

Die Photographie

In der Schlauraffenzeit da ging ich, und sah an einem kleinen Seidenfaden hing Rom und der Lateran, und ein fußloser Mann der überlief ein schnelles Pferd, und ein bitterscharfes Schwert das durchhieb eine Brücke.

Grimms Kinder- und Hausmärchen

1

So sieht die Filmdiva aus. Sie ist 24 Jahre alt, sie steht auf der Titelseite einer illustrierten Zeitung vor dem Excelsior-Hotel am Lido. Wir schreiben September. Wer durch die Lupe blickte, erkannte den Raster, die Millionen von Pünktchen, aus denen die Diva, die Wellen und das Hotel bestehen. Aber mit dem Bild ist nicht das Punktnetz gemeint, sondern die lebendige Diva am Lido. Zeit: Gegenwart. Der Begleittext nennt sie dämonisch; unsere dämonische Diva. Trotzdem entbehrt sie nicht eines gewissen Ausdrucks. Die Ponny-Frisur, die verführerische Pose des Kopfes und die zwölf Wimpern rechts und links - alle von der Kamera gewissenhaft aufgezählten Details sitzen richtig im Raum, eine lückenlose Erscheinung. Jeder erkennt sie entzückt, denn jeder hat das Original schon auf der Leinwand gesehen. Sie ist so gut getroffen, daß sie mit niemandem verwechselt werden kann, wenn sie auch vielleicht nur der zwölfte Teil eines Dutzends von Tillergirls ist. Träumerisch steht sie vor dem Excelsior-Hotel, das sich in ihrem Ruhme sonnt, ein Wesen aus Fleisch und Blut, unsere dämonische Diva, 24 Jahre, am Lido. Wir schreiben September. Sah so die Großmutter aus? Die Photographie, über 60 Jahre alt und schon eine Photographie in modernem Sinn, zeigt sie als junges Mädchen von 24. Da Photographien ähnlich sind, muß auch diese ähnlich gewesen sein. Sie ist in dem Atelier eines Hofphotographen mit Bedacht angefertigt worden. Aber fehlte die mündliche Tradition, aus dem Bild ließe sich die Großmutter nicht rekonstruieren. Die Enkel wissen, daß sie in späteren Jahren in einem engen Zimmerchen mit dem Blick auf die Altstadt wohnte, daß sie den Kindern zuliebe Soldaten auf einer Glasplatte tanzen ließ, sie kennen eine böse Geschichte aus ihrem Leben und zwei beglaubigte Aussprüche, die sich von Generation zu Generation ein wenig verändern. Daß die Photographie jene gleiche Großmutter darstelle, von der man das Wenige behalten hat, das vielleicht auch vergessen wird, muß den Eltern geglaubt werden, die es von der Mutter selbst erfahren zu haben behaupten. Zeugenaussagen sind ungewiß. Am Ende ist auf der Photographie gar nicht die Großmutter wiedergegeben, sondern ihre Freundin, der sie glich. Mitlebende existieren nicht mehr, und die Ähnlichkeit? Längst ist das Urbild vermodert. Mit den erin-

nernten Zügen aber hat die nachgedunkelte Erscheinung so wenig gemein, daß die Enkel sich erstaunt dem Zwang unterwerfen, in der Photographie der fragmentarisch überlieferten Ahnfrau zu begegnen. Nun gut, also die Großmutter, doch in Wirklichkeit ist es ein beliebiges junges Mädchen 1864. Das Mädchen lächelt in einem fort, immer dasselbe Lächeln, das Lächeln bleibt stehen, ohne noch auf das Leben zu weisen, aus dem es herausgenommen ist. Nichts hilft die Ähnlichkeit mehr. Puppen in Friseurgeschäften lächeln so starr und immerwährend. Die Puppe ist nicht von heute, sie könnte im Museum mit anderen ihresgleichen in einem Glaskasten stehen, der die Aufschrift „Trachten 1864“ trüge. Dort stehen die Puppen der historischen Kostüme wegen, und auch die Großmutter auf der Photographie ist ein archäologisches Mannequin, das der Veranschaulichung des Zeitkostüms dient. So also ging man damals: mit Chignons, um die Taille eng geschnürt, in der Krinoline und dem Zuavenjäckchen. Vor den Augen der Enkel löst sich die Großmutter in modisch-altmodische Einzelheiten auf. Die Enkel lachen über die Tracht, die nach der Verflüchtigung ihres Trägers allein den Kampfplatz behauptet - eine Außendekoration, die sich verselbständigt hat -, sie sind pietätlos, und heute kleiden die jungen Mädchen sich anders. Sie lachen und zugleich überläuft sie ein Gruseln. Denn durch die Ornamentik des Kostüms hindurch, aus dem die Großmutter verschwunden ist, meinen sie einen Augenblick der verflossenen Zeit zu erblicken, der Zeit, die ohne Wiederkehr abläuft. Zwar ist die Zeit nicht mitphotographiert wie das Lächeln oder die Chignons, aber die Photographie selber, so dünkt ihnen, ist eine Darstellung der Zeit. Wenn nur die Photographie ihnen Dauer schenkte, erhielten sie sich also gar nicht über die bloße Zeit hinaus, vielmehr - die Zeit schüfe aus ihnen sich Bilder.

