

PD Dr. Eva Schürmann: Worauf rekurren die Bilder? Zum Referenzproblem bildlicher Darstellungen.

I. Einleitung

Für eine Ästhetik der Lebenswelt im Sinne der Darstellung politischer, sozialer und alltagsweltlicher Realitäten ist die Fotografie das dominierende Repräsentationssystem. Trotz des Wissens um die Manipulierbarkeit des fotografischen Bildmediums gilt ein Foto immer noch als beglaubigte Präsenz dessen, was es zeigt. Der Begriff des Bildes als Abbild-von-etwas ist keineswegs die randständige Idee einer überholten Fotografietheorie, sondern ein Bildkonzept, auf dem die allermeisten Bildpraktiken implizit wie explizit basieren: Vom Urlaubsfoto über Bildreportagen bis zum Passbild im Personalausweis gelten Fotos als dokumentarische Zeugnisse dessen, was der Fall ist oder war, und zwar dergestalt, dass sie den Status von Augenzeugenberichten haben, zur journalistischen Berichterstattung herangezogen werden und der Verifikation von Aussagen über den Zustand von Menschen und Dingen dienen.

Im Begriff des ‚Bildes von‘, „des εἰκὼν von Tatsachen“, verdichtet sich jedoch, wie F. Lyotard erläutert hat, „die metaphysische Illusion, [...], daß die Tatsachen den Sätzen vorangehen.“¹

Von dieser metaphysischen Illusion kann man sich im Falle der Fotografie offenbar selbst dann nicht verabschieden, wenn man sie prinzipiell durchschaut hat. Zwar kann man einen trivialen Sinn von mimetischem Realismus mit dem Hinweis auf die perspektivierende Rolle jeder Darstellung zurückweisen. Auf einer höheren Komplexitätsstufe kehrt aber die Frage nach dem Referenten, also nach dem, was es ist, das die Darstellung wie perspektivierend auch immer darstellt, erneut zurück. Als Index verweist das Bild auf einen Referenten wie der Rauch aufs Feuer. Gleichzeitig aber ist der Referent etwas hochgradig Imaginäres, nämlich die Vorstellung von etwas Vergangenenem.

Damit ist das fotografische Bild im Grunde eine besonders zugespitzte Variante der Problematik eines fehlenden ‚Ding an sich‘, also des logischen und metaphysischen Problems, dass etwas jedem Sprechen, Sehen oder Darstellen vorausgehen muss, von dem die Darstellung Darstellung sein kann, die Sprache Ausdruck und das Zeichen Zeichen, obwohl das Verkörperte, Ausgedrückte oder Bezeichnete zugleich nur qua Ausdruck überhaupt darstellbar wird. Eine notwendig fragmentarische und perspektivische Abschattung verhindert, dass man jemals objektiv sähe, ‚was wirklich der Fall ist‘, obwohl man etwas Derartiges argumentationslogisch voraussetzen gezwungen ist.

¹ J.-F. Lyotard: Der Widerstreit. München 1989. 141

Am Beispiel einiger ausgewählter fotografischer resp. fotografietheoretischer Positionen von R. Barthes über H. Cartier-Bresson bis H. Sugimoto thematisiert der folgende Beitrag das Referenzproblem im Licht bildtheoretischer Fragestellungen. Mit seiner Insistenz auf dem Gedanken „ça-a-été“, „es-ist-gewesen“, hat Barthes wie kein anderer den indexikalischen Charakter der Fotografie betont und auf die reale Präsenz des einmal dagewesenen Referenten unter besonderer Berücksichtigung zeittheoretischer Aspekte hingewiesen. Ich werde zeigen, welche über den fotografischen Diskurs hinausgehenden, bildtheoretischen Einsichten aus einer nochmaligen Diskussion von Barthes' Thesen insbesondere dann zu gewinnen sind, wenn man sie im Rekurs auf die künstlerische Praxis überdenkt, wie Cartier-Bresson und Sugimoto sie exemplarisch vertreten. Namentlich bei letzterem wird die Fotografie zur Herrichtung einer Bühne, auf der die Darstellbarkeit des Dargestellten bezweifelt wird – symptomatisch für die dekonstruktivistischen Versionen der so genannten ‚Krisen der Repräsentation‘.

II. Der Begriff des Bildes-von

In Roland Barthes' berühmt gewordenen ‚Bemerkungen‘ zur Fotografie erscheint das fotografische Bild regelrecht als *Fenster* zur Vergangenheit. Die beglaubigte Präsenz dessen, was sich wirklich vor der Linse befunden haben muss, um auf lichtempfindlichem Papier erscheinen zu können, bedingt Barthes zufolge die Magie eines Bildmediums, dem theoretisch schwer beizukommen ist. Kernaussage seiner Theorie ist die These, jedes Foto zeige: ‚cela-a-été‘². Der fotografische Referent sei „die notwendig reale Sache, die vor dem Objektiv plazierte war und ohne die es keine Photographie gäbe.“³ Diese Auffassung ist gleichzeitig wahr und falsch, d.h. ebenso unabweisbar und bestechend wie auch simplifizierend und irreführend. Und sie ist auch im vermeintlich oder tatsächlich post-fotografischen Zeitalter noch immer nicht obsolet, sondern ein Bildkonzept, auf dem unser Glaube an Bildberichterstattung und Überwachungskameras beruht. Zugleich wird niemand bestreiten, dass jede fotografische Darstellung hochgradig selektiv und auch manipulativ sein kann, und zwar nicht erst durch die Technik der Computersimulationen. Seit es die Fotografie gibt, gibt es auch eine Fülle von Täuschungsmanövern, Montagen und Manipulationen. Eines der frühesten Beispiele dürfte von H. P. Robinson sein: ‚Dahinwelken‘ von 1858 (Abbildung 1), eine Kombinationskopie auf Albuminpapier, die eine bedeutende Rolle im damaligen Paragone von Malerei und Fotografie spielte, und früh schon die Manipulationspotentiale des technischen Mediums demonstrierte. Nichts ist hier jemals so gewesen, wie es zu sein scheint. Das Bild einer Sterbenden ist aus neun Negativen zusammengesetzt, und es zeigt weder Wahres noch Wirkliches. Robinson wollte

² Roland Barthes: Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie. Frankfurt a. M. 1989.

ausprobieren, ob es ihm gelänge, einer „blühenden 14jährigen den Anschein einer Todkranken“⁴ zu geben.

Die Crux des fotografischen Bildes besteht also in einem Widerspruch, der größer nicht sein könnte: Einerseits kann es mehr als jede andere bildliche Darstellung das sichtbar Gegebene festhalten und etwas zeigen, das um gezeigt werden zu können, wirklich in der raumzeitlichen Gegenwart der Kamera wahrnehmbar gewesen sein muss. Andererseits hat noch nicht einmal der Fotograf selbst genau dasselbe gesehen, was die Kamera unter Nutzung optischer und chemischer Prozesse aufzeichnet. Erstens, weil die Kamera nichts ‚sieht‘, sondern reproduziert. Zweitens, weil Sehen ein voraussetzungsreiches Prozedere ist, bei dem eine ganze Reihe individueller und kontextueller Faktoren eine manipulative Rolle spielen.⁵ Und drittens, weil das Wahrnehmbare kein Bild im Sinne eines fixierten, gerahmten Ausschnitts ist.

