

Ralf Bohn

CAMERA SCRIPTURA

Die Bildschriftlichkeit der Fotografie



[transcript]

Szenografie & Szenologie

Aus:

Ralf Bohn

Camera scriptura

Die Bildschriftlichkeit der Fotografie

Dezember 2018, 314 S., kart.

39,99 € (DE), 978-3-8376-4702-0

E-Book:

PDF: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4702-4

Als Wanderer, Flaneur, Suchender, dem Zufall ausgesetzt und doch einer Geschichte folgend – so inszeniert sich der Fotograf als Retter des vergehenden Augenblicks im vergegenwärtigenden Bild.

Der in diesem Band aufgearbeitete Diskurs über das Fotografische versucht, den Moment des Fotografierens und den der Bildbetrachtung als Schriftlichkeit, Veräumlichung und Inszenierung auszulegen. Das Fotografische wird zur Allegorie widerstreitender Zeitlichkeit: Rettung des Augenblicks im Bild und Einsicht in die Vergänglichkeit. Nur im bildbegleitenden Schreiben ist dieser Widerstreit erträglich.

Unter dem Begriff »Bildschriftlichkeit« wird die Präsenz- und Zeitproblematik des Aufschreibesystems Fotografie mit zahlreichen Zitaten von Derrida, Benjamin, Barthes, Sontag, Flusser, Virilio, Baudrillard, Krauss, aber auch Luhmann, Heidegger und anderen belegt und kommentiert. In einem Essay des Autors werden diese Äußerungen über das Fotografische zu einem gangbaren Weg verbunden.

Ralf Bohn (Prof. Dr., Dipl.-Des.) lehrt Medienwissenschaften an der FH Dortmund. Er ist Autor zahlreicher Monografien zu Inszenierung, Simulation und Verführung und Mitherausgeber der Reihe »Szenografie & Szenologie«.

Weiteren Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/978-3-8376-4702-0

INHALT

PROVISION

9

DISKURSFRACTEMENTE : ZUR BILDSCHRIFTLICHKEIT VON FOTOGRAFIE

I.	Die Schrift vor der Schrift	23
II.	Schrift als Supplement von Raumzeit	33
III.	Das Schweigen der Fotografie	42
IV.	Von Medium und Zeichen	46
V.	Spuren legen	53
VI.	Inszenierung von Präsenz	60
VII.	Ursprung: Bild und Begriff, Real und Ideal	66
VIII.	Inzest und Todestrieb	74
IX.	Gedächtnisspur mythologisch	81
X.	Medialisierung der Fotografie	87
XI.	Inszenierung und Geschichte	92
XII.	Die Kunst der Legitimation und das Verbrechen	98
XIII.	Von der Grammatologie zur Schriftikonik	103
XIV.	Recht auf Einsicht	110
XV.	Kritik philosophischer Schrift	115
XVI.	Der Tod und das surreale Ereignis	123
XVII.	Uhr und Kamera	130
XVIII.	Fotografieren als soziale Geste	136
XIX.	Fotografieren als ästhetische Geste	142
XX.	Legitimation durch Kunst	149
XXI.	Materialistische Fotografie	155

XXII.	Hand, Schrift und die Mechanik der Spur	160
XXIII.	Der Augenblick der Fotografie	168
XXIV.	Auge und Optik	172
XXV.	Das Noema der Fotografie	175
XXVI.	Provisorische Wirklichkeit	177
XXVII.	Literarisches Fotografieren	187
XXVIII.	Ein System des Humanismus	193
XXIX.	Optik und Ornament – Bilderverbotkultur	202
XXX.	Traumbild und Imaginiertes Bild	207
XXXI.	Rhetorik des Blicks	215
XXXII.	Das Gedächtnis und die ursprüngliche Spur	224
XXXIII.	Vom Zeigen: die Natur der Spur	232

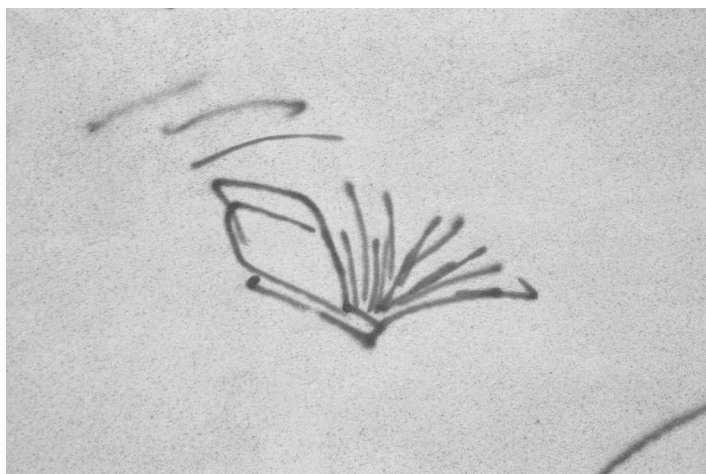
NACHGANG :

ZUR BILDSCHRIFTLICHKEIT VON FOTOGRAFIE

I.	Urschrift	239
II.	Präsenz	250
III.	Allegorie und Schnappschuss	264
IV.	Schriftlichkeit – Don-Quichotterien	273
V.	Vorschrift	285
VI.	Gebrauchsweisen	289
VII.	Gesetz und Szenifikation	293