2

„Aus der Frühzeit der Freundschaft Goethes und Karl Augusts“. - „Karl August und die Erfurter Coadjutorwahl 1787“. - „Besuch eines Böhmen in Jena und Weimar“ (1818). - „Erinnerungen eines Weimariischen Gymnasiasten“ (1825 bis 1830). - „Ein zeitgenössischer Bericht über die Weimarer Goethe-Feier des 7. November 1825“. - „Eine wiedergefundene Wielandbüste Ludwig Klauers“. - „Plan eines Goethe-Nationaldenkmals in Weimar“. - Das Herbarium dieser und anderer Untersuchungen sind die Jahrbücher der Goethe-Gesellschaft, deren Reihe grundsätzlich nicht abzuschließen ist. Die Goethe-Philologie lächerlich zu machen, die in ihnen ihre Präparate ablegt, wäre um so müßiger, als sie von selber das Zeitliche segnet, das sie aufließt; während der Similigranz der zahlreichen Monumentalwerke über Goethes Gestalt, Wesen, Persönlichkeit usw. noch kaum durchschaut worden ist. Das Prinzip der Goethe-Philologie ist das des historistischen Denkens, das ungefähr

gleichzeitig mit der modernen photographischen Technik sich durchgesetzt hat. Seine Vertreter wähen, alles in allem, irgendeine Erscheinung rein aus ihrer Genesis erklären zu können, glauben also jedenfalls die geschichtliche Wirklichkeit zu greifen, wenn sie die Reihe der Ereignisse in ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge lückenlos wieder hersteilen. Die Photographie bietet ein Raumkontinuum dar; der Historismus möchte das Zeitkontinuum erfüllen. Die vollständige Spiegelung des innerzeitlichen Verlaufs birgt nach ihm zugleich den Sinn der in der Zeit abgelaufenen Gehalte. Fehlten in der Darstellung Goethes die Zwischenglieder der Erfurter Coadjutorwahl oder der Erinnerungen des Weimarer Gymnasiasten, so ermangelte es ihr an Wirklichkeit. Dem Historismus geht es um die Photographie der Zeit. Seiner Zeitphotographie entspräche ein Riesensfilm, der die in ihr verbundenen Vorgänge allseitig abbildete.

3

Das Gedächtnis bezieht weder die totale Raumerscheinung noch den totalen zeitlichen Verlauf eines Tatbestandes ein. Im Vergleich mit der Photographie sind seine Aufzeichnungen lückenhaft. Daß die Großmutter einmal in eine böse Geschichte verwickelt war, die man immer wieder erzählt, weil man nicht gern von ihr spricht, will vom Standpunkt des Photographen nicht viel heißen. Er kennt die ersten Fältchen auf ihrem Gesicht, er hat jedes Datum notiert. Das Gedächtnis achtet der Daten nicht, es überspringt die Jahre oder dehnt den zeitlichen Abstand. Die Auslese der von ihm vereinten Züge muß dem Photographen willkürlich dünken. Sie mag so und nicht anders getroffen werden, weil Anlagen und Zwecke die Verdrängung, Verfälschung und Hervorhebung gewisser Teile des Gegenstandes fordern; eine schlechte Unendlichkeit von Gründen bestimmt die zu filtrierenden Reste. Gleichviel, welcher Szenen sich ein Mensch erinnert: sie meinen etwas, das sich auf ihn bezieht, ohne daß er wissen müßte, was sie meinen. Im Hinblick auf das für ihn Gemeinte werden sie aufgehoben. Sie organisieren sich also nach einem Prinzip, das sich von dem der Photographie seinem Wesen nach unterscheidet. Die Photographie erfaßt das Gegebene als ein räumliches (oder zeitliches) Kontinuum, die Gedächtnisbilder bewahren es, insofern es etwas meint. Da das Gemeinte in dem nur-räumlichen Zusammenhang so wenig aufgeht wie in dem nurzeitlichen, stehen sie windschief zur photographischen Wiedergabe. Erscheinen sie von dieser aus als Fragment - als Fragment aber, weil die Photographie den Sinn nicht einbegreift, auf den sie bezogen sind und auf den hin gerichtet sie aufhören, Fragment zu sein -, so erscheint die Photographie von ihnen aus als ein Gemenge, das sich zum Teil aus Abfällen zusammensetzt.

Die Bedeutung der Gedächtnisbilder ist an ihren Wahrheitsgehalt geknüpft. Solange sie in

