiert, der schöpferischen Handlung entledigt widersetzt sie sich nicht nur der Originalität, der Einmaligkeit von Künstler und Kunstwerk, wie Rosalind Krauss oder Abigail Solomon-Godeau schreiben, sondern jeglicher tradierter Kategorisierung der *schönen Künste*. Das heißt aber andererseits nicht, daß sich nicht auch die von mir oben als *Handwerkskünste* benannten *traditionellen* Kunstgattungen technischer Hilfsapparate bedient hätten, die wiederum als protofotografische Dispositive bezeichnet werden könnten (wie der Fenstertafelapparat, die Zeichenmaschinen, die Diagraphen, die technischen Kopierhilfen usw.).

Wenn Régis Durand und Philippe Dubois von der größeren Nähe der Fotografie zur Malerei (als zur Skulptur) ausgehen, dann haftet ihrer Argumentation eine piktorialistische Sichtweise an, die aus der Fotografie – dank malerischer Tönungen, Eingriffe, Druckverfahren, also dank des *Malerischen*, *painterly* – eine Kunst zu machen suchte. Denn nur weil ein plattes Blatt vorliegt, das mit der der abendländischen Kunst eigenen Option zu täuschen behaftet ist, weil dieses vorgibt, eine Tiefe, einen Körper, eine Körperlichkeit zu sehen zu geben, handelt es sich bei dem Foto-Bild

noch lange nicht um etwas wie ein Derivat der Malerei. Jegliche buchstäbliche Bezugsetzung des Fotografischen zu einem Kunstgenre geht in die piktorialistische Falle. Weil die Fotografie, um hier auf die berühmte Stieglitzsche Tautologie zu rekurrieren, die dieser nach seiner *Wandlung* vom Großmeister des Piktorialismus zum *straighten* Fotografen formuliert hatte (wobei fraglich ist, ob diese *Wandlung* nicht eine Fortsetzung des Gleichen darstellt³²), Fotografie und sonst nichts ist³³, scheint es mir immer noch (oder wieder) von Bedeutung, auf diese Verwunderung von Autoren des ausgehenden 19. Jahrhunderts zurückzugreifen, die sich fragten, was eigentlich passiert, wenn der Auslöser der Kamera betätigt wird. Denn es ist diese *naive* Frage, die den epistemologischen Bruch, von dem die Erfindung der Fotokamera ein Ausdruck ist und der unter anderem auch tradierte künstlerische Zuordnungsschemata obsolet machen sollte, spricht: Wenn auch ungreifbar, unbegreifbar, wenn auch so einfach technisch zu erklären, *einzig* Fotografie und sonst nichts – wie läßt sich dieser Akt begreifen, in welchem Verhältnis steht er und das ihm verdankte Produkt zum Simulakrum?

Was macht die Kamera? Die Arbeit von Michael Schuster *Ohne Titel* (Neuaufgabe 1992) operiert mit dieser Frage. »In einem gedachten quadratischen Raum befinden sich an den vier Schnittpunkten der Wanddiagonalen Motor-Hasselblads (4 Hasselblad/ ELX mit 50 mm Objektiven; H.W.). Diese Kameras, synchron von einem Intervallschalter gesteuert, machen während der Eröffnung alle vier Minuten vier Fotos. Die gegenüberliegende gedachte Wandfläche in der Ebene der Objektivvorderseite (325 cm x 325 cm) ist gleichzeitig Bildinhalt des gegenüberliegenden Kamerasuchers. Der farbige Stern am Boden stellt die Projektion der vier Bildwinkel der Kameras dar.«³⁴ Ihren Ausgang nahm diese Arbeit von einem *blinden* Kameranachguß aus dem Jahr 1986, einer Hasselbladkamera, deren Gehäuse mit vier Objektiven bestückt war. Diese befand sich in der Mitte eines quadratischen Raumes, in dem sich die Betrachter bewegen konnten, dabei aber versehentlich von in der Mitte der Quadratseiten befindlichen Kameras beobachtet, das heißt gleichzeitig von vier Seiten fotografiert wurden. Im Objekt *Alle haben alles gesehen* (1989), einer Hasselbladkamera mit vier Objektiven, war aus dem Abguß der Kamera eine mit vier Objektiven bestückte, transformierte Hasselblad geworden. Die in alle Himmelsrichtungen blickenden Objektive verweisen nicht nur auf die Vorstellung der Welt als gedoppelter, die spätestens seit der Erfindung der Reproduktionsapparaturen viru-

lent wurde, sondern auch das Funktionieren der Kameraapparatur, die sich vor ihren Objekten frontal *aufpflanzt*, diese anblickt, sie zerniert, um sie für ewig aus ihrem Zusammenhang zu reißen. Das in der Ausstellung präsentierte Objekt verdeckt im Gegensatz zu seinem Prototypen dieses Postieren der Kameras nicht mehr, sondern expliziert es, genauso wie die sich regelmäßig im Quadrat überlagernden Blickwinkel der vier Kameras den durch die Apparatur und deren Optik bedingten Schärfereich und somit den den konfrontierten Stätten beziehungsweise Personen zukommenden Raum abstecken. Die Betrachter werden, sobald sie sich in das Innere des markierten Quadrates begeben, von vier Seiten im selben Augenblick fragmentiert und immobilisiert. Die elektronische Steuerung des Auslösens macht die Frage des Verhältnisses des Fotografen zur Fotografie obsolet. Denn das elektronische Auslösen bedarf keines blickenden Fotografen mehr. Vorgeführt wird die mechanische Potenz des Apparates, Ausschnitte aus der Außenwelt zu extrapolieren, also die Welt zu kadrieren, sie in detaillierte Sichten zu zerlegen. Schusters Installation stellt die Fotografie als Resultat eines reglementierenden Eingriffs vor, der an die Überwachungsapparaturen und -instrumentarien wie zum Beispiel das Bertillonsche Signalement, also die polizeilichen Vermessungs- und Registriertechniken erinnert. Aber auch das Verhältnis von Fotografie und ihren Objekten, das heißt Referenten, wird als restriktives vorgeführt oder erscheint in einem den Sehmaschinen (Paul Virilio) des 20. Jahrhunderts entsprechenden Blickwinkel. Die mechanische Segmentierung der Zeit und des Raumes im doppelten Sinn – durch die Optik der Kamera und die sie auslösende zeitlich gesteuerte Elektronik – läßt nicht nur an die Serialität der Chronofotografie denken, sondern auch an die Walter Benjaminsche Konzeption des Chocks: »Unter den unzähligen Gebärden des Schaltens, Einwerfens, Abdrückens usf. wurde das Knipsen des Photographen besonders folgenreich. Ein Fingerabdruck genügte, um ein Ereignis für eine unbegrenzte Zeit festzuhalten. Der Apparat erteilte dem Augenblick sozusagen einen posthumen Chock.«³⁵ Es ist diese kurze Störung, diese Intermittenz, die die Koordinaten von Raum und Zeit aneinander bindet.

Ähnlich wie dieser in *Über einige Motive bei Baudelaire* beschrieb auch Martin Heidegger in seinem Habilitationsvortrag die naturwissenschaftliche Zeit. Ihr komme die Funktion zu, messen zu lassen; messen, das bedeutet, Bewegung definierbar zu machen: »Sie stellt eine einfach gerichtete Reihe dar, in der sich jeder Zeitpunkt nur

X
offenbar nie?

Abstrakt
Raum
Zeit!

durch seine Stelle, vom Anfangspunkt aus gemessen, unterscheidet.«³⁶ »Der Augenblick spaltet sich, fährt auseinander, verkehrt sich in sein Gegenteil: die Erscheinung verschwindet, die Bewegung erstarrt, das Erstarre bewegt sich. Dem Bewußtsein fällt die Aufgabe zu, aus dieser verkehrten Welt ein ordentliches Verkehrssystem zu schaffen.«³⁷ Stillstand der Bewegung und Bewegung des Stillstands, divergent erscheinende divergente Serien, die einem exzentrischen Chaos verdankt, die Heterogenität der Blickpunkte (und damit der Bildwelten) in ihrer kommerzialisierten und restriktiven Anwendung doch nicht zulassen. Dem fotografischen Chock als Auslöser läßt sich somit kaum die Sprengkraft des Simulakrums zurechnen. (Aber kommt diese Schlußfolgerung nicht wiederum nur einer Hypostasierung des künstlerischen Vermögens gleich?)

Die Prädisposition der Chronofotografie, die seriell Momente bewegter Körper festhielt, lag in einer neuen Konzeption der Rolle des menschlichen Körpers beim Akt des Sehens im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts.³⁸ Dessen Parzellierung nach seinen physiologischen Funktionen – so wurde zum Beispiel zwischen motorischen und sensorischen Nerven unterschieden – wie auch die Trennung von Stimulation und Sensation ist in gewisser Weise dem Funktionieren des Fotoapparates homolog. Denn auch dieser parzelliert die Sicht, läßt den Lauf in Stasen gerinnen und macht damit, in einer Negation, den Lauf erst sichtbar. »The theory of specific nerve energies presents the outlines of a visual modernity in which the referential illusion is unsparingly laid bare.«³⁹ Hatte man mittels der Beobachtung der Außenwelt durch die Camera obscura noch geglaubt, ein verbindliches Bild von dieser zu erlangen, so ließen die neuen Theorien und Untersuchungen über den Sehakt dessen Beziehung zur Außenwelt als nicht verbindlich erachten. In der *Absenz der Referentialität* sieht Jonathan Crary die Existenz neuer technischer Instrumente, die dem Betrachter eine neue, wirkliche Welt schaffen, begründet. Denn dessen eigene, durch empirische Untersuchungen begründete Natur läßt seine Wahrnehmungen als unstabile erfahren. Die Doktrin von spezifischen Nervenenergien hatte eine Neudefinition des Sehens zur Folge: Dieses wurde als Kapazität begriffen, das nicht notwendigerweise durch Gesichtseindrücke eines Referenten stimuliert wurde. »Aber was auf dem Spiel stand und was so bedrohlich erschien war nicht nur eine neue Form eines epistemologischen Skeptizismus, der die Unzuverlässigkeit der Sinne betraf, sondern eine positiv besetzte Neuorganisation der Perzeption und ihres Gegenstandes. Das

Crary

Problem war nicht einzig wie man wissen kann, was wirklich ist, sondern daß neue Formen des Realen fabriziert wurden und sich damit eine neue Wahrheit über die Fähigkeiten des menschlichen Subjekts artikulieren konnte.«⁴⁰ So trat mit der *referentiellen Illusion* des Betrachters, die sich der Infragestellung seiner souveränen Position verdankt, unser Medienzeitalter auf den Plan.