ZITIERTE QUELLEN	303
------------------	-----





PROVISION

Anlass der vorliegenden medienphilosophischen Arbeit waren historische Überlegungen zur Diskurspraxis über das Fotografische und Infragestellungen des Begriffs „Historie“ im Angesicht der Fotografie. Die fotografische respektive optisch erzeugte Bildkultur ist nämlich – so die These – seit ihren Anfängen ein gedächtnisbildender Ort, welcher der an Zahlen und Ereignissen orientierten Linearität normativer Geschichtsschreibung durch die ereignisbildende Kraft des Fotos ein neues Denken von Zeitlichkeit abverlangt. Das Modell einer unverrückbar passiven Sedimentierung von Erinnerung wurde durch eines der Geschichtlichkeit der Geschichte ersetzbar. Die Perspektiven der Geschichte – zwischen den Extremen „Ereignis“ und „Dauer“ – erfahren ihre Umcodierung durch den augenblickhaften Realismus der Fotografien. Diesem ereignisbildenden Realismus, den die Daguerreotypien begründen, steht auf der Seite der Dauer der Wunsch nach künstlerischem Eingriff in das technisierte Moment der Fotografie gegenüber. Zwischen Dokumentation und Inszenierung kann jedoch nicht ästhetisch, sondern nur ideologisch unterschieden werden. Eine medienphilosophische Aufklärung erinnert sich hier an die Diskurse des 19. Jahrhunderts, deren Widerstreit zwischen Realismus und Idealismus letztlich ein Paradigma der Versöhnung im Begriff „Medium“ feiert. Im Medium respektive Zeichen sind die realen Elemente der Aufzeichnung und die idealen, imaginierenden des Lesens arrangiert. Auf welche Weise dieses Arrangement sich im Medium der Fotografie wirkungsmächtig durchsetzt, verspricht ein Rückgang auf das „Fotografische“ als Schriftspur eben jenes Widerstreits. Zwischen einer scheinbaren technischen Objektivität und einer gestalterischen Vor-, Zu- und Nachbereitung eben dieses technisch-ästhetischen Prozesses, der aus der Hundertstelsekunde der Belichtung immer schon eine Praxis gemacht hat, ist zu unterscheiden. Das Foto ist nicht das Fotografische. Gerade aber ihre Differenz macht sich als Schrift lesbar; als Vollzug einer Praxis, die in der fotografischen Aufnahme medialisiert wurde und herausgelesen werden kann.

Die Frage, warum die Praxis der Fotografie so erfolgreich war und immer noch ist, verlangt eine Aufarbeitung der Diskurse über das Fotografische. Dieser Diskursraum, der traditionell der Schrift, dem Text, dem Buch und

somit der Formation alter historischer Ordnung angehört, wird seinerseits von den fotografischen Momenten irritiert. Die Bildschriftlichkeit wird asymmetrisch beständig durch die Schriftbildlichkeit – die Not, mit Bildern nur sprachlich diskutieren zu können – unterminiert.

Diese Konkurrenz zwischen Bild und Schrift, ist medial durch die unterschiedlichen Raumstrategien bedingt und wird von der barocken Allegorie über den surrealistischen Umgang mit Bild und Schrift bis zur gegenwärtigen Kommunikationsgestaltung thematisiert. Untersucht man aber die *ikonoscripturalen* Vorbedingungen der medialen Unterscheidung von Bild und Schrift hinsichtlich der speziellen Zeitbildtechnik der Fotografie, wird offensichtlich, dass in der ästhetischen Argumentation stets die historische schon eingeschrieben ist und dass hier Realität des Werks, Authentizität von Erinnerung (Dokumentarität) und Imaginarität nicht nur, wie in der Malerei und Zeichnung, ineinanderfließen, sondern sich im Augenblick der Aufnahme konfrontativ gegenüberstehen. Die Fotografie macht offensichtlich, dass der chronometrische Aspekt des *Bildens* von Geschichte immer noch allzu sehr am funktionellen Modell der geschriebenen Schrift, dem Wunsch nach Linearität und Linearität fixiert ist. Aber warum sollte eine Biografie nicht auch in Momenten der Biopiktografie darstellbar sein? Warum diese Faszination für die Fotos, die wir von unserer Vergangenheit haben und das Erschrecken darüber, dass die Kontinuität unserer Selbstbeziehung tatsächlich brüchig, ereignishaft, traumatisch ist und dass wir also von uns selbst nur eine fragmentarische Vorstellung haben? Offensichtlich drohen mit dem Erscheinen der Fotografie als Grenzdarstellung von Ereignis die Ableitungsketten gesprengt zu werden. Das Aufkommen des Fotografischen führt demnach in einen Diskurs über anthropologische Konstanten im Spannungsfeld zwischen Angst und Freiheit des Selbstbildes von Subjektivität. Offensichtlich gerät nicht nur das Geschichtsbild, sondern auch der Betrachter desselben ins Wanken. Umso mehr muss er sich an die Illusion des Realismus halten: die Fotografie.