das unkontrollierte Triebleben eingebunden sind, wohnt ihnen eine dämonische Zweideutigkeit inne; sie sind matt wie Milchglas, durch das kaum ein Lichtschimmer dringt. Ihre Transparenz erhöht sich in dem Maße, als Erkenntnisse die Vegetation der Seele lichten und den Naturzwang begrenzen. Wahrheit finden kann nur das freigesetzte Bewußtsein, das die Dämonie der Triebe ermißt. Die Züge, deren es sich erinnert, stehen in einer Beziehung zu dem als wahr Erkannten, das sich in ihnen kundgeben oder von ihnen ausgesperrt werden mag. Das Bild, in dem sich jene Züge finden, ist vor allen anderen Gedächtnisbildern ausgezeichnet; denn es bewahrt nicht wie sie eine Fülle undurchscheinender Erinnerungen, sondern Gehalte, die das als wahr Erkannte betreffen. Zu diesem Bilde, das mit gutem Recht das letzte heißen darf, müssen sich sämtliche Gedächtnisbilder reduzieren, da nur in ihm das Unvergeßliche dauert. Das letzte Bild eines Menschen ist seine eigentliche „Geschichte“. Aus ihr fallen alle Merkmale und Bestimmungen aus, die sich nicht in einem bedeutenden Sinne zu der von dem freigesetzten Bewußtsein gemeinten Wahrheit verhalten. Wie sie von einem Menschen dargestellt wird, hängt weder rein von seiner Naturbeschaffenheit noch von dem Scheinzusammenhang seiner Individualität ab; also gehen nur Bruchstücke dieser Bestände in seine Geschichte ein. Sie gleicht einem Monogramm, das den Namen zu einem Linienzug verdichtet, der als Ornament Bedeutung hat. Das Monogramm des Eckart ist die Treue. Große historische Erscheinungen leben in der Legende fort, die, wie naiv immer, ihre eigentliche Geschichte bergen möchte. In den echten Märchen hat die Phantasie typische Monogramme ahnungsweise niedergelegt. Unter der Photographie eines Menschen ist seine Geschichte wie unter einer Schneedecke vergraben.

4

Bei der Beschreibung einer ihm von Goethe vorgelegten Rubensschen Landschaft bemerkt Eckermann zu seiner Überraschung, daß das Licht auf ihr von zwei entgegengesetzten Seiten komme, „welches aber ja gegen alle Natur ist“. Goethe antwortet ihm: „Das ist es, wodurch Rubens sich groß erweist und an den Tag legt, daß er mit freiem Geiste über der Natur steht und sie seinen höheren Zwecken gemäß traktiert. Das doppelte Licht ist allerdings gewaltsam, und Sie können immerhin sagen, es sei gegen die Natur. Allein wenn es gegen die Natur ist, so sage ich zugleich, es sei höher als die Natur, so sage ich, es sei der kühne Griff des Meisters, wodurch er auf geniale Weise an den Tag legt, daß die Kunst der natürlichen Notwendigkeit nicht durchaus unterworfen ist, sondern ihre eigenen Gesetze hat.“ - Ein Porträtist, der sich durchaus der „natürlichen Notwendigkeit“ unterwürfe, schüfe bestenfalls Photographien. In einer bestimmten Epoche, die mit der Renaissance begonnen hat und jetzt viel-

leicht ihrem Ende sich zuneigt, hält sich das „Kunstwerk“ gewiß an die Natur, deren Sondersein sich während dieser Epoche mehr und mehr eröffnet; aber durch die Natur hindurch richtet es sich auf „höhere Zwecke“. Es ist Erkenntnis im Material der Farben und Konturen, und je größer es ist, desto mehr nähert es sich der Transparenz des letzten Gedächtnisbildes an, in dem sich die Züge der „Geschichte“ zusammenschließen. Ein von Trübner porträtierter Mann bat den Künstler, der Runzeln und Falten auf seinem Gesicht nicht zu vergessen. Trübner deutete zum Fenster hinaus und sagte: „Da drübe wohnt a Photograph. Wenn Sie Runzeln und Falten haben wolle, da müssen Sie den komme lassen, der machts Ihnen alle rein; i mal Geschichte ...“ Damit die Geschichte sich darstelle, muß der bloße Oberflächenzusammenhang zerstört werden, den die Photographie bietet. Denn in dem Kunstwerk wird die Bedeutung des Gegenstandes zur Raumerscheinung, während in der Photographie die Raumercheinung eines Gegenstandes seine Bedeutung ist. Beide Raumercheinungen, die „natürliche“ und die des erkannten Gegenstands, decken sich nicht. Indem das Kunstwerk jene um dieser willen aufhebt, verneint es zugleich die von der Photographie erzielte Ähnlichkeit. Sie bezieht sich auf das Aussehen des Gegenstands, das nicht ohne weiteres verrät, wie er der Erkenntnis sich zeigt: allein das Transparent des Gegenstandes aber wird von dem Kunstwerk vermittelt. Es gleicht darin einem Zauberspiegel, der den ihn befragenden Menschen nicht so zurückwirft, wie er erscheint, sondern wie er zu sein wünscht oder von Grund auf ist. Auch das Kunstwerk zerfällt in der Zeit; doch aus seinen zerbröckelten Elementen steigt das mit ihm Gemeinte auf, während die Photographie die Elemente verstaubt.

