



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Fotografie in der Literatur. Zu Péter Nádas'  
*Spurensicherung* und W. G. Sebalds *Austerlitz*

Verfasserin

Anna Julia Giricz

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Christine Ivanovic, Privatdoz. MA



# Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	4
2. Fotomaterial als Beweis.....	6
2.1 Von der Camera obscura zum wirklichen Sehen.....	7
2.1.1 Camera obscura.....	7
2.1.2 Die Fotografie als neue Form des Sehens.....	11
2.1.3 Objektives Sehen als Bestandteil der Definition der Fotografie.....	13
2.2 Die leidenschaftslose Herstellung.....	16
2.3 Die Durchsichtigkeit der Fotografie.....	19
2.4 Die automatische Herstellung.....	20
2.4.1 Fotografie als Spur.....	23
2.5 Resümee: Die Fotografie spricht die Wahrheit.....	25
2.6 Objektivität.....	27
3. Die Fotografie als Instrument der Lüge.....	31
3.1 Der Blick auf die Welt durch die Fotografie – ein anderes aber unnatürliches Sehen.....	31
3.1.1 Die Rolle des Körpers innerhalb der Wahrnehmung.....	32
3.1.2 Die fotografisch dargebotene Sicht versus das natürliche Sehen.....	35
3.1.3 Schärfe und Unschärfe.....	37
3.2 Bezüge von Zeit und Raum.....	41
3.2.1 Zeit.....	43
3.2.2 Raum.....	45
3.2.3 Zeit und Raum verbunden.....	46
3.3 Kontextbezüge.....	47
3.4 Keine unabhängige, automatische Herstellung.....	51
3.5 Resümee: Die Fotografie lügt.....	56

4. Die fotografische Bestimmung bei Nádas und Sebald.....	59
4.1 Nádas: Spurensicherung.....	59
4.1.1 Strukturelle Merkmale des Textes.....	60
4.1.2 Die Fotografie – ein besseres Sehen?.....	63
4.1.3 Leidenschaftslos und doch mit Absicht hergestellt.....	66
4.1.4 Sicherung einer Spur.....	68
4.1.5 Unschärfe.....	71
4.1.6 Fotografie und Nádas.....	72
4.2 Sebald: Austerlitz.....	73
4.2.1 Strukturelle Merkmale des Textes.....	74
4.2.1.1 Inhaltliche Eckpunkte.....	75
4.2.1.2 Eingliederung des fotografischen Materials.....	76
4.2.2 Realität und Identität durch Fotografie und Textebene bezweifelt.....	77
4.2.3 Sebalds Umgang mit der Fotografie.....	79
4.2.3.1 Beziehung von Beweis und Lüge .....	80
4.2.3.2 Zeit, Ort und Kontext.....	81
4.2.3.3 Eine Wahrheit für die andere.....	82
4.2.4 Fotografie bei Sebald.....	84
5. Nachwort.....	86
Literaturverzeichnis.....	88
Anhang.....	91

## 1. Einleitung

Literatur und Fotografie. Zwei Medien, die immer öfter in Kombination auftreten. Bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass diese Verbindung zu Ambivalenzen führt. Diese Spannungen, welche sich auf den Bedeutungsumfang von Text und Bild beziehen, gründen auf dem besonderen Charakteristikum des Mediums Fotografie – denn die Fotografie vereinigt in sich zugleich den „Beweis“ für das Abgebildete und die Möglichkeit der „Täuschung“ über ihren Wahrheitsgehalt. Der in Verbindung mit der Fotografie vorausgesetzte Bezug zur Wirklichkeit entsteht durch den Prozess des Objektivierens eines in der Realität verorteten Referenten. Im Kontext der fotografischen Mitteilung beruhen Beweis und Täuschung auf diesem Prinzip.

Die geschilderte Doppelfunktion der Fotografie übt auch auf den ihr zugewiesenen Text eine Wirkung aus. Worauf genau diese Zweideutigkeit des fotografischen Mediums beruht und inwiefern der Text durch sie eine Veränderung erfährt, ist Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Diplomarbeit. Die Analyse wird dabei anhand Péter Nádas' Bericht *Spurensicherung*<sup>1</sup> und W. G. Sebalds Roman *Austerlitz*<sup>2</sup> verdeutlicht. Beide Texte arbeiten mit Fotografien, welche in den Werken abgebildet sind. Auch auf der Textebene finden sich Verweise auf Fotografien.

Es handelt sich hierbei um exemplarische Texte. Auf unterschiedliche Herangehensweise wird in ihnen die Funktionalität der Fotografie behandelt und die aus ihr hervorgehende Ambivalenz – indirekt – thematisiert. Sowohl in der Form, sprich wie die einzelnen Fotografien in den Text eingefügt werden, als auch im Hinblick auf den Verwendungszweck unterscheiden sich die Texte.

Beide Prosatexte veranschaulichen zwei Ansätze einer Beschäftigung mit dem Medium Fotografie: Die Fotografie umfasst immer zwei Blickwinkel: den des Fotografen und den des Betrachters. Zwei Akte vereinigen sich in ihr: das Fotografieren und das Betrachten. Nádas und Sebald stehen, in ihrer Funktion als Autor und durch ihre Texte, zunächst für jeweils einen dieser zwei Aspekte.

Nádas unternimmt den Versuch in und durch seinen Text das Bildmaterial in seinen Ursprungskontext zu reintegrieren. Es handelt sich dabei um Fotografien, die der Autor

1 Nádas, Péter: Spurensicherung. In: ders.: *Spurensicherung*. Berlin: Berlin Verlag 2007. S. 33-85

2 Sebald, Winfried Georg: *Austerlitz*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2011<sup>5</sup>

selbst angefertigt hat, beschrieben wird eine Begebenheit, die der Autor selbst erlebt hat. *Spurensicherung* ist demzufolge ein Text mit dokumentarischem Anspruch.

Sebalds Text und Methode stellen eine gänzlich andere Herangehensweise dar. Hier findet sich die Fotografie als Grundlage für eine fiktionale Handlung. Die Fotografien werden nicht in ihren Ausgangskontext zurückgeführt, sondern mit einer neuen Bedeutung versehen. Sebald arbeitet teilweise mit eigenen, teilweise mit gesammelten Fotografien. Fiktionalität und Realität werden hier vorsätzlich vermischt. Sebald tritt nicht in erster Linie als Fotograf auf, vielmehr erscheint er als Betrachter, der den fertigen Bildern eine Bedeutung zuordnet. Die Fotografie wird hier Bestandteil einer kreativen Neuschöpfung, wodurch ihr Beweischarakter ausgelöscht wird.

Um die Wirkung des fotografischen Bildes auf die hier behandelten Texte analysieren zu können, bedarf es zunächst einer näheren Untersuchung der Fotografie und ihrem Bezug zur Wirklichkeit. Erst durch die Beschreibung der Fotografie und der sie definierenden Faktoren können Erkenntnisse über die Verbindung von Fotografie und Text gewonnen werden. Es stellt sich die Frage, warum Fotografien als Beweis oder als Werkzeug zum Lügen verstanden werden können und auf welche Weise sie diese Rolle einnehmen. In diesem Sinne liegt der Schwerpunkt dieser Arbeit auf den Theorien der Fotografie. Erst sekundär und im Blickwinkel dieser finden die Primärtexte im Einzelnen Betrachtung. Die theoretischen Ausführungen stützen sich dabei insbesondere auf Theoreme von Bernd Stiegler, Joel Snyder und Jean Baudrillard.

Zugunsten der leichteren Lesbarkeit wird in der vorliegenden Arbeit auf eine spezifische Geschlechterschreibweise verzichtet. Alle verwendeten Personenbezeichnungen sind als geschlechtsneutral zu verstehen.

