

Familienleben neue Impulse geben kann. Es gibt keine Kontrollen und Filter, so daß sehr viel live gesendet werden kann. (Einen ausführlichen, auch kritischen Bericht über die Verhältnisse in Italien findet man im Heft 114/115, Juli/August 1977, der Zeitschrift »alternative«.) — In Kanada unterstützt der Staat die Regionalisierung. In Montreal gibt es Videostationen, deren Gerätschaften Bürger ausleihen können. Wenn ihre Filme bestimmte technische und inhaltliche Standards halten, werden sie gesendet. Inzwischen gibt es kaum ein Land, in dem nicht ähnliche Experimente durchgeführt werden. Der Europarat unterstützt übrigens entsprechende Versuche und veranstaltet regelmäßig Konferenzen, in denen sich die Partner über ihre Erfahrungen informieren. In der BRD aber führt die Video-Bewegung bis heute eher ein Sekten- und Schattendasein am Rande der offiziellen Kommunikations-Szene. Daran ändern auch die 1977 auf der Documenta in Kassel gezeigten Videofilme wenig.

Auf die Dauer kommen auch wir um neue Organisationsformen und sie legitimierende Rechtsgrundsätze nicht herum. Das wird noch ein langer Marsch, wenn er einmal beginnt. Und eins ist sicher: »Professionelle« und »Laien« werden nicht ohne einander auskommen, wenn künftig etwas bewegt werden soll.

JÖRG DREWS

## Photographie: etwas »da draußen« zeigen

*Erweiterungen und Widersprüche zu Sätzen von Susan Sontag\**

### I

*Es gibt keine große Tradition der Photographie-Kritik.*

Der Satz gilt nicht nur für die USA; auch für Europa stimmt noch immer, was Walter Benjamin 1931 in seiner »Kleinen Geschichte der Photographie« schrieb: »Überaus rudimentär sind die Versuche, der Sache theoretisch Herr zu werden.« Das bleibt festzuhalten gerade angesichts der Hausse, die Photographie-Ausstellungen und Bildbände mit historischer und gegenwärtiger Photographie zur Zeit haben. Zwar schließen sich immer mehr die Lücken, lichtet sich der Nebel, der, wie Benjamin bemerkte, über den Anfängen der Photographie liegt: nicht nur über die allgemein als Glanzzeit der Photographie geltenden ersten beiden Jahrzehnte der Photographie um 1850 wissen wir inzwischen mehr, sondern die Geschichte der Photographie als eines Kontinuums von Niépce und Daguerre bis heute wird immer eingehender untersucht, immer

\* Vgl. Susan Sontag: *Über Fotografie*. Hanser 1978.

reicher belegt — sowohl was die Photographie als Kunst wie auch die Photographie als soziales Dokument im weitesten Sinne betrifft.

Aber die Theorie oder die — wenn man so will — Philosophie der Sache ist unterentwickelt; sucht man nach Reflexionen über die Bedeutung des Phänomens Photographie, so bemerkt man, daß eine Theorie der Photographie in dem Sinne, wie es eine von Literaturkritik und Literaturwissenschaft, auch von theoretischen Äußerungen der Autoren selbst erarbeitete Theorie der modernen Literatur gibt, noch nicht existiert. Das hängt wohl nicht nur daran, daß die Photographen selbst der Begriffe weniger mächtig sind als die Literaten, zur Rechtfertigung ihres Tuns gleich in ein anderes Medium, das des Worts übergehen müssen, sondern an der Doppelgesichtigkeit des überdies relativ jungen Mediums Photographie selbst. »Photographien profitieren gleichzeitig vom Prestige der Kunst und von der Magie der Wirklichkeit« — der Satz Susan Sontags wäre dahingehend zu ändern, daß die Photographie, unter dem überkommenen Prestige der Kunst leidend, einerseits immer wieder suchte, sich selbst dieses Prestiges zu versichern, andererseits aber auch ihre Fähigkeit zu einer irgendwie ›unmittelbareren‹ Erfassung von Wirklichkeit bis hin zur konsequenten Ablehnung des Kunst-Anspruches betonte. Zudem vermengte sich die Photographie schon früh in einem Maße, wie dies bei bildender Kunst und Literatur bis vor kurzem nicht der Fall war, mit dem sozialen und speziell dem kommerziellen Alltag; Photographie ist bis heute, ja sogar in zunehmendem Maße ein Phänomen, das in fast alle Bereiche unserer sozialen Wirklichkeit hineinreicht, schwerer abgrenzbar und daher seinem Wesen nach schwieriger greifbar und begreifbar ist.