Mit einem unglaublichen Gespür für Bildorganisation und Raumstrukturen lotet der französische Fotograf Henri Cartier-Bresson (Abbildung 2, Athen, 1953, Kat. 99) das Transparenzideal bezeugender Fotografie aus. Mit seiner Kamera gleichsam auf der Jagd nach bildhaften Momenten im alltagsweltlich Sichtbaren und mit einem treffsicheren Blick für den richtigen Ausschnitt gilt seine Arbeit nach eigener Aussage dem Bemühen, ‚das Leben bei sich selbst zu überraschen‘. ‚L’Instant décisif‘, so der Titel des Vorwortes seiner 1952 erschienenen Monografie⁶, der entscheidende Augenblick, scheint ihm immer dann gekommen, wenn ohne Posen, Manipulationen und Arrangements etwas aus dem beiläufig Sichtbaren besonders hervorsticht. Wie wenig andere Fotografen ist er damit geeignet, einige der zentralen Thesen von Barthes’ Fotografietheorie paradigmatisch zu exemplifizieren. Im Gegensatz dazu ist der zeitgenössische Fotograf Hiroshi Sugimoto (Abbildung 3, Richard III., 1994) ein Meister der inszenatorischen Fotografie und ein vorzügliches Beispiel, um Barthes’ Ausführungen zu widerlegen. Was immer Sugimotos Bilder zeigen, ‚so-ist-es-nie-gewesen‘. Das gilt, wie wir sehen werden, nicht nur für die Werkgruppe der Porträts, sondern auch (Abbildung 4, Stanley Theatre, 1978) für die Serie der ‚Theatres‘⁷, Aufnahmen leerer Filmspielhäuser. Die beiden

³ Ebd. 86/87

⁴ Seine viktorianischen Zeitgenossen fanden das Bild nicht in erster Linie deswegen empörend, weil es nicht echt war, sondern weil die Fotografie als eines so traurigen, ernsten Themas unwürdig erachtet wurde. Vgl. Beaumont Newhall: Geschichte der Photographie. München 1984. 79f

⁵ Mehr dazu bei E. Schürmann: Sehen als Praxis. Frankfurt a. M. 2008.

⁶ Henri Cartier-Bresson: L’Instant décisif. In : Images à la sauvette. Hrsg. von Tériade. Paris 1952. Jean-Pierre Montier weist darauf hin, dass dieser Text als ein Manifest für den Fotojournalismus gelesen worden ist, während er doch im Grunde nur eine differenzierte Anmerkung zu einigen Aspekten der Fotografie ohne programmatische Absicht sei. In: Henri Cartier-Bresson: Seine Kunst, sein Leben. München 1997. 136

⁷ Inwieweit es auch für die ‚seascapes‘ gilt, wäre genauer zu prüfen, vermutlich aber trifft auch darauf zu, dass die Bilder die nicht-indexikalischen Qualitäten der Fotografie demonstrieren, nämlich wegen der egalisierenden Hintergrundlosigkeit und von allen semantischen und individualisierenden Details entleerten Ausschnitthaftigkeit dieser Bilder. Für die Dioramen gilt dasselbe wie für die Wachsfigurenbilder. Neuerdings beschäftigt sich der Künstler mit Licht-Schatten-Bildnissen und es muss noch abgewartet werden, wohin diese Werkgruppe sich

konträren Fotografiepraxen werfen ein bezeichnendes Licht auf den Begriff des Bildes als Abbild eines außerbildlichen Referenten.

III. Es ist wirklich gewesen

So merkwürdig es ist, dass ausgerechnet ein französischer Semiotiker so sehr auf der Referenz beharrt; zu sagen, wie Barthes-Kritiker dies tun, Barthes greife zu kurz⁸, wenn er mit dem Gedanken „ça-a-été“ so sehr den indexikalischen und dokumentarischen Charakter der Fotografie betont, führt seinerseits nicht sehr weit. Man muss nicht erst auf den enormen Erfolg des in zahlreiche Sprachen übersetzten Buches verweisen, um das ‚Punctum‘ dieser Fotografie-Lektüre zu erkennen: Es ist das unbeirrte Insistieren auf der realen Präsenz des einmal dagewesenen Referenten. „Der Referent der Photographie [ist] nicht von der gleichen Art [...] wie das (sic) der anderen Darstellungssysteme“⁹, dass „die Sache dagewesen ist“ stifte genau jene „Verbindung aus [...] Realität und Vergangenheit“, die das Noema und das Grundprinzip der Fotografie ausmache. „Das, was ich sehe, befand sich dort, an dem Ort, [...] zwischen der Unendlichkeit und dem wahrnehmenden Subjekt“¹⁰. Barthes konzipiert das fotografische Bild als eine Art Lichtbrücke von der Vergangenheit zur Gegenwart, deren verstörende Kraft vom Wirklich-Gewesensein des Fotografierten herrührt. „Die Photographie ist, wörtlich verstanden die Emanation des Referenten. Von einem realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin.“¹¹

Das Licht, das vom Referenten auf die lichtempfindliche Platte mit den Silbersalzen traf, „hat sie wirklich berührt“¹², sei daher ein tatsächliches, unabweisbares Indiz, indexikalisch im Sinne einer mehr oder weniger direkten Spur des Referenten. Der Referent bliebe quasi ‚haften‘. „Jede Photographie ist eine Beglaubigung von Präsenz“¹³, die nicht erfinde, sondern bestätige. Den entscheidenden Unterschied zu einem simplen Begriff mimetischer Referenz macht nun aber Barthes' Betonung des Umstands, dass es weniger das Objekt ist, auf das referiert wird, als vielmehr die Zeit. Das fotografische Bild gilt ihm nicht als Wiedergabe eines Objektes, sondern

entwickeln wird. Mit dem Prinzip von Sugimotos Schaffen: so-ist-es-nicht-gewesen, scheinen sie mir nicht zu brechen.

⁸ Zur Kritik an Barthes vgl. etwa Philippe Dubois: „Wenn Barthes die Dinge so darstellt, verstrickt er sich natürlich, wenn auch nicht in die Mimesis, so doch in den Referentialismus. Denn die Gefahr einer solchen Konzeption liegt darin, daß man das Prinzip des *Realitätstransfers* verallgemeinert oder verabsolutiert, sobald man eine rein subjektive Einstellung mit ontologischem Anspruch einnimmt. Barthes ist dieser Gefahr keineswegs entgangen und dem Kult, diesem Wahn, der Referenz um der Referenz willen verfallen.“ (Philippe Dubois: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*. Amsterdam 1998. 30)

⁹ Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt a. M. 1989. 86

¹⁰ Ebd. 86/87

¹¹ Ebd. 91

¹² Ebd.