## 2. Fotomaterial als Beweis

„Die Photographie ist eine neue Bildsprache, die im Gegensatz zu den Hieroglyphen und der Sprache der Azteken nicht die Dinge in Bildzeichen übersetzen muß, sondern unmittelbar als Bilder sprechen lassen kann.“<sup>3</sup> Warum Fotografien als Beweis, als ein „Es-ist-so-gewesen“<sup>4</sup>, wie Roland Barthes es ausdrückt, zu verstehen sind, beschreibt dieser Satz eindringlich. Die Fotografie hat den Stellenwert einer eigenständigen Sprache, ist authentische Darstellungsform, agiert autonom. Vor allem aus der Pionierzeit der Fotografie finden sich Texte, die dem Medium Fotografie eine Art unumstößliche Wirklichkeitsdarlegung zusprechen.<sup>5</sup> Ausgangspunkt für diese Auffassung ist die Produktionsweise der Fotografie, die auf technisch-physikalischen beziehungsweise technisch-chemischen Gegebenheiten basiert und daher als wesentlich objektiver – im Gegensatz zur menschlich bedingten Subjektivität – angesehen wurde.<sup>6</sup> Das „Faktische“ wird in diesem Zusammenhang in direkte Verbindung mit dem Herstellungsprozess und dem Produkt der Fotografie gebracht.

Der gesamte Realismuszweig – Theorien, welche der Fotografie Wirklichkeitstreue in der Abbildung zuschreiben – innerhalb der Fotografietheorie ist in seiner Argumentation sehr umfassend und vielseitig. Es ist dabei bemerkenswert, dass die Verbindung Fotografie-Realität von unterschiedlichsten Herangehensweisen und Blickpunkten aus betrachtet und daher also auf mehreren Ebenen hergestellt werden kann.

Die Fotografie, deren Funktion in der Abbildung und dem Sichtbarmachen eines Referenten besteht, weist dabei immer eine starke Verbindung zum Sehen auf. Ihre gesamte Wirkung drückt sich hierüber aus. Wenn daher das Verhältnis zum Sehen und die Bedeutung für den Sehvorgang definiert wird, kann auch eine Wertung über die Qualität der Fotografie erfolgen. Die Auseinandersetzung mit dieser Komponente der Fotografie ist als Ausgangspunkt für weitere Überlegungen zum dokumentarischen oder

3 Stiegler, Bernd: *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*. S. 210 Stiegler fasst hier erste Äußerungen zur Daguerreotypie zusammen (ebd. S. 209f).

4 Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1989. S. 87

5 Siehe hierzu z. B. Mohol-Nagy, Laszlo: fotografie: die objektive sehform unserer zeit. In: Bernd Stiegler (Hg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart: Reclam 2010. S. 45-49.

6 Vgl. Crary, Jonathan: Die Modernisierung des Sehens. In: Stiegler: *Texte zur Theorie der Fotografie*. S. 206-224. Hier S. 210 sowie Daston, Lorraine/Galison, Peter: *Objektivität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007. S. 138 und Hillenbach, Anne-Kathrin: *Literatur und Fotografie. Analysen eines intermedialen Verhältnisses*. Bielefeld: Transcript Verlag 2012. S. 42ff

realitätsbezogenen Wert des fotografischen Mediums wesentlich. Aus diesem Grund wird im folgenden Kapitel zunächst der Bezug der Fotografie zum Sehen erörtert.

## 2.1 Von der Camera obscura zum wirklichen Sehen

Schon die Urform der fotografischen Abbildung, das Bild in der Camera obscura, sollte nach Descartes, Locke und weiteren Theoretikern und Wissenschaftlern des 17. Jahrhunderts eine deutlichere beziehungsweise wahrere Aufnahme der äußeren Welt ermöglichen als dies durch die bloßen Sinne gegeben ist.<sup>7</sup> Hier zeigt sich also eine Herabstufung der Sinne. Im Kontext der Wissenschaften war diese jedoch pragmatisch und dient dem Zweck, die Fehler, die aus dem Vertrauen auf die Sinne resultierten, zu vermeiden.<sup>8</sup> Durch die Hinwendung zu technischen Hilfsmitteln sollte eben diese Fehlerquelle eingedämmt werden.

### 2.1.1 Camera obscura

Die perspektivische Wiedergabe der Camera obscura ist laut André Bazin eine der ersten „wissenschaftlichen und in gewisser Weise schon mechanischen System[e]“<sup>9</sup>. Er erläutert das Wirkungsprinzip der Camera obscura folgendermaßen: „Die Perspektive ermöglicht dem Künstler die Illusion eines dreidimensionalen Raumes, in dem die Gegenstände sich so befinden, wie wir sie in Wirklichkeit sehen.“<sup>10</sup> Damit bescheinigt Bazin der perspektivisch gestützten Darstellung eine Verbindung zur sichtbaren Wahrheit. Diese Verbindung wurde später – auf dieselbe Weise argumentiert – auf die Fotografie übertragen, die ebenfalls ein wahrheitsgetreues Abbild zeigt.

Es ist auch ein direkter Vergleich zwischen dem menschlichen Auge und der Camera obscura möglich: Ebenso wie bei der Camera obscura wird bei der Bilderzeugung im Auge „die Außenwelt in einen abgeschlossenen und isolierten Innenraum“<sup>11</sup> übertragen. So komme eine Vermittlung zwischen Beobachter und Welt zustande, wodurch die Außenwelt

---

7 Vgl. Crary: Die Modernisierung des Sehens. S. 208

8 Vgl. Snyder, Joel: Sichtbarmachung und Sichtbarkeit. In: Peter Geimer (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002. S.142-167. Hier S. 145. Snyder bezieht sich in seinen Ausführungen auf den französischen Wissenschaftler Etienne Jules Marey(1830-1904), der die Fehlbarkeit der Sinne ausdrücklich betonte.

9 Bazin, André: Ontologie des fotografischen Bildes. In: Wolfgang Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie III. 1945-1980*. München: Schirmer/Mosel 1999. S. 59-64. Hier S. 60

10 Ebd. S. 60

11 Stiegler: *Bilder der Photographie*. S. 33

für die Betrachtung des Verstandes verfügbar gemacht werde.<sup>12</sup>

Als „Zugang zu einer objektiven Wahrheit über die Welt“<sup>13</sup> war die Bedeutung der Camera obscura auf das Sehen somit nicht nur rein ästhetisch, sondern auch gesellschaftlich relevant.

[Die Camera obscura] wurde zu einem – vielfach weiterentwickelten – Modell dafür, wie Beobachtung zu richtigen Schlußfolgerungen über die äußere Welt führt. [...] Als eine komplexe Machttechnik war sie ein Mittel, um dem Betrachter eine Regel darüber vorzugeben, wie sich eine perzeptive *Wahrheit* konstituiert, und sie umriß ein feststehendes Bezugssystem, dem der Betrachter unterworfen wurde.<sup>14</sup>

Die Camera obscura spielte demnach nicht nur innerhalb der Optik eine Rolle. Die Sichtweise, die durch die Camera obscura bedingt ist, hatte mehr noch Wirkung auf den Wissensdiskurs und das beobachtende Subjekt:

Denn die Camera obscura war nicht nur ein unumstößlicher, neutraler Ausrüstungsgegenstand oder ein Ensemble technischer Prämissen, an dem man herumbasteln und das man im Laufe der Jahre verbessern konnte, sondern sie war vielmehr eingebettet in eine viel umfassendere und dichtere Organisation des Wissens und des beobachtenden Subjekts. Wenn wir sie unter historischen Gesichtspunkten sehen wollen, müssen wir anerkennen, daß die strukturellen und optischen Prinzipien der Camera obscura für nahezu zweihundert Jahre, vom späten 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, zu einem bestimmenden Paradigma wurden, das den Status und die Möglichkeiten des Betrachters festschrieb.<sup>15</sup>