Photographie ist in unsere alltägliche Lebenswirklichkeit tiefer und verzwickter eingesenkt als die leichter ausgrenzbaren Sonderbereiche Literatur oder Malerei, mit der zusätzlichen, der methodischen Reflexion ärgerlichen Erschweren, daß es noch im Bereich ihres trivialsten, unambitioniertesten Auftretens »Bilder gibt, die obwohl sie von anonymen Amateuren gemacht wurden, genauso interessant und formal genauso komplex, genauso typisch für die charakteristischen Möglichkeiten der Photographie sind wie die Bilder eines Stieglitz oder eines Walker Evans«. Die Bemerkung Susan Sontags notiert, daß man sich über die mögliche Bedeutsamkeit einer breiten Skala von Photographie-Arten, über sehr verschiedene Weisen ihres Heranreichens an die Sphäre dessen, was man emphatisch und zugleich vage ›Kunst‹ nennt, geeinigt hat. Ausstellungen, die längst nicht mehr nur Photographien zeigen, die mit künstlerischer Intention gemacht wurden, beweisen es. Doch die theoretische Reflexion über Photographie hinkt diesen Phänomenen noch hinterher; auf dem Felde der Überlegung, wie denn die Bedeutsamkeit von Photographie sich konstituiere — analog zur Kunst, an den Konstitutionsbedingungen von Kunst partizipierend oder auf neue, spezifisch andere Weise —, haben wir nur zwei Aufsätze Walter Benjamins, einen Essay Siegfried Kracauers, einige Bemerkungen Ernst Jün-

gers, zwei ›mythologische‹ Untersuchungen Roland Barthes, ansonsten nur unsystematische Hinweise. Nicht zufällig gibt es auch keine kontinuierliche Photographie-Kritik in den großen Tages- und Wochenzeitungen.

## II

*Virtuosen der Kamera wie Paul Strand und Edward Steichen, die jahrzehntelang hervorragende, unvergeßliche Photos komponiert haben, wollen immer in erster Linie etwas ›da draußen‹ zeigen — genau wie der Besitzer einer Polaroid-Kamera . . . oder wie der Knipser mit seiner Box.*

In einer Zeichnung, einem Gemälde ist das Objekt *konstruiert*, auf das sie sich beziehen, das sie symbolisch repräsentieren: Beim Zeichnen, beim Malen braucht es nicht real vor den Augen des Künstlers anwesend zu sein. Am Zustandekommen eines Bildes hat die freie, konstruktive Einbildungskraft von vornherein einen höheren Anteil als bei einer Photographie, deren Zustandekommen an eine Banalität gebunden ist: daß sich das Objekt wirklich vor der Linse der Kamera befinden muß. Zu den Specifica der Photographie zählt, daß sie immer Abbild ist, sich in einem stärkeren, anderen Maße auf etwas ›da draußen‹ bezieht. In der Kunst vertilgt, verzehrt die Form den Inhalt, sie hebt ihn auf. Es wäre zu überlegen, ob nicht die Verblasenheit vieler sogenannter ›künstlerischer‹ Photographie mit dem falschen Ehrgeiz zusammenhängt, das Objekt, den photographierten Gegenstand, das »etwas ›da draußen‹« aufzuheben; instruktiver Extremfall wäre die abstrakte Photographie, welche die abstrakte Malerei öffnet. *L'art pour l'art* ist in der Kunst eine wie immer auch schwierige, aber mögliche Position. Aber Photographie um der Photographie willen ist ein Ding der Unmöglichkeit, weil die Präponderanz des Gegenstandes, des Inhaltlichen bei der Photographie bleibt, bleiben muß; denn dies macht gerade ihre höchste Möglichkeit und Würde aus.

Ihre Grenze hat die notwendig enge Beziehung der Photographie auf ihren Gegenstand da, wo sie glaubt, ihn total reproduzieren zu sollen. Schlimmstes Beispiel hierfür ist — mit geringen Ausnahmen — die Farbphotographie. Farbphotos lügen fast immer: die Wirklichkeit ist nie so bunt wie ihr Photo; sie ist auf Farbphotos überrepräsentiert. Die Ganzheit eines Gegenstandes kommt in der Photographie — ähnlich wie in der Malerei — offenbar eher dadurch zustande, daß aus visuellen Merkmalen selektiert wird. Noch die zarteste Photographie hat etwas Brutaleres als eine Zeichnung oder ein Gemälde, die sich freier zu ihrem Gegenstand verhalten. Photographie reißt ohnehin ihren Objekten im Bruchteil einer Sekunde ihr ganzes Bild herunter; Farbphotographie steigert das Totale, das der Photographie anhaftet (und zwar desto mehr, je präziser die Technik wurde), zum Totalitären. Sie läßt dem Gegenstand nichts mehr, will ihm alles entreißen, und sie überläßt dem Betrachter auch nichts mehr, läßt ihn nicht mehr ins Bild herein, weil sie seiner Phantasie kein Be-