Bis in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts hinein wurde das Lichtbildverfahren häufig von früheren Malern ausgeübt. Der nicht durchaus entpersönlichten Technik jener Übergangszeit entsprach eine räumliche Umwelt, in der noch Bedeutungsspuren sich verfangen mochten. Mit der zunehmenden Ablösung der Technik und dem gleichzeitigen Auszug der Bedeutung aus den Gegenständen verliert die künstlerische Photographie ihr Recht; sie ge-
deiht nicht zum Kunstwerk, sondern zu seiner Imitation. Kinderbilder sind Zumbuschs, bei Landschafts-Impressionen hat Monet Pate gestanden. Die Arrangements, die über die geschickte Anlehnung an bekannte Manieren nicht hinausweisen, verfehlen genau die Darstellung des Naturrestes, die der entwickelten Technik in gewissem Umfange möglich wäre. Moderne Maler haben ihre Bilder aus photographischen Fragmenten zusammengesetzt, um das Nebeneinander verdinglichter Erscheinungen zu unterstreichen, die in den räumlichen Relationen aufgehen. Dieser künstlerischen Absicht widerstreitet die der künstlerischen Photographie. Sie arbeitet nicht den der photographischen Technik zugeordneten Gegenstand heraus, sondern möchte das technische Wesen stilvoll umkleiden. Der künstlerische Photograph ist

ein dilettantischer Künstler, der eine Kunstweise unter Abzug ihres Gehaltes nachahmt, statt das Gehaltlose zu treffen. So will auch die rhythmische Gymnastik die Seele einbeziehen, von der sie nichts weiß. Sie stimmt mit der künstlerischen Photographie darin überein, daß sie das gehobene Leben zu beschlagnahmen trachtet, um ein Verfahren zu heben, das am gehobensten ist, wenn es seiner Technik den Gegenstand findet. Die Photographierkünstler wirken im Sinne jener sozialen Mächte, die an dem Schein des Geistigen interessiert sind, weil sie den wirklichen Geist fürchten; er könnte den Untergrund sprengen, dem der Schein als Verklärung dient. Es verlohnte der Mühe, die engen Beziehungen zwischen der bestehenden Gesellschaftsordnung und der künstlerischen Photographie aufzudecken.

Die Photographie bewahrt nicht die transparenten Züge eines Gegenstandes, sondern nimmt ihn von beliebigen Standorten als räumliches Kontinuum auf. Das letzte Gedächtnisbild überdauert seiner Unvergeßlichkeit wegen die Zeit; die Photographie, die es nicht meint und faßt, muß wesentlich dem Zeitpunkt ihrer Entstehung zugeordnet sein. „Das Wesen des Films ist bis zu einem gewissen Grade das Wesen der Zeit“, bemerkt E.A. Dupont in seinem Filmbuch von dem Durchschnittsfilm, dessen Thema die photographierbare normale Umwelt ist (zitiert nach Rudolf Harms: „Philosophie des Films“²⁷). Ist aber die Photographie eine Funktion der fließenden Zeit, so wird ihre sachliche Bedeutung sich ändern, je nachdem sie dem Bereich der Gegenwart oder irgendeiner Phase der Vergangenheit angehört.

Die aktuelle Photographie, die eine dem gegenwärtigen Bewußtsein vertraute Erscheinung abbildet, gewährt in begrenztem Umfang dem Leben des Originals Einlaß. Sie verzeichnet jeweils eine Äußerlichkeit, die zur Zeit ihrer Herrschaft ein so allgemein verständliches Ausdrucksmittel ist wie die Sprache. Der Zeitgenosse glaubt auf der Photographie die Filmdiva selber zu erblicken; nicht ihre Ponny-Frisur nur oder die Pose ihres Kopfes. Aus der Photographie allein vermöchte er sie freilich nicht zu ermessen. Aber die Diva weilt zum Glück unter den Lebenden, und die Titelseite der Illustrierten erfüllt die Aufgabe, an ihre leibhafte Wirklichkeit zu erinnern. Das heißt: die gegenwärtige Photographie leistet Vermittlerdienste, sie ist ein optisches Zeichen für die Diva, deren Erkenntnis es gilt. Ob ihr entscheidender Zug die Dämonie sei, darf am Ende bezweifelt werden. Auch die Dämonie indessen ist weniger eine Mitteilung der Photographie als der Eindruck der Kinobesucher, die das Original auf der Leinwand erfahren. Sie erkennen es als die Darstellung des Dämonischen an, gut denn. Nicht wegen seiner Ähnlichkeit, sondern trotz seiner Ähnlichkeit denunziert das Bild die Dämonie. Sie gehört einstweilen dem noch schwankenden Gedächtnisbild der Diva an, auf das sich die photographische Ähnlichkeit nicht bezieht. Das aus der Anschauung unserer gefeierten Diva geschöpfte Gedächtnisbild aber bricht durch die Wand der Ähnlichkeit in die Photographie

herein und verleiht ihr so einige Transparenz.

Verjährt die Photographie, so ist der unmittelbare Bezug auf das Original nicht mehr möglich. Der Körper eines Gestorbenen erscheint kleiner als seine lebendige Gestalt. Auch die alte Photographie gibt sich als die Verkleinerung der gegenwärtigen. Das Leben ist aus ihr gewichen, dessen Raumerscheinung die bloße räumliche Konfiguration überdeckte. Umgekehrt wie die Photographien verhalten sich die Gedächtnisbilder, die sich zu dem Monogramm des erinnerten Lebens vergrößern. Die Photographie ist der aus dem Monogramm herabgesunkene Bodensatz, und von Jahr zu Jahr verringert sich ihr Zeichenwert. Der Wahrheitsgehalt des Originals bleibt in seiner Geschichte zurück; die Photographie faßt den Restbestand, den die Geschichte abgeschieden hat.