Die weiter oben erwähnte Disparität von Innen und Außen, Wahrnehmung und Wirklichkeit, Abbildung der Camera obscura und der Außenwelt, die durch die Verwendung der Camera obscura überhaupt erst entsteht, wird dabei als System quasi reibungslos auf das Individuum und seine Umgebung adaptiert. Deutlich wird die Verbindung der Camera obscura mit der menschlichen Erkenntnis insbesondere bei Descartes. Die Welt als Äußeres wird vom innen situierten Geist wahrgenommen und entschlüsselt. Der Geist ist dabei als Raum aufzufassen – ähnlich zur Camera obscura wird er als ein abgeschlossener Bereich verstanden, innerhalb dessen eine Projektion der Wirklichkeit stattfindet.<sup>16</sup> Jonathan Crary fasst hierzu zusammen:

---

12 Vgl. Ebd. S. 33

13 Crary: Die Modernisierung des Sehens. S. 209

14 Ebd. S. 208

15 Ebd. S.208

16 Vgl. Ebd. S. 209f

Für Descartes demonstriert die Camera obscura, wie ein Betrachter die Welt „ganz allein durch Wahrnehmung des Geistes“ erkennen kann. Die sichere Positionierung des Selbst durch diesen leeren Innenraum war die Voraussetzung für das Erkennen der äußeren Welt. [...] die Camera obscura [war] mit seinem Versuch, das Wissen auf eine rein objektive Sicht der Welt zu gründen, gut vereinbar.<sup>17</sup>

Bei Descartes, wie später auch in der Fototheorie des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, ist die technische Grundlage für das Entstehen des Bildes ein Hauptfaktor, auf der die Erklärung der Camera obscura als brauchbares Instrument der Wahrnehmung aufbaute. Im Zuge der größeren Anerkennung des mathematisch begründeten Gerätes, wurde die menschliche Sinneswahrnehmung zurückgestuft:

Auf Naturgesetzen – d.h. der geometrischen Optik – beruhend, bot die Kamera einen unfehlbaren Aussichtspunkt auf die Welt. Die sinnliche Wahrnehmung, die in jeder Hinsicht vom Körper abhängig war, wurde zugunsten der Repräsentationen dieses mechanischen, monokularen Apparats, deren Authentizität jenseits allen Zweifels verortet wurde, verworfen.<sup>18</sup>

Crary betont in diesem Zusammenhang auch die positive Wertung des Apparats aufgrund seiner Monokularität. Hier mussten nicht erst zwei leicht unterschiedliche „und darum provisorische[n], tentative[n] Bilder, die sich jedem der beiden Augen“ zeigten, abgeglichen werden.<sup>19</sup> Statt über diesen Umweg zu gehen, wurde die „sichtbare Welt“<sup>20</sup> mittels der Camera obscura in ihrer Eindeutigkeit wahrgenommen, da die Bildherstellung in ihrem Fall nur über ein „Auge“ geschieht. Als Ergebnis dieser Sehweise entsteht ein „gänzlich lesbare Raum“, der von Unklarheiten befreit ist.<sup>21</sup> Das Bild der Camera obscura macht dem Betrachter ein Verständnis von der Welt also leichter zugänglich.

Das Prinzip der Camera obscura hat nicht nur Auswirkung auf die Darstellung von Gegenständen, sondern auf die Rezeptionsweise der Welt durch den Betrachter. Die sichtbare, daher wahrnehmbare, Welt wird durch die Abgeschlossenheit des Raumes, in der sie auftritt, durch die Berechenbarkeit ihrer Abbildung – beruht sie doch auf den Gesetzen der perspektivischen Darstellung<sup>22</sup> – und durch die Vereinfachung des Entstehungsprozesses dieses Abbildes (statt binokular monokular) definiert. Die an sich subjektive Wahrnehmung, die an die menschlichen, somit subjektiven Sinne, gebunden ist,

---

17 Ebd. S. 210

18 Ebd. S.210

19 Vgl. Ebd. S. 210

20 Ebd S. 211

21 Vgl. Ebd. S. 211

22 Vgl. Stiegler: *Bilder der Photographie*. S. 33

wird durch den Apparat, der sich in seiner Funktionsweise an bestimmte Regelmäßigkeiten hält, in einem System fassbar und repräsentierbar.<sup>23</sup> Berufen sich spätere Thesen auf die chemisch-mechanische Genese des fotografischen Bildes, so ist es bei der Camera obscura noch die „mathematisch genaue“ Übereinstimmung mit der sichtbaren Wirklichkeit, die diese Überlegungen legitimieren.<sup>24</sup>

Konsequenz dieser Mathematisierung des Blicks ist eine geometrische Entsprechung der Erkenntnis und ihres Objekts, die durch das Auge als Projektions- und Vermittlungsinstanz geleistet wird. Das Auge ist ein Medium, das zwischen Ding und Verstand, der „äußeren Natur“ und den Begriffen und Vorstellungen vermittelt.<sup>25</sup>

Erkenntnis und Objekt stehen hier in direkter Relation zueinander, die durch das Auge registriert und der Wahrnehmung zugänglich gemacht wird. Das heißt das Auge ist hier nur Vermittler. Durch diese Erklärung wird aber der Sehsinn als letztgültiger Sinn für den Erkenntnisgewinn anerkannt. Erkenntnis steht damit in direkter Beziehung zum Visuellen. Das visuell Erfahrbare definiert somit auch die Realität.

Durch das Abbilden der Wirklichkeit als Form, wie es eben mithilfe der Camera obscura geschieht, kann daher eine Ordnung der Gegenstände gewährleistet werden. Die Welt erscheint nicht mehr als undefinierbare Erscheinung, sondern als auf geometrischen Regeln basierte Abbildung.<sup>26</sup> Die Camera obscura formt und ordnet die sichtbare Welt.

Diesen Gedanken weiter verfolgend wird auch die Verbindung zwischen Camera obscura und Gesellschaft deutlich. Die Divergenz von innen und außen, geistiger Wahrnehmung und Außenraum lässt sich wie oben bereits erwähnt auf das Subjekt und die Ordnung, in der es sich bewegt, übertragen:

Ein autonomes Subjekt konnte sich die sichtbare Welt zwar aneignen, aber nur als privates, einheitliches Bewußtsein, losgelöst von jeder aktiven Beziehung zur Außenwelt. Die Camera obscura legitimiert den monadischen Gesichtspunkt des Individuums, seine sinnliche Erfahrung aber wird einer externen, präexistenten Welt objektiver Wahrheit untergeordnet.<sup>27</sup>

In dem Maße, in dem das durch die Sinneswahrnehmung erzeugte Bild der mechanisch erstellten Abbildung untergeordnet wird, wird das Subjekt in eine höhergestellte

23 Vgl. Crary: Die Modernisierung des Sehens. S. 210

24 Vgl. Stiegler: *Bilder der Photographie*. S. 33

25 Ebd. S. 209

26 Vgl. Ebd. S. 209

27 Crary: Die Modernisierung des Sehens. S. 211

Wirklichkeit eingebettet und dieser ebenfalls untergeordnet. Das Individuum definiert sich hier durch seine Rolle als bloßer Betrachter, ist also „einem unverrückbaren Gefüge von Positionen und Unterteilungen unterworfen“<sup>28</sup> und somit ein passives Element der an sich losgelösten Welt. Ist die Wirklichkeit mit dem Sichtbaren gleichgesetzt, so wird die Perzeption derselben als wahrheitsgetreuer erachtet, wenn sie mechanisch unterstützt verläuft und sich der Betrachter nicht nur auf die subjektive und daher willkürliche und fehlbare Wahrnehmung des Auges verlassen muss.

### 2.1.2 Die Fotografie als neue Form des Sehens

Die Fotografie wurde bald nach ihrem Aufkommen als Hilfsmittel für ein neues Sehen gewertet. In dieser Tradition ist auch die fotografische Stilrichtung der Avantgarde, das „Neue Sehen“, zu deren Vertretern unter anderem László Moholy-Nagy gehörte, zu verorten. Wie bei der Camera obscura beschränkte sich die Wirkung der Fotografie nicht nur auf den Bereich der Kunst und der Ästhetik. Auch die Philosophie und die Wissenschaften nahmen sich ihrer an und bescheinigten ihr bald größere Bedeutung. Die Erkenntnis ist auch hier einer der Hauptgegenstände.