tätigungsfeld mehr gibt. In einem Schwarz-Weiß-Photo kann man drin sein, Farbphotographie präsentiert ihre Objekte als besitzenswerte Gegenstände. Farbphotographie kann kaum anders als für die Schönheit der Welt werben — daher ihre Nähe zur Reklamephotographie, durch die sie auch als ernsthafte photographische Arbeitsweise inzwischen fast erledigt ist.

### III

*Photographien sind tatsächlich eingefangene Erfahrung, und die Kamera ist das ideale Hilfsmittel, wenn unser Bewußtsein sich etwas aneignen will.*

*Die photographisch vermittelte Erkenntnis der Welt ist . . . eine Erkenntnis zu Ausverkaufspreisen — ein Abklatsch der Erkenntnis, ein Abklatsch der Weisheit, wie ja auch der Akt des Photographierens nur scheinbare Aneignung, scheinbare Vergewaltigung ist.*

Der Widerspruch, in dem diese beiden Sätze Susan Sontags zueinander stehen, zeigt die ganze Problematik des angeblichen Realismus der Photographie. Unbestreitbar, daß Photographie Realität einfängt in einem anderen Maße als die Malerei, daß sie Erfahrung notiert und betrachtend ermöglicht, daß sie Aneignung von Realität in einem vorher nicht gekannten Ausmaß ermöglicht. Aber die Erfahrung ist ausschnittshafte und verdinglichte Erfahrung, und die Photographie kann das Kontinuum, das Kontinuum von Blick, aus dem die Photographie einen Ausschnitt gibt, das Kontinuum von Interpretation von Realität, aus dem die Photographie jeweils stammt und in das sie vom Betrachter wieder gestellt werden muß (und auf jeden Fall gestellt wird), nicht mitliefern. Deshalb ist ihr Erkenntnischarakter so dubios, daß Susan Sontag ihn geradezu verhöhnt. »Noch niemals hat eine Zeit so gut über sich Bescheid gewußt, wenn Bescheid wissen heißt: ein Bild von den Dingen haben, das ihnen im Sinne der Photographie ähnlich ist«, schrieb Siegfried Kracauer 1927 — und das Bescheidwissen in dem von ihm apostrophierten Sinne hat inzwischen durch die weitere Popularisierung der Photographie und nicht zuletzt durch das Fernsehen noch weiter zugenommen. Nicht umsonst ist in der zeitgenössischen bildenden Kunst das Vertrauen darauf, daß die sichtbare Wirklichkeit der Welt etwas über ihr Wesen aussage, geschwunden.

Die Photographie ist hier ein höchst dubioses Entlastungsphänomen; sie — oder ihr zunehmender Einsatz — spiegelt vor, die Welt sei anschaulich, das Bild erspare die geistige Anstrengung: die Bilderflut nimmt zu bei tendenziell ebenfalls zunehmender Nicht-Anschaulichkeit dessen, was heute die Welt im Innersten zusammenhält. Benjamins zaghafte Frage »Wird die Beschriftung nicht zum wesentlichen Bestandteil der Aufnahme werden?« formuliert im Understatement, worum es geht: daß nämlich Information durch photographische Bilder, wenn sie mehr sein soll als ein oberflächliches »ein Bild von den Dingen haben«, das Ergebnis eines Widerspiels, eines kombinatorischen

Prozesses von abstraktem, politisch-gesellschaftlichem Wissen und Bildern ist, die erst im Kontext einer solchen Vorverständigung richtig gelesen werden können. »Die Lage wird dadurch kompliziert, daß weniger denn je eine einfache Wiedergabe der Realität über die Realität aussagt. Eine Photographie der Kruppwerke und der AEG ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht«, und bei der Erkenntnis dieser Funktionale des Brecht'schen Satzes kann die Photographie meist nur ein Geringes beitragen. Noch weiter getrieben: Erst der kritische Diskurs über Realität, der aber in Worten und Begriffen stattfindet, kann definieren, was überhaupt wissens- und anschauenswertes Ereignis und was dann ein bildlicher Beleg dafür ist, oder wie Susan Sontag formuliert: »Es kann kein — photographisches oder sonstiges — ›Beweismaterial‹ für ein Ereignis geben, solange das Ereignis nicht als solches definiert und charakterisiert worden ist.«

