

ROSTOCKER PHÆNOMENOLOGISCHE MANUSKRIPTE



6

STEFFEN KAMMLER

Rauchzeichen aus dem Labyrinth
Der ontologische Anspruch der Photographie

Herausgegeben
von
Michael Großheim

Rostocker Phänomenologische Manuskripte (RPM):

Großheim, Michael (Hrsg.):

RPM 5

Rauchzeichen aus dem Labyrinth – Der ontologische Anspruch der Photographie / von Steffen Kammler.

Rostock 2009

ISBN: 978-3-86009-074-9

Satz & Layout: Steffen Kammler

Bezugsmöglichkeit:

Prof. Dr. Michael Großheim

Universität Rostock

Institut für Philosophie

18051 Rostock

*Für Helmut Lethen,
ohne den ich das Labyrinth vielleicht nie betreten hätte.*

«Alle Photographien der Welt bildeten ein Labyrinth.»

Roland Barthes «Die helle Kammer»

«An welchem unmöglichen Ort befindet er sich dann? Schließlich sieht er sie, nicht ihr Foto, das er im vorigen Jahr selbst gemacht hat, nicht das Ergebnis eines raffinier-ten chemischen Prozesses [...] – nein, er sieht nicht ein sichtbar gemachtes latentes Bild, für das man Silber benötigt, sondern sie selbst: Clara.»

Harry Mulisch «Die Prozedur»

RAUCHZEICHEN AUS DEM LABYRINTH – DER ONTOLOGISCHE ANSPRUCH DER PHOTOGRAPHIE

STEFFEN KAMMLER, ROSTOCK

I. Im Labyrinth

Photographien sind fixierte Schatten der Dinge, die zwar – ebenso wie Schatten – überall sind, aber gerade deshalb Gefahr laufen, übersehen zu werden. Damit meine ich nicht, daß wir sie nicht beachten oder registrieren würden – ein Großteil unser innerweltlichen Orientierung hängt davon ab, daß wir dies tun –, aber wenn uns jemand fragte, was eine Photographie eigentlich sei, so erginge es uns, wie Augustinus es hinsichtlich der Zeit beschreibt: wir wüßten es nicht zu sagen.¹

Was also betrachten wir, wenn wir z.B. den Katalog einer Photoausstellung durchblättern – Photographien oder *Bilder* von Photographien? Läßt sich ein solcher Unterschied überhaupt ausmachen oder sind Photographien doch nur ein weiteres Bild der Welt in der Bildewelt? Damit ist ein wunder Punkt der Phototheorie berührt, denn neben der Diskussion darüber, ob Photographie nun ein kulturell und technisch codiertes Zeichensystem, eine Kopie des Wirklichen oder die Emanation eines *vergangenen* Wirklichen sei, bleibt die Frage, was überhaupt eine *Photographie* ist, oftmals unbeachtet. Mich soll im folgenden beschäftigen, ob es ein besonderes Verhältnis von Photographie (oder Photographien) und unserer

¹ cf. Augustinus, *confessiones* XI 14, 17.

erlebten Welt gibt, das sich von dem anderer Abbildungsverfahren auf einer quasi-ontologischen Ebene unterscheidet. Damit meine ich nicht, daß Bilder bzw. Photographien parallel zur außerbildlichen Realität eine eigene (unter Umständen sogar höher verstandene) Wirklichkeit haben,² sondern ich frage, ob es eine direkte Verbindung von Photographie und dargestelltem Objekt gibt, die andere Abbildungsverfahren nicht teilen.

Dazu versuche ich, eine Bestimmung dessen zu geben, was ich unter *Photographie* verstehe, wobei ich zwischen Photographie(n) im weiteren und im engeren Sinn unterscheiden werde. Das meiste von dem, was *Photographie* genannt zu werden pflegt, fällt in die erste der beiden Kategorien, während wohl die wenigsten Menschen mit Photographie(n) im engeren Sinn überhaupt in Berührung kommen. Mit dieser Unterteilung soll eine Differenz betont werden, die gerade für die oben erwähnte Beziehung von abgebildetem Objekt und Abbildung von enormer Wichtigkeit ist, während sie für die semiotische *Lektüre* von Photographien keine (oder eine untergeordnete) Rolle spielen dürfte.

Letztlich bleibt aber eine solche Bestimmung der Photographie unbefriedigend, da sie nicht erklärt, warum die *Gesamtheit* aller photographischen Erzeugnisse – und nicht nur die *Photographie im engeren Sinn* – uns von der Existenz der Vergangenheit des Abgebildeten zu überzeugen vermag und somit «eine bestätigende Kraft besitzt»³. Ich möchte deshalb versuchen, den Faden dort wieder aufzunehmen, wo Roland Barthes ihn liegengelassen hat, um ein Stück weiter im Labyrinth voranzukommen, denn spätestens

² cf. Wolfgang Ullrich, *Die Geschichte der Unschärfe* (2002), S. 72ff.

³ cf. Roland Barthes, *Die helle Kammer* (1980), S. 99, S. 126.

mit dem Auftauchen der digitalen Photographie scheint mir die von Roland Barthes vorgeschlagene Bestimmung des Wesens der Photographie – «*Es-ist-so-gewesen*» – ungenügend geworden zu sein.

II. Im Anfang war das Licht

Das Wort *Photographie* kann man mit *Lichtzeichnung* übersetzen, womit jedoch nicht viel gesagt ist, denn es gibt unzählige *Lichtzeichnungen*, die keine *Photographien* sind: z.B. Schatten, ausgeblichene Flächen auf Möbeln oder sonnengebräunte Haut. Auch diese sind das Ergebnis von Lichteinwirkung und somit *Lichtzeichnungen*, doch erst mit dem Wunsch nach Fixierung und Reproduzierbarkeit dieser Ergebnisse entsteht *die Photographie*. Der erste wichtige Schritt in diese Richtung ist die mit der Etablierung der Chemie als Wissenschaft verbundene Entdeckung des deutschen Arztes Johann Heinrich Schulze, der bei seinen Experimenten Anfang des 18. Jahrhunderts auf die Schwärzung von Silbersalzen bei Lichteinfall aufmerksam wird und so zufällig einen *scotophorus* statt des von ihm gesuchten *phosphorus* entdeckt.

Das Verdienst der Verbindung dieser chemischen Entdeckung mit der Optik ist wohl dem Engländer Thomas Wedgwood⁴ zuzuschreiben, der Ende des 18. Jahrhunderts bestrebt war, die Bilder der *Camera obscura* photochemisch festzuhalten. Dies gelang ihm zwar, doch konnten seine Bilder nur im Schatten oder bei Kerzenschein betrachtet werden, da sie im Licht nachdunkelten.

⁴ Bezüglich der Orthographie des Namens scheint es Unsicherheiten zu geben: so findet man in der Literatur auch die Schreibweise *Wedgewood*.