Wenn die Großmutter auf der Photographie nicht mehr anzutreffen ist, muß das dem Familienalbum entnommene Bild in seine Einzelheiten zerfallen. Von der Ponny-Frisur der Diva kann der Blick zu ihrer Dämonie wandern; aus dem Nichts der Großmutter wird er in die Chignons zurückgebannt, die Modedetails halten ihn bei sich fest. Der Zeitgebundenheit der Photographie entspricht genau die der Mode. Da sie keinen anderen Sinn als den der gegenwärtigen menschlichen Hülle hat, ist die moderne durchscheinend und die alte verlassen. Das um die Taille eng geschnürte Kleid ragt auf der Photographie in unsere Zeit hinein wie ein Herrschaftsgebäude aus früheren Tagen, das der Zerstörung preisgegeben wird, weil das Zentrum in einen anderen Stadtteil verlegt worden ist. In solchen Gebäuden nisten sich gewöhnlich Angehörige der unteren Klassen ein. Die Schönheit der Ruine erlangt erst die ganz alte Tracht, die jede Fühlung mit der Gegenwart verloren hat. Das vor kurzer Frist getragene Kostüm wirkt komisch. Die Enkel sind über die großmütterliche Krinoline von 1864 belustigt, die den Gedanken aufkommen läßt, daß moderne Mädchenbeine in ihr verschwänden. Das jüngst Vergangene, das Leben beansprucht, ist abgelebter als das vor langem Gewesene, dessen Bedeutung sich gewandelt hat. Die Komik der Krinoline erklärt sich aus der Machtlosigkeit ihres Anspruchs. Auf der Photographie wird das Kostüm der Großmutter als ein abgeworfener Rest erkannt, der sich fortbehaupten möchte. Es geht in der Summe seiner Einzelheiten auf wie eine Leiche und gebärdet sich groß, als sei Leben in ihm. Auch die Landschaft und jede andere Gegenständlichkeit ist auf der alten Photographie ein Kostüm. Denn was im Bild erhalten wird, sind nicht die Züge, die das freigesetzte Bewußtsein meint. Die Darstellung trifft Zusammenhänge, aus denen es ausgezogen ist, umfaßt also Bestände, die eingeschrumpft sind, ohne es zugeben zu wollen. Je mehr das Bewußtsein sich den natürlichen Bindungen entzieht, desto mehr verringert sich die Natur. Auf alten Stichen von photographischer Treue zeigen sich die Rheinhügel als Berge. Durch die technische Entwicklung

sind sie inzwischen zu winzigen Hängen herabgesetzt worden, und der Größenwahn jener ergrauten Ansichten ist ein wenig lächerlich.

Das Gespenst ist komisch und furchtbar zugleich. Nicht das Lachen nur antwortet der veralteten Photographie. Sie stellt das schlechthin Vergangene dar, aber der Abfall war einmal Gegenwart. Die Großmutter ist ein Mensch gewesen, und zu dem Menschen haben Chignons und Korsett, hat der hohe Renaissance-Stuhl mit den gedrehten Säulen gehört. Ein Ballast, der nicht niederzog, sondern bedenkenlos mitgenommen wurde. Nun geistert das Bild wie die Schloßfrau durch die Gegenwart. Nur an Orten, an denen eine schlimme Tat begangen worden ist, gehen Spukerscheinungen um. Die Photographie wird zum Gespenst, weil die Kostümpuppe gelebt hat. Durch das Bild ist bewiesen, daß die fremden Attrappen als ein selbstverständlicher Zubehör in das Leben einbezogen worden sind. Sie, deren mangelnde Transparenz auf der alten Photographie erfahren wird, haben sich mit den durchsichtigen Zügen früher unzertrennlich gemischt. Die schlimme Verbindung, die in der Photographie andauert, erweckt den Schauer. Er wird auf drastische Weise durch die in dem Pariser Avantgarde-Kino „Studio des Ursulines“ vorgeführten Filmszenen der Vorkriegszeit erzeugt, die das Umgriffensein der im Gedächtnisbild aufgespeicherten Züge von einer längst geschwundenen Realität behaupten. Auch die Wiedergabe alter Schlager oder die Lektüre einst geschriebener Briefe beschwört wie das photographische Bildnis die zerfallene Einheit neu herauf. Diese gespenstische Realität ist unerlöst. Sie besteht aus Teilen im Raum, deren Zusammenhang so wenig notwendig ist, daß man sich die Teile auch anders angeordnet denken könnte. Das hat einmal an uns gehaftet wie unsere Haut, und so haftet unser Eigentum noch heute uns an. Wir sind in nichts enthalten, und die Photographie sammelt Fragmente um ein Nichts. Als die Großmutter vor dem Objektiv stand, war sie für eine Sekunde in dem Raumkontinuum zugegen, das dem Objektiv sich darbot. Verewigt worden ist aber statt der Großmutter jener Aspekt. Es fröstelt den Betrachter alter Photographien. Denn sie veranschaulichen nicht die Erkenntnis des Originals, sondern die räumliche Konfiguration eines Augenblicks; nicht der Mensch tritt in seiner Photographie heraus, sondern die Summe dessen, was von ihm abzuziehen ist. Sie vernichtet ihn, indem sie ihn abbildet, und fiele er mit ihr zusammen, so wäre er nicht vorhanden. Eine illustrierte Zeitung hatte vor kurzem unter dem Titel „Das Antlitz des berühmten Menschen. So waren sie einst - und so sind sie heute!“ Jugend- und Altersaufnahmen bekannter Persönlichkeiten zusammengestellt. Marx als Jüngling und Marx als Zentrumsführer, Hindenburg als Leutnant und unser Hindenburg. Die Photographien stehen nebeneinander wie statistische Berichte, und weder ist aus dem früheren Bild das spätere zu ahnen, noch aus diesem jenes zu rekonstruieren. Daß die optischen Inventarverzeichnisse

zusammengehören, wird auf Treu und Glauben hinzunehmen sein. Die Züge der Menschen sind allein in ihrer „Geschichte“ erhalten.