Moholy-Nagy schreibt der Fotografie die Möglichkeit zu, den Blick des Betrachters zu „schulen“.<sup>29</sup>

aber diese technische erweiterung zieht ihre kreise fast zu einer fysiologischen [sic!] transformierung unserer augen, indem uns die schärfe des objektivs, seine lückenlose genaugigkeit in der beschreibung eines gegenstandes zu einer beobachtungsgabe verhilft, zu einem sehen erzieht, dessen standard heute bis zu den überdimensionierenden, überschnellen moment- und mikrobildern reicht. [...] die fotografie schenkt uns ein gesteigertes bzw. ein mehr-sehen in der – (unseren augen gegebenen) – zeit, in dem – (unseren augen gegebenen) – raum.<sup>30</sup>

Das fotografische Bild wird hier in erster Linie als genaue Abbildung verstanden, die eine deutliche Wirkung auf den Rezipienten ausübt. Der Betrachter, der sich an die Gegebenheiten des Mediums anpasst, entwickelt seine Wahrnehmung dadurch weiter. Das bisherige Sehen wird in der Folge durch ein neues Sehen ersetzt. Moholy-Nagy spricht aber nicht nur von einer neuen Sehform, sondern von einer im Verhältnis zu älteren Darstellungsarten „objektiven“ Sehform.<sup>31</sup>

28 Ebd. S. 211

29 Vgl. Stiegler: *Bilder der Photographie*. S. 151

30 Moholy-Nagy: *fotografie: objektive sehform*. S. 46f

31 Vgl. Ebd. S. 49

Das Kameraobjektiv soll also quasi an die Stelle des Auges treten. Albrecht Renger-Patzsch schreibt dazu 1960:

Ohne uns im Dornengestrüpp komplizierter Begriffsbestimmungen zu verfangen, befinden wir uns mit der Wirklichkeit in guter Übereinstimmung, wenn wir annehmen, daß die Mittel der Fotografie Objektiv, Kamera, Platten bzw. Film sind und ihre Aufgabe, Bilder der sichtbaren Welt zu erzeugen. Diese Aufgabe ist nicht ohne Reiz, denn die Fotografie soll ja nun die Rolle des Auges übernehmen, das Foto soll für das Gesehene stehen. Ich sagte, nicht ohne Reiz; denn das Sehen ist ein höchst komplizierter, durchaus subjektiver, man kann sagen, schöpferischer Vorgang. Es stellt die Summe unendlich vieler in der Zeit gewonnener Augeneindrücke, ihre Verknüpfung zum Gesamteindruck und dessen Auswertung dar. Die Fähigkeit, zu sehen und das Gesehene zu verarbeiten, ist bei den verschiedenen Menschen, je nachdem, wie sie veranlagt und ausgebildet sind, sehr verschieden [...]. Diesen Vorgang des Sehens soll nun die Fotografie bis zu einem gewissen Grade ersetzen.<sup>32</sup>

Diese Ungleichheit im Sehen soll durch die Fotografie also ausgemerzt werden; das Sehen soll normiert werden, mit dem Ziel eine gleiche Basis, auf die sich jeder einzelne stützen kann zu schaffen. Eigentlich aber, so zeigt Renger-Patzsch wird das Sehen dadurch von der Fotografie übernommen. Der Mensch muss die Sinneseindrücke nicht mehr zu einem Bild zusammenfügen: Was er durch die Fotografie erhält, ist ein bereits vollendetes Bild.<sup>33</sup>

Moholy-Nagy formuliert ähnlich aber bestimgender, dass das Auge, welches „die aufgenommenen optischen Erscheinungen mit unserer intellektuellen Erfahrung durch assoziative Bindungen formal und räumlich zu einem Vorstellungsbild ergänzt“<sup>34</sup> im Gegensatz zum fotografischen Apparat nicht als neutral zu bezeichnen ist. Gerade deshalb ist das Zurückgreifen auf die Fotografie wichtig: „[W]ir [besitzen] in dem fotografischen Apparat das verlässlichste Hilfsmittel zu Anfängen eines objektiven Sehens.“<sup>35</sup> Es geht also um einen Beweisaspekt, den die Fotografie gewährt, eine Art Sicherheitsgefühl. Die Fotografie vermittelt dem Betrachter eine Gewissheit, die die reine Sinneswahrnehmung nicht zusichern kann.

Zudem wurden an die Fotografie im Laufe ihrer Geschichte verschiedenste Ansprüche gestellt, die das objektive Sehen als selbstverständlich aus dem Medium hervorgehende Eigenschaft auszeichnete. Die Neue Sachlichkeit der 20er Jahre des letzten Jahrhunderts

32 Renger-Patzsch, Albert: Versuch einer Einordnung der Fotografie. In: Kemp: *Theorie der Fotografie III*. S.116-123. Hier S. 119f

33 Vgl. dazu auch Barthes: Barthes, Roland: Wirklichkeits- oder vielmehr Realitätseffekt (Lacan). In: Stiegler: *Texte zur Theorie der Fotografie*. S. 95-101. Hier S. 100

34 Moholy-Nagy, Laszlo: *Malerei, Fotografie, Film*. München 1925. Reprint Passau 1978<sup>2</sup>. S. 128. Zitiert nach Stiegler: *Bilder der Photographie*. S.35

35 Moholy-Nagy, Laszlo: *Malerei, Fotografie, Film*. München 1925. Reprint Passau 1978<sup>2</sup>. S. 128. Zitiert nach Stiegler: *Bilder der Photographie*. S.35

beharrte beispielsweise auf der Schärfe der Fotografie und bescheinigte ihr damit als „nüchtern-präzise[r] Sichtbarmachung“ indirekt mehr Verlässlichkeit.<sup>36</sup>

### **2.1.3 Objektives Sehen als Bestandteil der Definition der Fotografie**

Für die Bestimmung der Fotografie als objektiver und damit einhergehend realistischer Darstellungsform, sind nicht nur die Fragen nach dem Wie und Was des Sichtbarmachens wesentlich, sondern auch medienspezifische Beschreibungen der Fotografie.<sup>37</sup> Aus ihnen geht hervor, wie selbstverständlich die Attribute objektiv, realistisch und wahr als Teil der Natur der Fotografie gewertet wurden.

Gewisse Eigenschaften, die der Fotografie auf diese Weise zugewiesen wurden, prägen die Bestimmung des fotografischen Produkts als Ausgangspunkt für ein besseres Sehen oder Erkennen mit. Eine dieser medienspezifischen Bezeichnungen ist die Metapher der Einbalsamierung, die für die Fotografie Verwendung fand. Durch die Herstellung einer Fotografie wird der reelle Gegenstand, der Referent, einbalsamiert. Es handelt sich nicht um ein Neuschaffen, sondern um ein Überdauern der Zeit. In Bezugnahme auf André Bazins Text „Ontologie des fotografischen Bildes“<sup>38</sup>, fasst Bernd Stiegler dann auch wie folgt zusammen: „Die Photographie ist eine Mumie und ist dank ihrer Objektivität, ganz wie jene der Pharaonen, eine körperliche, materielle Einbalsamierung.“<sup>39</sup> Auf ein Retten vor der zeitlichen Vergänglichkeit bezogen, bedeutet Einbalsamierung hier also ein Konservieren, welches das Objekt in seiner gegenwärtigen Sichtbarkeit fortbestehen lässt.<sup>40</sup> Das Objekt, wie es sich zu einem bestimmten Zeitpunkt gezeigt hat, wird von weiteren Einwirkungen befreit, die durch das Voranschreiten der Zeit eintreten würden. Es wird in einen Raum ohne Zukunft – gleich einer Sargkammer der Pharaonen – übersetzt.