Ironischerweise stand also das fundamentale Prinzip der Photographie ihrer Entwicklung lange Zeit im Wege – denn bevor es nicht möglich war, die durch Lichteinfall verursachte Schwärzung der Silbersalze zu stoppen, wurden die Bilder mit der Zeit einfach ganz schwarz. Derselbe Prozeß, der die Bilder entstehen ließ, ließ sie auch wieder verschwinden.

Die Fixierung der Bilder sollte erst in den 1820er Jahren den beiden Franzosen Joseph Nicéphore Niépce und Louis Jaques Mandé Daguerre gelingen, die von zwei Motiven angetrieben wurden: einerseits leitete sie der Wunsch, die Natur mit der größten Präzision abzubilden, andererseits ging es ihnen darum, eine Möglichkeit der automatischen Reproduktion von Bildern zu finden, also ein Abbildungsverfahren zu entwickeln, das weitgehend ohne den Eingriff des Menschen auskam und ohne Qualitätsverlust die Herstellung von vielen Kopien erlaubte.

Das von den beiden entdeckte Verfahren der Daguerreotypie brachte jedoch Unikate hervor, so daß die Reproduktion der auf diese Weise festgehaltenen Bilder immer noch ein Problem darstellte, das erst mit der Entwicklung des Negativ-Positiv-Verfahrens durch den Engländer William Henry Fox Talbot gelöst werden sollte, mit dem es möglich wurde, von einem einzigen Negativ unzählige Positive anzufertigen.

Was die Verfahren der Photographie betrifft, hat sich seitdem nichts Grundlegendes geändert. Alle folgenden technischen Neuerungen sind nur Variationen und Verbesserungen des bereits hier Erreichten – mit Ausnahme vielleicht der digitalen Photographie, auf deren Problematik ich jedoch später gesondert eingehen möchte.

III. Der Stift der Natur

Seit ihrem Entstehen ist der Diskurs über die Photographie von zwei Themen geprägt: die vermeintliche Realitätstreue und das Automatische des Abbildungsprozesses, der im entscheidenden Moment auf den Menschen verzichten kann.

Über die ersten Daguerreotypien kann man 1839 lesen, daß «diese ganz einzigen Kopien» sich durch «unerhört treue Wahrheit» auszeichnen und den Betrachter «unendlich viele Feinheiten und Nuancierungen, welche dem unbewaffneten Auge in der Wirklichkeit entschlüpfen [...]», entdecken lassen, wobei die «Hervorbringung des Bildes selbst [...] auf rein physikalischem Wege» geschieht.⁵

Der bereits erwähnte Talbot preist 1844 in einem Text mit dem programmatischen Titel «Der Stift der Natur» die Unparteilichkeit des neuen Abbildungsverfahrens: «denn das Instrument [scil.: die Kamera, stk] registriert, was auch immer es sieht, [...] wie zahlreich die Dinge auch sind, wie kompliziert ihre Zusammenstellung auch ausfällt, die Kamera bildet sie alle auf einmal ab. Man kann auch sagen: sie bildet alles ab, was sie sieht. Das gläserne Objektiv ist das Auge des Instrumentes – das lichtempfindliche Papier lässt sich mit der Retina vergleichen.»⁶

Selbst die Kritiker der Photographie sehen in ihr eine exakte Kopie der Wirklichkeit, bewerten diese Leistung jedoch negativ. Als Beispiel für diese kritische Haltung soll Rodolphe Töpffer, Profes-

⁵ cf. Ludwig Schorn und Eduard Kolloff, *Der Daguerreotyp* (1839), in: *Theorie der Fotografie I: 1839 – 1912*, S. 56f.

⁶ cf. Henry Fox Talbot, *Der Stift der Natur* (1844), in: *Theorie der Fotografie I: 1839 – 1912*, S. 60f.

sor für Ästhetik in Genf, zu Wort kommen, der zugleich versucht, die Stellung der Photographie im Reich der Zeichen zu bestimmen. Für ihn ist eine Daguerreotypie zwar «vollkommen, mathematisch exakt [...], aber ohne Leben, Sprache und Ausdruck. Eine Wiedergabe eines Ortes, ohne Zweifel genau, aber kalt und stumm, deren physische und materielle Treue sich auf eine simple Identität reduziert, die durch unser Organ wahrgenommen wird, und nicht die Ähnlichkeit gibt, die der Geist ertastet [...]»⁷. Als positives Gegenmodell gilt ihm die Malerei, die den «Abdruck des menschlichen, individuellen Geistes»⁸ auf die Leinwand überträgt und Ähnlichkeit (für ihn heißt das: ein *Symbol*) schaffe, während die Photographie zwar «ein unvergleich genaueres, identisches Abbild der Dinge» produziere, aber damit eine *Identität*, die nur sich selbst ausdrücke.⁹

Auf der anderen Seite schien die Begeisterung über die Abbildungstreue der Photographie keine Grenzen zu kennen. So feiert der Amerikaner Oliver Wendell Holmes 1859 die Photographie, die für ihn «absolut unerschöpflich» ist und «realer als das schärfste Porträt, das eine menschliche Hand gemalt hat»,¹⁰ als Sieg der Form über die Materie und ist sogar bereit, die Originale aufzugeben: «Man gebe uns ein paar Negative eines sehenswerten Gegenstandes, aus verschiedenen Perspektiven aufgenommen – mehr brauchen wir nicht. Man reiße dann das Objekt ab oder zünde es an, wenn

⁷ cf. Rodolphe Töpffer, Über die Daguerreotypie (1841), in: Theorie der Fotografie I: 1839 – 1912, S. 73.

⁸ cf. Rodolphe Töpffer, Über die Daguerreotypie (1841), S. 72.

⁹ cf. Rodolphe Töpffer, Über die Daguerreotypie (1841), S. 73ff.

¹⁰ cf. Oliver Wendell Holmes, Das Stereoskop und der Stereograph (1859), in: Theorie der Fotografie I: 1839 – 1912, S. 117f.

man will. [...] Materie in großen Mengen ist immer immobil und kostspielig, Form ist billig und transportabel. Wir haben die Frucht der Schöpfung erhalten und brauchen uns nicht um den Kern zu kümmern.»¹¹

Das besondere Verhältnis der Photographie zum von ihr Abgebildeten bleibt bestimmd für den Diskurs: Photographie ist «das rohe Abbild der Realität»¹², «der buchstabentreue Ausdruck der Realität»¹³, die «mechanische Widerspiegelung der Natur»¹⁴, «ein mechanisch festgehaltener Reflex der Natur»¹⁵ oder die «Verifikation eines Gegenstandes»¹⁶ und «das Mittel, durch das der Mensch [...] sich der Natur nähert, um die Evidenz der Realität zu erhalten»¹⁷.

IV. Spurensicherung

In der Zusammenschau all dieser Stimmen lässt sich feststellen, daß die Photographie sich von allen anderen Abbildungsprozessen in folgenden Punkten unterscheidet:

Erstens muß das Abgebildete im Moment der Aufnahme notwendig anwesend gewesen sein. Ist kein Objekt vorhanden, gibt es auch kein photographisches Abbild. Die Kamera kann – anders als z.B. die Malerei – nichts *festhalten*, das nicht dagewesen ist.