¹³ Ebd. 97

als Bestätigung seiner Zeitlichkeit, genauer seines in-der-Zeit-Gewesen-Seins: „Das ist nicht da“, „aber das ist sehr wohl dagewesen“¹⁴. In einer paradoxen Umkehrung zeitlicher Linearität vergegenwärtige die Fotografie das Gewesensein ihres Motivs. Das authentifizierte „Hier-gewesen-Sein“¹⁵ verbinde sich, zu einer „unlogischen Konjugation von *hier* und *einmal/früher*.“¹⁶ Die Wirkung der Fotografie bestehe „nicht in der Wiederherstellung des (durch Zeit, durch Entfernung) Aufgehobenen, sondern in der Beglaubigung, daß das, was ich sehe, tatsächlich dagewesen ist“¹⁷; das Bild sage „nichts über das, was nicht mehr ist, sondern nur und mit Sicherheit etwas über das, was gewesen ist.“¹⁸

Der Bruch mit der Linearität wird besonders deutlich angesichts von Alexander Gardners Porträt des zum Tode verurteilten Attentäters Lewis Paynes von 1865 (Abbildung 5, Barthes 1989, 107): Wir sehen einen Toten, der sterben wird. Der vor langer Zeit Gestorbene ist präsent als ein zum Tode Verurteilter, für den der Tod also noch Zukunft ist. Das ‚punctum‘ – in Barthes Theorie der terminus technicus für das hervorstechende, ergreifende, charakteristische Spezifikum eines Bildes, im Unterschied zum studium, dem allgemeinen Interesse, das man ihm widmet, – das punctum „ist dies: er wird sterben. Ich lese gleichzeitig: *das wird sein* und *das ist gewesen*; mit Schrecken gewahre ich eine vollendete Zukunft, deren Einsatz der Tod ist. Indem die Photographie mir die vollendete Vergangenheit der Pose (den Aorist¹⁹) darbietet, setzt sie für mich den Tod in die Zukunft. Was mich besticht, ist die Entdeckung dieser Gleichwertigkeit. [...] immer wird hier die Zeit zermalmt: dies ist tot und dies wird sterben.“²⁰ Der Bildbetrachter befindet sich in der Zukunft des im Bild Betrachteten, er schaut einen Moment der Vergangenheit, als diese noch eine Zukunft hatte. Fotografie werde hier zu einer „neue[n] Form der Halluzination“, „wahr auf der Ebene der Wahrnehmung und falsch auf der der Zeit.“²¹ Was Fotografien zeigen, ist insofern etwas, das man vielleicht das ‚Rätsel des Evidenten‘ nennen könnte; so offensichtlich etwas Sichtbares gezeigt wird, so rätselhaft bleibt seine Präsenz. Eine ganze Reihe von Paradoxien – die Anwesenheit des Abwesenden, die Verlebendigung des Toten, die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, die Ungreifbarkeit des Greifbaren – machen die Fotografie zu einem höchst selbstwidersprüchlichen Bildgebungsverfahren: Die Präsenz des Gezeigten widerstreitet mit der Absenz seiner raumzeitlichen Greifbarkeit, die Gegenwart im

¹⁴ Ebd. 126

¹⁵ Herta Wolf: Das, was ich sehe, ist gewesen. Zu Roland Barthes' *Die helle Kammer*. In: dies. (Hg.): *Paradigma Fotografie*. Frankfurt a. M. 2002. 89-107. 95

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Barthes 1989. 92

¹⁸ Ebd. 95

¹⁹ Aorist, weil diese grammatikalische Zeitform die Abgeschlossenheit einer Handlung anders als das Imperfekt betont, indem sie nämlich für periodisch wiederkehrende Tätigkeiten oder auch für Überzeugungen und Wünsche verwendet wird.

²⁰ Barthes 1989. 106

Hier und Jetzt des Bildbetrachtenden mit der Vergangenheit des Dargestellten, die Gewissheit eines Anblickes mit der Ungewissheit des Ausdrucks, die Transparenz des Mediums²² mit seiner gleichzeitigen Opazität. Denn so transparent das fotografische Bild für das Vergangene ist, so opak ist es für sich selbst²³: „Was auch immer ein Photo dem Auge zeigt und wie immer es gestaltet sein mag, es ist doch allemal unsichtbar: es ist nicht das Photo, das man sieht.“²⁴ Als Fenster macht die Darstellung sich selbst durchsichtig für das Dargestellte, wobei der Akt des Zeigens hinter dem Gezeigten verschwindet.

Die Arbeiten Henri Cartier-Bressons (Abbildung 6, Rom 1959, Kat. 55) bestätigen dieses Fotografie-Konzept in mehr als einer Hinsicht. „Ich war an diesem Ort, und das Leben hat sich mir so dargestellt“, scheint er mit all seinen Bildern zu sagen, freilich in einer Weise, die das Sichtbare gleichsam kondensiert. Das kleine Mädchen, das zur rechten Zeit am rechten Ort ist, nämlich genau in jenem Quadrat aus Licht, das die harmlose Szenerie des Spieles zu einer geometrischen Konstellation verdichteter Wirklichkeit werden lässt, war nur jenen entscheidenden Augenblick lang genau dort, wo das Foto es zeigt. Dies war der Augenblick, den der Fotograf festzuhalten ausgezogen war, um „das Leben auf frischer Tat zu greifen“²⁵ und das flüchtige Dagewesen-Sein des Motivs zu bestätigen (Abbildung 7, Siphnos, 1961, Kat. 56). „Das Auge schneidet aus [der] Wirklichkeit sein Sujet heraus“²⁶, schreibt Cartier-Bresson und beansprucht damit eben jenes Transparenzideal, demzufolge das Bild wie ein Fenster einen gerahmten Ausschnitt der sichtbaren Welt bietet. Bezeichnenderweise ist es das Auge und nicht die Kamera, dem das Entscheidende zugeschrieben wird; der bildnerische Akt beginnt bereits mit dem aufmerksamen und aufspürenden Blick und kommt mit dem Zeugnis ablegenden Foto nur zu einem Abschluss. An dem indexikalischen Fotografie-Konzept ändert das aber nichts, im Gegenteil, es ist die Wirklichkeit des Sichtbaren, die ausgeschnitten und dokumentiert werden kann. „Das Leben“, beschreibt Cartier-Bresson eine seiner Fotoreportagerreisen, „war derart [...],

²¹ Ebd. 126

²² Vgl. Hans Belting: Die Transparenz des Mediums. Das photographische Bild. In: Belting, Hans: Bild-Anthropologie. München 2001. 213-239.