Interpretationsbedürftig bleibt die Photographie sowohl im politischen wie im ästhetischen Kontext. Wo ein Photo ›für sich‹ zu sprechen scheint oder als solcher für sich sprechender Beleg angeboten wird, ist der Verdacht der ideologischen Vernebelung am stärksten berechtigt. Im ästhetischen Kontext ist das meiste, was als Beispiel für Photographie als Kunst dargeboten wird, nur ein Belegstück aus den Bilderalben für Banausen mit Geschmack, nur Abklatsch der ästhetischen Erkenntnis und aufschlüsselbar höchstens in Hinblick auf seine ästhetische Ideologieträchtigkeit; im politischen Kontext nicht einmal nur Entlastung, sondern informationslos und schlimmstenfalls Ablenkung, die dem Alphabetismus der heraufziehenden Bildchen-Kultur Vorschub leistet. Die Ergänzung der herkömmlichen Kunsterziehung an den Schulen durch kritischen Unterricht in »Visueller Kommunikation« hat unter anderem in der Unfähigkeit, Photographien in allen Bereichen des Lebens auf ihre Implikationen hin zu lesen, also im Bild-Analphabetismus, ihre stärkste Begründung; wahrscheinlich ist sie deshalb von den zuständigen Stellen so ungern gesehen.

#### IV

*Wenn wir Angst haben, schießen wir. Sind wir aber nostalgisch gestimmt, machen wir ein Photo . . . Die Photographie ist eine elegische Kunst, eine von Untergangsstimmung überschattete Kunst.*

Im Bewußtsein unserer eigenen Sterblichkeit, in Antizipation unseres Gestorbenseins sind wir — bewußt oder unbewußt — alle nostalgisch; dies ist der persönliche Kern der Sehnsucht, möglichst viel unseres vergänglichen Lebens festzuhalten, und hieraus speist sich eine der Grundintentionen aller Photographie: Objekte und Personen, deren Veränderung und Zerfall unausweichlich ist, *im Augenblick und für die* — noch so vergebliche, chimärische — Dauer auf ein Bild zu bannen, das sie überlebt. Die Leidenschaft, ganz persönliche und andere Photographien zu sammeln, ist eine Form des Einspruchs gegen die

Zeit und damit das genaue Gegenstück zur erklärten Absicht vieler großer Photographen, festhalten und retten zu wollen. Mit dem gesteigerten Lebens- und Destruktionstempo und der geschwundenen Überzeugung, daß etwas von uns unseren Tod überdauern wird, was man früher die Seele nannte, steigert sich auch die Zahl der — vor allem privaten — Photographien und damit die Absurdität des Festhaltenwollens. Unser Narzißmus, die Lust daran, uns selbst als ein Etwas zu sehen, das einen Platz in der Welt einnimmt, das — wie das Bild, am besten möglichst viele Bilder zeigen — wirklich existiert, macht unsere Lust an Aufnahmen von uns selbst aus. Auf der nächsthöheren Ebene, auf der des Überindividuellen, der Menschheit, wiederholt sich die Lust in größerem Maßstab: An Edward Steichens Ausstellung »*The Family of Man*« aus den fünfziger Jahren springt heute als wahr vor allem der kollektive Narzißmus ins Auge, mit dem wir uns hier als Gattung betrachten können.

Mit der Freude am eigenen Selbst als geliebtem Gegenstand, den wir auf einer Photographie als Gegenstand sehen können, als vertrauten Gegenstand und zugleich verfremdet durch die Perspektive von außen, in der wir uns selbst nie sehen, hängt der Siegeszug der Polaroid-Kamera zusammen. Sie ist der Höhepunkt der Photographie als Vergegenständlichungstechnik, ermöglicht die Apotheose des zersplitterten Augenblicks, der bedeutsam wird einzig dadurch, daß er nach wenigen Minuten (und bald sicher schon nach wenigen Sekunden; der Fortschritt ist ja unaufhaltsam) dinglich betrachtet werden kann. Die melancholische Komik und der Schwachsinn der Polaroid-Aufnahmen besteht in der blitzschnellen Historisierung und Vergegenständlichung des Menschen; die Mühelosigkeit der Aufnahme ist das extreme Gegenstück zu der Mühe, die das Porträtphoto im 19. Jahrhundert machte. Dem entsprach noch die Würde des bürgerlichen Subjekts; dem Polaroid-Photo entspricht die Flüchtigkeit und Würdelosigkeit des Einzelnen heute, festgehalten auf einem wertlos-schnellen Bild.