Als Ergebnis ist ein langsameres Sehen oder auch ein längeres Betrachten möglich. Der Rezipient kann sich einer gewissen Realität, die auf dem Bild eingefangen ist, der Realität in ihrer erstarren Form, in Ruhe widmen. Daraus ergibt sich ein genaueres Betrachten, ein besseres Erkennen, eine neue Art zu sehen. Dieses genauere Betrachten erscheint nur

---

36 Vgl. Ullrich, Wolfgang: Unschärfe, Antimodernismus und Avantgarde. In: Geimer: *Ordnungen der Sichtbarkeit*. S. 381-412. Hier S. 388

37 Vgl. Stiegler: *Bilder der Photographie*. S. 7

38 Bazin behandelt in seinem Text die Fotografie, neben anderen Künsten als eine Art Methode des Überlebens oder Überdauerns.

39 Stiegler: *Bilder der Photographie*. S.89

40 Vgl. Bazin: Ontologie des fotografischen Bildes. S. 59

sinnvoll, wenn dadurch auch andere Facetten, die ansonsten übersehen worden wären, zu erschließen sind. So wird in der Fotografietheorie an vielen Stellen auf die Detailvielfalt als eine besondere Eigenschaft der Fotografie verwiesen. Das Foto dient dabei als Ort der Entdeckung. Nuancen, die erst beim zweiten Blick auffallen, und zum Zeitpunkt der Äußerungssituation nicht wahrgenommen wurden, werden mittels der Fotografie auf Dauer festgehalten. Durch die Herstellungsweise – ein Einbalsamieren des Originals – geht kein Detail des Abzubildenden verloren.<sup>41</sup> Wenn der Begriff der Einbalsamierung verwendet wird, geht es nicht so sehr um eine Vorlage, die reproduziert wird, betont wird hier vielmehr das Bewahren des Originals, ohne eine Änderung desselben.

Mit dieser Metapher kommt es somit zu einer Verschiebung der Wirklichkeit auf das Fotomaterial, denn, so schreibt Marshall McLuhan im Kontext des Einbalsamierens: „[Die Fotografie] erhebt das Abbild einer Person zur Realität.“<sup>42</sup> Das heißt auch nicht mehr das eigentliche Objekt ist Gegenstand der Wahrnehmung, sondern die Darstellung desselben, welches sich als ihm ebenbürtig erweist. Für ein neues Sehen nach Moholy-Nagy zum Beispiel ist dieser Aspekt irrelevant, da im Vordergrund nicht das greifbare Bild steht, sondern die erwähnten objektivierenden Eigenschaften der Abbildungsmethode.

Neben der Einbalsamierung ist auch der Begriff des Festhaltens eine immer wieder eingesetzte Umschreibung für den Vorgang, der sich während des Fotografierens ereignet. Er findet sich schon 1844 bei William Henry Fox Talbot: „Das Vergänglichste aller Dinge, ein Schatten, das sprichwörtliche Sinnbild für alles, was flüchtig und vergänglich ist, kann durch den Zauber unserer natürlichen Magie gebannt und für immer festgehalten werden.“<sup>43</sup> Wie bei der Einbalsamierung bietet die Fotografie durch ein Einfangen eines Augenblicks oder einer Szene eine neue, intensivere Methode zur Erkenntnisgewinnung. Im Gegensatz zum Begriff der Einbalsamierung findet sich hier auch der Gedanke an ein schnelles Wirken der Fotografie. Der kürzeste Augenblick – das eigentlich Unsichtbare, weil von den Sinnen nicht auf diese Art wahrnehmbar – kann durch sie erfasst und gleichzeitig verlängert werden. Der Augenblick erhält eine neue Qualität: Sein kurzes

---

41 Siehe dazu auch Kapitel 2.4.1

42 McLuhan, Marshall: Das Foto eine Ikone. In: *European Photography*. Nr. 22. April-Juni 1985. S. 27-29.  
Zitiert nach: Stiegler: *Bilder der Photographie*. S. 90

43 Talbo, William Henry Fox: Some Account of the Art of Photogenic Drawing. In: *The London and Edinburgh Philosophical Magazine and Journal of Science*. March 1839. S. 196-208 (dt. Übersetzung in: Wolfgang Baier: Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie. München/Leipzig 1977. S. 82-86.)  
Zitiert nach: Geimer, Peter: *Theorien der Fotografie zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag 2009. S. 114

Aufblitzen kann relativiert werden. Gleichzeitig manifestiert sich hier die Rolle der Fotografie als Medium der Entdeckung.<sup>44</sup> Bekanntestes Beispiel dafür, wie sich das Verständnis einer sichtbaren Wirklichkeit durch das fotografische Bild geändert hat, sind die Pferdestudien von Eadweard Muybridge.<sup>45</sup> Erst seine Momentaufnahmen des galoppierenden Pferdes, machten die tatsächliche Schrittfolge, die einzelnen Phasen der Bewegung eines Pferdes, nachvollziehbar. Die menschliche Wahrnehmung hatte zuvor diese Abläufe abweichend registriert: „Die Aufnahmen des Pferdes Occident zeigten, daß bei schnellen Bewegungen für einen Augenblick keines der vier Hufe den Boden berührte, und belehrten das abendländische Auge, daß es sich bei seiner Wahrnehmung des Phänomens getäuscht hatte.“<sup>46</sup>

Die Zuschreibung des Wesensmerkmals der Stille, die Fotografie als leises Medium, verdeutlicht die Beschränkung auf den optischen Aspekt der Realität. Jedoch wird dieser Umstand in den Realismustheorien nicht zwangsläufig als Makel gewertet. Stattdessen wird die sich daraus ergebende Konzentration auf das Sichtbare betont – das Sichtbare hier wieder als Grundlage der Realität gehandelt. Jean Baudrillard schreibt:

Das Schweigen des Fotos. Eine seiner wertvollsten Eigenschaften [...]. Von welchem Lärm und welcher Gewalt es auch immer umgeben ist, das Foto gibt das Objekt der Immobilität und dem Schweigen zurück. Inmitten der städtischen Konfusion stellt das Foto das Äquivalent der Wüste wieder her, eine phänomenale Isolation. Es ist die einzige Art, die Städte in Stille zu durchlaufen, die Welt in Stille zu durchqueren.<sup>47</sup>

Die Subtraktion aller Geräusche und Beweglichkeit hat nicht nur eine direkte Wirkung auf die Wahrnehmung, indem das Sichtbare leichter wahrnehmbar wird. Diese Reduktion hat auch eine zwangsläufig beruhigende Wirkung auf den Betrachter, der keinen durch die Umwelt ausgeübten Stressfaktoren mehr ausgeliefert ist. Die äußere Welt ist geradezu kristallisiert und gereinigt: „Das Foto hat eine Art von Verblüffung, von Aussetzen, von phänomenaler Unbeweglichkeit, welche das Überstürzen der Ereignisse unterbricht. Das Einfrieren des Bildes ist ein Einfrieren der Welt.“<sup>48</sup> Störfaktoren werden durch die Fotografie unterbunden. Was übrig bleibt, ist eine klare und direkte Referenz, die zum

---

44 Vgl. Daston/Galison: *Objektivität*. S. 133ff

45 Vgl. Stiegler, Bernd: *Theoriegeschichte der Photographie*. München: Wilhelm Fink 2010<sup>2</sup>. S. 97

46 Ebd. S. 95

47 Baudrillard, Jean: Denn die Illusion steht nicht im Widerspruch zur Realität. In: Stiegler: *Texte zur Theorie der Fotografie*. S. 50-58. Hier S. 56f

48 Baudrillard, Jean: Denn die Illusion steht nicht im Widerspruch zur Realität. S. 56

konzentrierten Betrachten veranlasst.