Hannah Villigers Arbeit der letzten Jahre ließe sich zum einen als nicht abschließbare Introspektion des Verhältnisses von Perzeption und Gegenstand der Perzeption lesen. Wobei Subjekt und Objekt der Wahrnehmung oder auch Beobachtung in eins fallen: Die Künstlerin wird sich selbst zum Gegenstand, der, vermittelt über eine Apparatur, deren Distanz vom Körper der Spanne des eigenen Arms entspricht, nicht durch einen Blick zernierbar von der Instabilität und der Nichtwiederholbarkeit der Bezugsetzung von Auge und Außenwelt Zeugnis ablegt. Die Polaroidkamera fungiert als Untersuchungsdispositiv, das, wiewohl es die Perzeption erst ermöglicht, doch gleichzeitig die Aporie der Wahrnehmung des eigenen Körpers von außen betont. Der Automatismus des Auslösens tritt zwischen Untersuchungsgegenstand und Untersuchende: Beider Verhaftetheit in der Zeit wird durch die Mechanik für einen kürzesten Moment unterbunden. Die Momentfotografie ließ den menschlichen Körper in einem Augenblick erstarren: Wird dieser in der Totale aufgenommen, gibt es innerhalb der abgebildeten Körperteile kein Nacheinander, sondern nur ein Gleichzeitig. Deshalb meinte Rodin, daß es einzig der Kunst gelinge, zeitliche Sukzession in eins zu bringen, das heißt mehrere Augenblicke auf einmal darzustellen. »Der Betrachter, der vom Künstler aufgefordert wird, die Entwicklung einer Handlung anhand einer Person mitzuverfolgen, erlebt dadurch, daß er diese Person mit seinen Blicken abtastet, die Illusion, die Bewegung ablaufen zu sehen.«⁴¹ Diese *statische* Darstellung von Bewegung konvergiert in gewissem Sinn mit wahrnehmungsphysiologischen beziehungsweise psychologischen Erkenntnissen über das Sehen. Alfred Hay unterscheidet in seinem Abriss der Fotogrammetrie zwischen einem *direkten* und einem *indirekten Sehen*: Ersteres bedeutet, daß das Auge sich den Punkten, welche es wahrnehmen will, so zuwendet, daß das Bild des Punktes auf dem gelben Fleck (macula lutea) erscheint. Dieses Fixieren geht mit der Akkomodation der Linse in eins. Alles, was nun auf dem gelben Fleck erscheint, das heißt der fixierte Punkt und dessen nächste Umgebung, wird als *direktes Sehen* bezeichnet. *Indirektes Sehen* beziehungsweise Sehen mit dem ruhenden Auge meint, daß auch die nicht fixierten

Punkte, also alle Punkte, deren Lichtstrahlen durch die Pupille eintreten können, mehr oder weniger unscharf auf der Netzhaut abgebildet werden. Weil das Auge den Gegenstand unwillkürlich mit dem Blick abtastet, wird uns diese Beschränkung des Sehens nicht bewußt: Da alle Punkte des Gegenstandes auf den gelben Fleck gebracht werden, wird »blitzartig eine ganze Reihe von Punkten und Füllperspektiven (der Gesamtkomplex der Punkte wird als solche bezeichnet; H.W.) erfaßt, woraus dann im Gehirn das Gesamtbild des Gegenstandes konstruiert wird.«⁴² Die große Beweglichkeit des Auges erlaubt, einen Winkelraum von 30 bis 50 Grad nach links und rechts sowie einen etwas geringeren nach oben und unten zu erfassen. »Wenn das Auge nun allmählich die Punkte eines Gegenstandes abtastet, so dreht es sich um seinen fixen Drehpunkt, welcher 13 bis 14 Millimeter hinter dem Hornhautscheitel gelegen ist. Dieser Punkt ist für das direkte Sehen das Perspektivitätszentrum, das allerdings mit dem optischen System in keinem Zusammenhang steht. Das Perspektivitätszentrum für das indirekte Sehen ist die Einbeziehungsweise Austrittspupille des Auges.«⁴³

Der Körper beziehungsweise seine Verlängerung, der ausgestreckte Arm, bilden in Hannah Villigers Werk etwas wie einen fixen Drehpunkt, der sich jedoch dreht (bewegt, um sich kreist), um rekursiv einzig sich selbst abzutasten. Als aufzunehmende Entität, die somit im Foto-Bild erstarren könnte, wird der Subjekt-Objekt-Körper aufgelöst. Die den Bild-Block formierenden Einzelteile entsprechen dem Winkelraum des Arms, sie restituieren Punkte aus der Füllperspektive. Die Funktion des unwillkürlichen Abtastens wird in Arbeiten jedoch durch die Kamera vollzogen, der es somit zukommt, direkt zu sehen. Die Resultate dieses Vorgehens zeigen all die unwesentlichen Merkmale des bis in die kleinsten, verstecktesten Winkel abgetasteten Körpers. Diese einer mangelnden Distanz verdankten radikalen Detailsichten (sowohl mangelnd wie radikal sind hier in einem doppelten Sinn zu verstehen) ordnet die Künstlerin nach formalen Kriterien wie Analogien, Ähnlichkeiten zwischen unterschiedlichen Körperpartien oder auch verschiedene Sichten eines Körperdetails zu Bilder-Blöcken. Schon allein weil sie Präsentationen von Körperansichten sind, lassen die Einzelbilder Skulpturen assoziieren. Der skulpturale Effekt der Arbeit wird jedoch durch die Präsentation als Tableau verstärkt. Noch einmal möchte ich in diesem Zusammenhang auf Rodins Beschreibung der Darstellung von Bewegung in der Kunst zurückgreifen, um sie mit Paul Virilios Beschreibung der Pyknolepsie⁴⁴ in

X
nicht-Id

Verbindung zu bringen. Denn taste ich mit meinen bewegten Augen ein statisches Ganzes, das Konzentrat eines Zeitablaufs sein will, ab, dann fragmentiere ich es blitzartig, produziere zwischen den Blicken Lücken (Sehlöcher, Erinnerungslücken, Absenzen), die eine zeitliche Kontinuität und somit einen Ablauf erst erfaßbar machen. Es sind die Einschnitte, die Chocks, die Zeit und damit Bewegung messen lassen.

ALINARI, Laokoon, [o.J.]



Lessing begriff in seiner normativen Ästhetik Skulpturen als die Ausbreitung von Körpern im Raum. Spätestens mit Beginn des 20. Jahrhunderts hatten Künstler begonnen, Licht zur Analyse der Struktur ihrer Plastiken einzusetzen und diese somit einen abstrakten, simultanen Raum einnehmen zu lassen. Die Körper, meinte Lessing jedoch, existieren nicht nur im Raum, sondern, weil sie fortfahren zu existieren, auch in der Zeit, die ihnen unterschiedliche Erscheinungsweisen verleiht und sie in unterschiedliche Beziehungen setzt. Diese unmittelbare Existenz in der Zeit ist den arretierten Augenblicken, den arretierten *points de vue* verwehrt. Und doch ist es die Geste der raumgreifenden Hand, die sukzessive produzierte, simultan präsentierte Blickpunkte generierte. Rodin integrierte die Bewegung in seine Plastiken (R. M. Rilke schrieb von den *Gehenden* in seinem Werk⁴⁵). »(. . .): simultaneity always containing an implicit experience of sequence. One of the striking aspects of modern sculpture is the way in which it manifests its makers' growing awareness that sculpture is a medium peculiarly located at the juncture between stillness and motion, time arrested and time passing. From this tension, which defines the very condition of sculpture, comes its enormous expressive power.«⁴⁶ Hannah Villigers *Blöcke* sind

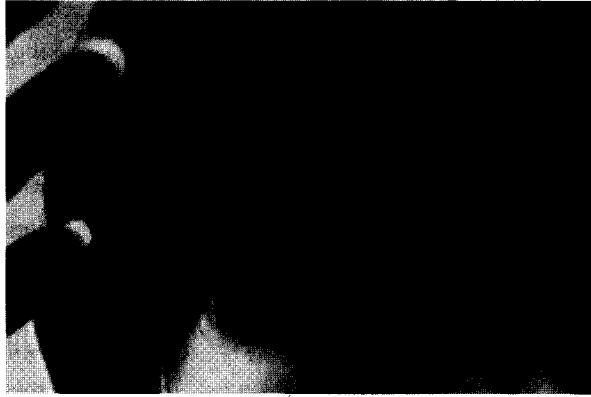
enig
skulptur-
Begriff

skulptural, weil ihren Sequenzen die Erfahrung der Simultaneität eignet. Nicht in der Totale halten sie den eigenen Körper fest, seine durch die Drehbewegung des ausgestreckten Armes raumgreifend konstituierten Partialisierungen spielen mit dem Null und Eins von Bewegung und Stillstand, die in den Bildserien vorgeführt wird. X

Während die *pyknoleptischen* Fotografien der *Bildhauerin* Hannah Villiger das stakkatohafte Abtasten des Sehfeldes im statischen Tableau präsentieren, restituiert die *Bildhauerin* Susan Trangmar⁴⁷ die Drehbewegung in ihrer Installation selbst und zwar sowohl durch deren Anordnung wie (potentiell) durch die Bewegung des (präsumtiven) Betrachters im Raum. In *Blue Skies* (1989/1990), einer Diainstallation mit acht Kodak-Karussell-Projektoren, operiert die Künstlerin mit dem Oszillieren zwischen Stase und Bewegung: Repro-Fotografien von Kindern, die in vier Zeiträumen (den dreißiger Jahren, während des Zweiten Weltkrieges in einem Luftschutzgraben, Kleinkinder in den siebziger Jahren und eine Gruppe von Jugendlichen aus den achtziger Jahren) aufgenommen wurden, werden aus unterschiedlichen Projektoren und somit Richtungen an die Wand geworfen. Diese Bilder werden von sich im Raum bewegendes Aufnahmen vom Himmel, von Wolken, die zu unterschiedlichen Tageszeiten und Witterungsbedingungen entstanden, den Ausstellungsraum in unterschiedliche Farben tauchen, überlagert, geschnitten, ergänzt. Statische Foto-Bilder werden mittels des Timings der Projektoren zu beweglichen: Stillstand und Bewegung vermengen sich, überlappen sich: die Fotografien, Wolkenbilder oder Kinder, wandern so durch einen dunklen Raum, vom Boden bis zur Decke, intermittieren sich, berühren einander. Der Betrachter tritt in den Projektionsraum ein, wird zum sich bewegendes Teil der sich bewegendes, fragmentierten Bilderwelten. ratlos?