Schnappschüsse aus der Familiensphäre sind kurzzeitig narzißtisch besetzt, aufgeladen durch private Assoziationen, sozusagen öffentlich uninteressant. Doch wenn sie die darauf Abgebildeten überleben, so werden sie plötzlich wieder als historische Dokumente interessant, zeigen die Personen nur noch als Träger von Moden, als Puppen, die mit den Insignien der Vergangenheit behängt sind. Daher der Reiz alter Photos aus der eigenen oder aus wildfremden Familien: sie sind erheiternd, weil sie eben gar nicht das Individuelle, sondern das Historisch-Soziale festhalten — das persönliche Schicksal ist daraus kaum mehr lesbar, dafür aber alle Kennzeichen der Zeitgebundenheit, Gesellschaftsgebundenheit, Rollenhaftigkeit der Personen. Alte Photographien haben das Rührende, die Humanität von Trödel und Plunder, die dadurch, daß sie eigentlich schon vergangen sind, ihre Funktion abgestreift haben und melancholische Dekoration geworden sind.

## V

*Obwohl ihm die heroische Note fehlt, leitet sich Walker Evans' Programm von dem Whitmans her: Einebnung der Unterschiede zwischen dem Schönen und dem Häßlichen, zwischen dem Bedeutsamen und dem Trivialen.*

Demokratisch an der Photographie ist nicht nur, daß sie inzwischen tendenziell allen die Mittel an die Hand gibt, Bilder von sich selbst zu bekommen oder zu machen, sondern die ihr inhärente Tendenz, alles photographierbar zu machen und damit durch die Würdigung mit einem Bild allem Photographierten Wert und Bedeutsamkeit zuzusprechen. Die Erfindung und erste technische Ausdifferenzierung der Photographie fällt in die Zeit der Begründung des Sozialismus, und neben den Porträtaufnahmen von Personen bürgerlichen Standes haben die größte Gewalt für uns heute die frühesten Dokumentationen der Lebensbedingungen der Proletarier in den Fabriken und den Slumvierteln. Gemaltes Porträt, Stahlstich waren ihnen in jeder Hinsicht nicht ›adäquat‹, drangen gar nicht zu ihnen als Sujets vor. Sie waren, auch literarisch, keine abbildenswerten Gegenstände — bis zum Naturalismus in der Literatur, bis zur frühen Dokumentarphotographie.

Inzwischen sind alle Stände durchphotographiert, alle Lebensverhältnisse und Landschaften festgehalten, und die Zahl der Menschen und Objekte schrumpft, die als Sujets, als Inhalte von Bildern noch nicht in der Photographie auftauchen. Die Überzeugung, daß alles photographierenswert sei, ist inzwischen so allgemein, daß die Ästhetik des Häßlichen zu neuen Ehren kommt. Diane Arbus, der Susan Sontag das durchdachteste Kapitel in ihrem Buch widmet, mag ausgegangen sein von der sie schockierenden Monstrosität der Typen, die ihr als überdurchschnittlich dumm und häßlich, exotisch im Sinne des aufs äußerste Abstoßenden aufgefallen waren. Aber was sich aus ihren Bildern mitteilt, ist vor allem die Botschaft, daß wir nicht einfach alle gleich (im Sinne von: irgendwie bedeutend) sind, sondern: Wir sind alle Monstren und *Freaks*, denn schaut nur die *Freaks* an: Sie sind eigentlich ganz durchschnittlich.

Die zuversichtliche oder auch ganz selbstverständliche Wirklichkeitsbejahung der Photographie aber läßt schließlich noch etwas ganz anderes erscheinen, was Susan Sontag etwas zu summarisch mit dem Terminus ›surrealistisch‹ bezeichnet: daß nämlich alle Wirklichkeit in der Photographie Züge der grotesken Montage bekommt, der schockierenden Verdinglichung, des befremdlichen Nebeneinanders von Objekten. Es bedarf gar nicht der Übertreibungen Cecil Beaton's, um eine Gesellschaftsschicht ihrer grotesken Überdrehtheit zu überführen; es bedarf gar nicht der pointierten Ding-Arrangements, nur der menschenleeren Straßen von Paris wie bei Atget, um die Gegenstände zu gespenstisch sinnleeren Allegorien zusammentreten zu lassen; es bedarf nur der Zeit, um die Photographie, die glaubt, ein Stilleben zu zeigen, und die Photographie einer Gruppe von Menschen sich verwandeln zu lassen in die Montage einer Ansammlung

lächerlich befremdlicher Dinge und Menschengruppen. Die Geschlossenheit und Eindeutigkeit vieler Photographien zerfällt sozusagen, löst sich als sinnvolles Dingenssemble auf und tritt wieder zusammen als groteskes Arrangement. Die ersten Spuren dieses Verwandlungsprozesses sind inzwischen schon an Photographien aus den fünfziger Jahren, insbesondere an Familien- und Gruppenphotos erkennbar.