Die vorliegende Problematisierung hat nicht zur Absicht, die ästhetischen oder künstlerischen fotografischen Techniken und Sujets zu untersuchen, sondern die Voraussetzungen und Folgen zu befragen, die mit der Realismuskonfirmierung der Fotografie, die Kontinuitätsvorstellungen von Leben und Zeitfluss disparieren und dekonstruieren; eine Dekonstruktion deren Unheimlichkeit sofort durch filmische Techniken kompensiert wird, durch welche das Leben wieder eine literarisch-narrative Qualität mythischen Ausmaßes gewinnen darf.

Die Fotografie schafft ein indexikalisches Bild, das auf physische Weise mit dem verbunden ist, was es darstellt. Die physische Vermittlung leistet das Licht. Dass das Licht selbst nicht sichtbar ist, bezieht sich das Schreiben mit Licht auf eine anthropologisch unhintergehbare Funktion von Schrift, also dem Resultat der Verräumlichung und Verdopplung, der Repräsentation menschlicher Hinterlassenschaft. Erst in der Verdopplung/Repräsentation eines „ersten“ Ereignisses (Schreiben) im zweiten (Lesen) wird der *zeitliche Abstand* gedächtnisbildend und invertierbar. Die Spur ist hier also tatsächlich eine Verräumlichung *und* eine Repräsentation von Zeitschnitten, wie sie die Gedächtnisfunktion und – als deren ausgezeichneter Initiant – die Fotografie leistet. In der Fotografie ist die Mimetik mit den Dingen, die sie abbildet, außerordentlich stark, in der alphanumerisch codierten Schrift dagegen gar nicht vorhanden. Es bleibt jedoch der gleiche hermeneutische Vorgang der Sinnbildung, eine Differenz und Überbrückung von imaginärem und realem Gedächtnisort, oder, traditionell, von Wahrnehmung und Erkenntnis. Nur, in der Schriftlichkeit der Fotografie fällt die Erkenntnis mit der Wahrnehmung zusammen. Erst in den Repräsentationsbrüchen, in ihrer Selbstpräsentifikation – sei diese surrealistisch, allegorisch oder technisch inszeniert – wird der Schriftaspekt von Präsentation (Foto) und Repräsentation (das auf dem Foto Dargestellte) wieder deutlich. Es gilt deswegen, den Identifikationszwang der Fotografie mit dem Fotografierten eigens als Differenz, als *das Fotografische*, Produkt der Verschriftung, zu lesen. Das bedingt auch eine Abwendung von rein ästhetischer Betrachtung, denn diese kombiniert ihre semantische Werthaltigkeit vornehmlich durch die Indifferenzierung von realen und imaginären Positionen. In den Kunstwissenschaften kommt das durch eine gewisse Technikabwehr zum Ausdruck, die durch eine medienwissenschaftliche Umcodierung der sozialen, anthropologischen und optischen Funktionen der Fotografie, wie wir sie hier vorschlagen, suspendiert werden kann.

Die Probleme der Darstellung von Zeitverläufen betreffen die Normverschiebung, die wir heute den beiden Grundmedien Raum und Zeit und ihrer scheinbar absoluten Darstellung von kausaler Geschichte entgegenbringen. Nicht vom Ende, sondern von einer Denormierung, einer Vielfalt ist angesichts der Modelle der Inszenierung von Geschichte in ihrer Darstellung zu sprechen – und von einem medialen Grundzug, der die Schrift in ihrer klassischen Linearität aufzulösen beginnt. Nicht Anfang und Ende, sondern die Grenzverschiebungen, der Extremismus der Fotografie und ihre zugleich ubiquitäre synthetisierende Kraft bestimmen den Raum der Freiheit, ihre

wirkliche Ausdifferenzierung und ihre „bildliche“, in den Proberäumen der Ästhetisierung und Medialisierung veranstaltete, inszenatorische Indifferenzierung, die ja zugleich das spezifische Arrangement zwischen Bild und Schrift, zwischen Erscheinung und Ereignis ausmachen soll.

Man muss sich vergegenwärtigen, dass zu allererst die Schrift als „Aufschreibesystem“ es ermöglicht hat, Raum und Zeit normativ zu bemessen. Am Anfang der Schrift steht ein Umgang mit Zahlen, genauer: mit Kontinuitäten und Diskontinuitäten. Ihre Kombination – gemäß der Funktionsweise eines Chronometers, der den Zeitlauf misst –, und des Chronographen, der die Zeitabschnitte misst und sie aus dem Verlauf heraushebt –, erzeugt erst die Rhythmik von Bewegung und Stillstand die von Imagination und Bildlichkeit. Die Substituierung des Kontinuierlichen unter das Diskontinuierliche erzeugt als Spur dieser unhintergehbaren horizontalen Operation eine Art *Urschrift, die sich von der menschlichen Stimme radikal entfernt, weil sie die Freiheit bietet, Präsenz zu wahren, ohne dass der menschliche Körper anwesend ist*. Der Ursprung dieser Befreiung, so die These von Derrida, ist Schrift. Damit ist überhaupt erst Geschichtlichkeit und Dokumentarität über die persönliche Präsenz hinaus möglich, aber auch notwendig. Erst aus diesem ursprünglichen medialen Schriftverständnis heraus ergibt sich die Möglichkeit der Frage nach der Besonderheit der Dokumentarität und der individuellen und kollektiven Gedächtnisbildung der Fotografie. Erst jetzt kann die Frage gestellt werden, welche Veränderung die Fotografie in ihrer 180-jährigen Geschichte, die im Grunde bis zur Entdeckung der Camera obscura zurückreicht, dem Bild der Geschichte angetan hat, das durch die Schrift beherrscht war. Ist es die Rückkehr des Körpers – seiner stimmlichen Präsenz, jetzt jedoch in Form der ständig begleitenden Prothese der Kamera – oder ist es das Erschrecken vor der unwiderruflichen Einmaligkeit eines jeden Augenblicks, der schockhaft im Gedächtnis sich fixiert, den das Foto hervorruft? Soll das Foto retten, was die Fotografie zerstört?