In der Hinwendung zum Betrachter zeigt sich ein weiterer Aspekt des Fotografischen: die Verbindung von Voyeurismus und Passivität. Die Position des Betrachters lässt sich dabei von der Beschaffenheit des Sehens ableiten.<sup>49</sup> Der voyeuristische Blick ist geradezu untrennbar mit der Fotografie verbunden. Das Sehen auf der Grundlage einer Fotografie ist vergleichbar mit dem Blick durch ein Schlüsselloch.<sup>50</sup> Es kann nicht in das abgebildete Geschehen eingegriffen werden, der Rezipient ist nichts anderes als reiner Beobachter.<sup>51</sup> Wie der Voyeur bleibt er allerdings ungestört und in sicherer Entfernung zum Geschehen. Er kann sich dem Beobachten ganz hingeben. Der Betrachter als Voyeur möchte erkennen und entdecken.

Nach Susan Sontag hat die Fotografie eine folgenreiche Wirkung auf das Verhältnis von Betrachter und Wirklichkeit, da die durch die Beschaffenheit des Fotografischen gegebene passive Haltung eine generelle Indifferenz beim Rezipienten auslöst. Die Welt wird nicht mehr teilnehmend erlebt, sondern nur noch betrachtet und als Gegenstand, als Artefakt wahrgenommen.<sup>52</sup> Die Fotografie hat, so lässt sich folgern, nicht nur Einfluss auf die Wahrnehmung des Betrachters, sondern auch auf sein Verhalten. Der Betrachter verinnerlicht das Wissen um seine passive Rolle im Bezug auf den abgelichteten Gegenstand. Diese Akzeptanz ist schließlich so fundamental, dass er sich nicht mehr gegen die ihm aufgezwungene Stellung wehrt. Der Augenblick des Betrachtens wirkt somit nicht nur in diesem Augenblick, sondern auch später noch.

## 2.2 Die leidenschaftslose Herstellung

Ihren Status als wahrheitsgetreu abbildendes Medium hat die Fotografie, wie bereits erwähnt, mehreren Faktoren zu verdanken. Im Verhältnis zur Wahrnehmung wurde in den vorigen Kapiteln bisher das Verhältnis von Sehen und Fotografie besprochen. Die Herstellung der Fotografie steht in diesen Theorien nicht direkt im Vordergrund. Allerdings ist die Art der Genese für die Zuschreibung einer realitätstreuen Wiedergabe durch die Fotografie in der Theorie zentral. Dazu gehört auch die Anerkennung der Fotografie als

---

49 Vgl. Stiegler: *Bilder der Photographie*. S. 252

50 Vgl. Ebd. S. 251

51 Vgl. Ebd. S. 250f

52 Vgl. Ebd. S. 250F und Sontag, Susan: Über Fotografie. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 2011<sup>20</sup>. S. 16ff

leidenschaftslos funktionierendes Medium.

„Die Originalität der Fotografie im Unterschied zur Malerei besteht also in ihrer Objektivität.“<sup>53</sup> Im Vergleich von Malerei und Fotografie bestärken sich die Argumente für die Fotografie als Medium der direkten Realitätswiedergabe besonders. Die Malerei wirkt dabei als Repräsentant der Emotion und steht hierbei der nüchternen Fotografie streng gegenüber. Anders als die Malerei, die eine manipulierte Wirklichkeit abbildet, ist die Fotografie als ein realitätsnahes Medium aufgefasst worden.<sup>54 55</sup> Die Malerei ist dabei zur Gänze von der Person des Künstlers geprägt. Der Künstler verwendet die Malerei als Ausdrucksmittel. Er bringt immer auch einen Teil von sich selber mit ein, gerade dadurch, dass er im Entstehungsprozess auf seine Wahrnehmung zurückgreifen muss. Letztendlich produziert er – gleichgültig wie wirklichkeitsnah und detailgetreu seine Wiedergabe ist – eine persönliche Sicht auf die Welt. Seine Gefühle kann er, als empfindendes Subjekt, nicht ausklammern: „So talentiert der Maler auch sein mag, sein Werk wird immer mit der Hypothek einer unvermeidlichen Subjektivität belastet sein. Die Präsenz des Schöpfers hinterlässt stets den Schatten des Zweifels auf dem Bild.“<sup>56</sup>

In diesem Sinn ist das Kunstwerk nicht neutraler Träger einer Botschaft. Vielmehr ist es aus einer bestimmten Mitteilungsabsicht des Malers heraus entstanden und somit kein reiner Blick auf den eigentlichen Gegenstand; es gewährt stattdessen immer eine gefilterte, bearbeitete Ansicht. Leidenschaft – so kann argumentiert werden – ist daher immanenter Bestandteil der Malerei.

Bei der Fotografie hingegen tritt „[z]um ersten Mal [...] zwischen das auslösende Objekt und seine Darstellung nur ein anderes Objekt“<sup>57</sup> – es drängt sich also kein Subjekt zwischen Objekt und dessen Reproduktion. Die Fotografie hat keine Ambitionen sich Auszudrücken. Das „andere Objekt“ von dem hier die Rede ist, wird an anderer Stelle auch als „Foto-Auge“ bezeichnet, welches sich als vollkommen leidenschaftslos definieren lässt:

---

53 Bazin: Ontologie des fotografischen Bildes. S. 62

54 Vgl. Stiegler: *Bilder der Photographie*. S. 151f

55 Moholy-Nagy proklamiert vor dem Hintergrund der Etablierung der Fotografie als eigener Domäne: „alle deutungen der fotografie sind bisher von dem ästhetisch-filosofischen [sic!] umkreis der malerei beeinflusst worden. [...] es kann in diesem Zusammenhang nicht klar genug ausgesprochen werden, daß es uns völlig gleichgültig ist, ob die fotografie 'kunst' produziert oder nicht. Ihre eigengesetzlichkeit allein [...] wird den maßstab der zukünftigen wertung liefern.“ (Moholy-Nagy, Laszlo: objektive sehform. S. 48f) Es geht also weniger um die Frage, ob die Fotografie auch Kunst sein kann, sondern um eine Rechtfertigung derselben als eine eigenständige Darstellungsform.

56 Bazin: Ontologie des fotografischen Bildes. S. 61

57 Ebd. S. 62

„Das Foto-Auge ist ein eigentümliches Organ voller Kälte und Teilnahmslosigkeit.“<sup>58</sup> Es nimmt unbeeindruckt wahr und hält das Gesehene fest, ohne dass es eine Wirkung auf das Foto-Auge selber hätte. Es handelt sich hierbei also um zwei parallel ablaufende Vorgänge: Zum einen um den Wahrnehmungsprozess, der ungetrübt und unbefangen stattfindet, zum anderen um die Wirkung des Erblickten auf die wahrnehmende Instanz. Im Falle des Foto-Auges existiert dieser zweite Punkt nicht. Was auch immer die Kamera festhält, es beeinflusst sie nicht. Stiegler macht dies durch ein Zitat Albert Renger-Patzschs über Ernst Jünger deutlich: „Der hellsichtige Jünger schrieb schon in den 20er Jahren von der Photographie als einem unempfindlichen und unverletzlichen Auge, das ebenso unbeteiligt die Kugel im Flug festhält, wie den Menschen im Augenblick, in dem er von einer Explosion zerrissen wird.“<sup>59</sup> Es zeigt sich also, dass die Linse von jeder Emotion befreit und durch „Unparteilichkeit“<sup>60</sup> gekennzeichnet ist. Jedes spätere Geschehen wird von ihr mit derselben Unbetroffenheit erblickt und festgehalten.