## VI

*Seit die Photographie zu einem allenthalben geachteten Zweig der schönen Künste avanciert ist, suchen die Photographen nicht mehr den Schutz, den der Begriff der Kunst dem photographischen Werk mit Unterbrechungen immer wieder geboten hat.*

Dem Gemälde alten Stils sprach Benjamin in seinem berühmten Kunstwerk-Aufsatz von 1935 Bild-Charakter, Echtheit, Einmaligkeit und Dauer zu, der Photographie Abbild-Charakter, Reproduzierbarkeit, Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit; auratischen Charakter wollte er in der Photographie nur den Aufnahmen aus dem ersten Jahrzehnt der Photographie, vor ihrer Industrialisierung zusprechen. Der spekulative, sozusagen intuitive Charakter des Begriffes der Aura bei Benjamin macht ihn attraktiv mystisch, aber eben auch ewig bestreitbar — zumal Benjamin ihn auch auf Bilder etwa Nadars anwendbar fand, die nun aber zwischen 1853 und 1870 hauptsächlich entstanden, also nicht im ersten Jahrzehnt der Photographie und auch keineswegs vor deren Industrialisierung, die bei Nadar durchaus schon begann und vorher in der Visitenkarten-Photographie Disdérés schon begonnen hatte.

Mit welchen Begriffen immer man die Tatsache benennen will, daß die frühesten Photographien in der Tat etwas Unvergleichliches ausstrahlen und der »auratischen« Kunst noch näher scheinen — Benjamin selbst versuchte in seinen beiden Aufsätzen zur Photographie unter Umgehung des Kunstbegriffes die Tatsache umschreibend dingfest zu machen, daß die Photographie potentiell und in vorzeigbaren Beispielen einen Rang erreicht hat, der der Bedeutsamkeit von Kunst gleichkommt, wenn er auch anders sich konstituiert; Atget und Sander waren ihm Beispiele dafür. Er spricht einmal von dem Rang von Bildern, »deren Chok im Betrachter den [gewohnten, klischeehaften] Assoziationsmechanismus zum Stehen bringt«. Ein anderes Mal formuliert er die mögliche Bedeutsamkeit von Photographien, die nicht mehr auf ›Kunst‹ aus sind, in denen aber der Photograph sich auf der Höhe seiner Technik befindet, so: »Die exakteste Technik kann ihren Hervorbringungen einen magischen Wert geben, wie für uns ihn ein gemaltes Bild nie mehr besitzen kann.«

Die Sätze sind schwer auszulegen, sie bleiben fast kryptisch, aber sie zeugen davon, daß Benjamin die Gewalt, die hinter Kunstwerken um nichts zurückstehende Gewalt zu fassen versuchte, welche auch Photographien haben können, die ihrem Ursprung und ihrer Intention nach der Dokumentation oder der

Reportage entstammen. Denn tatsächlich sind große Photographien seit dem späten 19. Jahrhundert immer weniger diejenigen, die mit ›künstlerischen‹ Intentionen gemacht sind und dabei meistens den Effekten und der Ikonographie der jeweils zeitgenössischen Malerei nachzueifern versuchen, parasitär davon profitieren wollen; da wird die Sache gerade am peinlichsten und gerät zum Kunstgewerbe.

Rang, Gewicht, Bedeutung kann Photographien offenbar auf ganz verschiedene Weise eigen sein oder zuwachsen. Einmal können Alter, Seltenheit und ihr Charakter als schlagend authentisches Zeugnis einer Zeit so in eine Photographie einwandern, so untrennbar von ihrem Wert werden, daß sie für uns neben Kunstwerke treten kann. Zum andern kann das fast brutal karge Dokument wie etwa die Paßbild-ähnlichen reinen Registratur-Photos der Waisenkinder aus Dr. Bernardos Heim aus dem London des 19. Jahrhunderts eine erschütternde Gewalt haben, angesichts derer man auf die Kunst-Frage pfeift. Vielleicht meinte Benjamin mit der Adäquatheit der Technik zum Sujet etwas wie die Entsprechung des Massencharakters dieser Registraturphotographien zu der Massenhaftigkeit des Treibguts von verelendeten Kindern aus dem Londoner Osten. Außerdem kann eine Photographie als gedankenloses Dokument gemeint gewesen sein, dessen Sujet zum Zeitpunkt der Aufnahme selbstverständlich erschien, das aber aus zeitlicher Distanz einen Reichtum des daraus Lesbaren zeigt, der stellvertretend für seinen ästhetischen Rang stehen kann; hierzu zählen manche Familienaufnahmen.