In *Die Kunst des Sehens* schreibt Aldous Huxley, daß einzig die Akzeptanz, etwas nur in sukzessiven Augenbewegungen zu erfassen, ein Sehen ermögliche, während der Wunsch, alles mit einem Blick zu sehen, das natürliche Sehen mißachte und damit zerstöre. Je ängstlicher ein Subjekt alles zu erfassen wüßte, desto weniger sehe es. Dieses natürliche Sehen, das von der Bewegung der Augen und auch eventuell des Körpers abhängt, habe nichts zu tun mit der Trägheit der Retina, die eine technische Illusion von Bewegtheit zuläßt, sondern ermögliche eine natürliche Illusion, die die Bewegung des Blicks mit sich bringt.⁴⁸ Auch die Installation von Alfredo Jaar, *Untitled (water)* (1990), setzt eine Multiplizität von Blickpunkten ins Bild, die statische Bilder zu bewegten werden läßt. Auch bei ihm verdankt sich die X

ALFREDO JAAR,
Untitled (Water), 1990



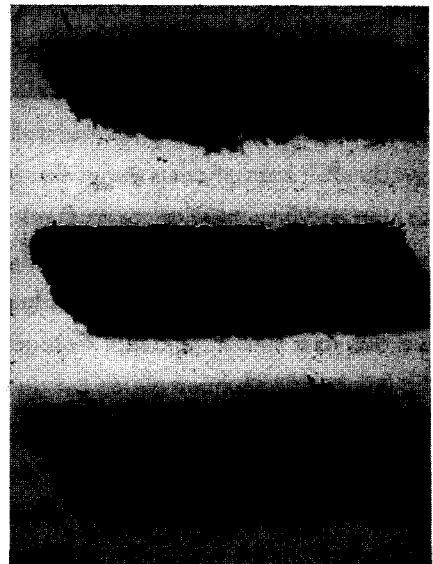
Bewegung einer Interaktion von Kunstwerk und Betrachter. Diesem frontal gegenüber befinden sich drei Leuchtkästen, auf denen einzig *transparencies* von Wasserflächen zu sehen sind. Die Rückseite der quadratischen Kästen (100 x 100 cm) bilden Fotos von *Boatpeople* aus Hongkong: Diese sind allerdings niemals *direkt* zu betrachten, sondern geben sich einzig mittels der zirka 60 Zentimeter entfernten 15 Spiegel, die an einer Wand hinter den freistehenden Leuchtkästen über diesen befestigt sind, zu sehen. Der Betrachter bestimmt durch seine Sehposition den Bildausschnitt, mittels Verschiebungen, Verdrehungen der individuell zu bestimmenden Distanz vom Kunstwerk vermag er, dank der Beweglichkeit des eigenen Körpers, dem statischen Fotobild eine Bewegtheit zu verleihen. Dieses Shiften zwischen Stase und Bewegung stellt Jaars Arbeit in eine enge Beziehung zur Dia-Installation von Susan Trangmar: Beider Arbeiten verbinden Ansichten historisch-politischer Ereignisse, in die Menschen, Kinder involviert sind, mit Darstellungsparadigmata der Moderne. Denn wie die *Wolken*⁴⁹ ist auch das Meer für Rosalind Krauss das privilegierte Medium des Modernismus, ist es doch isoliert von allem anderen. Losgelöst vom Sozialen, schein es auf sich selbst beschränkt zu sein. Wobei diese Selbstbeschränkung einer Darstellung seiner *erhabenen* und reinen visuellen Fülle, die sowohl grenzenlos wie reine Gleichform, das Meer zu einem Nichts, einem Ort sinnlicher Bedürftigkeit mache, keinen Abbruch tue.⁵⁰ Wenn Susan Trangmar ihre für eine (welche?) Zukunft stehenden *Wolken*⁵¹ mit aus Zeitschriften reproduzierten Kinderfotos verbindet beziehungsweise vermischt und Alfredo Jaar die aus seinen soziologischen Vorstudien resultierenden Fotos der heimatlosen Vietnamesen dem für die Moderne paradigmatischen Meer entgegengesetzt, dann scheinen sich mir beide

Künstler nicht mit den zwei Seiten der zeitgenössischen ästhetischen Diskussion auseinanderzusetzen; es ist das Wie der Bezugsetzung dieser scheinbar verschiedenen Bildwelten (und damit Diskussionszusammenhänge), das den Einbruch des Visuellen seit der Erfindung der Fotografie in unsere Erfahrung spricht, von dem aus sich beider Installationen denken lassen. Wenn beide drei beziehungsweise vier Fotografien mittels des Dispositivs ihrer Darstellung in vielfachen Bildausschnitten und somit als vervielfältigte Bilder dem Besucher präsentieren, dann repräsentieren sie sowohl die sich dem Einbruch der technischen Bilder verdankende Vervielfältigung von Unversen und Blickwinkeln wie auch die von diesen ventilierte Normierung und Restriktion.

Die Wahrhaftigkeit des Ganzen werde durch die Ungenauigkeit der Details bewirkt: Das Visier der Kamera erlaube keine Wahrnehmung des Gesichtsfeldes: nur mehr Ausschnitte geben sich zu sehen, Ausschnitte, die den Standpunkt der Kamera zu dem des Betrachters machten. Die Zyklopaugen des Objektivs machen das zuvor substantielle zu einem zufälligen Sehen. Virilio spricht von einem Übergang des Sehens zum Visualisieren, der mit der Verbreitung technischer Bildproduzenten, also der optischen Industrie zusammenhängt. »In dem Maße, in dem der menschliche Blick erstarrte und seine natürliche Geschwindigkeit einbüßte, wurden die Filmaufnahmen immer schneller und beweglicher, entwichen dem langen Trägheitsmoment der Pose, und ab 1887 kamen die tragbaren Kameras vom Typ Kodak auf den Markt und sorgten dafür, daß die Photographie nun jedermann zugänglich war.«⁵² Worum es aber geht, ist, daß mit der Erfindung der technischen Aufnahmeapparaturen, insbesondere der Momentaufnahme, die in anderen Darstellungsarten mögliche relative Stetigkeit des Visuellen unmöglich wurde.

maja

MARCEL DUCHAMP,
Couverture de cigarette, 1936



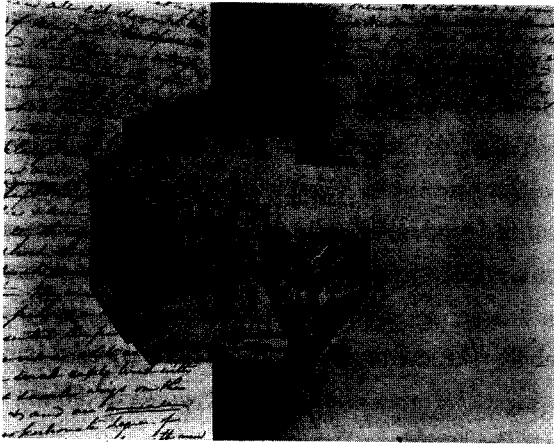
ZUR AUSSTELLUNG (?)

Man könnte sagen, daß sich der Titel der Ausstellung, Skulpturen – Fragmente einer doppelten Argumentation verdankt: Einmal wird vom Foto, der Fotografie, also vom Träger des Bildes ausgegangen: Dieses ist flach, ein rektanguläres Blatt, das etwas zu sehen gibt: Dieses Etwas nun scheint einen Körper zu besitzen; wiewohl flach, täuscht es Tiefe und haptische Qualitäten vor, die an die Täuschungsmanöver der Camera obscura erinnern, an die schöne Geschichte, vor einer Camera obscura performierte Theaterdarstellungen indirekt, auf eine weiße, flache Leinwand gebannt, vorüberziehen zu lassen, als sekundäre Präsentation, die der primären vorgezogen wurde (beziehungsweise als tertiäre usf., wenn man Jacques Derridas Konzeption der Präsentation folgte). Dieser Zentrierung des Interesses verdankt sich der Terminus Skulptur im Titel der Ausstellung: Skulptur, das meint hier also immer eine Vorgabe, denn skulptural können Fotos nur als Effekt sein, nicht im wörtlichen Sinn (wenn es überhaupt noch darum gehen kann, gattungspoetische Trennungen in der Kunst [Kunst?] des späten 20. Jahrhunderts aufrechtzuerhalten).

Andererseits gehe ich vom Dispositiv, das ein Bild entstehen läßt, aus, vom Moment⁵³, in dem das Foto aufgenommen wird. Aus diesem Augenblick beziehungsweise aus dem Aufpflanzen des Apparates vor aufzunehmenden Objekten läßt sich die Beziehung zwischen dem Apparat und dem vor ihm befindlichen Objekt beschreiben. Dieses Verhältnis spart im eigentlichen Sinn das Resultat dieses chemotechnischen Prozederes, das auf ein fotosensibles Papier gebannte Foto, aus. Und dennoch verfahren die in der Ausstellung präsentierten Fotoarbeiten in einer Skulpturen des 20. Jahrhunderts zugeschriebenen Manier. Wie diese arbeiten sie mit Detailsichten und Fragmentierungen. Die Ansichten der Außenwelt werden in einer radikalen Weise fragmentiert; Resultanten dieses Vorgehens sind extreme Detailsichten, die sich kaum rekontextualisieren lassen: Ihres Umraums, ihrer Umgebung beraubt, werden die Bilder wiewohl Fotografien (die immer Spuren von Objekten sind, Abdrücke, die Mumien gleich auf das Vergehende des Zeitflusses, auf einen zeitlich-räumlichen Chiasmus verweisen, Erinnerungsspuren, die aus einem Vergangenen in ein Gegenwärtiges, ein Jetzt reichen), ihres ontologisch jeglicher Fotografie anhaftenden Verweischarakters (auf Objekte, auf die Außenwelt) zwar nicht entledigt, aber dank der vergrößerten und detaillierten Wiedergabe des Referenten werden

die fotografierten Objekte, vor allem wenn es sich um ausgedehnte, nicht begrenzte Flächen wie Wasseroberflächen handelt (zumal wenn es sich um fotogramatisch generierte Wasserflächen wie in den Arbeiten von Adam Fuss handelt oder wie in Dieter Appelts *Das Feld*, das sich aus 30 nicht zusammenhängenden Oberflächen von Wasser auf dünnem Fotopapier konstituiert, denen, zu einem Tableau zusammengestellt, eine die Intransigenz der Fläche unterminierende Tiefe anzuhängen scheint), zumindest ihres Kontextes enthoben. Somit sind die in den Arbeiten der Ausstellung vorgeführten Detailsichten nur mehr entfernte Verwandte der unwesentlichen Merkmale, der unnötigen Details, die als Katachresen als leere, das heißt als nicht kontextualisierte, kontextualisierbare Zeichen gedacht wurden, die in den Überlegungen von Theoretikern des Realismus die Realitätseffekte von Texten ausmachten.⁵⁴ Den in der Ausstellung präsentierten Arbeiten wohnt somit eine doppelte Handhabe des Details inne: Spuren, die ihre Genese als Spur verweigern, sind sie, wie die nicht im Text verankerten Realitätseffekte, von denen R. Barthes schreibt, leere Zeichen, denen ein nicht immer zernierbarer, weil zernierter Referent eignet. Gebrochene Verweise.