Das Zurückgreifen auf die technische Beschaffenheit geschieht bei dieser Argumentation nicht in erster Linie im Hinblick auf eine größere Wahrheitstreue. Es wird nicht explizit von einer realistischeren Darstellung gesprochen. Durch das Negieren einer noch so kleinen Beeinflussbarkeit des aufnehmenden Foto-Auges erfolgt aber dennoch eine Abgrenzung zum sensiblen Maler.<sup>61</sup> Die Fotografie zeigt somit einen größeren emotionalen Abstand, aus der sich dann eine größere Nähe zum Objekt, das eben nicht durch den Filter der Gefühle dargeboten wird, ergibt:

---

58 Stiegler: *Bilder der Photographie*. S. 97

59 Renger-Patzsch, Albert: Vom Sinn der Photographie und der Verantwortlichkeit des Photographen. In: Albert Renger-Patzsch: *Fotografien 1925-1960*. Bonn 1977. S.131-136. Hier S. 135. Zitiert nach Stiegler: *Bilder der Photographie*. S.98

60 Vgl. Talbot, William Henry Fox: Der Zeichenstift der Natur. In: Stiegler: *Texte zur Theorie der Fotografie*. S. 163

61 Ähnlich beschreibt dies auch Peter Geimer – allerdings nimmt er direkt Bezug auf den Wahrheitsanspruch der Fotografie. In Verbindung mit dem Stichwort der Gleichgültigkeit zeigt er in seinen Ausführungen über fotografische Bildstörungen in der frühen Fotografie auf, dass die Fotografie – hier im Speziellen die fotografische Platte – eine Täuschung nicht zulässt: „[Die Platte] kennt keinen Unterschied zwischen Fällen und Unfällen, Bild und Bildstörung, richtiger und falscher Übertragung. Sie tut, was sie tut, und sie lügt nie, ja, sie kann gar nicht lügen, da die Differenz von Lüge und Wahrheit ihr so 'gleichgültig' ist wie alles andere.“ (Geimer, Peter: Was ist kein Bild? Zur „Störung der Verweisung“. In: ders.: *Ordnungen der Sichtbarkeit*. S. 313-342. Hier S. 339)

So besteht auch das wesentliche Phänomen bei dem Übergang der barocken Malerei zur Fotografie nicht nur in der einfachen materiellen Perfektionierung [...], sondern in einem psychologischen Umstand: die vollkommene Befriedigung unseres Hungers nach Illusion durch einen mechanischen Reproduktionsprozeß, in dem der Mensch keine Rolle spielt. Die Lösung lag nicht im Ergebnis, sondern in der Entstehung.<sup>62</sup>

Die Lösung von der Bazin hier spricht, bezieht sich auf den Konflikt zwischen dem Anspruch an Realismus und Spiritualität, dem die Künste – vor der Erfindung der Fotografie – ausgesetzt waren.<sup>63</sup> Die Ähnlichkeitsanforderung an das Bild musste wegen der Subjektivität des Künstlers immer bloßer Wunsch bleiben. Erst in der Fotografie wurde eine Form der rein realistischen Darstellung gefunden. Die Essenz dieser Ausführungen kann folglich so beschrieben werden: „Alle Künste beruhen auf der Gegenwart des Menschen, nur die Fotografie zieht Nutzen aus seiner Abwesenheit.“<sup>64</sup>

### 2.3 Die Durchsichtigkeit der Fotografie

Ein weiteres spezielles Merkmal der Fotografie, welches sich als Bestätigung für eine absolute Realitätswiedergabe auffassen lässt, ist die „Durchsichtigkeit“ des Mediums. Das Medienhafte tritt hinter dem sichtbaren Ergebnis, hinter dem Bild, zurück. Die Abwesenheit des Menschen und daher der Subjektivität wird durch die Abwesenheit eines offensichtlichen „Darstellens“ hervorgerufen.

Barthes veranschaulicht diesen Gedanken, indem er zu einem ähnlichen Fazit kommt. Er beschreibt in seiner Analyse des Wirklichkeitseffektes von Haikus – in der er auch einen Vergleich mit der Fotografie zieht – diesen Effekt als ein „Verlöschen der Sprache zugunsten einer Realitätsgewißheit: Die Sprache zieht sich zurück, verbirgt sich und verschwindet, so daß nur noch das Gesagte nackt übrigbleibt. In gewissem Sinne ist der Wirklichkeitseffekt = Durchsichtigkeit.“<sup>65</sup> Bei der Fotografie kommen die gleichen Prozesse zum Tragen. Die Sprache der bildenden Kunst, der Malerei, tritt bei ihr in den Hintergrund. Die Fotografie als Repräsentant für die Abwesenheit des Künstlers und damit als vom künstlerischen Einfluss befreite Form, steht für diese Durchsichtigkeit. Parallel zu Barthes kann also formuliert werden: Da in der Fotografie das Künstliche aus der bildnerischen Darstellung ausgeschlossen ist, bleibt das Abgebildete nackt übrig, ist also

---

62 Bazin: Ontologie des fotografischen Bildes. S. 61f

63 Siehe Ebd. S. 63

64 Ebd. S. 62

65 Barthes: Wirklichkeitseffekt. S. 95

Durchsichtigkeit, und somit ein Wirklichkeitseffekt, gegeben. Das fotografische Bild ruft folglich unbedingt einen Wirklichkeitseffekt hervor.

Sie macht, in Peter Geimers Worten, „sichtbar, ohne selbst sichtbar zu sein“<sup>66</sup>. Der Betrachter erkennt das Medium an sich und seine Herstellungsweise zunächst nicht. Nicht das Mediale, der Aufnahmeapparat, steht im Zentrum der Wahrnehmung, sondern der Referent. Entscheidend ist daher gerade die Referentialität des Mediums:

Tatsächlich lässt sich eine bestimmte Photographie nie von ihrem Bezugsobjekt (*Referenten*; von dem, was sie darstellt) unterscheiden, wenigstens nicht auf der Stelle und nicht für jedermann (was bei jedem beliebigen anderen Bild möglich ist, da es von vornherein und per se durch die Art und Weise belastet ist, in der der Gegenstand simuliert wird).<sup>67</sup>

Hinter der Äquivalenz der Darstellung verschwindet das Medium und scheint deshalb auch nicht mehr zu sein als direkte Darbietung eines Inhalts.

## 2.4 Die automatische Herstellung

Ein bedeutender Aspekt von fotografischen Bildern ist deren automatische Genese. Neben der Reduktion einer von Emotionen geleiteten Instanz – wie sie etwa bei der Malerei auftritt – ist die Berücksichtigung des automatischen Elementes dabei für die Charakterisierung als neutrales Medium entscheidend. Die technische Beschaffenheit ihrer Herstellung bestätigt die Annahme, das fotografische Bild sei durch den Prozess der Abbildung neutral und objektiv.<sup>68</sup> In der Hinwendung zum Prozess des materiellen Entstehens der Fotografie erscheint das Argument der fotografischen Objektivität daher vollends gerechtfertigt. Indem die Person des Fotografen als Nebeninstanz ignoriert wird, konzentrieren sich die Realismustheorien ganz auf die maschinelle Komponente der Fotografie, woraus sich auch deren „dokumentarischer Charakter“ ergibt.<sup>69</sup> Der apparative Aspekt steht in dieser Annäherung an die Thematik als unanfechtbare Tatsache im Vordergrund und begründet die Annahme, das Medium lasse kein Eingreifen von außen zu. Kein Eingreifen heißt auch kein Manipulieren oder Verfremden des Erblickten, im Grunde genommen also das Ausschließen von Fälschung oder Fehlabbildung. Daraus resultiert eine feste Verbindung mit der sichtbaren Realität, insbesondere in der Rezeption durch den

---

66 Geimer: Was ist kein Bild? Zur „Störung der Verweisung“. S. 317

67 Barthes: *Die helle Kammer*. S. 13

68 Vgl. Stiegler: *Theoriegeschichte der Photographie*. S. 103ff

69 Vgl. Geimer: *Theorien der Fotografie*. S. 206

Betrachter. Bazin dazu:

Diese Entwicklung zur Automatik hat die Psychologie des Bildes radikal erschüttert. Die Objektivität der Fotografie verleiht ihr eine Stärke und Glaubhaftigkeit, die jedem anderen Werk der bildenden Künste fehlt. Welche kritischen Einwände wir auch immer haben mögen, wir sind gezwungen, an die Existenz des repräsentierten Objektes zu glauben [...]. Die Fotografie profitiert aus der Übertragung der Realität des Objektes auf seine Reproduktion.