Schließlich gibt es Photographien, die mehr der Gräßlichkeit des Vorfalles und dem Zufall, auch zugleich der simplen Geistesgegenwart des Photographen sich danken und die in unser Bewußtsein sich tiefer eingegraben haben als Werke der zeitgenössischen Kunst; hier wäre die Aufnahme von der Erschießung eines Vietcong durch den Polizeichef von Saigon und die Aufnahme von den Kindern zu rechnen, die napalmverbrannt aus ihren von den ›verbündeten‹ Amerikanern bombardierten Dorf schreiend flüchten. Dies sind Photographien, die gar nichts mit der Freiheit zum Gegenstand und der ästhetischen Komposition zu tun haben, doch an die ein Teil der Gewalt der Kunst übergegangen scheint.

Solche Erfahrungen im Umgang mit Photographien haben dazu geführt, daß der fruchtlose Streit um die Photographie als Kunst oder Nicht-Kunst obsolet geworden ist. Eine bedeutende Photographie ist immer auch ein bedeutendes Dokument; aber daß ein bedeutendes photographisches Dokument, auch ohne eine bedeutende Photographie zu sein, die Bewußtsein schärfende, beunruhigende, unseren Blick auf die Welt verändernde Kraft eines Kunstwerks hat, trägt dazu bei, daß die Photographie inzwischen fraglos zu den Künsten zählt, ohne daß sie sich noch mit dem Kunstanspruch rechtfertigen oder schmücken muß. Die Frage des Kunst-Charakters der Photographie ist nicht zuletzt deshalb lächerlich geworden, weil auch der Kunst-Charakter der Kunst selbst inzwischen nicht mehr feststeht.

## VII

*Der eigentliche Unterschied zwischen der Aura, die eine Photographie haben kann, und der Aura eines Gemäldes liegt in dem jeweils anderen Verhältnis zur Zeit.*

Die Ästhetisierung ihrer Sujets bei der Photographie ist nicht so total wie bei der Malerei und Zeichnung; zwar kann auch Photographie ihr Sujet verklären, entschärfen, ästhetisieren, aber um Susan Sontags Satz: »Ein Photo aus dem Jahr 1900, das damals wegen seines Motivs betroffen machte, würde uns heute wahrscheinlich nur noch rühren, weil es im Jahre 1900 aufgenommen wurde« zu durchschlagen, bedarf es nur einer Photographie von Paul Martin, »*Street fountain in Battersea*«. Da trinken ein paar Kinder aus einem angeketteten Metallbecher an einem öffentlichen Straßenbrunnen in London, zerlumpte Gestaltchen und ausgemergelte Gesichter vor einer zerfressenen Backsteinmauer. Keine Käthe Kollwitz reicht hier heran, und die Gewalt der Photographie hängt nicht zuletzt auch damit zusammen, daß auch die Sentimentalität der Armut, etwa in den Romanen Charles Dickens', hier außer Kurs gesetzt ist durch das dreckbeschmierte und ausgemergelte Gesicht eines kleinen Jungen, der nicht beschrieben, *bloß* abgebildet ist. Wenn der Begriff der Aura auch für solche Bilder noch taugen soll, so müßte man bei diesem Bild von einer negativen Aura sprechen: Hier ist nichts abgebildet, was Anspruch auf eine Aura erheben könnte, sondern nur Anspruch auf eine kaltschnäuzige — Photographie.

Figuren von Charles Dickens assoziieren wir noch nicht mit Photographien, noch nicht mit dieser dokumentarischen Technik, sondern höchstens mit Stahlstich, Holzstich, Lithographie. Der Schock, der von frühen Daguerreotypien und Photographien ausgeht, hängt zusammen mit der Kollision von zwei verschiedenen Zeiten, die in den frühesten Jahren der Photographie aufeinandertrafen, sich um einige Jahre überschneiden. Von Joseph von Eichendorff gibt es eine Photographie — das ist schreckhaft, weil wir gewöhnt sind, Eichendorff in die Zeit *vor* der technischen Herstellbarkeit von Porträts zu denken. Daß es eine Aufnahme von Balzac gibt, ist nicht so überraschend: In seinen Romanen gibt es ja auch schon eine reporterhafte Brutalität, die sich mit einer Seite der Photographie, dem Direkten, Plump-Umstandslosen, dem Nicht-Selectiven trifft. Aber nur eine Spanne von acht Jahren trennt uns von der Möglichkeit (die technisch durchaus denkbar wäre), daß es eine Daguerreotypie von Goethe gäbe. Existierte sie wirklich, der Schock wäre ungeheuerlich.