Zwischen 1977 und 1986 verfertigte James Welling eine Serie von Fotografien, die Seiten eines im 19. Jahrhundert geschriebenen Tagebuchs wiedergeben. Dieses beinhaltete eine Reisebeschreibung, deren Wahrhaftigkeit beziehungsweise Wirklichkeit durch getrocknete Blätter, Schildchen usw. verstärkt beziehungsweise bestätigt wurde. »Die Photos geben die aufgeschlagenen Buchseiten jeweils in Ausschnitten wieder, manche sind verschattet oder aufgehellt bis zur Unleserlichkeit der Schrift, und einzelne Photos sind nachträglichen Entwicklungsprozessen wie der Solarisation unterworfen worden.«⁵⁵ Looock schreibt, daß Wellings Fotos so konzipiert seien, daß sie nicht nur auf die jeder Fotografie immer anhaftenden Referentialität verweisen, sondern auch mit den Effekten der Fotografie wie deren Vermögen, Details zu betonen, und/oder der planen Oberfläche den Charakter eines Trompe l'œil zu verleihen (ohne das dieses erst ermöglichende Dispositiv wie ein langes Gewölbe oder einen dunklen Laubengang vor dem *Ende der Welt* im Park von Schwetzingen⁵⁶), spielten. Wenn Welling seine Landschaften mit den Ausschnitten (im doppelten Sinn) des Tagebuchs zusammen präsentiert, dann klingt in der Kombination eine auf verschiedenen Verständnisebenen statthabende Auseinandersetzung mit dem Simulakralen an. Nicht nur, daß den Tagebüchern selbst Erinnerungsstücke eingepaßt wurden, Objekte, die ihre Bedeutung aus ihrer vormaligen Zugehö-



JAMES WELLING, 117, Diary of Elizabeth C. Dixon, 1840–41 (1822–72)

rigkeit zu einem fremden Ort erhielten, aus dessen Kontext sie gerissen wurden, um in einen neuen Zusammenhang überführt zu werden, auch der Reisebeschreibung kommt (wie der das Geschriebene reproduzierenden Fotografie) die Funktion zu, zu authentifizieren, etwas Abwesendes anwesend zu machen.

Fotografien können niemals einzig Demonstrationen von abstrakten Termini des Sehens sein, immer sind sie eine dokumentarische Spur der Sache, die auf dem Film festgehalten wurde, Bild eines gebogenen und ausgeschnittenen Blatt Papiers.⁵⁷ Und darin liegt eine Konkretheit, der auch kein Versuch einer abstrakten Fotografie entrinnen kann. Im Gegensatz zur Malerei wurde der Fotografie genausowenig wie den unwesentlichen Merkmalen realistischer Texte (die dennoch gerade als Shifters Garanten des Realitätscharakters der Texte sind) von strukturalistischen (und post-strukturalistischen) Theoretikern die Potenz zugesprochen, mit Sinn behaftet zu sein. Wie die Shifters verweisen sie einem Fingerzeig gleich (mit dem Index, dem Zeigefinger) auf das denotierte Objekt. Als transparente Hülle einer Kontingenz bezieht Roland Barthes sie (vgl. *Die helle Kammer*) auf die Lacansche *tyché*, die das Reale, die Begegnung, die Gelegenheit bezeichnet. Und wie schon so oft von mir betont, erinnert sie damit an die rhetorische Figur der Katachrese, der nicht einmal ein Denotat eignet, oder an all die seit dem 19. Jahrhundert als Effekte beziehungsweise Garanten des Realen ausgemachten, der Sukzession des Textes, seinem narrativen



JAMES WELLING, 178, Connecticut Landscapes 1977–86

Kontinuum enthobenen Merkmale. Leeres Signal, dem die Funktion zukommt, ob seiner Leere, Zeichen für etwas anderes zu sein. Garant des Realen, ohne selbst mit Bedeutung behaftet zu sein.

Und in diesem Verständnis gälte, was Rosalind Krauss über James Wellings Tagebuchfotos schreibt, nicht nur für jede Fotografie, sondern ganz besonders für Einzelbilder, die sich vergrößerten, entkontextualisierten Extrapolationen von Erscheinungen der Außenwelt verdanken: »But the photograph of the diary set the stage for what it was that Welling wanted to pursue: a photography that would not deliver the present (street photography, the photography of the everyday, the decisive moment) but, by presenting a time warp, put him and his viewers in touch with a past encountered too late. Too late for what? Well, too late to recognize it. The missed encounter, the tuché, does not produce recognition, but uneasiness, anxiety, the need to interpret, the need to repeat.«⁵⁸ Damit würde der Referent auf Distanz gehalten und Differenz zwischen dem Betrachten des Bildes und dem Erkennen, was es darstellt, vergrößert. Und wieder einmal wird festgestellt, daß sich das fotografische Bild, wenn auch wie Krauss von Wellings Fotos schreibt, mit dem Schemen eines Zeichencharakters behaftet, doch nicht einer visuellen Sprache zuordnen ließe, daß es sich deren Spiel mit den Oppositionen von Figur und Grund, von Zentrum und Rand, von Licht und Schatten verweigere.⁵⁹

ABSENZEN UND PRÄSENZEN

Louis Marin definiert das Wort Repräsentieren nach dem 1690 erschienenen Dictionnaire von Furetière: In diesem wird Repräsentieren als Substitut für etwas Abwesendes bezeichnet, wobei diese Substitution durch die Ökonomie der Mimesis geregelt werde: Einzig durch die Similarität, die Ähnlichkeit zwischen anwesendem Substitut und abwesendem Substituierten kann repräsentiert, also dargestellt werden. Dieses Verständnis von Substitution, durch die ein Abwesendes als Präsesentes vorgeführt wird, komme der allgemeinsten Definition des Zeichens gleich.⁶⁰ Daneben bedeute Repräsentieren, etwas Präsesentes auszustellen, zu zeigen, vielleicht könnte man dafür im Deutschen von Vergegenwärtigen sprechen. »Was ist das Bild?«, fragt sich Maurice Blanchot: Wenn es ein Nichts gibt, begründet sich das Bild darin, um dort zu verschwinden. Neutralität und Auslöschung der Welt verlange das Bild, damit alles in den nicht unterschiedenen Grund eintrete, in dem sich nichts bestätigen läßt, und es fordert nach der Intimität dessen, das in der Leere fortfährt zu existieren. Darin liege seine Wahrheit, die es übersteige. Möglich werde es durch die Grenze, an der es aufhört. Großartige Kraft, sagte Pascal, die aus der Ewigkeit ein Nichts und aus dem Nichts eine Ewigkeit mache. Zu uns spräche das Bild, von uns, in einer Weise, die ein unbestimmtes und leeres Draußen anzeige, das der stumme Grund ist, auf dem es fortfährt, die Dinge in ihrem Verschwinden zu bestätigen. So spräche es, über etwas, weniger als etwas, aber von uns, und auf uns bezogen, weniger als von uns, von diesem weniger als nichts, das bleibt, wenn es nichts gibt.⁶¹ Wenn wir den Dingen selbst gegenüberstehen, passiert es dann nicht, daß wir uns dem Anblick hingeben, ohne es vor dieser schweigsamen und stummen Präsenz tun zu können. Nach dem Gegenstand sei das Bild, glaubt man in einem Allgemeinverständnis. Nach dem Gegenstand, das bedeute, daß die Sache sich zu entfernen habe, um wieder erfaßt/ergriffen werden zu können. Aber diese Entfernung komme nicht einem einfachen Platzwechsel eines Beweglichen gleich, das dennoch bleibt, sondern die Entfernung sei der Kern der Sache: Denn die Sache war da, greifbar und indem sie Bild wurde, wird sie ungreifbar, unaktuell, verschwindet sie. Und das nicht als gleiche Sache, die sich entfernt, sondern die Sache als Sich-Entfernen, das Anwesende in seiner Abwesenheit, greifbar, weil es nicht mehr greifbar ist, die Wiederkehr dessen, was nie wiederkehren wird.

Nicht?



GENEVIÈVE CADIEUX, *La féture, au chœur des corps*, 1990

Geneviève Cadieux, die meist mit Körperfragmenten arbeitet, also mit in extremer Detailsicht wiedergegebenen Teilen des menschlichen Körpers, ist aufgrund des emotiven Potentials, das ihre Arbeiten ventilieren, interessant. In *La Féture, au chœur des corps* (1990) werden metonymisch Lippen, Öffnung, Schnitt, Narben, die sich nahe dem Geschlecht, in der Beinbeuge befinden, verknüpft. Auch *Trou de mémoire, la beauté inattendue* (1988) doppelt die Körperwunde, indem sie sie im Rauchglas des Objektes spiegeln läßt. Der Chock, den das Angeblickte bewirkt, spielt auf den Chock des Auslösens an. Gerade die tränenden, von glitzernder Feuchtigkeit umgebenen Augen von *Parfum* (1991), die an die Man Rayscher (*larmes*, ca. 1930) Tränenfotos erinnern, rekurrieren über die Dopplung eines sehr ähnlichen Bildausschnittes auf ein zeitliches Paradigma von *vorher* und *nachher*, also auf die *Bildwerdung*, die als Beziehung des Substituts zum Substituierten die doppelte Serie des Simulakralen als getrennte, verbunden darzustellen sucht. Die äußerste, farbige Vergrößerung eines Gesichtsausschnittes, des Anschnittes der Nasenwurzel, der von zwei geschlossenen Augenlidern umschlossen das Zentrum des Bildes anzeigt, steht neben einer abweichenden Kadrierung desselben Referenten in Schwarzweiß. Zwei geschlossene Augenpaare scheinen vom Weinen zu glänzen, aus der dekadrierten rechten Version löst sich aus dem hintersten rechten Augenwinkel eine Träne. *Parfum* vergegenwärtigt Schmerz und Trauer, eine emotive Intensität. Gleichzeitig figurieren die zwei ein wenig unterschiedlich kadrierten Teile der Arbeit das stereoskopische Sehen, man könnte die beiden Augenpaare virtuell als ein Augenpaar lesen, das räumliches Sehen restituiert. Und der Bildaufbau dieses gedoppelten Bildes, das sich