²³ Wenn die Malerei sich vor der Entdeckung fotografischer Abdruckverfahren anheischig machte, dem Vergangenen die Sichtbarkeit des Gegenwärtigen zu verleihen, konnte die Dargestelltheit (Gemaltheit) des Gegenstands nicht in der selben Weise vergessen werden; zwar gilt das Fensterparadigma auch für die sogenannte realistische Malerei, mit der Fotografie aber wird diese Metapher schier unabwendbar.

²⁴ Barthes 1989. 14

²⁵ Henri Cartier-Bresson: Auf der Suche nach dem rechten Augenblick. Aufsätze und Erinnerungen. Berlin 1998. 12. Im Einzelnen wären natürlich verschiedene Phasen innerhalb seines Œuvres zu differenzieren; die Reportage-Fotografie hat den Künstler nicht sein Leben lang gleichermaßen beschäftigt. Das Dokumentarische aber bleibt eine Konstante seines Schaffens.

²⁶ In: W. Kemp und H. v. Amelunxen: Theorie der Fotografie. München 2006. Bd IV. 81

daß ich nichts anderes tun mußte, als meine Kamera auf das zu richten, was mich am meisten berührte.“²⁷

Der entscheidende Augenblick scheint für Cartier-Bresson in einer Art Bildwerdung des Sichtbaren zu bestehen, nämlich darin, dass eine Konstellation zustande kommt, in der eine geometrische Ordnung und eine wohl ponderierte Verteilung von Vertikalen und Horizontalen, Massen und Proportionen, Licht und Schatten gegeben ist: „La joie c’est la géométrie, toute est en place, au moment juste“²⁸.

Fotografie (Abbildung 8, Île de la cité, Paris, 1952, Kat. 77) basiere auf dem „gleichzeitigen blitzschnellen Erkennen der inneren Bedeutung einer Tatsache einerseits, und auf der anderen Seite des strengen und rückhaltlosen Aufbaus der optisch erfassbaren Formenwelt, die jene Tatsache zum Ausdruck bringt.“²⁹ Unter Form verstehe er „eine strenge plastische Organisation“, die „das Ergebnis eines spontanen Gefühls für [...] plastische Rhythmen“³⁰ sei. Wie sehr er dabei immer auch Kompositeur ist³¹, dessen Interesse geleiteter Blick eine eigene Weise der Belichtung darstellt, dem ‚beglaubigenden‘ Charakter seiner Arbeiten tut das keinen Abbruch, sie sind Entdeckungen, keine Erfindungen, von Formen, Proportionen, Linienführungen. Eine solche Ponderation von Bildelementen, wie sie die Aufnahme der Ile de la cité zeigt, hängt zwar in einem hohem Maße vom zentralperspektivischen Rezeptionswinkel der Kamera ab, aber sie muss dem Sichtbaren nicht künstlich angesonnen werden, sondern wird ihm entnommen. Ganz ohne Zweifel verdankt sich jedes von Cartier-Bressons Fotos bedeutungsverleihenden Akten des Sehens und Zeigens, kraft derer das vieldeutig Sichtbare zum Bild vereinheitlicht wird. Aber niemals geschieht dies auf dem Wege der Präparation von Objekten vor der Kamera oder der nachträglichen Manipulation des Negativs.

Im Blick des Künstlers wird auch die nebelverhangene Landschaft (Abbildung 9, Basses-Alpes, 1988, Kat. 220) zur Komposition aus Senkrechten und Waagerechten und zu einer rhythmisch gestaffelten Ordnung. Und die konkreteste Gegenständlichkeit erscheint mit einer Tendenz zur Abstraktion (Abbildung 10, Quai Saint-Bernard, Paris 1932, Kat. 60). Doch die Uferbebauung der Seine (Abbildung 11, Quai des Tuilleries, Paris, 1955, Kat. 27) mit ihren Schrägen und Kanten oder die Licht-Schatten-Verläufe der Tuileries (Abbildung 12, Jardin des Tuileries, Paris,

²⁷ Von Cartier-Bresson im Off gesprochenen Text eines Dokumentarfilms über den Süden der USA, zitiert nach Montier, Jean-Pierre (Hg.): Henri Cartier-Bresson: Seine Kunst, sein Leben. München 1997. 153

²⁸ Cartier-Bresson in einem Interview. Biographie eines Blicks. Zürich 2003.

²⁹ In Kemp/Amelunxen: Theorie der Fotografie. A.a.O. Bd IV. 82

³⁰ Cartier-Bresson in ‚L’Instant décisif‘. Paris 1952. zit. nach Montier, Jean-Pierre (Hg.): Henri Cartier-Bresson. A.a.O. 41

³¹ Wie sehr das hochgradig komponierte der Bilder Cartier-Bressons übersehen werden kann, erkennt man daran dass, sein amerikanischer Galerist anlässlich seiner ersten Ausstellung in New York 1933 die Arbeiten als ‚antigestalterische‘ Fotografie bezeichnete; sie erweckten den Eindruck, als seien sie ‚automatisch aufgenommen worden

1976, Kat. 231) sind auch in Wirklichkeit wahrnehmbar, sie werden ihr nicht verliehen, sondern sind da als gleichsam bildliches Potential des Sichtbaren.

Freilich ist zu fragen, ob man dieses Bild in Wirklichkeit so gesehen hätte, wäre die Kamera nicht gewesen, die Anschauungen des Künstlers festzuhalten. Doch diesem geht es stets um die „Feststellung eines bestimmten Rhythmus der Oberflächen, Konturen und Tonwerte innerhalb der Wirklichkeit“³². Noch und auch dann, wenn das Foto etwas zeigt, was wir sonst nicht gesehen hätten, geschieht dies auf eine nicht-inszenatorische, nicht-manipulative Weise des Sehens und Darstellens, die das Hervorstechende überall sucht und findet.

(Abbildung 13, Mexiko, 1964, Kat. 242) Das Punctum diese Bilder, der bestechende, vielleicht sogar kairologische Moment, verdankt sich einem Zusammenwirken von Sehen und Sichtbarem bzw. beider Spontaneität: der des Sehenden, der handelt, und der des Sichtbaren, das im Nu eines einmaligen, unwiederbringlichen Augenblicks eine bildhafte Konstellation ergibt. Es klingt wie eine Beschreibung Cartier-Bressons, wenn Benjamin den unwiderstehlichen Zwang beschreibt, „in einem solchen Bild das winzige Fünkchen Zufall, Hier und Jetzt, zu suchen, mit dem die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchgesengt hat, die unscheinbare Stelle zu finden, in welcher, im Sosein jener längstvergangenen Minute das Künftige noch heut und so beredt nistet, daß wir, rücklickend, es entdecken können.“³³

Wohl wird das Sichtbare erst dadurch zum Bild, dass es ausgeschnitten und gerahmt wird, aber es weist eine inhärente Ikonizität auf, die Cartier-Bresson wie kaum ein anderer ergreift. Sein mit Einbildungskraft begabter Blick wirft gewissermaßen ein Licht auf jene Strukturiertheit des Sichtbaren, die durch Rahmung und Ausschnitt auch für andere wahrnehmbar wird, sich im Wesentlichen jedoch dem „savoir-voir“³⁴ des Künstlers verdankt. Auf diese Weise zeigt er mit einem schmalen Ausschnitt aus Raum und Zeit einen perspektivierten, isolierten, in der Bewegung angehaltener Augenblick von Visibilität und Ikonizität.