Gemäß der Funktionsbreite der Fotografie und ihrer Möglichkeit der Denormierung und Renormierung der narrativen Phantasmen muss ausgeschlossen sein, dass es ein Wesen der Fotografie jenseits der Varianz subjektiver Zeitlichkeit gibt. Unter dieser Prämisse wird es beinahe unhaltbar, von *der* Fotografie zu sprechen, noch dazu, wenn man heutige Visualisierungs- und Bildgebungsverfahren hinzuzieht oder wenn man das Fotografieren als gesellschaftliche Geste deutet, der kaum noch die Betrachtung des Fotos folgt. Fotografieren wird als Symptom einer Verkörperlichung des Gedächtnisses zur Kenntnis genommen. Die mediale Externalisierung von Gedäch-

nis erfüllt aber eben jene Funktion der Urschrift, der Ablösung der Stimme vom Körper, die ein Mittel war, über die persönliche Anwesenheit, den eigenen Tod hinaus Präsenz zu schaffen. Dieses Fotografieren ist den Graffiti und den Kritzeleien an öffentlichen Objekten näher als der Raumsimulation von Bildern und Bildnissen. Es geht hier auch um die Kompetenz, sich gegenüber anderen in einer privilegierten Stellung zu befinden. Es geht um jene Vorgeschichte der Normierung, der Macht, der Herrschaft durch Schrift, die sich in der Komplexität der Inszenierung, des Fotografierens, der fotografischen Fixierung und ritualisierten Betrachtung in der Entwicklung der Fotografie herausgebildet hat und teilweise auch wieder verschwunden ist. Vorüberlegungen zur Gedächtnisbildung individueller und kollektiver Art, zu Imagination und Realisation, führen uns zu einer episodischen Beschreibung der Entwicklung des fotografischen Bildes seit seiner Fixierung zurück:

– Beginnend mit der chemischen Fixierung von optisch erzeugten Bildern durch Niépce 1839 gilt das fotografische Verfahren nicht als Methode zur Abbildung, sondern als eine zur Erweiterung des Bestands des Visuellen. Niépce sah die Bildgebung, nicht die Nachbildung als Hauptaufgabe der Fotografie. Die Hervorbringung von Bildern, so Niépce, bedarf einer gleich komplizierten Prozedur der Ver- und Entschlüsselung (Aufnahme und Entwicklung) wie die von Schrift. Dem technischen Umstand mangelnder Abbildungsgenauigkeit sowie den langen Belichtungszeiten war geschuldet, dass zunächst die Frage der technischen Möglichkeiten der Fotografie, nicht die ihrer semantischen Verfeinerung, gestellt wird. Der Schlüssel lag im Bereich der Technik, nicht der Ästhetik.

– Im Zuge der Daguerre'schen Optimierung ab 1839, der extremen Detailtreue des Unikats, gilt das als fotografierbar, was ohne künstlerische Auswahl der Elemente gleichberechtigt vom neutralen Auge der Kamera abgebildet werden kann. Der technische Aspekt verliert sich mit der Verkürzung der Belichtungszeit und der hohen Identifizierbarkeit der fotografierten Objekte. Das Foto gerät in den Sog einer Darstellungsfunktion, was die Manipulierbarkeit des Fotos im fotografischen Arrangement oder im fotografischen Prozess (Retusche) legitimiert. Das Objekt wird für das Foto inszeniert. Das Interesse am Fotografischen wird in den Diskurs um kunstwürdige Ästhetik verlagert. Die Frage, ob ein gutes Foto ein fotogenes Objekt benötigt oder ob eine fotogene Fotografie jedes Objekt ästhetisiert, entfesselt den Kanon wertästhetischer Diskurse.