~

naja

naja

als ein Augenpaar rezipieren ließe, kann als Allusion an eine um eine platte Fläche (die sich durch das Stereoskop überlagernden Nasenwurzeln) gespiegelte, gedrehte Beziehung von Präsentem (dem linken Farbfoto) und Repräsentiertem (dem rechten Schwarzweißbild) gelesen werden. Maurice Blanchot glaubt, daß im Bild der Gegenstand wieder aufscheine, etwas, das diesen ursprünglich beherrschte, damit er Gegenstand werde, gegen das sich dieser errichtete, um Gegenstand zu werden.⁶² Das Bild habe nichts mit Bedeutung, mit Sinn zu tun, der die existente Welt erfülle. Und so ist das Bild eines Gegenstandes nicht dessen Sinn, es läßt diesen nicht begreifen, sondern es strebt danach, diesen zu zerstreuen, indem es ihn in die Unbeweglichkeit einer Ähnlichkeit versetzt, die nicht mehr ähneln kann.⁶³ Aus der es ausmachenden Präsenz gälte es, ein Draußen zu machen, in dem Ich sich nicht wiedererkennen kann, weil das, dem es ähneln könnte, längst nicht mehr anwesend ist. So kann das Bild helfen, als ihre lebhafteste Verneinung, einer Sache wieder habhaft zu werden. Erreicht uns aber die Schwere, die ihm eignet, dann kann geschehen, daß es uns beständig zurückverweist, und zwar nicht mehr an die absente Sache, sondern an die Abwesenheit als Präsenz, an das doppelte Neutrum des Gegenstandes, in dem die Teilhabe an der Welt sich auflöste.⁶⁴ Doppelte Möglichkeit, die auf einen doppelten Sinn verweise, der sich nicht auf ein Entweder-Oder reduzieren läßt. In den zwei Versionen des Imaginären ventiliert der eine Sinn nicht mehr sein Gegenteil, sondern das Bild spricht bald von der Welt, bald führt es uns in den unbegrenzten Bereich der Faszination ein, bald gibt es uns das Vermögen, über die Dinge in ihrer Abwesenheit zu verfügen, bald läßt es uns dorthin gleiten, wo die Dinge vielleicht als ihr Bild präsent sind. Dieses Bald – bald drücke die Ambiguität aus, die immer das eine und das andere sagt; sie spricht das bezeichnende Bild im Zentrum der Faszination und fasziniert durch die Klarheit des reinsten Bildes. Hier entkommt der Sinn nicht in einen anderen, sondern ins andere jeden Sinns, und aufgrund der Ambiguität hat nichts Sinn, sondern alles scheint unendlich sinnbehaftet zu sein; der Sinn wird so zu einem Scheinbaren, das ihn unendlich reich macht, wobei dieser unendliche Sinn nicht entwickelt zu werden braucht, weil er unmittelbar gegeben ist, das hieße allerdings, daß er nicht entwickelt werden kann, weil er einzig unmittelbar leer ist.⁶⁵

Die Fotografie, so interpretiert Rosalind Krauss Walter Benjamins Statement zu den wegweisenden Untertiteln von Illustriertenfotos seit dem 19. Jahrhundert im Kunstwerkaufsatz, führe eine Störung, einen Zerfall in der Autonomie der Zeichen

ein, sie sei umgeben von einer Bedeutungslosigkeit, die einzig durch Textzugaben aufgefüllt werden könnte. »It is this meaningless meaning that is instituted through the terms of the index.«⁶⁶ Index, das bedeute aber immer, eine Präsenz zu instituieren. In David Wards *Keepers of Light* (1989/1992) wird Fotopapier in schnellen, gestischen Akten unter den Vergrößerer gehalten und belichtet. Dabei entstehen nicht-regelmäßige, runde bis quadratische schwarze Formen, die oft mit einem Schatten behaftet sind, die dem planen *Lichtbild* eine Kontur, eine Tiefe verleihen. Die Generierung der Arbeit verweist auf die Voraussetzungen der Fotografie, auf das Licht und die fotosensible Schicht, auf die dieses zu fallen hat. Die Schatten dieser schwarzen Lichtabdrucke wiederum lassen sich nicht einzig der Indexikalität der Fotografie, die sie als Spur definieren läßt, zuordnen. Sie erinnern an die mythologischen Erzählungen über die Erfindung der Malerei (von den Debutates Geschichten über Gyges, dem es gelungen war, in einem Zug, auf einmal, den eigenen Schattenwurf an der Wand nachzuzeichnen⁶⁷), die diese als Festhalten eines Schattenwurfes begreifen. Ward bedient sich der Fotografie oder vielmehr der Fotosensibilität chemisch präparierter Papiere auf ihrer einfachsten Ebene. Er hält Licht fest. Durch die Anordnung einer Vielzahl von Lichtblättern auf einer weißen Wand werden die Lichtfragmente gereiht, in eine serielle Ordnung gebracht. Diese minimalistische Handhabe des Mediums verweist dank der Bild-Organisation auf die fotografischen Bildern eigene *Metonymie*. Diese scheinen immer eines *Und* zu bedürfen, als ob die reproduktive Potenz des Dispositivs ein nie zu beendendes Verfertigen von Fotobildern bedingte. Die abgedruckten Lichtschatten der *Lichtbewahrer* könnten fotografischen Posen verglichen werden, deren sentimentale Trauer sie vermitteln. Und doch zeigen sie kein Gesicht, das den Blick des Betrachters anziehen könnte, sondern einzig dem Gestus der Momentaufnahme verwandte Serien. Folgte man Thierry de Duve⁶⁸, könnte man die *Lichtbehälter* als Momentaufnahmen und Posen bezeichnen, die sie, aufgrund ihrer Ablehnung der Ikonen anhaftenden Similarität, also der repräsentierten Ähnlichkeit mit der Außenwelt, doch nicht sein können. Als Schattenwürfe bilden sie die einfachste und reinste Form des Index und sprechen somit von der Berührung, einer nexalen Kontiguität und einer Präsenz, der sich weder Konvention noch Bedeutung in indexikalischen Bildern entledigen können.

Wenn die Fotografie nun schon als indexikalisches Zeichen gelesen wird, diese Bezugsetzung war durch Charles Sanders Peirce selbst ventiliert worden, der sich

eben: Schatten
des Lichtes...

bis zu

während seiner Tätigkeit bei der Coast Survey und am Harvard-Observatorium der Fotografie zur Vermessung und Berechnung astronomischer Gegebenheiten bedient hatte, dann schiene es mir einmal notwendig, diese der Peirceschen Semiotik verdankte Vorstellung, nicht nur in dem metaphorisierbaren Konzept der Spur zu begreifen, sondern in die Komplexität der Peirceschen Zeichenkonzeption rückzukoppeln, um in diese die Fotografie zu reintegrieren. Das vermag ich hier nicht zu leisten, ich kann die Peircesche Verankerung des Index einzig ein wenig vorstellen, um den mittlerweile abgegriffenen, weil vereinfachten Begriff des fotografischen Index zumindest schemenhaft ein wenig zu beleben.

Das, was von den anderen Philosophen als Seinsbereiche oder Seinsschichten bezeichnet wurde, sind für Ch. S. Peirce Kategorien. Sie bilden einen festen Zusammenhang, der bedeutet, daß Denken nicht ohne Erfahrung und Erfahrung nicht ohne Empfindung möglich sei.⁶⁹ Die drei Kategorien Denken, Empfindung und Erfahrung versteht Ch. S. Peirce als Einheit oder Kontinuum. In der relationalen Darstellung werden sie als Firstness, Secondness und Thirdness eingeführt. Das Zeichen ist für ihn eine triadische Relation mit den Korrelaten: Mittelbezug, Objektbezug und Interpretantenbezug, wodurch die semiotische Darstellung der Welt nur als relationale Darstellung, als relationale Zeichenthematik zu verstehen sei.⁷⁰ Erstheit ist für Ch. S. Peirce der Seinsmodus dessen, das so ist, wie es ist, unabhängig von etwas anderem. Zweitheit ist ein Erstes zu einem Zweiten unabhängig von einem Dritten, und Drittheit setzt ein Erstes zu einem Zweiten in Beziehung beziehungsweise vermittelt zwischen ihnen oder ist ein Relativ-Seiendes für ein Drittes. Das Zeichen wird auch als Repräsentamen bezeichnet. Seine wichtigste Eigenschaft ist, der Wiederholung fähig zu sein (»im Sinne einer repetierbare(n) Anwendung«, schreibt Elisabeth Walther).

Da die Objekte der äußeren Welt nicht wiederholbar seien, ist ein nicht der Wiederholung fähiges Zeichen nicht Zeichen, sondern »Teil der repräsentierten Tatsache«. ⁷¹ Neben der Wiederholbarkeit hat ein Zeichen durch ein anderes Zeichen bestimmbar zu sein. Jedes Zeichen verkörpere eine *Qualität*, stehe für ein *Objekt* und habe einen *Interpretanten* beziehungsweise eine *Bedeutung* und ist somit einer triadischen Relation unterworfen. Durch diese ist die Peircesche Zeichenlehre eng mit seiner Kategorienlehre verknüpft.

Im Objektbezug ist das Symbol das genuine Zeichenelement, das sein Objekt völlig unabhängig vom Objekt einzig in Abhängigkeit vom Interpretanten, also von

zufälligen, aber geregelten Konventionen, repräsentiert. »Ich definiere einen Index als ein Zeichen, das durch sein dynamisches Objekt determiniert wird, weil es in einer realen Beziehung zu ihm steht. Solcher Art ist ein Eigenname (ein Legi-Zeichen), solcherart ist das Auftreten eines Symptoms einer Krankheit (das Symptom selbst ist ein Legi-Zeichen, ein genereller Typus mit definitivem Charakter. Das Auftreten in einem besonderen Fall ist ein Sin-Zeichen).«⁷² Der Index ist also ein Zeichen auf der ersten Degenerationsstufe, der, von einem existenten Objekt abhängig, dieses dank einer direkt anzeigenden und nicht abbildenden Verbindung bezeichnet. »Indem er eine kausale (Ursache und Wirkung unterscheidende) beziehungsweise nexale (raum-zeitliche) Verbindung mit dem Objekt besitzt«,⁷³ weist er direkt auf dieses hin. Indices sind Zeichen im Objektbezug, »die zur Bestimmung singulärer Gegenstände oder Ereignisse dienen.«⁷⁴ Wenn also die Fotografie als Index bestimmt wird, dann ist sie die Wirkung einer Ursache, also *Anzeige eines existenten Objekts*, mit dem sie in einer nexalen, also raum-zeitlichen Beziehung steht. Durch Indices werden einmalige Erscheinungen, also Referenten bezeichnet, wohingegen Symbole allgemeine Gegenstände bestimmen. Das Zeichenelement auf der zweiten Degenerationsstufe ist das Icon, ein abbildendes Zeichen, das mit dem Objekt, das es bezeichnet, gemeinsame qualitative Merkmale aufweist (aufgrund von Ähnlichkeit oder Übereinstimmung in gewissen Punkten). Es bezeichnet nur eine Qualität eines Objektes, weswegen es auch ohne dessen Gegebenheit in der Wirklichkeit existiert. All unser Denken und Wissen hätten wir vermittels Zeichen, meint Ch. S. Peirce. (Außer der Kenntnis »im gegenwärtigen Augenblick«, also den Bewußtseinsinhalten »in diesem Augenblick«: die Existenz des Augenblicks mache Kenntnis zweifelhaft, fügt Ch. S. Peirce hier einschränkend ein, es ist also der Chock des Augenblicks, der Erkenntnis aussetzt, der eine Amnesie bedingt.) Weil wir nun all unser Wissen und Denken vermittels Zeichen hätten, stehe das Zeichen einerseits mit seinem Objekt in Beziehung, andererseits mit einem Interpretanten, und zwar so, »daß es den Interpretanten mit dem Objekt in eine Beziehung bringt, die seiner eigenen Beziehung zu dem Objekt entspricht.«⁷⁵