¹¹ cf. Oliver Wendell Holmes, Das Stereoskop und der Stereograph (1859), S. 119.

¹² Henri Delaborde, Die Fotografie und der Kupferstich (1856), in: Theorie der Fotografie I: 1839 – 1912, S. 129.

¹³ Henri Delaborde, Die Fotografie und der Kupferstich (1856), S. 132.

¹⁴ Peter Henry Emerson, Naturalistische Fotografie und Kunst (1893), in: Theorie der Fotografie I: 1839 – 1912, S. 184.

¹⁵ Peter Henry Emerson, Naturalistische Fotografie und Kunst (1893), S. 183.

¹⁶ Marius de Zayas, Fotografie (1913), in: Theorie der Fotografie II: 1912 – 1945, S. 45.

¹⁷ Marius de Zayas, Fotografie und künstlerische Fotografie (1913), S. 48.

Zweitens handelt es sich um eine spezielle Form der Mimesis. Die Photographie wird als eine exakte Kopie der Wirklichkeit verstanden, was vor allem dadurch gewährleistet werden soll, daß es sich um einen automatischen – und damit objektiven – Vorgang handelt, die Natur bildet sich selbst (ohne Einmischung eines Individuums) in einem Dialog mit der Kamera ab.

Doch die Kamera ist für diesen Prozeß gar nicht nötig. Das zeigen z.B. die photogenetischen Zeichnungen Talbots aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts und die Photogramme Man Rays oder László Moholy-Nagys aus den 1920er Jahren. Es handelt sich hierbei um Bilder – und zwar um Unikate –, die in der Dunkelkammer dadurch entstehen, daß Objekte auf einem lichtempfindlichen Material angeordnet und belichtet werden. Es gibt hier keinen Apparat, der zwischen Objekt und Film steht. Photogramme erfüllen somit «die minimale Definition der Fotografie» und bringen gewissermaßen «deren Ontologie zum Ausdruck».¹⁸

Durch das Beispiel der Photogramme wird deutlich, daß die Ähnlichkeit bzw. Identität mit dem photographierten Objekt, welche hier durch das Weglassen des optischen Dispositivs aufgegeben wird, für die Bestimmung der Photographie letztlich nicht entscheidend ist. Vielmehr wird die Bedeutung eines anderen Aspekts deutlich, der weg von der Ähnlichkeit und hin zur Referenz als Grundprinzip der Photographie führt: die *Spur des Referenten*, die sich in die lichtempfindliche Schicht einschreibt. Diese Einsicht ist zugleich der Schlüssel zu einem Verständnis von Barthes' Theorie der *Emanation des Referenten*,¹⁹ auf die ich später zurückkommen

¹⁸ cf. Philippe Dubois, *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv* (1990), S. 72.

¹⁹ cf. Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 95-99 u.ö.

werde. Zum Referenten der Photographie sei nur schon jetzt bemerkt, daß er sich von dem anderer Dastellungssysteme dadurch unterscheidet, daß er «nicht die möglicherweise reale Sache, auf die ein Bild oder Zeichen verweist, sondern die notwendig reale Sache, die vor dem Objektiv platziert war und ohne die es keine Photographie gäbe»²⁰, bezeichnet.

Wenn Photogramme die Ontologie der Photographie zum Ausdruck bringen und die *Spur des Referenten* – also nicht die wirklichkeitstreue Mimesis – das entscheidende Kriterium ist, wird klar, daß strenggenommen nur die Bilder, in denen diese Spur sich *primär* eingeschrieben hat, Photographien im engeren Sinn sind: d.h. Negative, Diapositive, Daguerreotypien, Photogramme etc. – alleamt Unikate, die nicht beliebig reproduzierbar sind. Alle Abzüge, Kopien oder Projektionen dieser Photographien sind nur sekundäre Bilder – bestenfalls Photographien von Photographien (was jedenfalls für die Positivabzüge eines Negativs gilt), da sie die Spur des Referenten nur vermittelt weitertragen. Bei ihrer Entstehung ist das abgebildete Objekt selbst abwesend, nur die bereits fixierte Spur dieses Objekts – eine Vorlage, von der ein Bild hergestellt werden kann – ist nötig. Polaroids sind in gewisser Hinsicht ein Spezialfall, da hier die Sofortentwicklung eines Negativs stattfindet, das normalerweise nicht weiterverwendet werden kann. Es handelt sich zwar ebenfalls um Unikate, aber letztlich eben doch um Abzüge eines Negativs. Daraus folgt, daß nur die wenigsten Menschen überhaupt in Kontakt mit Photographien im engeren Sinn kommen und die Diskussionen meistens anhand sekundärer Photographien und auch nur über diese geführt werden.

²⁰ Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 86.

V. Analog, digital – ganz egal?

Gibt es nun einen Unterschied zwischen analoger und digitaler Photographie? Ist ein analoges Photo *ontologisch* höherwertig als ein digitales? Nach den oben dargelegten Gedanken muß die Antwort wohl lauten: Ja, es gibt einen signifikanten Unterschied, denn es kann keine einzige digitale Photographie geben, die dem Kriterium für Photographie im engeren Sinn – die Spur des Referenten zu tragen – gerecht wird.

Gemeinsam mit der analogen Photographie hat die digitale, daß der Referent bei der Aufnahme dabeigewesen sein muß. Auch handelt es sich um einen automatischen Abbildungsvorgang, dessen Rahmenbedingungen der Mensch zwar beeinflussen kann, in den er jedoch nicht einzugreifen vermag.

Der entscheidende Unterschied besteht darin, daß die Spur des Referenten (oder auch die des Lichtes) im digitalen Bild sozusagen verwischt wird. Die lichtempfindliche Schicht der analogen Photographie bewahrt gewissermaßen eine *Erinnerung* an das Licht. Damit meine ich folgendes: Zwar handelt es sich bei der analogen Photographie auf einer physikalischen Ebene auch nur um die Informationen «belichtet–unbelichtet» – und damit um einen binären Code wie beim digitalen Bild –, die von den lichtempfindlichen Körnchen des Films gespeichert werden, aber sie werden *direkt* von eben der Schicht gespeichert, die mit dem Licht in Berührung kommt. Im Gegensatz dazu ist das Äquivalent der lichtempfindlichen Schicht bei der Digitalphotographie ein Lichtsensor, während die Erinnerung an die Belichtung das Speichermedium übernimmt und nicht der Lichtsensor, der somit die Rolle eines Katalysators

innehalt und nach der *Reaktion* unverändert vorliegt – er *vergibt* das Licht wieder, es schreibt sich nicht ein (jedenfalls im Normalfall nicht).