– Die Annahme eines sich auf ein Gegenwartsabbild verkürzenden Realitätsbegriffs durch die Ubiquität fotografischer Abbildungen (Einführung

des Negativs durch Fox Talbot um 1860, Vereinfachung der Aufnahme und chemischen Vorgänge um 1890) führt zu einer Gleichsetzung von Bild und Abbild. Das Phantasma eines „Flusses der Zeit“ wird – analog einer performativen Schriftidee – in eine hybride allegorische Fotografie (Piktoralismus, Inszenierte Fotografie) abgeschoben, die den Fotografen als Künstler, nicht mehr als experimentellen Wissenschaftler profiliert. Das „Schreiben mit Licht“, die Fotografie als „Pencil of Nature“, macht einer realistischen Sichtweise nach *Vorbild* der Fotografie Platz. Das bevorzugte Motiv: die familiäre Versammlung – die Totalisierung der Genealogie auf einem Bild. Die Trennung von Schriftlesung und Präsenzereignis führt zu einer antagonistischen Diskursausformung: Das *Foto* wird rubriziert unter dem Begriffspaar „Ähnlichkeit/Gleichheit“, das *Fotografische* unter dem von „Schrift/Textur“, *Bildlichkeit* unter dem von „Unähnlichkeit/Konventionalität“. Diese Differenzierung sucht in der kunstwissenschaftlichen Unterscheidung von Dargestelltem und Stil der Darstellung eine Versöhnung. Wie in der Allegorie des Barocks gilt es, im Foto die Details und Fragmente kompositorisch zu interpretieren und mit dem Wissen des Fotografischen abzugleichen. Ziel ist es, die Amateurfotografie aus dem fotografischen Diskurs auszublenden und dem professionellen Fotografen eine umfängliche praktische Kompetenz und theoretische Legitimation zuzugestehen.

– Im Zuge eines Kunstanspruchs *bildender* Fotografie – mit der juristischen Zuschreibung des Eigentumsrechts an der Bilderfindung sowie der Autorisierung des Bildes unter dem Namen des Fotografen – versucht die Fotografie, den technisch-maschinellen Abbildungsaspekt zugunsten des Ästhetischen in den Hintergrund zu rücken. Damit entzieht sie dem Foto den Wert eines indexikalischen, dokumentarischen Zeugen einer jedoch durch sie rückvermittelten Wirklichkeitsauffassung. Die Doppelgesichtigkeit des fotografischen Verfahrens – Abbildung (objektiv) und Bildgebung (subjektiv) – zu identifizieren, ohne Produktionsopfer zu offenbaren, diskreditiert jeden absolut dokumentarischen *Wert* der Fotografie. Ihre Geschichtlichkeit wird erkannt.

– Der Kunstanspruch der Fotografie verlagert sich schließlich von der Inszenierung vor der Kamera in eine Inszenierung durch die Kamera: einerseits in der Fixierung des glücklichen Moments durch Zufall oder Genialität, andererseits in der Extravaganz des Umgangs mit den fotografischen Verfahren, Stilen und Manieren.

– Mit der Digitalisierung der Aufnahme und der Befreiung der Fotografie vom Negativ sowie mit der journalistischen und werblichen Trennung von

Abbildungsaufgaben des Fotos konturiert sich die Grenze zwischen Bild und Schrift erneut als Membran von Zeigen und Lesen, Wahrnehmen und Wissen. Bezugsgröße ist jetzt nicht mehr die Fotografie, sondern die Erstellung und Kombination visuellen Materials in allen Medien. Die Überschreitung und Befreiung betrifft temporale (Foto, Film, Video) wie räumliche (Fernrohr, Mikroskop, Satellit) und substanzuelle Varianten (Röntgen, Laser).

Für einen gemeinsamen medialen Ursprung von Überschreitung (Transzendierung von Abwesenheit und Anwesenheit) argumentiert in den 1960er Jahren Jacques Derrida mit einer medialen Logik der Spur. Im Sinne der Spur sind alle „Aufzeichnungssysteme“ (Kittler, um 1980), die die unmittelbare Körperlichkeit und mittelbare Leiblichkeit verlassen, *Schriftspuren*. Die Stimme, die sich vom Körper nicht trennen lässt, ist davon ausgenommen. Relevant für die Befreiung des Schriftbegriffs vom Paradigma „Abbildungsfunktion der Stimme“ wird die Ablösung von *Sinnenpräsenz* und somit die Ermöglichung von Imagination für einen anderen als *Sinnkontingenzierung*. Dort, wo Sinne nicht hinreichen (Personen und Sachen sich nur in Spuren hinterlassen), tritt Sinn in Form narrativer „historisierender“ Imagination auf. Gerade weil das Foto stets fragmentarisch ist, erweckt es eine Kontinuierung als Geschichte. Dafür muss aber der Begriff der Totalität einer Aufnahme (etwa im Sinne des Stilwillens von Cartier-Bresson) aufgegeben werden. Das Verhältnis von Sinn und Sinnlichkeit wird auf eine anthropologische Grundlage gestellt; derart, dass auch Anthropologie und Genalogie der Aufzeichnungssysteme nicht mehr nur durch den Machtdiskurs von Historie und Technik, sondern in Abhängigkeit des gesamten Fotografiediskurses *gelesen* werden müssen. Das Foto als optisches Ergebnis nimmt dabei die äußerste chronographische Grenze einer in Präsenz erstarrten Aufzeichnung ein. Im Vergleich zur Schrift hat das Foto die Funktion der Zahl, eines Datums – wie auch immer serielle Fotografie, Fotoessays etc. beschaffen sein mögen.