Denn Zeichen kennzeichnet für Ch. S. Peirce nichts anderes als die Art, wie ein Bewußtseinsgegenstand einem Bewußtsein gegeben ist: nämlich: »nie unmittelbar, in sich anwesend, sich selbst gleich, sondern immer nur als Prämisse, die selbst auf einem Schluß beruht, das heißt als etwas, das auf anderes verweist und verweisen

muß, um als es selbst bestimmt werden zu können.⁷⁶ Im Gegensatz zur Saussure-
 schen Systemvorstellung, die in der *langue*/Sprache ein homogenes, geschlossenes
 Gebiet etablieren wollte, das sprachliche Referenz ausschließen sollte und erst über
 die differentielle Bestimmung des Zeichens »die Geschlossenheit dieses Innenraums
 in Frage«⁷⁷ stellte, erlaubt schon die Zeichendefinition von Ch. S. Peirce keine Privile-
 gierung irgendeines Zeichensystems (wie sie sich zum Beispiel bei Ferdinand de
 Saussure findet, wenn dieser sich über die gesprochene Sprache [*langue*] nähern
 wollte), da die Zeichenfunktion dem Denken und nicht irgendwelchen Gegenständen
 zukomme. Wenn also von Roland Barthes bis Rosalind Krauss (und vielen anderen
 mehr) die Fotografie zwar einesteils als indexikalisches Medium vorgestellt wird, ihr
 andernteils der Zeichenstatus abgesprochen wird oder ihr Objektstatus und ihre
 Konnexion mit einem Referenten zwar einesteils hervorgehoben (durch ihren Status
 als Denotat) wird, ihr andererseits aber die Transparenz einer leeren Hülle zugespro-
 chen wird, der keine signifikante Funktion zukommt, dann handelt es sich hier um
 eine Mesalliance zweier unterschiedlicher Konzeptionen der Semiotik. Oder aber
 um eine radikale Vernachlässigung des Wirklichkeitsbezugs beziehungsweise der
 Referentialität des Zeichens. Die fehlende Reflexion über die Beziehung zwischen
 dem Zeichen und seinem Referenten bestimmte so auch die Saussure und Hjelmslev
 verpflichtete strukturalistische und poststrukturalistische Theorie und hatte deren Dar-
 stellung der Präsentation als immer schon repräsentierter oder deren Konzeption
 von Realitätseffekten usf. zur Folge.⁷⁸

ja, und?

DAS DETAIL

Wenn die Surrealisten in ihren Zeitschriften fotografierte Detailsichten wie Mauer-
 oder Balustradenteile oder Rettungsringe publizierten, dann sieht Walter Benjamin
 in dieser Geste des Zentrierens des betrachtenden Blicks auf nebensächliche Stück-
 werke in literarisches Pointieren, also Zeigen, Hinweisen auf Motive, die Atget mit-
 tels seiner spezifischen Weise zu fotografieren, die einer Befreiung des Objektes
 von der Aura gleichkomme, aufgenommen hat. Der Wirklichkeit, so stellt der Autor
 in der folgenden Passage dar, wird dank des Aufmerkens von Verschollenem, Ver-
 schlagenem die Aura entzogen. Wenn aber die Aura einmalige Erscheinung einer

Ferne ist, wie kann dann der Blick auf Nebensächliches, diese ikonographische Betonung des dem Verfall Anheimgegebenen, antiauratisch wirken? Abgesehen davon, daß mir die vielzitierte Benjaminsche Definition der Aura der Vorstellung dessen, was Ch. S. Peirce als Index definierte, nahezukommen scheint (ist die Aura doch vorgestellte Anwesenheit eines Abwesenden, der einem Zweig folgende Blick des Betrachters, auf den der Schatten eben dieses Zweiges fällt), scheint mir die Benjaminsche Wertschätzung des nebensächlichen Details den Theoremen von Realismustheoretikern der verschiedensten Schulen verwandt, die gerade im nicht mehr textuell verankerten, nicht mehr durch die Narration motivierten Detail einen Effekt des Realen sahen.⁷⁹ Widerschein des Wirklichen oder aber dessen außerhalb jedes Bezugs stehende Emanation in einem textuellen (das meint sowohl ikonischen wie sprachlichen) Gefüge.

Sowohl für Hannah Villigers Arbeit wie für die von Patrick Tosani gilt, daß sie einen paradoxen Effekt im Betrachter provozieren: Dieser begründet sich aus der Gleichzeitigkeit, als Serie von Fotografien einer Berührung mit einem Objekt (das hier gewesen sein muß und dessen Fotonenfluß die fotosensible Schicht berührt haben muß, damit ein fotografisches Bild entstehen konnte) verdankt zu sein, also auf eine Außenwelt zu verweisen und doch aufgrund der Radikalität der Detailsichten beziehungsweise Detailbilder, die den Betrachter irritieren, die die Zuordnung der Bilder zu verschiedenen Körperpartien fast unmöglich machen, präsente Bilder zu konstituieren, die keiner Außenwelt, keiner Re-Kontextualisierung mehr bedürfen und denen darum – schon aufgrund ihres Effektes präsent zu scheinen – ein skulpturaler Effekt eignet. Patrick Tosanis *Les Ongles* (1990) zeigen Nagelbetten von Nagelbeißerfingern. Der Übergang der Nagelflächen in die Fingerhaut, das heißt die Formen der Konturierung des jeweiligen Nagelbettes bestimmt das Format der Bildfläche. Die verschiedenen Hautfarben und Nagelformen verdankten unterschiedlich großen fleischfarbenen Fotografien werden durch die sie umgebende große weiße Fotofläche auf ein Format gebracht (120 x 120 cm). In dieser Arbeit geht es also um die Fragmentierung von Sicht, von Körper und den diesen innewohnenden Reglementierungen und Beschneidungen, um die *Häßlichkeit* (oder vielleicht sollte man besser vom Beunruhigenden des Anblicks von Details des menschlichen Körpers sprechen?). Wie die Arbeit Hannah Villigers opiert Tosanis Serie im direktesten Sinn mit den sich Detailsichten verdankenden skulpturalen Effekten von Foto-Bildern. Ihre sequentielle

maja

maja
X87
145

Anordnung und ihr direktes Verweisen auf den Referenten macht diese Reihe von armseligen, verunstalteten, verletzten Teilen des menschlichen Körpers zu einem Archiv von Neurosen. Im Gegensatz zu Boiffards Aufnahme eines einzelnen Zehennagels aus den dreißiger Jahren reflektiert diese serielle Arbeit, gerade weil sie den Bildrand mit dem Hautrand des Nagels in Deckung bringt, das Verhältnis von Bildwerdung, also Repräsentation und Bildbezug, also seinem Referenten. »Wenn man die Vorstellungen, die, in der *mémoire involontaire* beheimatet, sich um einen Gegenstand der Anschauung zu gruppieren streben, dessen Aura nennt, so entspricht die Aura am Gegenstand einer Anschauung eben der Erfahrung, die sich an einem Gegenstand als Übung absetzt. Die auf der Kamera und den späteren entsprechenden Apparaturen aufgebauten Verfahren erweitern den Umfang der *mémoire volontaire*; sie machen es möglich, ein Geschehen nach Bild und Laut jederzeit durch die Apparatur festzuhalten. Sie werden damit zu wesentlichen Errungenschaften einer Gesellschaft, in der die Übung schrumpft.«⁸⁰

Beruhe doch die Erfahrung der Aura auf der Übertragung einer in der Gesellschaft geläufigen Reaktionsform »auf das Verhältnis des Unbelebten oder der Natur zum Menschen.«⁸¹ So wie der Angesehene den Blick aufschlage, bedeute die Aura einer Erscheinung erfahren, dieser dieses Zurückblicken zuzusprechen. »Die Aura einer Erscheinung erfahren heißt, sie mit dem Vermögen belehren, den Blick aufzuschlagen.«⁸² Diesem Aufschlagen des Blicks entsprächen die Funde der *mémoire involontaire* und wie dieses Aufblicken seien sie einmalig, weswegen sie der sie einzuverleiben suchenden Erinnerung entfallen. »Damit stützen sie einen Begriff der Aura, der die »einmalige Erscheinung der Ferne« (...) in ihr begreift. Diese Bestimmung hat für sich, den kultischen Charakter des Phänomens transparent zu machen. Das wesentlich Ferne ist das Unnahbare: in der Tat ist die Unnahbarkeit eine Hauptqualität des Kultbildes.«⁸³

Durch die industrielle Verbreitung audiovisueller Prothesen und deren Gebrauch seit der frühen Kindheit würden die mentalen Bilder immer mehr kodiert. Da sie kaum noch zu speichern beziehungsweise wiederzuverwerten seien, brähe die »mnestische Konsolidierung«, die Erinnerungsfähigkeit zusammen. Bedenkt man, daß dem Blick und seiner raum-zeitlichen Organisation beim Erkennen, Wiedererkennen und Erkennenlassen bei den antiken Mnemotechnikern Geste, Wort und deren Koordination vorausgingen, sei dies natürlich, schreibt Virilio.⁸⁴ Ein dyslexisches Sehen⁸⁵ kann

nicht mehr über mentale Bilder verfügen, die lange Zeit brauchen, um sich verfestigt ins Bewußtsein einzuschreiben. Nur noch Details zu sehen, gedächtnislos, sei Effekt der audiovisuellen Prothesen.