Das bedeutet, daß jedes digitale Bild nur ein sekundäres Bild des Ergebnisses der Lichteinwirkung ist – ein umgewandeltes und neu zusammengesetztes Bild der vom Lichtsensor empfangenen Informationen, jedoch nicht diese selbst. Es gibt – anders als bei der analogen Photographie – keine direkte Erinnerung mehr an den Referenten, sondern eben nur einen – egal wie präzisen – Remix dieser Erinnerung. Kurioserweise entspricht damit erst die digitale Photographie, die in der eben beschriebenen Hinsicht nur eine Photographie im weiteren Sinn ist, der im Diskurs um die Anfänge der Photographie vielfach beschworenen Strukturähnlichkeit mit der (physiologischen Theorie der) Wahrnehmung.²¹

VI. *Im Reich der Zeichen*

In neueren Arbeiten zur Theorie der Photographie wird gern auf die Zeichentheorie des amerikanischen Philosophen Charles Sanders Peirce zurückgegriffen. Eine besondere Rolle spielt hierbei der Begriff des Index oder indexikalischen Zeichens. «Die Beziehung der indexikalischen Zeichen zu ihrem referentiellen Objekt gehorcht immer dem zentralen Prinzip einer physischen Verbindung, woraus sich notwendig ergibt, daß diese Beziehung drei Eigenschaften besitzt; sie ist *singulär* und sie wirkt *beweisend* und

²¹ Man denke an die Worte Talbots: «Das gläserne Objektiv ist das Auge des Instruments – das lichtempfindliche Papier läßt sich mit der Retina vergleichen.» cf. Henry Fox Talbot, *Der Stift der Natur* (1844), in: *Theorie der Fotografie I: 1839 – 1912*, S. 60f.

bezeichnend.»²² Das indexikalische Zeichen ist also durch eine physische Schnur mit dem Referenten (d.h. mit dem abgebildeten Objekt) verbunden, wie etwa der Wetterhahn Index der Windrichtung ist, Rauch (meistens) Zeichen für ein Feuer.²³

Die Photographie ist also nicht einfach ein Zeichen, das auf ein Objekt verweist, sondern hat, da sie die physische Spur des Referenten trägt, eine besondere Beziehung zum dargestellten Objekt. Auch wenn Dubois, der mit Recht die räumliche und zeitliche Distanz des Photos zu seinem Referenten betont, meint, daß beim «fotografischen Index das Zeichen niemals das Ding»²⁴ sei, scheint es doch so zu sein, daß das dargestellte Objekt durchaus als anwesendes wahrgenommen werden kann. Man sieht (wenn ich an das vorangestellte Zitat von Harry Mulisch erinnern darf) «nicht ein sichtbar gemachtes latentes Bild, für das man Silber benötigt, sondern sie selbst: Clara». Auch Barthes scheint in dieser Richtung zu denken, wenn er sagt, daß das Photo selbst unsichtbar bleibt: «es ist nicht das Photo, das man sieht.»²⁵ Da die Photographie im eben dargelegten Sinn ein physikalischer Abdruck des Referenten ist, spricht Barthes von einer Emanation des Referenten.²⁶ Der Begriff Emanation bezeichnet bei den Neuplatonikern das Hervorgehen der Dinge aus einem höheren Ursprung und in der Philosophie Demokrits den Ausfluß der Abbilder aus den Dingen. Bei Barthes ist die *Emanation des Referenten* ein Schlüsselbegriff für die Bestim-

²² Philippe Dubois, *Der fotografische Akt*, S. 64.

²³ cf. Charles Sanders Peirce, *Logik als Untersuchung der Zeichen* (1873); *Die Kunst des Räsonnierens*. Kapitel II (1893), *Kurze Logik* (1895), in: Charles S. Peirce, *Semiotische Schriften I*.

²⁴ Philippe Dubois, *Der fotografische Akt*, S. 92.

²⁵ Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 14.

²⁶ Abgeleitet von lat. *emanare*: herausfließen, entspringen.

mung der Photographie. Die Grundbedeutung ist hier mit den beiden tradierten Konnotationen überblendet. Einerseits geht es schlicht darum, daß beim Photographieren die «von einem abgestuft beleuchteten Objekt zurückgeworfenen Lichtstrahlen» eingefangen und festgehalten werden, andererseits steht der Gedanke im Hintergrund, daß diese Strahlen den Betrachter einer Photographie erreichen und Blick und photographierter Gegenstand durch eine «Art Nabelschnur» verbunden sind.²⁷ Der Referent strahlt etwas (sein εἴδος?) ab, das dann in der Photographie seine neue οὐλη findet und dort weiterbesteht.

Es sollte klargeworden sein, daß – sofern man dem Gesagten folgt – jede Photographie im engeren Sinn eine physische Spur ihres Referenten trägt. Dubois hatte drei Kriterien für die Beziehung indexikalischer Zeichen zu ihrem referentiellen Objekt angeführt. Lassen diese sich bei der Photographie wiederfinden? Die Beziehung ist *singulär* – bei Photographien im engeren Sinn handelt es sich um Unikate. Sie wirkt *beweisend* – das Objekt muß einmal existiert haben und zum Zeitpunkt der Aufnahme anwesend gewesen sein. Sie wirkt *bezeichnend* – Photographien bezeichnen ihren Referenten und zunächst nichts weiter als diesen; sie sind «Zeichen, die nicht richtig abbinden»²⁸. Man kann also feststellen, daß die Kriterien für indexikalische Zeichen auch Photographien im engeren Sinn zutreffend beschreiben. Für Photographien im weiteren Sinn gelten diese jedoch nur bedingt, da ihr Referent strenggenommen die Photographie im engeren Sinn ist. Photographien im weiteren

²⁷ vgl. Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 90f.

²⁸ Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 14.

Sinn verweisen primär jedoch nicht auf diese, sondern auf deren Referenten – also das dargestellte Objekt.

Doch scheint nicht von allen Photographien diese unmittelbare Evidenz auszugehen, die die vergangene Realität des Referenten bestätigt. Kann die Spur des Referenten mehr oder weniger gut getroffen sein, wenn es sich um einen Selbstabbildungsprozeß handelt? Außerdem sprechen sowohl Barthes als auch Dubois von Photographien im *weiteren* Sinn, wenn sie von indexikalischen Zeichen oder Emanation reden – von Bildern also, die die Spur des Referenten genaugenommen gar nicht bzw. nur vermittelt tragen, wenn man meine Unterscheidung von Photographien im engeren und im weiteren Sinn voraussetzt. Es wird hier ein Hiat von ontologischem *Anspruch* und ontologischer *Wirkung* sichtbar, dem ich im Folgenden nachgehen möchte, damit verständlicher wird, warum wir das den Referenten umhüllende Medium vollkommen außer acht lassen können und auch auf eine Photographie im *weiteren* Sinn weisend sagen: „Das ist es!“²⁹

VII. Die Wunde der Zeit

«So wird die PHOTOGRAPHIE für mich zu einem bizarren *Medium*, zu einer neuen Form der Halluzination: falsch auf der Ebene der Wahrnehmung, wahr auf der Ebene der Zeit: eine gemäßigte, in gewisser Weise bescheidene, *geteilte* Halluzination (auf der einen Seite «das ist nicht da», auf der anderen «aber das ist sehr wohl da gewesen»): ein verrücktes, ein vom Wirklichen *abgeriebenes* Bild.»³⁰ Das ist für Barthes das Wesen der Photographie: die Emanation

²⁹ cf. Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 118ff.