6

Die Tageszeitungen bebildern immer mehr ihre Texte, und was wäre ein Magazin ohne Bildmaterial? Der schlagende Beweis für die ausgezeichnete Gültigkeit der Photographie in der Gegenwart wird vor allem durch die Zunahme der illustrierten Zeitungen geliefert. In ihnen versammeln sich von der Filmdiva an sämtliche Erscheinungen, die der Kamera und dem Publikum erreichbar sind. Säuglinge interessieren die Mütter, junge Herren werden durch Gruppen schöner Mädchenbeine gefesselt. Schöne Mädchen erblicken gerne Sport- und Bühnengrößen, die am Fallreep des Ozeandampfers stehen, wenn sie nach fernen Ländern fahren. In den fernen Ländern werden Interessenkämpfe ausgefochten. Aber nicht auf sie ist das Interesse gerichtet, sondern auf die Städte, die Naturkatastrophen, die Geisteshelden und die Politiker. In Genf tagt der Völkerbundskongreß. Er dient dazu, die Herren Stresemann und Briand vor dem Hoteleingang im Gespräch zu zeigen. Auch die neuen Moden müssen verbreitet werden, sonst wissen die schönen Mädchen im Sommer nicht, wer sie sind. Die Modeschönheiten nehmen mit jungen Herren an mondänen Ereignissen teil, in fernen Ländern finden Erdbeben statt, Herr Stresemann sitzt auf einer Palmenterrasse, für die Mütter sind unsere Kleinen.

Die Absicht der illustrierten Zeitungen ist die vollständige Wiedergabe der dem photographischen Apparat zugänglichen Welt; sie registrieren den räumlichen Abklatsch der Personen, Zustände und Ereignisse aus allen möglichen Perspektiven. Ihrem Verfahren entspricht das der Film-Wochenschau; sie ist eine Summe von Photographien, während dem eigentlichen Film die Photographie nur als Mittel dient. 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. Als aktuelle Photographien beziehen sich die meisten Bilder der Illustrierten auf Gegenstände, die im Original gegeben sind. Die Abbilder sind also grundsätzlich Zeichen, die an das Original erinnern mögen, das zu erkennen wäre. Die dämonische Diva. In Wirklichkeit aber wird der Hinweis auf die Urbilder von der photographischen Wochenration gar nicht bezweckt. Böte sie sich dem Gedächtnis als Stütze an, so müßte das Gedächtnis ihre Auswahl bestimmen. Doch die Flut der Photos fegt seine Dämme hinweg. So gewaltig ist der Ansturm der Bildkollektionen, daß er das vielleicht vorhandene Bewußtsein entscheidender Züge zu vernichten droht. Kunstwerke werden durch ihre Reproduktion von diesem Schicksal getroffen. Für das vervielfältigte Original gilt der Satz: mitgefän-

gen, mitgegangen; statt hinter den Reproduktionen zu erscheinen, neigt es dazu, in ihrer Mannigfaltigkeit zu verschwinden und als Kunstphotographie weiterzuleben. In den Illustrierten sieht das Publikum die Welt, an deren Wahrnehmung es die Illustrierten hindern. Das räumliche Kontinuum aus der Perspektive der Kamera überzieht die Raumerscheinung des erkannten Gegenstands, die Ähnlichkeit mit ihm verwischt die Konturen seiner „Geschichte“. Noch niemals hat eine Zeit so wenig über sich Bescheid gewußt. Die Einrichtung der Illustrierten ist in der Hand der herrschenden Gesellschaft eines der mächtigsten Streikmittel gegen die Erkenntnis. Der erfolgreichen Durchführung des Streiks dient nicht zuletzt das bunte Arrangement der Bilder. Ihr Nebeneinander schließt systematisch den Zusammenhang aus, der dem Bewußtsein sich eröffnet. Die „Bildidee“ vertreibt die Idee, das Schneegestöber der Photographien verrät die Gleichgültigkeit gegen das mit den Sachen Gemeinte. So müßte es nicht sein; aber die amerikanischen Illustrierten jedenfalls, denen die der ändern Länder vielfach nacheifern, setzen die Welt mit dem Inbegriff der Photographien gleich. Diese Gleichsetzung wird nicht grundlos vollzogen. Denn die Welt selbst hat sich ein „Photographiergesicht“ zugelegt; sie kann photographiert werden, weil sie in dem räumlichen Kontinuum aufzugehen strebt, das sich Momentaufnahmen ergibt. Von dem Bruchteil einer Sekunde, der zur Belichtung des Gegenstandes genügt, hängt es unter Umständen ab, ob ein Sportsmann so berühmt wird, daß ihn im Auftrag der Illustrierten die Photographen belichten. Auch die Figuren der schönen Mädchen und der jungen Herren sind von der Kamera zu erfassen. Daß sie die Welt frißt, ist ein Zeichen der Todesfurcht. Die Erinnerung an den Tod, der in jedem Gedächtnisbild mitgedacht ist, möchten die Photographien durch ihre Häufung verbannen. In den illustrierten Zeitungen ist die Welt zur photographierbaren Gegenwart geworden und die photographierte Gegenwart ganz verewigt. Sie scheint dem Tod entrissen zu sein; in Wirklichkeit ist sie ihm preisgegeben.