Nicht nur qua Indexikalität und qua Punctualität ist das Œuvre Bressons insofern geeignet, anschaulich zu exemplifizieren, was Barthes' Fotografiethorie begrifflich auslotet, auch qua Zeitlichkeit und Momentaneität seiner Motive, qua lebendigem Augenblick, den das Bild freilich versteinert.

IV. Die Gegenwart des Vergangenen

und verdankten ihre fremdartige Schönheit dem Zufall.“ vgl. Beaumont Newhall: Geschichte der Photographie. A.a.O. 232

³² In Kemp/Amelunxen: Theorie der Fotografie. A.a.O. Bd IV. 81

³³ W. Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie. In: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Frankfurt a. M. 1977. 45-64. 50

³⁴ Montier, Jean-Pierre (Hg.): Henri Cartier-Bresson. A.a.O. 122

„In der Photographie“, schreibt Barthes, „zeigt sich die Stilllegung der Zeit [...] in einer maßlosen, monströsen Weise: die Zeit stockt.“³⁵ Viele Stimmen haben darauf aufmerksam gemacht. „Eben dadurch“, liest man bei Susan Sontag, „daß sie diesen einen Moment herausgreifen und erstarren lassen, bezeugen alle Fotografien das unerbittliche Verfließen der Zeit.“³⁶ Sie bestätigen und verwerfen zugleich das durch die Herausnahme eines singulären Augenblicks unterbrochene Kontinuum der Zeit. Spricht man von der Zeit in der Fotografie, spricht man daher zugleich vom Tod. Fotos verwandeln „lebendige Wesen in leblose Dinge“³⁷, und sie zeigen umgekehrt „das lebendige Bild von etwas Totem.“³⁸ „Jeder Akt“, so Barthes, „des Einfangens und Lesens eines Fotos ist implizit [...] ein Kontakt mit dem, was nicht mehr ist, das heißt mit dem Tod.“³⁹ „Alle sind schon tot“, lautet ein berühmtes Tucholsky-Aperçu, „die auf alten Fotografien zu sehen sind [...] die Gartenstühle vermodert, die Seidengarnituren zu Staub zerfallen; von den Menschen sind vielleicht einige Grabsteine übrig [...]. Da hängen an den Wänden die alten Fotografien und zeigen unbeweglich das alte Licht, das einst auf sie fiel“⁴⁰. Wie das Licht bereits verglühter Sterne berühren die Bilder uns aus der Vergangenheit.

Es dürfte damit zusammenhängen, dass Maurice Blanchot das Bild (nicht nur das fotografische) mit einem Leichnam vergleicht, für den eine ähnliche Gleichzeitigkeit des Widersprüchlichen charakteristisch sei: Der Leichnam ist „nicht mehr von dieser Welt, obwohl er hier ist“⁴¹. Wie das Foto, das Barthes zufolge, „weder Bild [ist] noch Wirklichkeit“, aber „etwas Wirkliches, das man nicht mehr berühren kann“⁴², ist der Leichnam anwesend-abwesend zugleich. „Der Tote spricht nicht, [...]. Er bewegt keinen Muskel, [...] rührt keinen Arm und kein Bein. Dennoch haben die Toten [...] Gesichter, [...] Arme und Beine. Der Tote ist unzweifelhaft ein Mensch; aber er verhält sich ganz und gar nicht wie ein Mensch. Er ist menschlich und unmenschlich zugleich, äußerst vertraut und äußerst fremd, ein menschlicher Organismus und doch ein Ding“.⁴³

„Es wäre möglich“, schreibt Blanchot, „dass die Fremdheit des Leichnams auch diejenige des Bildes ist. [...] da ist etwas vor uns, das weder die lebende Person noch irgendeine unerhebliche Sache ist, weder dieselbe, die sie im Leben war, noch jemand anderes, noch eine andere Sache. Da ist etwas in der ruhigen Absolutheit dessen, was seinen Platz gefunden hat und ist doch nicht

³⁵ Barthes 1989. 101

³⁶ S. Sontag: Über Fotografie. München 1995. 2

³⁷ Ebd. 93

³⁸ Barthes 1989. 89

³⁹ R. Barthes. Über Fotografie. Interview mit Angelo Schwarz (1977) und Guy Mandery (1979). In: Herta Wolf (Hg.): Paradigma Fotografie. A.a.O. 82-88. 85

⁴⁰ K. Tucholsky zit. nach B. Stiegler: Bilder der Photographie. Frankfurt a. M. 2006. 139

⁴¹ Maurice Blanchot: L'espace littéraire. Paris 1988. 345-59. 345. Vgl. Andreas Gelhard: Das Denken des Unmöglichen. München 2005.

⁴² Barthes 1989. 97

⁴³ Thomas Macho: Tod. In: Christoph Wulf (Hg.): Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie. Weinheim 1997. 939-956. 940

voll und ganz hier. Der Tod suspendiert die Beziehung zum Ort [...]. die leichenhafte Anwesenheit stiftet einen Bezug zwischen hier und nirgendwo.“⁴⁴

Über die magische Präsenz eines Toten in der Fotografie stellt Barthes eine Verbindung zum Theater her, dem Medium der Kopräsenz der Körper des Darstellenden und des Dargestellten. : Die Fotografie „berührt [...] sich [...] nicht über die Malerei mit der Kunst, sondern über das Theater [...] wenn ich [...] die Photographie in engerem Zusammenhang mit dem Theater sehe, so aufgrund einer eigentümlichen Vermittlung [...]: der des Todes.“⁴⁵ Wie auf dem Theater bereits gestorbene oder überhaupt fiktive Helden lebendige und körperliche Präsenz annehmen, vergegenwärtigt die Fotografie den unweigerlich abwesenden Referenten. Derrida sieht darin in seinem Barthes-Kommentar das eigentlich punctum; nämlich im „Referenten als dem unersetzbaren Anderen, dem Gewesenen, der nicht mehr sein wird, der als nicht mehr Zurückkommender wiederkehrt und die Wiederkehr des Toten direkt auf dem reproduzierenden Bild markiert.“⁴⁶

Barthes betont die „ursprüngliche Beziehung zwischen Theater und Totenkult“, in dem Maske und Schminke „bedeutete, sich als einen zugleich lebenden und toten Körper zu kennzeichnen“⁴⁷. Die Fotografie setzte diese Verbindung quasi fort, sie sei „ein denaturiertes Theater“, „das tote Theater des Todes“⁴⁸, das allerdings jede Katharsis ausschliesse.