Ob Betätigen des Auslösers (im Gegensatz zu einem sekundären Umgang mit Fotomaterial), leeres Zeichen, Verfall der Aura, Zusammenbruch der mnestischen Konsolidierung, die die Einmaligkeit der *mémoire involontaire* zurückdrängende Kamera, immer ist es die *techné*, sind es die ihr verdankten Detailsichten, sind es die visuellen Aufzeichnungsapparaturen, die in unterschiedlichen Argumentationsweisen, aus unterschiedlichen Disziplinen um der Erfahrung des Einmaligen und der Einmaligkeit willen (und sei es deren *Dekonstruktion* mittels sogenannter *postmoderner* Aneignungsverfahren) desavouiert werden. Könnte man die sich mit den Effekten der Visualisierung, mit ihren Folgen auseinandersetzen, künstlerischen Verfahrensweisen, die in dieser Ausstellung gezeigt werden, nicht auch mit der positiven Sprengkraft dessen in Beziehung setzen, was G. Deleuze als das Simulakrum bestimmte. Als Zersetzung einer Tradition (oder einer Denkweise – aus dem System heraus, wie es sich in Platons *Sophistes* darstellt), die durch diese sich als physikalische Signale und Zeichen ausweisenden Arbeiten mit Fotografie *ventiliert* wird. Ihnen eignet, weil sie jedem Blickwinkel eine Landschaft zuweisen und somit neue Kartographien zu erstellen erlauben, eine subversive Kraft. *The Body is the map*, ~~als~~ der Körper ist eine Landkarte, heißt eine Arbeit von Alfredo Jaar. Multiple Gesichtspunkte, denen kein privilegierter Gesichtspunkt mehr eignet und die als Doppelstrukturen absent und präsent sein können, Verweise auf Referenten und Objekte, mit dem Vermögen behaftet, aus der Ewigkeit ein Nichts und aus dem Nichts eine Ewigkeit zu machen. »Denn als Inhalt der künstlerischen Darstellung ist das Objekt in eine neue Distanz, in eine Ferne vom Ich gerückt – und in ihr erst hat es das ihm eigene selbständige Sein, hat es eine neue Form der ›Gegenständlichkeit‹ gewonnen. Diese neue Gegenständlichkeit ist es, die auch den ästhetischen Raum kennzeichnet.«⁸⁶

ANMERKUNGEN

- 1 Platons Dialog *Sophistes*. Übersetzt und erläutert von Dr. Otto Apelt. Leipzig: Meiner 1914. 102.
- 2 Vgl. G.W. Leibniz: *Discours de métaphysique et Monadologie*. Paris: Vrin 1974. 55 f. n. Svend Erik Larsen: *Un essai de sémiotique transatlantique: La notion d'objet chez Brondal, Peirce et Greimas*; in: *Langages* Nr. 103/ Sept. 1991. 9.
- 3 Bourdieu, Boltanski, Castel, Chamboredon, Lagneau, Schnapper: *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie*. Aus dem Französischen übersetzt von Udo Rennert. Frankfurt/Main: Europäische Verlagsanstalt 1981. Ich folge hier R. Krauss' Lektüre des Buches, die sich von meiner unterscheidet.
- 4 Vgl. Rosalind Krauss: *A note on Photography and the Simulacral*; in: Carol Squiers (Hrsg.): *The critical image. Essays on contemporary photography*. Seattle: Bay Press 1990. 15–27; hier 21.
- 5 Abigail Solomon-Godeau: *Photography after Art Photography*; in: *Photography at the Dock. Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1991 (= *Media & Society* 4). 103–123.
- 6 Vgl. ebenda, 104.
- 7 »Wenn Kunst, die sich der Photographie *bedient*, einer Kunst vorgezogen wird, die Photographie *ist*, geht es demnach um die Vorstellung von einer Kunst, auf welche die Kamera keinen Einfluß hat. Selbst wenn also die entscheidenden Anliegen der Postmoderne in die Photographie »eingebaut« sind, kommt die postmoderne Photographie trotzdem dadurch zustande, daß sie jegliches Interesse an dem negiert, was sie ausmacht. [...] In der Tat erscheint aus dieser Sicht der im ausgehenden 20. Jahrhundert unternommene Angriff auf die Photographie als Kunst wie eine Wiederholung der Ende des 19. Jahrhunderts aufgetretenen Rechtfertigung der Photographie als Kunst. Beide Male geht es darum, die Kunst vor der Kamera zu retten.« Walter Benn Michaels: *Die Oberfläche der Photographie*; in: James Welling. *Photographs 1977–90*. Bern: Kunsthalle Bern 1990. 79–87; hier: 80.
- 8 Vgl. A. Solomon-Godeau, *Photography after Art Photography*, 103.
- 9 Vgl. dazu: Andreas Huyssen: *The Cultural Politics of Pop*; in: Paul Taylor: *Post-Pop Art*. Cambridge, MA: MIT Press 1989. [= *Flash Art Books*] 45–77; v.a. 45 ff. Wenn R. Krauss in ihren Schriften einerseits das Postulat der Kunst bzw. Kunstkritik auf Originalität in ausgezeichnet argumentierten Aufsätzen verwirft, sie in anderen Schriften aber immer wieder auf das Sich-Selbst-Sprechen der Kunst, also die Autoreflexivität der Kunst, die einem herkömmlicherweise der Moderne zugeschriebenen Axiom gleichkommt, verweist (oder aber in äußerst interessanten Studien die Bedeutung der Zeit der Perzeption etwa für die Kunst herausarbeitet), dann scheint sie mir selbst gefangen von den Ideologemen, die sie zu untergraben sucht, nämlich den Theoremen einer sich als avantgardistisch begreifenden Kunst der Moderne und ihren Theoretikern wie Th. W. Adorno oder Clement Greenberg.
- 10 Vgl. A. Solomon-Godeau, *Photography after Art Photography*, 104; vgl. dazu Douglas Crimp, der sich gegen eine neue chronologische Verwendung des Begriffs *postmodern* verwahrt. Vgl. Douglas Crimp: *Pictures*; in: *October*; Nr. 8/(Spring) 1979; 75–88
- 11 Rosalind Krauss: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, MA; London: MIT Press ⁵1988. 3
- 12 Vgl. R. Krauss, Introduction von ⁵1988, 6
- 13 Vgl. A. Solomon-Godeau, *Photography after Art Photography*, 107
- 14 Vgl. ebenda, 114
- 15 Vgl. und zit. R. Krauss, *Simulacral*, 21
- 16 Vgl. ebenda, 22
- 17 Vgl. ebenda, 22 f.
- 18 Vgl. Gilles Deleuze: *Logique du Sens*. Paris: Editions de Minuit 1969. 292.
- 19 Ebenda, 294
- 20 Womit Platon selbst die Richtung festgelegt hätte, die den Platonismus umkehren lasse, schreibt Deleuze. Vgl. ebenda, 295
- 21 Ebenda, 297

- 22 Ebenda, 300
- 23 Konzipierte man eine simulakrale Erscheinungsweise der Fotografie, wäre sie mit dessen destruktiver Potenz behaftet. Nicht nur die Teilhabe des Simulakrums am Verdrängen, sondern auch seine zerstörende Potenz lassen an die Freudianische Konzeption der Erinnerung denken, die destruktiv dem konservativen Gedächtnis gegenübersteht. Wenn Ludwig Wittgenstein oder auch Thomas Bernhard von einer Erinnerung zer/störenden Potenz von Fotografie schreiben, dann ist für sie Erinnerung, was bei Freud Gedächtnis heißt: Die Fotografie verunmöglicht eine immer wieder zu vollziehende erinnernde Rückkehr in Vergangenes, weil sie diesem ein einmaliges Bild verleiht, das andere Bilder ausschließt (vgl. Thomas Bernhard *Die Auslöschung*).
- 24 Vgl. Deleuze, *Logique*, 301; diese Charakterisierung des Signals als physikalisch läßt an die Peircesche Definition des Index denken.
- 25 Vgl. und zit. R. Krauss, *Simulacral*, 23 f.
- 26 Der Satz kommt einer nicht ganz wörtlichen Übersetzung eines Satzes von R. Krauss (*Simulacral*, 24) gleich.
- 27 Vgl. Thierry de Duve: *Pose et instantané, ou le paradoxe photographique*; in: Th. d. D.: *Essais datés I. 1974–1986*. Paris: Editions de la Différence 1987. 13–52.
- 28 Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie*; in: W. B.: *Gesammelte Schriften*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1980. Band II.1. 371; als dem Realen und der Realität, dem Chaos und dem Kosmos, dem Nicht-mehr-Menschlichen und dem Menschlichen zugehörend beschreibt Henri Vanlier die Fotografie. Vgl. Henri Vanlier: *Philosophie de la Photographie*. Les Cahiers de la Photographie 1983. Der Autor führt in wenn auch oft überspitzter Weise, dennoch interessant unterschiedliche Verständnisebenen der Fotografie vor, wobei er u. a. in zu überdenkender Weise die mit der Quantenphysik und der Relativitätstheorie konvergierenden Effekte/Charakteristika des Mediums darzulegen sucht.
- 29 Vgl. u. a. die hingeworfenen Feststellungen, daß Fotografien Indices seien. Vgl. Walter Benn Michaels: *The Gold Standard and the Logic of Naturalism*. *American Literature at the Turn of the Century*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1987. 217; für den Hinweis auf dieses Buch danke ich James Welling.
- 30 W. B. Michaels, *Gold*, 217.
- 31 Vgl. Joseph Pennell nach W. B. Michaels, *Gold*, 217 f.
- 32 Vgl. zu Stieglitz' Haltung den sehr interessanten Aufsatz von Allan Sekula: *On the Invention of Photographic Meaning*; in: Victor Burgin (Hrsg.): *Thinking Photography*. Houndsmills, Basingstoke, Hampshire, London: Macmillan Education 1987 (1982). 84–109; hier: 98–101. Auch wenn Sekula zu diesen Problemen nicht explizit Stellung nimmt, insinuiert seine Darstellung, daß zwischen *The Steerage* und den *Equivalents* kein so fundamentaler Bruch in der Konzeption der Fotografie ausgemacht werden kann wie immer angenommen wird. Rosalind Krauss hebt in ihrer Darstellung der *Equivalents* deren Autonomie und Autoreferentialität hervor und beschreibt sie somit in der Diktion einer Ästhetik der Moderne. Vgl. Rosalind Krauss: *Alfred Stieglitz's »Equivalents«*; in: *Arts Magazine*; Februar 1980; 134–137
- 33 Vgl. Alfred Stieglitz: *How I came to photograph clouds*; in: *Photographers on Photography. A critical Anthology*. Hrsg. Nathan Lyons. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall 1966.
- 34 Angaben von Michael Schuster.
- 35 Walter Benjamin: *Über einige Motive bei Baudelaire*; in: W. B.: *Gesammelte Schriften*. Bd. I.2. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1980. 630.
- 36 Martin Heidegger: *Frühe Schriften*. Frankfurt/Main: 1972. 365; zit. n. Samuel Weber: *Der posthume Zwischenfall. Eine Live Sendung*; in: Georg Christoph Tholen, Michael O. Scholl (Hrsg.): *Zeit-Zeichen. Aufschübe und Interferenzen zwischen Endzeit und Echtzeit*. Weinheim: Acta humaniora 1990. 177–198; 187.
- 37 Samuel Weber, *Zwischenfall*, 187
- 38 Vgl. Jonathan Crary: *Modernizing Vision*; in: *Vision and Visuality: Discussions in Contemporary Culture*. Hrsg. v. Hal Foster. Seattle: Bay Press 1988, 29–44; vgl. auch J. Crarys Beitrag in diesem Buch.
- 39 J. Crary, *Vision*, 40.
- 40 Ebenda
- 41 Paul Virilio: *Das öffentliche Bild*. Bern: Benteli 1987. 7
- 42 Vgl. und zit. Alfred Hay: *Sehen und Messen. Die geometrischen, physikalischen und physiologischen Grundla-*