7

Die Reihe der bildlichen Darstellungen, deren letzte geschichtliche Stufe die Photographie ist, beginnt mit dem Symbol. Es geht auf die „naturwüchsige Gemeinschaft“ zurück, in der das Bewußtsein des Menschen von der Natur noch ganz umgriffen wird. „Wie die Geschichte der einzelnen Wörter stets mit der sinnlich-natürlichen Bedeutung eröffnet und erst im weitem Fortgang der Entwicklung zu abgezogenen, figürlichen Anwendungen fortschreitet, wie in der Religion, in der Entwicklung des einzelnen Individuums und der Menschheit überhaupt derselbe Fortschritt von dem Stoffe und der Materie zu Seelischem und Geistigem zu bemerken ist: also haben auch die Symbole, in welchen die früheste Menschheit ihre Anschauungen

von der Natur der sie umgebenden Welt niederzulegen gewohnt war, eine rein physisch-materielle Grundbedeutung. Die Natur hat, wie die Sprache, so auch die Symbolik auf ihren Schoß genommen.“ - Der Satz entstammt Bachofens Abhandlung über den seilflechtenden Oknos²⁸, in der nachgewiesen wird, daß das auf dem Bild dargestellte Spinnen und Weben ursprünglich die Tätigkeit der formenden Naturkraft bedeutet habe. In dem Maße, als das Bewußtsein seiner selbst inne wird und damit die anfängliche „Identität von Natur und Mensch“ (Marx: „Deutsche Ideologie“) hinschwindet, nimmt das Bild mehr und mehr eine abgezogene, immaterielle Bedeutung an. Aber ob sie auch, wie Bachofen sich ausdrückt, zur Bezeichnung von „Seelischem und Geistigem“ fortschreite: sie ist dem Bild so eingetan, daß sie von ihm nicht abzuheben wäre. Auf weite Strecken der Geschichte hin bleiben die bildhaften Darstellungen Symbole. Solange der Mensch ihrer bedarf, befindet er sich in einer praktischen Abhängigkeit von den Naturverhältnissen, die das sichtbar-leibliche Meinen des Bewußtseins bedingt. Erst mit der zunehmenden Beherrschung der Natur verliert das Bild seine symbolische Kraft. Das sich aus der Natur aussondernde und ihr gegenüber tretende Bewußtsein ist nicht mehr naiv in die mythologische Hülle verpuppt: es denkt in Begriffen, die freilich in durchaus mythologischer Absicht gebraucht werden mögen. Noch ist in gewissen Epochen das Bild nicht ohne Macht; die symbolische Darstellung wird zur Allegorie. „Diese bedeutet bloß einen allgemeinen Begriff oder eine Idee, die von ihr selbst verschieden ist, jene ist die versinnlichte, verkörperte Idee selbst“, so definiert der alte Creuzer²⁹ den Unterschied beider Bildarten. Auf der Stufe des Symbols ist das Gedachte im Bild enthalten; auf der Stufe der Allegorie bewahrt und benutzt der Gedanke das Bild, als zauderte das Bewußtsein, die Hülle abzuwerfen. Der Schematismus ist grob. Genug, wenn er den Wandel der Darstellungen veranschaulicht, der das Zeichen für den Auszug des Bewußtseins aus seiner Naturbefangenheit ist. Je entschiedener sich das Bewußtsein im Verlauf des Geschichtsprozesses von ihr befreit, desto reiner bietet sich ihm sein Naturfundament dar. Denn das Gemeinte erscheint ihm nicht mehr in Bildern, sondern auf und durch die Natur geht sein Meinen. Die europäische Malerei der letzten Jahrhunderte hat in stets wachsendem Maße eine der symbolischen und allegorischen Bedeutungen entkleidete Natur wiedergegeben. Darum entraten die von ihr getroffenen menschlichen Züge gewiß nicht der Bedeutung. Noch in der Zeit der alten Daguerreotypien ist das Bewußtsein in die Natur so eingebunden, daß die Gesichter Gehalte vergegenwärtigen, die von dem natürlichen Leben nicht abzulösen sind. Da sich die Natur in genauer Übereinstimmung mit dem jeweiligen Bewußtseinsstand verändert, kommt das bedeutungsleere Naturfundament mit der modernen Photographie herauf. Nicht anders als die früheren Darstellungsarten ist auch diese einer bestimmten Entwicklungsstufe des prak-