³⁰ Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 126.

eines «*vergangenen Wirklichen*», wobei sich die Zeugenschaft des photographischen Bildes «nicht auf das Objekt, sondern auf die Zeit bezieht».³¹ Damit ist der Referent in einer seltsamen Weise zwischen Zeichen und Wirklichkeit *als Photographie* gebannt, gleichsam seinem zeitlichen Kontext entrissen und in ihm als räumliches Ereignis festgehalten.

Eine Photographie suggeriert also die Anwesenheit einer abwesenden Sache oder Person. Ihr Wahrheitsgehalt liegt in der Bestätigung der vergangenen Existenz des Referenten, indem sie ihn im Betrachten aktualisiert. Mit dem Vergangenen verweist die Photographie gleichzeitig auf die Vergänglichkeit. Im Bestreben das Leben festzuhalten, wird das zu Photographierende notwendig aus dem Leben gerissen. Jeder Gegenstand und jedes Lebewesen wird durch den Akt des Photographierens dekontextualisiert – schon vor dem Klicken des Auslösers, «welches das Leichtentuch der POSE zerreißt»³², wird das Subjekt vor dem Objektiv zum Objekt, wird das Objekt zum Bild, wird entäusert, entlebt. Das Klicken des Auslösers ist nicht nur der «*KLANG der ZEIT*»³³, sondern fügt außerdem jedem einzelnen Photo das *punctum* (und das heißt: die *Wunde*) der *verlorenen Zeit* zu. Das Betätigen des Auslösers, als eigentliche Tätigkeit des Photographen, übernimmt also gleichzeitig zwei verschiedene Funktionen: es hält den Moment der entlebten Wirklichkeit, den Moment des Todes im Kleinen als Photographie fest, andererseits gibt es dem in der Pose erstarrten *Subjekt–Objekt* das Leben zurück und erlöst es aus seiner Unbeweglichkeit.³⁴ Die

³¹ Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 99.

³² Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 24.

³³ Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 24.

³⁴ cf. Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 18-24.

Pose ist hierbei nichts, was extra eingenommen werden müßte. Das Photographieren selbst schafft die Pose. Schon das Photo eines fallenden Wassertropfens zeigt ihn in der Pose erstarrt. Damit wäre die Photographie letztlich das latente Abbild des Todes und wirft mich auf meinen eigenen Tod zurück.³⁵

Doch wie ist es dann möglich, daß man bei der Betrachtung einer Photographie sagen kann: «ich erkenne, mit jeder Faser meines Leibes, die kleinen Ortschaften wieder»³⁶, daß eine Photographie es vermag, mich die Farbe, das Wetter, die Wärme eines längst vergangenen Tages spüren zu lassen? Auch wenn alle Photographien ihren Referenten im Gepäck haben,³⁷ schaffen es nur einige, mich zu *bestechen*³⁸ – nur die Bestätigung „Es-ist-so-gewesen“, die ich mitleiden, mitleben kann, offenbart das Wesen der Photographie, das außerhalb des Sinns eines Photos liegt; jenseits dessen, was es zeigen soll, am Rand des bewußten Abbildens.

VIII. *Sehen ohne Augen?*

Mit der Emanation ist uns zwar ein Ansatz gegeben, den ontologischen Anspruch der Photographie zu rechtfertigen, ausreichend ist dieser Schritt aber keinesfalls, wenn wir Barthes' Beobachtung ernstnehmen, daß nur einige Photographien uns *bestechen* – es geht nicht um *gefallen* – und nicht etwa die Gesamtheit der von uns jemals betrachteten Photographien. Was ist es, das nur einige Photographien aus der alltäglichen Indifferenz auftauchen läßt und

³⁵ cf. dazu auch Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 108.

³⁶ Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 55.

³⁷ cf. Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 14.

³⁸ cf. Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 35.

uns *aufweckt*? Barthes' Antwort auf diese Frage ist: das *punctum*, das, was uns besticht, blitzartig auftaucht, eine Erschütterung auslöst, uns verwundet³⁹ «was ich [als Betrachter, stk] dem Photo hinzufüge und *was dennoch schon da ist*»⁴⁰.

Ein ontologischer *Anspruch* der Photographie könnte also begründet werden, wenn man die Überlegungen zur Spur des Referenten akzeptiert. Er besteht in der unmittelbaren Evidenz der vergangenen Existenz des abgebildeten Objekts. Barthes findet darin das *noema* der Photographie – jedoch in Photographien, die diese Spur strenggenommen gar nicht tragen, denn er bezieht sich ausschließlich auf Photographien im weiteren Sinn. Es bleibt also die Frage offen, wie die ontologische *Wirkung* zustande kommt, wenn die ontologische *Spur* fehlt.

Muß man am Ende die Ebene der Selbsteinschreibung des Objektes, für die Ähnlichkeit keine Rolle spielt, doch verlassen und wieder bei der mimetischen Sonderstellung der Photographie ansetzen? Benötigt die ontologische *Wirkung* der Photographie die Ähnlichkeit? Nun hatte aber bereits Peter Henry Emerson betont, «daß *keine* Fotografie die Dinge so wiedergibt, wie wir sie mit unseren zwei Augen sehen, obwohl einige Fotografien Ergebnisse erzielen, die dem, was wir sehen, näher kommen als andere»⁴¹, und auch Joel Snyder verweist darauf, daß «unsere Seherfahrung anders beschaffen ist als die Fotografie», das photographische Bild aber dennoch «vollkommen realistisch» wirkt, «wiewohl es sich

³⁹ Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 52f., S. 55, S. 59.

⁴⁰ Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 65.

⁴¹ Peter Henry Emerson, *Naturalistische Fotografie und Kunst* (1893), in: *Theorie der Fotografie I*, S. 183.

allem widersetzt, was wir über die Beschaffenheit unseres Sehvermögens wissen».⁴²

Ein Teil des Problems könnte man dadurch entschärfen, daß man im Falle der Photographie auf die physiologistische Wahrnehmungstheorie verzichtet und sich auf die Forderung Hermann Schmitz' besinnt, daß die «Geschichte des Sehens [...] zu einer Geschichte des Leibes vertieft werden»⁴³ muß, da alle Wahrnehmung *leibliche Kommunikation* ist.⁴⁴ Wenn man sich vom physikalisch-optischen Modell des Sehens löst, muß es nicht mehr befremden, daß ein Bild, das quer zu diesem Modell steht, trotzdem real wirkt. Im Gegenteil würde Schmitz' Ansatz vielleicht sogar erklären, weshalb nur einige Photographien ein Evidenzerlebnis erzeugen.