Es ist keine Frage für Barthes, dass das Bild die Identität verstellt, dass es eine Maske zeigt, aber eine Maske, die Wirkliches entbirgt: „Vor dem Objektiv bin ich zugleich der, für den ich mich halte, der für den ich gehalten werden möchte, der, für den der Photograph mich hält, und der, dessen er sich bedient, um sein Können vorzuzeigen. [...] ein bizarrer Vorgang: ich ahme mich unablässig nach [...]. [...] ich erfahre dabei im Kleinen das Ereignis des Todes [...]: ich werde wirklich zum Gespenst.“⁴⁹ Denn das Bild ist beides: Mortifikation und Vivifikation des vergangenen Referenten, die Gegenwart seiner Vergangenheit und seine rätselhaft abwesende Präsenz.

V. So ist es nie gewesen

Eine Art Theater des Todes thematisiert auch der japanische Fotograf Hiroshi Sugimoto mit den Porträtarbeiten seines Œuvres. In seinen perfekt ausgeleuchteten Schwarzweiß-Fotografien von Wachsfiguren aus den Wachsfigurenkabinetten Londons und Amsterdams (Abbildung 14,

⁴⁴ Maurice Blanchot: L'espace littéraire. A.a.O. 344

⁴⁵ Barthes 1989. 40/41

⁴⁶ Jacques Derrida: Die Tode des Roland Barthes. In: Hans-Horst Henschen (Hg.): Roland Barthes. München 1988. 31-73. 60

⁴⁷ Barthes 1989. 41

⁴⁸ Ebd. 101

William Shakespeare, Kat.111) erscheinen die Porträtierten in einem der Dunkelkammer entlehnten schwarzen Nichts.

Was wir hier sehen, ist zwar kein Foto von William Shakespeare, doch es ist ein Foto und es ist ein Bild von Shakespeare, und es würde sehr schwer fallen, über dieses Bild zu sprechen, ohne Shakespeare zu erwähnen, denn Shakespeare ist gewissermaßen auch dann noch der Referent dieses Fotos, wenn er sich niemals vor irgendeinem Objektiv befunden haben kann. Er habe „der erste Fotograf des 16. Jahrhunderts sein“⁵⁰ wollen, behauptet Sugimoto. Dieses Foto zeigt ganz und gar nicht, was gewesen ist. Und doch befand sich sein Referent, wie es sich für den Referenten analoger Fotografie gehört, vor einer Linse und wurde in Silber umgemünzt. Doch der Referent ist selbst nur das Abbild einer Vorstellung, Bild vom Bild, das man sich von einem Namen zu machen angewöhnt hat. Was hier dokumentiert, bezeugt und beglaubigt wird, ist das Imago Shakespeares.

Durch einschneidende Maßnahmen der Beleuchtung, der Schwarzweiß-Reproduktion und des Ausschnitts, der großformatigen und hintergrundlosen Darstellung wirken die Fotografierten Sugimotos lebendiger als die Wachfiguren. Dafür ist im Übrigen die Hintergrundlosigkeit der Porträtmanier entscheidend, wie ein vergleichender Seitenblick (Abbildung 15, Dr. Helmut Kohl, Ruud Lubbers, Lord Carrington GCMG, François Mitterand, 1994, Kat. 21) auf eine weniger inszenierte Wachfigurendarstellung deutlich werden lässt.

Erst die perfekte fotografische Inszenierung lässt die Künstlichkeit der Wachpuppe vergessen, das Ölige der Wachsoberfläche verschwindet im feinen Korn der Fotografie, durch eine hoch elaborierte Reproduktionstechnik, die die Stofflichkeit der Darstellung quasi verleugnet⁵¹ wirkt die Kopie der Kopie ‚echter‘ als das ‚Original‘. „Ich verlasse mich nicht“, schreibt Sugimoto, „auf das optische Bild sondern ergänze es ganz beträchtlich, ich manipulierte das Medium“⁵².

In Anlehnung an die Bildkonvention des Dreiviertelprofils, nahezu nahtlos anknüpfend an die Porträtkunst des jüngeren Holbein oder beleuchtet im Chiaroscuro eines Rembrandtgemäldes inszeniert Sugimoto die Fotografie als Nachbildung eines Bildes, das jemanden nachbildet, als Nachahmung der Nachahmung von Lug und Trug. Mehr als auch die Malerei (Abbildung 16, Jane Seymour, rechts H. Holbein, d.J. 1536, links H. Sugimoto 1994) vergegenwärtigt die Fotografie als wäre sie eben jenes transparente Fenster zur Vergangenheit die vor 470 Jahren Gestorbene, schafft eine scheinbar physisch, wenn auch nicht dreidimensional präsente virtual reality, jedenfalls eine gespenstische Lebendigkeit des Toten. Ähnlichkeit wird zu einer graduell

⁴⁹ Ebd. 22

⁵⁰ Carol Armstrong (ed.): Sugimoto: Porträts. Ausstellungskatalog. Ostfildern Ruit 2000. 39

⁵¹ Vgl. die Kritik an der Fotografie, die Ernst Kallai 1927 äußerte, die Fotografie sublimiere die Materialität des Dargestellten zum Licht-Bild. In Kemp/Amelunxen. A.a.O. Bd.II. 115

⁵² Sugimoto: Porträts. A.a.O. 33

steigerbaren Qualität des Bildlichen, der gedoppelte Illusionismus einer fotografierten Kopie eines gemalten Originals wirkt authentischer als Gemälde oder Touristenattraktion.

Das nächste Bild (Abbildung 17, Henry VIII., rechts H. Holbein, d.J. 1640, links H. Sugimoto 1999) zeigt, wie sehr der Künstler das Spiel mit dem transparenten Fenster-Imago auf die Spitze treibt. Die barock gerahmte Schwarzweißfotografie von Henry VIII. nimmt sich neben dem berühmten Porträt von Holbein – zumindest in der Reproduktion, dieser Eindruck wäre vor den Originalen zu prüfen – wie eine magische Reinkarnation aus, so authentisch wie eine zeitgenössische Darstellung des 16. Jahrhunderts niemals sein könnte. Dennoch ist das, was wir überhaupt vom Aussehen des monströsen Königs und seiner sechs Ehefrauen wissen, so sehr von Holbeins Bildnissen geprägt, dass man den Abgebildeten selbst wieder zu erkennen vermeint: ‚C’est ça’, könnte man mit Barthes ausrufen, das ist er, das ist Henry VIII. Was der Künstler darstellt, ist gleichsam ein wirkliches Vorstellungsbild, wie es Geschichte und Kunstgeschichte geprägt haben.

Mit solchen theatralischen Inszenierungen des Fotos als Durchsicht auf etwas scheinbar ‚Faktisches’, dessen Faktizität zugleich notwendig das Produkt seines ‚So-tun-als-ob’ sein muss, führt Sugimoto das indexikalische Fotografiekonzept mit seinem Authentizitätsimago ad absurdum.