Im Prozess der Auflösung technischer Einzelmedien in Medienübergänge spielt der Schrift-Bild-Übergang eine zentrale Rolle. Wie er realisiert wird, wie Wahrnehmbarkeit oder Nichtwahrnehmbarkeit als „Fluss“ oder „Element“ kombiniert ist, lässt sich in einer *Grammatologie* erfassen. Physiologisch ist diese Erfassung an die Choreografie von imaginierendem Lesen oder präsentischer Wahrnehmung gebunden: In der Präsenzfixierung und Erinnerungsbildung der Fotografie haben beide grammatologischen Vollzugsformen der Zeitlichkeit ihren widerstreitenden Anteil: unmögliche Dauer und

unmögliche Präsenz. Auf der einen Seite steht die Fotografie als Markierung eines *szenischen Sehens*, in dem Raum und Zeit künstlich einer Hemmung unterzogen werden; auf der anderen Seite hintertreibt der Prozess der Wahrnehmung einer Fotografie – alle Wahrnehmung ist dynamisch – eben jene Situativität der Fotokamera und fordert von der Fotografie, im Prozess ständiger Selbstüberschreitung, ihrer Todessimulation, ein lebendiges Bild abzugeben, das der statischen Aufnahmesituation widerspricht. Hier kann eine szenologische Analyse der Fotografie zeigen, dass diese nicht nur die Widersprüchlichkeit simuliert, sondern zum Symptomausweis einer Gesellschaft wird, die bis heute die Pflicht aufmerksamer Selbstpräsenz (Memoria) mit dem hypnotischen Druck illusionärer Selbstauflösung in „Gesellschaft“ und „Vergemeinschaftung“ balancieren muss und grammatologisch und szenologisch moderiert. Das Verhältnis von Bild- und Schriftlektüre in der Pädagogik seit Comenius' *Orbis sensualium pictus* bietet ein auch historisch eindrucksvolles Beispiel dieses Widerstreits. Ihr Selbstdementi verfolgt die Fotografie durch ihre beständige rauschhafte Überschreitung im nächsten und übernächsten Foto, im seriellen und automatischen Fotografieren als unerlöste Form des Schreibens über Fotografien. Aufmerksamkeit und Zerstreuung, so Benjamin, beziehen sich weniger dialektisch als ökonomisch – in der Medienkonkurrenz – aufeinander. Der Film, der der Fotografie eine Dynamik verschaffen könnte, erweist sich nur als Rückschritt in die narrativen Erzählmuster, die schon die romantische Literatur vor Entdeckung der Fotografie zu visionieren wusste.

Nach einer notwendigerweise selektiven Lektüre der Diskurse über Fotografie und das Fotografische in Bezug auf eine gemeinsame Schriftgenealogie gilt es, auf den medienphänomenologischen Ausgangspunkt zu schließen, der die Besonderheit der Fotografie im Medienverbund abgrenzt und gleichzeitig ihre Geschichtlichkeit und – wie diagnostiziert wird – ihre Vergänglichkeit aufklärt. Der Aufklärungsgehalt findet sich in einer genealogischen Betrachtung der Fotografie als Bildgebung, *Herstellung von synchroner Präsenz*, sowie der Prädisposition eines *konkreten Raums* und einer *konkreten Datierung*. Es soll erfasst werden, dass Fotografie die Abbildung einer Wahrnehmung sein soll, die durch sie einerseits normiert wird, andererseits selbst einem diskursiven, technischen, ästhetischen und sozialem Wandel unterworfen ist. Schon Schopenhauers 1819 in seiner Kantkritik (Die Welt als Wille und Vorstellung) geäußerte Diagnose, dass Raum, Zeit und Kausalität nicht a priori gegeben, und der geschichtliche Weg nicht vorgezeichnet sei,

diskreditiert die Vorstellung, man könne jedem Datum ein Ereignis zuordnen. Es ist geradezu der Streit um diese Zuordnung, der die identifizierende Lesung eines Fotos interessant macht, ohne dass jeweils das Apriori hinterfragt werden muss.

Die vorliegende Diskursanalyse zeigt kein Interesse an innerbildlichen, typografischen, sprach- oder schriftsystematischen Darstellungen, die immer schon von einer empirisch überprüfbaren Präsenz ausgehen, von der die Schrift das Negat – begriffliche Idealisierung – ist. Historische Untersuchungen dieser Art machen aus den Problemen der *Ikonscripturalität* eine Fahnung nach Indizien, ohne den Unterschied von Indiz und Spur zu würdigen. Die Spur im Derrida'schen Sinne ist der *notwendige* irreversible Opfervollzug einer menschlichen Hinterlassenschaft, während das Indiz in der Kette der Realdokumente einen *möglichen* Platz beansprucht. Indizien lassen sich vermeiden und inszenieren, Spuren nicht. Der Ursprung von Verschriftung ist nicht in den Schriftensystemen zu suchen. So kann der Untersuchungsgegenstand auch nicht die einzelne fotografische Aufzeichnung oder die konkrete Form des Schreibens, sondern nur das „Fotografische“ (nach Rosalind Krauss) oder, wie Roland Barthes in phänomenologischer Methodenrücksicht sagt, „das Noema der Fotografie“ herausarbeiten.