Barthes redet immer wieder von einer besonderen *Anziehungs-kraft* der Photos, die ihn zu seiner Bestimmung des Wesens der Photographie gebracht haben, von einem *Abenteuer*, einem *unreduzierbaren Affekt*, einer *Betroffenheit*, einer *Verwundung*,⁴⁵ die damit zusammenhängt, daß eine «Art Nabelschnur [...] den Körper des photographierten Gegenstandes»⁴⁶ mit dem Blick verbindet – das Licht, das man beim Betrachten des Bildes mit dem einst Photographierten teilt. Schmitz würde in diesem Zusammenhang von *affektivem Betroffensein* sprechen und da, wie er sagt, «die Leiblichkeit als Invariante [...] aufschließendes Verständnis sonst unbegreiflicher Züge»⁴⁷ der Kunstgeschichte ermöglicht, könnte eine

⁴² Joel Snyder, Sehen darstellen (1980), in: Theorie der Fotografie III: 1945 –1980, S. 276.

⁴³ Hermann Schmitz, System der Philosophie II/2: Der Leib im Spiegel der Kunst (1966), S. X.

⁴⁴ Hermann Schmitz, System der Philosophie III/5: Die Wahrnehmung (1978).

⁴⁵ Roland Barthes, Die helle Kammer, S. 28, S. 30, S. 51, S. 59 u.ö.

⁴⁶ Roland Barthes, Die helle Kammer, S. 91.

⁴⁷ Hermann Schmitz, System der Philosophie II/2: Der Leib im Spiegel der Kunst, S. 7.

Untersuchung des Zusammenhangs von Photographie und Leiblichkeit (wie er es für den Zusammenhang von Architektur und Leiblichkeit vorgeführt hat) durchaus fruchtbar sein.

Vor diesem Hintergrund ist möglicherweise auch der Verweis auf Schmitz' Theorie der «spielerischen Identifizierung» lohnend, womit er ein «Identifizieren [...] ohne Rücksicht auf Tatsächlichkeit der Identität»⁴⁸ meint. Schmitz selbst benutzt das Beispiel der Bildnahme: «Wer sich unbefangen in ein Bild vertieft und sich nicht bei ästhetischer oder kritischer Reflexion auf Vorzüge oder Mängel der bildlichen Darstellung aufhält, sieht das Bild nicht als Bild, sondern als das Abgebildete [...]. Dabei handelt es sich nicht um eine Fiktion, die eine Unterscheidung des Referens, das umfingiert wird, vom Relat, in das es umfingiert wird, voraussetzen würde [...]; vielmehr wird ohne Weiteres das Bild als das Abgebildete genommen.»⁴⁹ Es handelt sich dabei nicht etwa um eine Verwechslung, sondern vielmehr um ein erlerntes Vermögen, mit einem Bild umzugehen, als ob es das Abgebildete selbst sei – ohne Gefahr, es mit diesem zu verwechseln. Spielerisch ist diese Art der Identifizierung, weil man die Abbildung nicht wirklich für das Abgebildete selbst hält, sondern die Identifizierung eben nur in einem Sinne ernstnimmt, wie man es in einem Spiel tun würde, was den Ernst jedoch nicht unbedingt abschwächt.⁵⁰

Zwei Dinge bleiben hier problematisch. Erstens macht es für Schmitz offenbar keinen Unterschied, ob es sich dabei um ein gemaltes Bild, eine Photographie oder eine Theateraufführung han-

⁴⁸ Hermann Schmitz, *Der unerschöpfliche Gegenstand* (1990), S. 175.

⁴⁹ Hermann Schmitz, *Der unerschöpfliche Gegenstand*, S. 175.

⁵⁰ Hermann Schmitz, *Der unerschöpfliche Gegenstand*, S. 176.

delt. Dies scheint mir nicht zutreffend zu sein, da ein Photo wohl doch eine unmittelbarere Identifizierung gestattet, als dies z.B. ein Gemälde kann. Wenn auch bei anderen Abbildungs- bzw. Darstellungsarten eine solche Identifizierung ebenfalls möglich sein dürfte, gibt es meines Erachtens dennoch einen qualitativen Unterschied. Zweitens ist die spielerische Identifizierung, wenn man Schmitz folgt, erst eine Errungenschaft der personalen Emanzipation des Menschen und keineswegs selbstverständlich. So seien Kinder und gewisse Kulturen manchmal hilflos gegen die Verwechslung, weil sie die Bildnahme nicht verstehen.⁵¹ Das würde bedeuten, daß man Bilder und somit auch Photographien auch bzw. gerade ohne Wissen um die Bedingungen ihrer Produktion unbefangen als das, was sie abbilden, nähme. Aber betrachten wir nicht die meisten Bilder, ohne eine solche Beziehung zum Abgebildeten aufzubauen?

Meine Arbeitsthese ist vielmehr, daß eine bestimmte *leibliche Disposition* nötig ist, um das Wesen oder noema (im Sinne von Barthes) der bzw. einer Photographie zu aktualisieren. Es würde also erst im Zusammenspiel von Betrachter und photographischem Bild realisiert werden und ansonsten nur potentiell vorliegen, was erklären könnte, weshalb nicht jede Photographie jeden Betrachter *verwunden* kann. Durch diesen Perspektivenwechsel gelangt man (in Anlehnung an Sartres Rede vom *Körper-für-mich*) zu einer *Photographie-für-mich*, die kein bloßes Objekt unter anderen mehr ist.

⁵¹ cf. Hermann Schmitz, *Der unerschöpfliche Gegenstand*, S. 175f.

IX. Der Blick in den Spiegel

«Das Bild oder Foto ist in gewisser Weise ärmer als das Original, weil in ihm die Perspektive, die Konstellation, die Einheit und der Rahmen festgelegt sind. Das Bild ist insofern ärmer an Möglichkeiten, aber es übertrifft das Original gewissermaßen an Wirklichkeit. Das Bild ist eindeutiger, bestimmter, entschiedener als die Realität. Es kann deshalb die Realität an emotionaler Wirkung übertreffen.»⁵²

Gerade die Ausschnitthaftigkeit der Photographie, ihr Zurückbleiben hinter unseren Wahrnehmungserfahrungen, ihre Fähigkeit, Objekte (die für uns zu groß bzw. zu klein sind) in ein von uns leicht zu handhabendes Format zu bringen, verleiht ihr eine besondere Kraft. Bevorzugen wir ein verkleinertes, verzerrtes und reduziertes Abbild der Welt?

Ein Photo muß noch nicht einmal *gestochen* scharf sein, um uns ein Gefühl von Realität, von *Authentizität* zu vermitteln. Gerade das Verschwommene, die Unschärfe, der grobkörnige Film (der auch das Medium in den Vordergrund rückt) sind kennzeichnend für Photographien, die ein Ereignis unverfälscht wiedergeben sollen. Ein Beispiel hierfür ist etwa das berühmte Photo Robert Capas von der Landung der Alliierten in der Normandie.⁵³ Der Realitätsgehalt einer Photographie liegt offenbar nicht unbedingt im Ähnlichen oder in der Wirklichkeitstreue. Der ontologische *Anspruch* der Photographie ist dadurch jedenfalls nicht zu rechtfertigen. Daß Photographien «das Original gewissermaßen an Wirklichkeit» übertreffen können, liegt möglicherweise daran, daß ihre Betrachtung

⁵² Gernot Böhme, Theorie des Bildes (1999), S. 92.