(Abbildung 18, Napoléon Bonaparte and the Duke of Wellington, 1994, Kat. 31) Napoléon und der Duke of Wellington haben sich niemals so zueinander befinden können, wie das Foto sie zeigt; Napoléon starb 1821 im Exil auf St. Helena, er und der Duke haben einander noch nicht einmal bei der Schlacht von Waterloo, wo der Engländer den Franzosen besiegte, zu Gesicht bekommen. Doch beruht die imaginäre Szenerie auf dem wirklichen Besuch des Herzogs in Madame Tussauds 1835 in London eröffneten Wunderkabinett⁵³. Vielleicht weil sich eine wirkliche Begegnung nie zutrug, war der Sieger von Waterloo ein häufiger Besucher der beliebten, freilich ihrerseits frei imaginierten Nachstellung des Todes seines Kontrahenten im Tussaud Museum. Nach dem Tod des Herzogs von Wellington im Jahre 1852 wurde eine Nachbildung seiner Besuche angefertigt⁵⁴, welche Sugimoto 1994 in seiner üblichen Manier der Dekontextualisierung fotografiert hat.

⁵³ Marie Tussaud, geb. Grosholtz (1760-1850), war eine Wachsbildnerin, die während der französischen Revolution Totenmasken von Guillotine-Opfer anfertigte. Nach der Emigration nach England gründete sie 1835 ihr berühmtes Kabinett, dessen Sammlung seit ihrem Tod beständig erweitert wird.

⁵⁴ Sugimoto behauptet in dem Interview mit Tracey Bashkoff, es sei Marie Tussaud selbst gewesen, da diese aber bereits 1850 starb, muss eine ihrer Erben, vielleicht Dora Tussaud das Wachsbild angefertigt haben. Vgl. Sugimoto: Porträts. A.a.O. 29

Der seit der ägyptischen Sepulkralkultur wirksame Verewigungs-Auftrag der Kunst wird hier zur theatralischen Pose, zur Inszenierung eines „Mumienkomplexes“⁵⁵, die das präparierte, konservierte Motiv als Maskenspiel repetiert, als ‚Theater der Toten‘ und als befremdliche „Mischung von Vitalität und Morbidität“⁵⁶.

„Zeit ist das Thema meiner Arbeit“⁵⁷, so der Künstler, er wolle ihren Verlauf festhalten. In seiner 1978 begonnenen, 1993 fortentwickelten ‚Theatre-Serie‘ (Abbildung 19, U.A. Walker, New York, 1978, Kat. 17) prächtiger amerikanischer Kinosäle aus den 20er und 30er Jahren ist die angehaltene Zeit in besonderer Weise thematisch. Während einer Filmvorführung bleibt die Blende seiner zentralperspektivisch positionierten 200 x 250 mm Kamera für die gesamte Spieldauer geöffnet, sein Film wird von den Filmbildern quasi überflutet. ‚Time exposed‘, nennt der Künstler das Verfahren, was in den deutschsprachigen Katalogen als ‚belichtete Zeit‘ übersetzt wird.⁵⁸ Die dauerhafte Belichtung führt zum Verschwinden der Bilder, am Ende bleibt eine weiße Leinwand übrig, ein leuchtendes, leeres Lichtfeld, das den Kinosaal beleuchtet, in dem jeder Zuschauer fehlt oder vielleicht auch wegretouchiert ist; ein leeres Fenster, das nichts mehr zeigt, außer vielleicht den Zeigevorgang selbst. Die Zeit, die das üblicherweise sekundenbruchteil-kurze Aufblinken der Blende erfassen kann, wird so lange ausgedehnt, bis nichts mehr erscheint; die Architektur wird zum innerbildlichen Rahmen der monochromen Leinwand, die Repräsentation der Repräsentation verweist auf nichts anderes mehr als sich selbst. Ganz im Gegensatz zur Kunst Cartier-Bressons wird die Fotografie bei Sugimoto zu einer Bühne, auf der die Darstellbarkeit des Dargestellten inszeniert und dekonstruiert. An die Stelle des kairologischen Momentes tritt die Abstraktion. Ein allerdings nicht realisierter Vorschlag für den Titel der großen Sugimoto Ausstellung in der Washingtoner Hirshorn-Sammlung 2005 lautete in abgrenzender Anspielung auf Cartier-Bresson ‚The indecisive Moment‘⁵⁹, der unbestimmte Augenblick.

Worauf eine solche Darstellung noch referiert, ist schwer zu sagen; Barthes’ „unerhörte Verschränkung“ (confusion inouie) von ‚cela a été‘ und ‚c’est ça!‘: „Wirklichkeit ‚Es-ist-so-gewesen‘ und Wahrheit ‚Das ist es!‘“⁶⁰ bleibt gewissermaßen auf der Strecke. Zwar zeigt der Rekurs auf Sugimotos Theater und Maskenspiele bis zu einem gewissen Grad auch die Applikabilität von Barthes’ Theoremen, aber in einer Weise, die die indexikalische Fotografie-Konzeption leer laufen lässt.

⁵⁵ Sugimoto: Porträts. A.a.O. 47

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Hiroshi Sugimoto im Interview mit Thomas Kellein im Ausstellungskatalog: Time exposed. Stuttgart 1995. 95.

⁵⁸ Vgl. den gleichnamigen Ausstellungskatalog. Stuttgart 1995.

⁵⁹ Hiroshi Sugimoto. Catalogue designed by Takaaki Matsumoto. Ostfildern-Ruit 2005. 39

⁶⁰ Barthes 1989. 124

VI. Das Bild und sein Referent

„Photography is the plastic verification of a fact“⁶¹ hieß es im Gründungsdokument der amerikanischen Photo-Secession, das die ‚straight photography‘ Bewegung um Stieglitz, Weston, Strand reflektierte, deren dokumentarisches Verständnis ihres Mediums einige der fotografiegeschichtlich überzeugendsten Arbeiten hervorgebracht hat, und die nicht interpretieren, sondern präsentieren wollten. Seitdem hält sich kaum ein Vorurteil so hartnäckig wie das vom objektiven Objektiv; man müsse sich regelrecht gegen die Idee wehren, schreibt Hubert Damisch, das Bild halte die Realität fest.⁶² Ganz verabschieden lässt sich diese Idee eben doch nicht, „das Bild mag“, so noch einmal S. Sontag, „verzerrern; immer aber besteht Grund zu der Annahme, daß etwas existiert – oder existiert hat –, das dem gleicht, was auf dem Bild zu sehen ist.“⁶³

Als Index verweist das Bild nun einmal auf einen Referenten. Aber der Referent ist, wie wir sahen, unter Umständen selbst etwas Imaginäres, jedenfalls kein objektives Faktum, sondern vielmehr eine Vorstellung von etwas Vergangenen. Sein Haften verweist, wie Derrida schreibt, „weder auf eine Gegenwart noch auf ein Wirkliches, sondern anders auf den anderen, und jedesmal anders je nach Bildtyp“⁶⁴.