- gen der Photogrammetrie, Stereoskopie und Stereophotogrammetrie. Leipzig, Wien: Franz Deuticke 1921. 38 f.
- 43 Hay, Sehen, 39
- 44 Vgl. Paul Virilio: *Ästhetik des Verschwindens*. Aus dem Französischen von Marianne Karbe und Gustav Roßler. Berlin: Merve 1986. 9 ff.
- 45 Vgl. Rainer Maria Rilke: *Auguste Rodin*. Berlin: Julius Bard [o. J.]. 25 (= Die Kunst. Sammlung illustrierter Monographien. Herausgegeben von Richard Muther, 10. Band)
- 46 Rosalind Krauss: *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge (MA), London: MIT Press 1990 (1977). 5
- 47 Beide Künstlerinnen studierten Bildhauerei, Susan Trangmar an der St. Martin's School of Art, die viele sich der Fotografie bedienender Künstler wie Jan Dibbets, Gilbert and George (die ihre *planen* Arbeiten wie die *Drinking Sculpture* [1972] als Skulpturen bezeichneten), Keith Arnatt, John Hilliard u.v.a.m. besucht hatten. Vgl. Jeremy Lewinson: *Sculptural Alternatives. Aspects of Photography and Sculpture in Britain 1965–82*. London: Tate Gallery 1985.
- 48 Vgl. Virilio, *Bild*, 7 und Paul Virilio: *Eine topographische Amnesie*; in: P.V.: *Die Sehmaschine*. Berlin: Merve 1989. 14
- 49 Vgl. R. Krauss' Text zu Stieglitz' *Equivalents*
- 50 Vgl. ziemlich genau nach Rosalind Krauss: *Une note sur l'inconscient optique*; in: *Les cahiers du musée national d'art moderne. [Visions] Nr. 37/Automne 1991; 61–77; 62*
- 51 Vgl. Hilary Gresty: *Susan Trangmar*; in: *European Photography; Sommer 1990; 36*
- 52 Virilio, *Bild*, 9
- 53 Nicht dem Moment danach und nicht dem Moment, bevor eine Fotografie aufgenommen wird, verwiesen beide Schwerpunktsetzungen doch auf verschiedene Konzeptionen der sogenannten künstlerischen Fotografie: "And with the advent of 'straight' photography (the refusal to work with the print), creative control is transferred from the moment after the film is exposed to the moment before." (W. B. Michaels, *Gold*, 218)
- 54 Vgl. dazu Roland Barthes: *Conclusions*; in: Antoine Compagnon (Hrsg.): *Prétexte: Roland Barthes. Colloque de Cérésy*. Paris: 1018 1978. 438 f.: Katachresen, schreibt Barthes hier, sind Wörter, hinter deren metaphorischen Bildern sich kein denotierbares Wort in der Sprache verbirgt, das ihren Referenten ausmachen ließe. Sie machen einen heteroklitischen Diskurs aus, der Bilder mit einer denotativen Leere verbindet. Diese Barthesche Vorführung der Katachrese läßt sich sowohl mit seiner Konzeption des Realitätseffektes wie der des dem fotografischen Bild zugeschriebenen *punctum* in Beziehung setzen: oder auch dem als leeres konzipierten fotografischen Bild. Vgl. dazu: Roland Barthes: *L'effet de réel*; in: R. Barthes, L. Bersani, Ph. Hamon, M. Riffaterre, I. Watt: *Littérature et réalité*. Paris: Du Seuil 1982. 81–90; wie auch meine Ausführungen zum Problem des Details in: Herta Wolf: *Glauben-machen*. Wien: Sonderzahl 1992; und zu R. Barthes in: H. Wolf: *Das was ich sehe, ist gewesen*. Zu Roland Barthes »Die helle Kammer«; in: *Fotogeschichte Nr. 18/1985; 62–66*.
- 55 Ulrich Loock: *Einleitung*; in: James Welling: *Photographs 1977–90*. Bern: Kunsthalle Bern 1990. [Ausstellungskatalog] 7.
- 56 »Der Blick geht (...) hier (im Trompe l'œil *Das Ende der Welt*; H.W.) zunächst durch eine sich verengende Laube, an die sich ein weiter, ovaler Brunnenraum anschließt. Von dort führt ein durch kulissenartige Unterteilungen und raffinierte perspektivische Linienführung endlos scheinender Laubengang auf einen dunklen Raum zu, dessen Rückwand durchbrochen ist. In diesem Durchbruch erscheint in traumhaft verschwindender Ferne »das Ende der Welt«, eine friedlich entrückte Phantasielandschaft. Dieser Effekt wird dadurch hervorgebracht, daß das Bild auf eine verputzte Mauerwand aufgemalt ist, die sich in der Form eines großen Rundprospektes freistehend in einigem Abstand hinter dem Durchbruch befindet.« Michael Hampe: *Rundhorizonte auf der Barockbühne*; in: *Maske und Kothurn Nr. 7/1961; 329–337; 334 f. zit. n.: Stephan Ottermann: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*. Frankfurt/Main: Syndikat 1980. 152.
- 57 Vgl. Rosalind Krauss: *Photography and Abstraction*; in: *Photography and Abstraction. [Ausstellungskatalog]. The Bertha and Karl Leubsdorf Art Gallery, Hunter College vom 1. Mai bis zum 2. Juni 1989; 63*.
- 58 Ebenda, 66.
- 59 Vgl. ebenda 67.

- 60 Vgl. Louis Marin: Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures; in: Les cahiers du musée national d'art moderne. [Art de voir – Art de décrire] Nr. 24/été 1988; 21.
- 61 Vgl. Maurice Blanchot: L'espace littéraire. Paris: Gallimard 1955. 341.
- 62 Vgl. ebenda, 343 f.
- 63 Vgl. ebenda, 350.
- 64 Vgl. ebenda, 353.
- 65 Vgl. ebenda, 354 f.
- 66 Rosalind Krauss: Notes on the Index Part I; in: The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths. Cambridge, MA; London: MIT Press 1988. 196–209, 206.
- 67 Philippe Dubois: L'ombre, le miroir, l'index. A l'origine de la peinture: la photo, la vidéo; in: Parachute Nr. 26/1982; 16–28.
- 68 Vgl. De Duve, Pose, 41.
- 69 Ich folge hier Elisabeth Walther: Einleitung; in: Charles Sanders Peirce: Die Festigung der Überzeugung und andere Schriften. Frankfurt/M., Berlin, Wien: Ullstein 1985. 35.
- 70 Vgl. Elisabeth Walther: Einleitung. Bemerkungen zu Peirce; in: Charles Sanders Peirce: Lectures on Pragmatism. Vorlesungen über Pragmatismus. Mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Elisabeth Walther. Hamburg: Meiner 1973. LV.
- 71 Vgl. E. Walther, Einleitung; in: CSP, Lectures, LXV.
- 72 Charles Sanders Peirce: Über Zeichen aus Briefen an Lady Victoria Welby. Aus einem Brief vom 12. Oktober 1904; in: Ch. S. P.: Die Festigung der Überzeugung und andere Schriften. Hrsg. v. Elisabeth Walther. Frankfurt, Berlin, Wien: Ullstein 1985. 151 f. oder: Charles Sanders Peirce: Elements of Logic; in: Ch. S. P.: Collected Papers. Hrsg. von Charles Hartshorne und Paul Weiss. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University 1965. Bd. II. 159; § 2.281.: "281. Photographs, especially instantaneous photographs, are very instructive, because we know that they are in certain respects exactly like the objects they represent. But this resemblance is due to the photographs having been produced under such circumstances that they were physically forced to correspond point by point to nature. In that aspect, then, they belong to the second class of signs, those by physical connection."
- 73 E. Walther, Einleitung; in: CSP, Lectures, LXV.
- 74 Vgl. und zit. ebenda
- 75 Vgl. und zit. Peirce; Brief vom 12. 10. 1904; 150 f.
- 76 Samuel Weber: Das linke Zeichen: Zur Semiologie Saussures und Peirces; in: Fugen. Deutsch-Französisches Jahrbuch für Text-Analytik. Hrsg. von Friedrich Kittler, Manfred Frank und Samuel Weber. Olten 1980. 43–63; hier: 55.
- 77 S. Weber, Zeichen, 55.
- 78 Vgl. Svend Erik Larsen: Un essai de sémiotique transatlantique: La notion d'objet chez Brøndal, Peirce et Greimas; in: Langages Nr. 103/Sept. 1991. 7–22.
- 79 Vgl. H. Wolf: Glauben machen
- 80 W. Benjamin, Schriften, Bd. I.2., 644.
- 81 Ebenda, 646.
- 82 Ebenda, 647.
- 83 Ebenda
- 84 Vgl. und zit. Paul Virilio: Die Sehmaschine. Aus dem Französischen übersetzt von Gabriele Ricke und Ronald Voullié. Berlin: Merve 1989. 25.
- 85 Organisch oder seelisch bedingte Lesestörung, Minderung der Fähigkeit, Geschriebenes zu erfassen, geistig aufzunehmen und zusammenhängend vorzulesen; vgl. Duden 195.
- 86 Ernst Cassirer: Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum; in: Vierter Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Hamburg, 7.–9. Oktober 1930. Bericht im Auftrage des Ortsausschusses. Herausgegeben von Hermann Noack. Beilagenheft zur Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Band 25. Stuttgart: Verlag von Ferdinand Enke 1931. 21–36, 32.