⁵³ cf. Helmut Lethen, Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze (1996).

uns zu einer ganz und gar unalltäglichen Erfahrung verhilft. Die Betrachtung der Photographie ist – wie der Blick in den Spiegel – eine Ausnahmesituation der Wahrnehmung. Das Innehalten, die Bewegungslosigkeit, die Suche nach etwas unter der sichtbaren Oberfläche Liegendem ist diesen beiden Wahrnehmungsweisen gemein. Genaugenommen ist die Bewegungslosigkeit hier sogar verdoppelt, da das abgebildete Objekt in der *Leichenstarre der Pose*⁵⁴ gefangen ist.

Im alltäglichen Leben nehmen wir die Dinge auf eine ganz andere Weise wahr, nämlich ständig in Bewegung, unabhängig davon, ob wir uns bewegen oder das von uns betrachtete Objekt. Daß wir stehenbleiben und uns einen Gegenstand ganz aus der Nähe betrachten, ist eher die Ausnahme. Und eben das leistet die Photographie. Sie entfernt den Gegenstand aus seinem üblichen Kontext und schafft so die Möglichkeit eines anderen Zugangs. Ein räumliches Ereignis wird in einem ganz bestimmten Augenblick *tiefgefroren* – die Photographie wiederholt endlos, was nur einmal stattgefunden hat, was sich existentiell nie wird wiederholen lassen.⁵⁵

Am Ende bleibt die Frage offen, *was* die Photographie eigentlich *zeigt*, denn der Augenblick, der *festgehalten* worden ist, existiert nicht. Es gibt keinen *gefrorenen* Zeitpunkt, da jeder erlebte Moment eine gewisse Dauer hat. Die Technik des Photoapparates selbst verhindert die Aufzeichnung des erlebten Augenblicks, da sie ihn nur fragmentarisch oder aber verschwommen darstellen kann. Man denke nur an die berühmte Daguerreotypie «Boulevard du Tem-

⁵⁴ cf. Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 24.

⁵⁵ cf. auch Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 12.

ple», von Daguerre selbst im Jahr 1839 aufgenommen. Aufgrund der langen Belichtungszeit sind auf dem Bild der sonst belebten Straße keine Menschen zu sehen – außer einem Schuhputzer und seinem Kunden, die während der Aufnahme ihren Ort nicht gewechselt hatten. Die Photographie schafft so einen Augenblick, den es nicht gibt bzw. den es nie gab. Sie bestätigt die vergangene Existenz der Szenerie, entvölkert diese jedoch im gleichen Atemzug. Das Bestätigungsvermögen der Photographie hat den Vorrang vor ihrer Fähigkeit zur Wiedergabe.⁵⁶

X. Rückblende

«Was die PHOTOGRAPHIE anlangte, so hielt mich ein *ontologischer* Wunsch gefangen: ich wollte unbedingt wissen, was sie *an sich* war, durch welches Wesensmerkmal sie sich von der Gemeinschaft der Bilder unterschied.»⁵⁷

Diese Worte Roland Barthes' begleiteten die hier dargelegten Gedanken implizit von Anfang an, und mit ihnen im Sinn möchte ich die Ergebnisse meiner Überlegungen zusammenfassen. Zunächst ist die Unterscheidung von Photographie im engeren und Photographie im weiteren Sinn von Bedeutung, weil erst durch sie ein fundamentaler Unterschied auf einer Ebene deutlich wird, auf der man überhaupt von so etwas wie einem ontologischen Anspruch der Photographie reden kann. Wenn es einen solchen Anspruch gibt, liegt er in der Spur des Referenten, die jedoch nur Photographien im engeren Sinn tragen. Durch diese Unterscheidung ist es

⁵⁶ cf. Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 99.

⁵⁷ Roland Barthes, *Die helle Kammer*, S. 11.

möglich, eine Differenz von analoger und digitaler Photographie aufzuzeigen, die meines Wissens bisher übersehen oder ignoriert wurde. Bei der analogen Photographie ist die lichtempfindliche Schicht, die mit dem Licht Kontakt hat, identisch mit dem Ort der Bildspeicherung – sie selbst wird zur Photographie im engeren Sinn entwickelt, von der dann Photographien im weiteren Sinn hergestellt werden können. Bei der digitalen Photographie ist der Ort des Lichtkontaktees getrennt vom Speicherplatz. Es ist ein Funktionsprinzip der digitalen Photographie, daß der Lichtsensor – der hier die Systemstelle der lichtempfindlichen Schicht übernimmt – nach Lichtkontakt keine Spuren dieses Kontaktes aufweist. Es kann in diesem Sinn also keine einzige digitale Photographie im engeren Sinn geben.

Deutlich geworden ist auch, daß mit der Spur des Referenten zwar eine mögliche Begründung des ontologischen Anspruchs von Photographien im engeren Sinn gegeben ist, jedoch nicht die ontologische Wirkung erklärt werden kann, die Photographien im weiteren Sinn auf uns haben. Sie sind Vergegenwärtigungen eines vergangenen Wirklichen, unabhängig davon, ob es sich um Photographien im engeren oder im weiteren Sinn handelt – und das heißt: unabhängig davon, ob sie die Spur des Referenten tragen oder nicht. Das zeitliche Bestätigungsvermögen der Photographie (sie verweist auf eine notwendig reale – wenn auch vergangene – Sache) durchzieht offenbar die Gesamtheit aller Photographien.

Anders als Hermann Schmitz bin ich zwar der Meinung, daß bei der Photographie die Identifizierung des photographierten Objektes mit dem Objekt selbst von grundsätzlich anderer Art ist als bei allen anderen Abbildungs- bzw. Darstellungsverfahren, glaube

jedoch, daß man hier weiterdenken müßte und daß Schmitz' Wahrnehmungstheorie und Leibphilosophie einen fruchtbaren Boden für ein besseres Verständnis dieses Problemzusammenhangs bieten. Warum nicht für jeden Betrachter dieselben Photographien in der oben dargelegten Weise Evidenzerlebnisse schaffen, könnte von diesen Theorien ausgehend untersucht werden.

Ich habe mich bei meinen Überlegungen auf die eigentümliche Bestätigungs Kraft von Photographien konzentriert, die meines Erachtens in einem besonderen Verhältnis zum abgebildeten Objekt begründet ist. Deshalb mußte ich notwendig einige Aspekte ausklammern, die für eine umfassende Bestimmung der Photographie als Medium wichtig wären. So bleibt der Mensch weitgehend abwesend, und auch der Akt des Photographierens selbst wird vernachlässigt. Doch war diese Reduktion unvermeidlich, um das Problem sichtbar zu machen und schon innerhalb der Photographie eine Grenze zu ziehen, die wenigstens für mich einige Probleme erhellt hat, die vorher im Dunkeln lagen.