## VIII

*Photographien sind vielleicht die geheimnisvollsten all der Objekte, welche die Umwelt ausmachen und gestalten, die wir als ›modern‹ begreifen.*

Photographien sind heute angesiedelt auf einem Spektrum, das von der platten Duplizierung der Realität bis zu Bildern reicht, die den Rang (wenn auch viel-

leicht nicht mehr den Begriff) der Kunst in Anspruch nehmen dürfen. Kritik an der bewußtlos produzierten und verbreiteten Bilderflut mag etwas Hilflöses haben, aber sie sollte sich dann gleich zur Utopie steigern. Gäbe es also so etwas wie ein zur Vernunft gekommenes gesamtgesellschaftliches Subjekt, das fällige Entscheidungen durchsetzen könnte, so müßte nicht nur das Fernsehen verschwinden, das pausenlos Bilderdreck in die Hirne der Menschen pumpt, sondern es müßte auch die Flut der Photographien eingedämmt werden, damit dem einzelnen Bild wieder mehr Bedeutung, mehr Raum zur Entfaltung gegeben wäre und damit Phantasie und Intellekt wieder die Verknüpfung der einzelnen Bilder herstellen könnten.

## KRITIK

### Literatur als background-music

Der Wiederentdeckung des Individuums bei den literarischen Produzenten entspricht auf eher verquere Weise ein neuer »Personenkult« bei den Konsumenten: die Stimme des Dichters ist »in«. Schallplatten mit Texten von Mon oder Heißenbüttel, Celan oder Benn, Eich, Jandl, Handke, Canetti oder Bobrowski finden mehr und mehr Hörer.

Was hören sie?

Um es vorweg zu sagen: nichts. Nach dem genauen Abhören von ca. zwei Dutzend literarischen Schallplatten muß ich sagen: wir haben es zu tun mit dem Phänomen eines genießerischen Eskapismus. Es handelt sich um eine (pseudo-) literarische Freizeitgestaltung — um Beschäftigung mit Literatur handelt es sich nicht.

Es zeigt sich nämlich auf frappante Weise, daß ein literarischer Text, der nicht intentionell zum Hören geschrieben ist — als Drama oder Hörspiel —, so nicht begriffen werden kann; der Verabreichungsgestus, mit dem der schwarze Teller die Worte austellt, ist a-literarisch per se. Literatur ist keine passiv aufzunehmende Grammatikdusche, sie braucht Aktivität, Mitarbeit, Mitdenken. Die zum Hören bestimmten Texte brauchen die Interpretation durch Stimme (und aller-

lei Geräusch) — Hohn und Angst, Bedrohung oder Lauern, spitze Hinterhältigkeit oder falsche Banalität *entstehen* überhaupt erst durch Ton und Modulation (*Jürgen Beckers* »Häuser« sind eklatantes Beispiel für diese Möglichkeit des Audio-Recorders). Ein Satz wie »Er wird schön singen« bekommt erst durch die je verschieden mögliche Betonung eines jeden Wortes seine vielfache Dimension — er kann bedeuten Mitteilung oder Warnung, ästhetisches Urteil oder Zukunftsversprechen. Solche Sätze — ein anderes Beispiel: »es kann nichts geschehen« — sind auf die Notwendigkeit der akustischen Interpretation *zu* geschrieben.

*Hermann Brochs* »Versucher« ist das, beispielsweise, nicht. Schon ein Titel wie *Canettis* »Der Namenlecker« huscht vorbei wie ein unbegriffener Schatten, bedeutungslos. Das eben ist es: bedeutet das Wort mehr als sich selber, ist es nicht mehr einholbar, plattenverteilt. Das Netz bleibt gleichsam leer — die metaphorische Prosa Brochs zerrinnt in Wort-Additionen, die nichts transportieren. Auf ganz eigene Weise wird plötzlich Zeit zur literarischen Kategorie: nicht die Proust'sche Zeit, die ein Text einfängt und bricht, sondern die Zeit, die er für