Das Spezifische des *fotografischen Schreibens* – unerachtet aller fotografischen Verfahren und Techniken – ist dem Begriff nach dreiphasig: a. das *Aufschreiben* einer synchron versammelten Gegenständlichkeit, b. seine *Realisierung, Präsentifizierung* durch ein optisches System (ob perspektivisch, anamorphotisch oder planaffin) und c. seine *Inbesitznahme* und *Archivierung*. Alle anderen Aufzeichnungssysteme (Film, Malerei, Plastik etc.) sind mehr oder weniger an Darstellungs- und Rezeptionsformen von zeitlicher Veränderung geknüpft. Wird das Fotografische auf „Vergegenwärtigung“ von „vergangenem Gegenwärtigen“ (Barthes) festgelegt, muss man das Paradoxon der Zeitanschauung von „Fluss“ und „Augenblick“ als fotografische Differenz ebenso entzaubern wie die Unabänderlichkeit der Medien (chronometrische) Zeit, (cartesianischer) Raum und (normative) Herrschaftsgeschichte. Selbst die Langzeitbelichtung in den frühen Jahren der Fotografie erfordert mehr oder weniger die „Totstellung“ ihrer Objekte, im Ideal also die vollständige Verwandlung der Zeit in einen fotografischen Raum, d.h. die Simulation der ewigen Dauer, die zugleich die Mimikry des Todes ist.

Die Frage, inwiefern und unter welchen Bedingungen es „artifizielle Präsenz“ im Gegensatz zum Paradigma des „Fließens der Zeit“ gibt, zielt auf die präscripturale Konstitution der Medien von Raum (Simultaneität) und

Zeit (Datierbarkeit). Sind „Raum-“ (Aufzeichnungsfläche) und „Zeitvorstellungen“ (Spurenlegung) nicht rekursive Effekte von Schriftspur? Schafft nicht jede Spur zugleich ihre Ermöglichungsbedingungen: einen spurenlosen Raum (die substituierte, leere Aufzeichnungsfläche) und eine Zeit der Anwesenheit und der Abwesenheit (den performativen Schreib- bzw. Lesevollzug) in ihrer signifikanten Verkettung? Die Erschaffung artifizieller Präsenz war noch nie an den Gegensatz von Bild und Schrift, sondern an den einer handlungspraktischen Zurüstung gebunden: an den von Ritual und Konvention. Die Instrumentalisierung der Zeit in ihrer schriftlichen Darstellung (Geschichte, Erzählung) beginnt im Übergang von nomadischen (relativ besitzlosen) zu agrarischen (sesshaften) Kulturen, mit der Aufzeichnung von Besitz und Arbeitskraft in Quantität (Zahl) und Qualität (Buchstabe). Der Besitz erweist sich als Realabstraktion der Zeit, als dauerhaft und vererbbar, darf aber die Umwelt- und Sozialveränderungen in der Zeit nicht blockieren. Die Qualität seiner Dauer wird mit der archivalischen und rechtlichen Funktion der Schrift gleichgesetzt. Die Urschrift (Vorschrift) ist das Gesetz.

Das Paradigma vom unaufhaltsamen „Fluss der Zeit“, das sich als Metapher früher Uhrensysteme (Wasseruhr, Sanduhr, Kerzen) in der Antike etabliert, entspricht keinem adäquaten Begriff der Präsenz, sondern ist Supplement des Besitzes: d.h. der relativen Begrenztheit der Lebenszeit und seines in Arbeitseinheiten gemessenen Sinns. Noch dem idealistischen Begriff des Bewusstseinsinflusses ist die Quelle eines historisierenden Denkens anzusehen, dem das instantane, plötzliche Bild, wie das der Idee, immer als Einbruch der Maske des Todes, als epiphane Schrecken auch von Enteignung vorgekommen war. Noch die Allegorie spricht mit ihrer Verknüpfung von Wissen und Wahrnehmen die Melancholie der Vergänglichkeit und damit das in Unordnung geratene Tauschverhältnis von Sinnlichkeit und Sinn an. Präsenz wird ein Temporalmodus zu spät kommender Vergegenwärtigung: ein Subjekt, das im Rückgriff auf Wahrnehmung nur reflexiv im Bilde sein kann, das sich selbst – anders als fotografierbare Objekte – *nicht in Besitz nehmen kann*. Was nicht im Bilde ist, ist medialisiert bzw. unbewusst, determiniert durch den anderen oder durch situative Praxis. Jedes fotografische Porträt verkündet die Vergänglichkeit des Menschen. Sie zu sublimieren ist die Aufgabe inszenierender Medien, die – objektabbildend – an den Körper herantreten. Die Exklusivität der Stimme in der Psychoanalyse ist das genaue Gegenstück der Möglichkeit sich ablösender Selbstverdinglichung. Das Symptom bleibt am Körper haften.