Photographien sind mit unserer erlebten Wirklichkeit unauflöslich verbunden und in ihr verankert. Sie bestätigen diese zwar in der oben dargelegten Weise, schaffen aber auch eine ihnen immanente Wirklichkeit. Die Frage, inwiefern diese beiden Wirklichkeiten miteinander verbunden sind oder sich gegenseitig beeinflussen, ist der Faden, den ich hier in der Hoffnung liegen lasse, im Labyrinth ein Stück weiter vorangekommen zu sein.

VERZEICHNIS DER ZITIERTEN LITERATUR⁵⁸

Augustinus: *Confessiones* – Bekenntnisse. Lateinisch–Deutsch, übers. v. Joseph Bernhart, München 1980.

Roland Barthes: *Die helle Kammer*. Bemerkung zur Photographie, übers. v. Dietrich Leube, Frankfurt a.M. 1989.

Gernot Böhme: *Theorie des Bildes*, München 2004.

Philippe Dubois: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv*, Amsterdam & Dresden 1998.

Charles Sanders Peirce: *Semiotische Schriften I*, hrsg. und übers. v. Christian Kloesel & Helmut Pape, Frankfurt a.M. 1986.

Hermann Schmitz: *System der Philosophie II/2: Der Leib im Spiegel der Kunst*, Bonn 31998.

Hermann Schmitz: *System der Philosophie III/5: Die Wahrnehmung* 21989.

Hermann Schmitz: *Der unerschöpfliche Gegenstand. Grundzüge der Philosophie*, Bonn 21995.

Helmut Lethen: *Versionen des Authentischen: sechs Gemeinplätze*, in: *Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*, hrsg. v. Hartmut Böhme & Klaus R. Scherpe, Reinbek bei Hamburg 1996, S. 205–231.

Wolfgang Ullrich: *Die Geschichte der Unschärfe*, Berlin 2009 (veränderte und ergänzte Neuausgabe).

Theorie der Fotografie I: 1839 – 1912, hrsg. v. Wolfgang Kemp, München 1999.

Theorie der Fotografie II: 1912 – 1945, hrsg. v. Wolfgang Kemp, München 1999.

Theorie der Fotografie III: 1945 – 1980, hrsg. v. Wolfgang Kemp, München 1999.

⁵⁸ Die eingeklammerten Jahreszahlen in den Fußnoten beziehen sich auf das Erst-erscheinungsdatum des jeweiligen Textes; alle Seitenzahlen auf die hier aufgeführten Ausgaben.

Rostocker Phänomenologische Manuskripte

Die «Rostocker Phänomenologischen Manuskripte» sind eine Schriftenreihe, in der in loser Folge Arbeiten aus dem Umkreis des Lehrstuhls für Phänomenologische Philosophie publiziert werden. Diese Texte sollen so etwas wie Werkstattberichte aus der lebendigen phänomenologischen Forschung sein.

Zur Tradition der Phänomenologie um Edmund Husserl, Max Scheler, Martin Heidegger und Jean-Paul Sartre steht die Schriftenreihe in einem Verhältnis kritischer Dankbarkeit. Das Anliegen der älteren Phänomenologie war es, hinter die spekulativen Konstruktionen der traditionellen Philosophie auf die Gegebenheiten der Lebenserfahrung zurückzugehen. Die von Hermann Schmitz begründete Neue Phänomenologie ist eine philosophische Bewegung, die dieses Bemühen auf neuer Ebene fortführt. Ihr Ziel ist es, in empirisch und begrifflich weiter als bisher ausgreifenden Untersuchungen möglichst exakte Beschreibungsmittel zur Verfügung zu stellen, um die unwillkürliche Lebenserfahrung besonnenem Begreifen zugänglich zu machen.

Die Phänomenologie interessiert sich daher für das Phänomen selbst. Sie fragt: Was ist etwas? Wie lässt es sich beschreiben? Sie ist unzuständig für manche Fragen der bloßen Verursachung oder der technischen Verwendbarkeit, die dem heutigen Denken naheliegen und von der Sache selbst ablenken: Woher kommt etwas, wie lässt es sich hervorrufen, was steckt dahinter, worauf lässt es sich zurückführen? Ebenso wendet sich die Phänomenologie gegen alle Versuche, den Gegenstand zu reduzieren, ausgedrückt in Wendungen wie «das ist doch nur...» oder «das ist doch nichts als...».

Die in den «Rostocker Phänomenologischen Manuskripten» vorgestellte Phänomenologie nimmt alle Phänomene im Sich-Finden der Menschen ernst, auch diejenigen, die in herkömmlicher Perspektive als «bloß subjektiv» abgewertet und abgedrängt werden. Darin liegt ein problematischer Zug unserer Orientierung in der Welt. Die Phänomenologie bemüht sich demgegenüber um eine Rehabilitierung des Subjektiven, um eine Erforschung der Eigenart auch jener Erfahrungen, zu denen der Mensch sich nicht bloß neutral und vertretbar verhalten kann.

Sobald Menschen über ihr affektives Betroffensein zu sprechen versuchen, bleibt nur das schablonenhafte Stammeln, das vage Gerede oder der Ausweg zu den Dichtern, die alles mit schönen, aber unverbindlichen Worten sagen können. Wer sich Rechenschaft darüber geben möchte, wie ihm zumute ist, erhält von der Naturwissenschaft und der Philosophie wenig Hilfe.

Das hat Konsequenzen im Alltag: Wenn der Patient dem Arzt sagen soll, wie es ihm geht, wird es ihm nur mühsam und unzureichend gelingen, dem Gesprächspartner das mitzuteilen, was ihm wichtig ist. Dieser eigentümliche Mangel in der Sprachfähigkeit der Menschen hat seinen Grund in der Mißachtung der Phänomene menschlichen Erlebens durch die Wissenschaften. Was in der eigenen Lebensführung das Nächste, Vertrauteste ist, wird von der Theorie sträflich ignoriert. Diesen Graben zwischen Betroffensein und Besinnung zu überbrücken, hat sich die Neue Phänomenologie zur Aufgabe gemacht. Es geht ihr darum, den Menschen im Hinblick auf ihr Befinden zu einer konsistenten Sprechweise zu verhelfen, die es ermöglicht, den Zustand des bloß Fühlen-, aber nicht Sagenkönnens zu überwinden.

BISHER ERSCHIENEN

2008

RPM 1

Hermann Schmitz:

Epochen des menschlichen Selbstverständnisses in Europa

RPM 2

Michael Großheim:

Phänomenologie der Sensibilität

RPM 3

Steffen Kluck:

Der Zeitgeist als Situation

2009

RPM 4

Ulrich Pothast:

*Lebendige Vernünftigkeit –
Exposition eines philosophischen Konzepts*

RPM 5

Gernot Böhme:

*Zeit als Medium von Darstellungen und
Zeit als Form lebendiger Existenz*

RPM 6

Steffen Kammler:

*Rauchzeichen aus dem Labyrinth –
Der ontologische Anspruch der Photographie*