Kein Foto zeigt genau das „was wir gesehen hätten, wenn wir im Augenblick der Belichtung an der Stelle der Kamera gestanden wären“⁶⁵, wie der Chicagoer Kunsthistoriker Joel Snyder überzeugend ausführt. Denn unser Sehen ist nicht durch einen rechteckigen Rahmen begrenzt, unser Gesichtsfeld ist meist umfänglicher als ein Bildfeld, wir würden nicht in allen Teilen so gleichermaßen scharf sehen, wir sehen bewegt, wir sehen stereoskopisch, wir sehen farbig. Und doch ist das Bild im Sichtbaren aufzuspüren gewesen, vielleicht zum wenigsten mit Hilfe der Kamera und mehr noch mit Hilfe der Einbildungskraft.

Das fotografische Bild kann insofern gar kein Abbild eines an und für sich existierenden Dings oder Urbildes sein; der einmal dagewesene Referent wäre selbst dann kein ‚Ding an sich‘, wenn es möglich wäre, ihn ohne irgendeine Form medialer Vermittlung zu sehen, was eben nicht

⁶¹ Marius de Zayas zit. nach dem Artikel Fotografie/fotografisch von Bernd Busch. in: Ästhetischer Grundbegriffe. Stuttgart 2001. Bd. II. 494-534. 528

⁶² H. Damisch: Ausgehend von der Photographie. Vorwort zu R. Krauss: Das Photographische. München 1998.

⁶³ Susan Sontag: Über Fotografie. A.a.O. 11/12

⁶⁴ Jacques Derrida: Die Tode des Roland Barthes. A.a.O. 49

⁶⁵ Joel Snyder: *Das Bild des Sehens*. In: Wolf, H. (Hg.): *Paradigma Fotografie*. Frankfurt a. M. 2002. 23-59. 30 Snyder bestreitet die erst seit der Renaissance im westlichen Denken üblich gewordene Auffassung, dass das Verhältnis des Bildes zum Abgebildeten dem des Sehens zum Gesehenen entspreche. Spricht er damit dem Sehen nicht jede Darstellungsförmigkeit ab? Er will darauf hinaus, dass das Bild keine Widerspiegelung des Sehens ist. „Die Wirklichkeit und ihre ontologischen Hilfruppen: die Faktizität des Augenblicks, die Beschaffenheit der Dinge, ihr Aussehen, die Form, sind nichts was objektiv gespiegelt werden könnte.“ (26) aber dass das Sehen selbst bildhaft sein könnte, ist damit nicht bestritten.

möglich ist. Immer würde er sich mir in irgendeiner Weise darstellen, die nicht das Ganze ist, weil noch das Sehen selbst ein Medium ist und weil das Gesehene sich notwendig in einem gewissen Lichte zeigt. Perspektiven werden eingenommen, Aufmerksamkeit wird gelenkt, angezogen, bestochen, im nächsten Moment, bei anderer Beleuchtung, aus anderem Rezeptionswinkel, vor anderem Hintergrund sähe es ganz anders aus, wäre buchstäblich nicht wieder zu erkennen. Insofern ist jede Darstellung ohne tertium, an dem sie sich messen ließe. Das im Bild Dargestellte geht der Fotografie nicht in einem Sinne voraus, den diese nur aufzuzeichnen hätte, sondern ist in einem rätselhaften Sinn da, und wird in einem möglichen Aspekt realisiert. Das Foto hält insofern nicht fest, was ist, aber eine Version seines Sichtbarseins, es zeigt, **wie** jemand etwas sah⁶⁶, jemand, der sich dazu verhielt, es ist das Bild eines *Verhältnisses*, des Verhältnisses nämlich von Sehendem und Sichtbarem, eines Sichtbaren, das seinerseits eine Konstellation ist von dem, was möglicherweise wahrgenommen werden könnte, und dem, was aktuell gesehen wird.

So gilt für die Fotografie wie für jede Darstellung, dass sie etwas performativ hervorbringt, „was es so vorher nicht gab“⁶⁷: So war es nicht, das Bild macht es erst dazu – und dies gilt bemerkenswerter Weise für Sugimoto wie für Cartier-Bresson, denn auch der letztere verändert das Sichtbare, indem er es auswählt, betont und den richtigen Ausschnitt durch Rahmung zu einem Bildganzen macht. Sowohl sein an jeden Graustufen seines Motivs interessierter Blick wie auch die theatralischen Inszenierungen des Sichtbaren von Sugimoto stellen eine „neue Art, die Dinge zu sehen“⁶⁸ dar, die „natürlich damit zu tun [hat], wie ich denke.“⁶⁹

Was der Rekurs auf die Kunstwerke zeigte, ist daher, dass Indexikalität und Konstruktivität des Fotos keine unvereinbaren Gegensätze sind.⁷⁰ Jede Fotografie zeigt mehr und weniger als ohne sie sichtbar wäre. Das Aufzeichnungsmedium ist zugleich ein Medium der Bildproduktion, wie das Sehen bereits eine Form der Bedeutungsgenerierung ist, die Mimesis ist selbst Poiesis.⁷¹ Man müsste sich nur an die Vorstellung gewöhnen, dass das Bild eine vorbildlose Darstellung sein könnte.

⁶⁶ Vgl. Mitchells triadische Definition von Darstellung: Repräsentation von etwas oder jemand, durch etwas oder jemand und für jemand. W.J.T. Mitchell: Repräsentation. In: Ch. L. Hart Nibbrig (Hg.): *Was heißt Darstellen?* Frankfurt a. M. 1994. 17-33. 18

⁶⁷ Hart Nibbrig, Christiaan L. (Hg.): *Was heißt Darstellen? Zum Drum und Dran einer Fragestellung. Ein Vorgeschmack.* In: Hart Nibbrig, Christiaan L. (Hg.): *Was heißt Darstellen?* Frankfurt a.M. 1994. 7-14. 9

⁶⁸ Sugimoto: *Porträts.* A.a.O. 41

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Vgl. M. Dobbe, die anhand eines Fotos von Jan Dibbets zeigt, wie sehr die Fotografie selbst ihren eigenen Bildstatus zu thematisieren imstande ist. In: *Die Fotografie im Spannungsfeld von Kunstgeschichte und Bildwissenschaft.* In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft.* Köln 2006. 132-148.

⁷¹ Vgl. E. Cassirer: *Philosophie der symbolischen Formen.* Berlin 1923. 129

PD Dr. Eva Schürmann arbeitet als Wissenschaftliche Assistentin am Institut für Philosophie der TU Darmstadt. Forschungsschwerpunkte: Ethik und Ästhetik. Gast- und Vertretungsprofessuren u.a. an der University of Chicago und der Universität Hildesheim. Jüngste Veröffentlichung: Sehen als Praxis. Suhrkamp 2008.

Technische Universität Darmstadt

Institut für Philosophie

PD Dr. Eva Schürmann

Residenzschloss

64283 Darmstadt

Tel: +49 (0)6151-16-5366

http://www.philosophie.tu-darmstadt.de/phil/_schuermann/