tisch-materiellen Lebens zugeordnet. Der kapitalistische Produktionsprozeß hat sie aus sich herausgesetzt. Dieselbe bloße Natur, die auf der Photographie erscheint, lebt sich in der Realität der von ihm erzeugten Gesellschaft aus. Es läßt sich durchaus eine der stummen Natur verfallene Gesellschaft denken, mit der nichts gemeint ist; wie abstrakt immer sie schweige. In den illustrierten Zeitungen tauchen ihre Umrisse auf. Hätte sie Bestand, so wäre die Folge der Emanzipation des Bewußtseins seine Tilgung; die von ihm undurchdrungene Natur setzte sich an den Tisch, den es verlassen hat. Hat sie aber nicht Bestand, so ist dem freigesetzten Bewußtsein eine unvergleichliche Chance gegeben. Mit den Naturbeständen unvermischt wie nie zuvor, kann es an ihnen seine Gewalt bewähren. Die Wendung zur Photographie ist das Vabanque-Spiel der Geschichte.

8

Ist die Großmutter verschwunden, so ist doch die Krinoline geblieben. Die Totalität der Photographie ist als das Generalinventar der nicht weiter reduzierbaren Natur aufzufassen, als der Sammelkatalog sämtlicher im Raum sich anbietenden Erscheinungen, insofern sie nicht von dem Monogramm des Gegenstandes aus konstruiert sind, sondern aus einer natürlichen Perspektive sich geben, die das Monogramm nicht trifft. Dem räumlichen Inventar entspricht das zeitliche des Historismus. Statt die „Geschichte“ zu bewahren, die das Bewußtsein aus der zeitlichen Folge der Ereignisse abliest, bucht er die zeitliche Folge der Ereignisse, deren Verknüpfung das Transparent der Geschichte nicht enthält. Die kahle Selbstanzeige der Raum- und Zeitbestände gehört einer Gesellschaftsordnung zu, die sich nach ökonomischen Naturgesetzen regelt.

Das naturbefangene Bewußtsein vermag seinen Untergrund nicht zu erblicken. Es ist die Aufgabe der Photographie, das bisher noch ungesichtete Naturfundament aufzuweisen. Zum ersten Mal in der Geschichte treibt sie die ganze naturale Hülle heraus, zum ersten Mal vergegenwärtigt sich durch sie die Totenwelt in ihrer Unabhängigkeit vom Menschen. Sie zeigt die Städte in Flug- bildern, holt die Krabben und Figuren von den gotischen Kathedralen herunter; alle räumlichen Konfigurationen werden in ungewohnten Überschneidungen, die sie aus der menschlichen Nähe entfernen, dem Hauptarchiv einverleibt. Wenn das Kostüm der Großmutter die Beziehung zum Heute verloren hat, wird es nicht mehr komisch sein, sondern merkwürdig wie ein submariner Polyp. Eines Tages entweicht der Diva die Dämonie, und ihre Ponny-Frisur bleibt neben den Chignons zurück. So zerbröckeln die Bestände, da sie nicht zusammengehalten werden. Das photographische Archiv versammelt im Abbild die letzten Elemente der dem Gemeinten entfremdeten Natur.

Durch ihre Einmagazinierung wird die Auseinandersetzung des Bewußtseins mit der Natur gefördert. Wie es sich der blank herausgetriebenen Mechanik der industrialisierten Gesellschaft gegenüber befindet, so auch, dank der photographischen Technik, dem Widerschein der von ihm abgeglittenen Realität. Die entscheidende Auseinandersetzung auf jedem Gebiet heraufbeschworen zu haben: dies genau ist das Vabanque-Spiel des Geschichtsprozesses. Die Bilder des in seine Elemente aufgelösten Naturbestands sind dem Bewußtsein zur freien Verfügung überantwortet. Ihre ursprüngliche Anordnung ist dahin, sie haften nicht mehr in dem räumlichen Zusammenhang, der sie mit einem Original verband, aus dem das Gedächtnisbild ausgesondert worden ist. Zielen aber die naturalen Überreste nicht auf das Gedächtnisbild hin, so ist ihre im Bild vermittelte Anordnung notwendig ein Provisorium. Dem Bewußtsein läge also ob, die Vorläufigkeit aller gegebenen Konfigurationen nach zuweisen, wenn nicht gar die Ahnung der richtigen Ordnung des Naturbestands zu erwecken. In den Werken Franz Kafkas entledigt sich das freigesetzte Bewußtsein dieser Verpflichtung; es zerschlägt die natürliche Realität und verstellt die Bruchstücke gegeneinander. Die Unordnung des in der Photographie gespiegelten Abfalls kann nicht deutlicher klargestellt werden als durch die Aufhebung jeder gewohnten Beziehung zwischen den Naturelementen. Sie umzutreiben ist eine der Möglichkeiten des Films. Er verwirklicht sie überall dort, wo er Teile und Ausschnitte zu fremden Gebilden assoziiert. Ist das Durcheinander der illustrierten Zeitungen Konfusion, so gemahnt dieses Spiel mit der zerstückelten Natur an den Traum, in dem die Fragmente des Tagelbens sich verwirren. Das Spiel zeigt an, daß die gültige Organisation unbekannt ist, nach der die in das Generalinventar aufgenommenen Reste der Großmutter und der Filmdiva einst anzutreten haben.

Siegfried Kracauer: Die Photographie (FZ, 28. 10. 1927)