An Anfang der Genealogie der Fotografie steht so die Problematisierung von konventionalisiertem Raum und Zeitlichkeit, in die hinein sich die Spur als Unterschied von Individualität und gesellschaftlicher Konvention einprägt. Der fotografische Diskurs lebt von diesem Streit, verkürzt ihn jedoch allzu oft auf ein ästhetisches Problem, statt den genuinen Medienschriftcharakter zu bemerken: Die fotografierende Person schreibt sich auf doppelte Weise in die Welt ein. Präsent und apräsent zugleich, muss die unendliche Kette der Fotografien die Illusion jener Dauer evozieren, die der Film künstlich erzeugt. Die Provision des Fotografen in dieser Ökonomie der Inbesitznahme besteht – im Unterschied zum Film – darin, jederzeit anhalten und reflektierend verweilen zu können. Reflexion heißt, auf zwei Weisen – nicht: verdoppelt – in der Welt zu sein.

Niéce hatte von der Genealogie, der komplexen, komplizierten und tastend optimierten Entwicklung und Fixierung des Bildgebens und -nehmens wohl noch eine Ahnung. Er wusste: bevor ein Foto gemacht werden kann, muss der Raum des Fotos, das Fotopapier, einer sorgfältigen chemischen Behandlung unterzogen werden. Aus dieser Raumreinigung ergab sich dann der Prozess der mehrstündigen Belichtung, der Reinigung der Zeit. Zugleich mit den experimentell ermittelten Licht- und Belichtungsbedingungen der Aufnahme wurden Raum (Ort) und Zeit (Datum) bestimmbar und konnten im fixierten Foto an den Gegenständen der Abbildung identifiziert und in eine Geschichte eingebettet werden. Medialisierung und Elementarisierung entsprangen beinahe noch ein und derselben Technik: Die Kamera war eine Uhr mit Ortsangabe, ein Zeitbildwerk.

Gemäß dem Anspruch, die Geschichte der Ereignisse medial zu demokratisieren, ist die Konzeption des Buches dreigliedrig.

Der erste, diskursanalytische Abschnitt besteht aus Fragmenten, Zitaten autorisierten Stimmen zum fotografischen Komplex und seinem Raumzeitbezug. Den Referenzkern bilden Ausführungen von Derrida (Spur), Barthes (Noema), Heidegger (Zeitlichkeit), Baudrillard (Inszenierung) und Benjamin (Rezeption). Von letzterem stammt die im *Passagen-Werk* gefasste Idee, ein Buch ganz aus Zitaten zu schreiben, gleichsam das fragmentarische Bild des Jahrhunderts der Fotografie als Schriftbild dem Leser zur Kontinuierung anzubieten. Da die Quellen methodisch und inhaltlich sehr heterogen sind, die Aussagen sich mitunter widersprechen, kann vom Leser erwartet werden, sich nur dem jeweiligen Fragment allegorisch zu widmen oder die fragenden Kommentare, Hinweise, Interpretationen als spurenlegend

zu betrachten und die Widersprüche nachzuvollziehen. Dabei ist durchaus auch eine andere als die avisierte Ordnung und Titelgebung der Abschnitte möglich. Der einfacheren Lesung geschuldet sind die Auslassungen und Verbindung der Fragmente entgegen der wissenschaftlichen Routine nur durch drei Punkte gekennzeichnet – auch wenn es sich um Auslassungen ganzer Abschnitte handelt. An ganz wenigen Stellen ist deshalb auch die Wortreihenfolge sinngerecht geändert worden. Auf eine Vereinheitlichung der historischen und nationalsprachlichen Schreibweisen von „Fotografie“ wurde verzichtet. Die durch ► gekennzeichneten Kommentare sind ungeduldige Vorgriffe des Autors auf eine argumentative Narration, dienen einer historischen, systematischen Zuordnung oder Infragestellung.

Der zweite Teil „Nachgang zur Bildschriftlichkeit der Fotografie“ gibt eine Orientierung vor, wie das Forschungsfeld der „Ikonoscripturalität“, auf Fotografie angewandt werden könnte. In einer essayistischen Form gilt es, eine auf mehrere Perspektiven ausgelegte Erzählung zu arrangieren, die gemäß der Form den Anspruch auf Universalisierung zu hintertreiben hat. Diese „Erzählung“ ergibt sich aus den vorangehenden diskursanalytischen Fragmenten, hinter denen wiederum eine selektive Lektüre als Ganzheit ausgelegter Texte steht. Ausgespart sind weitestgehend ästhetische, fotografiefhistorische und technische, nicht aber soziologische und philosophische Bezüge.

Der dritte Teil der Darstellung besteht in den eingebundenen fotografischen Vignetten. Ihre beiläufige allegorische Funktion liegt darin, die durch Abstraktion herausgeforderte Imagination zu entlasten. Ihre Sinnenperspektive ist performativ, weitestgehend zufällig und versucht das Fotografieren gegen das Foto in Stellung zu nehmen. Denn soziologisch und philosophisch gesehen produziert sich das Fotografieren als praktische öffentliche Handlung. Nicht mehr so sehr als Foto, sondern in der Szene und Inszenierung des Fotografierens selbst, der performativen Einschreibung von Datensätzen und Programmvorschriften, von Codes und Konventionen, resultiert das Fotografieren. Die Handlung kommentiert eine für den Augenblick versicherte und sofort überschrittene und somit in Bezug zur Vergänglichkeit und Ewigkeit gesetzte ängstlich verdrängte Wirklichkeit.