Die allergenaueste Zeichnung kann uns mehr Auskünfte über das Modell geben, sie wird entgegen allen Einwänden unseres kritischen Bewußtseins niemals die irrationale Kraft der Fotografie erreichen, die unseren Glauben besitzt. [...] Das Bild kann verschwommen sein, verzerrt, farblos, ohne dokumentarischen Wert, es wirkt durch seine Entstehung, durch die Ontologie des Modells, es ist das Modell.<sup>70</sup>

Die Verbindung mit der sichtbaren Realität ist also so eng, dass Abbild und Objekt als gleichwertig gelten können. Parallel dazu können Barthes' Worte „Von Natur aus hat die Photographie [...] etwas Tautologisches: eine Pfeife ist hier stets eine Pfeife, unabdingbar“<sup>71</sup> gelesen werden. Gegenstand und Abbildung sind in seinem Verständnis ebenfalls als deckungsgleich zu bezeichnen.

Ein weiterer Umstand, der in Bazins Aussage angedeutet wird, ist, dass die technische Grundlage der fotografischen Herstellung eines Bildes eine weitere Bedeutung mit sich bringt: Eine Fotografie kann nur das abbilden, was sich vor ihrer Linse zeigt.<sup>72</sup> <sup>73</sup> Durch ihre Funktionsweise ist sie geradezu dazu gezwungen das im Moment der Aufnahme Dagewesene abzubilden. Sie kann gar nicht anders.<sup>74</sup> Auf diesen Umstand hat Barthes direkt hingewiesen. Er beleuchtet die Thematik vom Standpunkt des Betrachters, wenn er sagt:

[D]as, was ich sehe, befand sich dort, an dem Ort, der zwischen der Unendlichkeit und dem wahrnehmendem Subjekt [...] liegt; es ist dagewesen und gleichwohl auf der Stelle abgesondert worden; es war ganz und gar, unwiderlegbar gegenwärtig und war doch bereits abgeschieden.<sup>75</sup>

Die Unendlichkeit, die zwischen Betrachter und Referent liegt, wird durch die Fotografie sowohl hergestellt, als auch verborgen. Durch sie findet sich der Betrachter als

---

70 Bazin: Ontologie des fotografischen Bildes. S. 62

71 Barthes: *Die helle Kammer*. S. 13

72 Vgl. Geimer: Was ist kein Bild? Zur „Störung der Verweisung“. S. 339

73 Siehe ergänzend dazu auch Kapitel 2.4.1

74 Im Zeitalter der digitalen Bildbearbeitung scheinen diese Annahmen ungültig. Allerdings hat sich die eigentliche Funktionsweise der Kamera nicht geändert. Die digitale Bildbearbeitung ist von ihr unabhängig und erfolgt in einem zweiten Schritt.

75 Barthes: *Die helle Kammer*. S. 87

wahrnehmende Person sowohl zeitlich als auch räumlich an den Ort der Aufnahme versetzt. Was der Betrachter tatsächlich sieht, ist eine starre Version der Vergangenheit und nicht in erster Linie die Kamera, durch die hindurch das Bild entstanden ist. Der Betrachter versteht sich aufgrund dieser Tatsache als Zeuge der Situation, die auf dem Bild dargestellt ist.

Objektivität heißt in diesem Sinne auch, dass das Dagewesene unverfälscht wiedergegeben wird. Aus dieser Perspektive ergibt sich wieder ein Zusammenhang mit dem in Kapitel 2.1 behandelten neuen Sehen:

Die Kategorien der Ähnlichkeit, die das fotografische Bild kennzeichnen, bestimmen also auch seine Ästhetik im Verhältnis zur Malerei. Das Ästhetische Wirkungsvermögen der Fotografie beruht in der Aufdeckung des Wirklichen. [...] Nur die Leidenschaftslosigkeit des Objektivs, das das Objekt von Gewohnheiten und Vorurteilen entkleidet, von dem spirituellen Dunst, in den meine Beobachtung es eingehüllt hat, kann es für meine Augen wieder jungfräulich erscheinen lassen [...]. Auf der Fotografie, natürliches Bild einer Welt, die wir nicht zu sehen verstanden oder nicht sehen konnten, ist die Natur letztlich mehr als die Imitation der Kunst: Sie imitiert den Künstler.<sup>76</sup>

Im Prinzip wird der Mensch in diesen Theorien nicht direkt ausgeklammert. Er ist für die Definition der Fotografie sogar wesentlich. Die Fotografie wird nämlich, wie schon im Vergleich Fotografie-Malerei, in strikter Abgrenzung zu den natürlichen perzeptiven Eigenschaften des Menschen bestimmt. Die Genese des Bildes wird dabei ausschließlich der Maschine zuerkannt, genau deshalb ist ihr Produkt unwiderlegbar. Dieser Umstand versetzt den Rezipienten in die Lage wieder jungfräulich zu sehen, da nicht erst zwischen dem eigentlichen Objekt und dem in das Bild einfließende Wesen des Künstlers eine Trennung vorgenommen werden muss.

Deutlich wird hier erneut, dass der Begriff Objektivität im Bezug auf die Fotografie immer erst durch das Loslösen vom Menschen erlangt wird: „Je weniger Eingriff von Seiten des Menschen, so die Maxime, desto unverstellter der Zugang zur Realität. Oder umgekehrt: Je sichtbarer die Spuren der gestalterischen Intervention, desto geringer der dokumentarische Wert des Bildes.“<sup>77</sup>

---

76 Bazin: *Ontologie des fotografischen Bildes*. S. 63

77 Geimer: *Theorien der Fotografie*. S. 206

## 2.4.1 Fotografie als Spur

Neben der Leidenschaftslosigkeit und der Automatik, ist die Indexikalität des fotografischen Bildes ein weiterer bestimmender Punkt für den ihr inhärenten Beweischarakter. In der Zeichentheorie von Charles S. Pierce ist der Index eines von drei möglichen Zeichenklassen, zu denen außerdem Ikonen und Symbole gehören. Der Bezug der Ikone zum abgebildeten Gegenstand beruht auf Ähnlichkeit in der Darstellung. Die Beziehung zwischen Symbol und Abgebildetem ist hingegen auf Konvention zurückzuführen.<sup>78</sup>

Der Index oder auch Indikator ist die einzige der drei Zeichenklassen, die eine tatsächliche physikalisch herleitbare Beziehung zum Objekt aufweist.<sup>79</sup> Beispiele dafür sind etwa Spuren im Schnee – sie verweisen auf die Person, welche sie hinterlassen hat und sind direkt auf ihr Einwirken zurückzuführen.<sup>80</sup> Der Zeichencharakter ergibt sich also aus einer „physikalische[n] Kontiguität zwischen dem Zeichen und seinem Referenten“.<sup>81</sup> Beim Index liegt eine reale Verbindung zwischen dem Objekt und seinem Zeichen vor.<sup>82</sup> Ähnlichkeit – obwohl beim Foto auch gegeben<sup>83</sup> – ist kein entscheidendes Kriterium:

Der Wetterhahn ist dem Wind, dessen Richtung er angibt, nicht ähnlich. Der Schatten auf dem Zifferblatt der Sonnenuhr sieht nicht aus wie die Sonne, deren aktuellen Stand er anzeigt. Entscheidend ist hier nicht die mimetische Qualität des Zeichens, sondern der Umstand, dass es in unmittelbarer Kontinuität zu der bezeichneten Sache operiert. Wenn der Wind sich dreht, dreht sich mit ihm auch der Wetterhahn. Wenn die Sonne steigt oder sinkt, wird der Schatten auf der Sonnenuhr ihrer Bewegung zwangsläufig folgen.<sup>84</sup>

Das indexikalische Zeichen beruht also mehr als alle anderen Zeichenklassen auf dem einzelnen abgebildeten Objekt. Gerade diese Verbindung zwischen Zeichen und Objekt findet sich auch in der Fotografie:

---

78 Vgl. Peirce, Charles Sanders: Die Kunst des Räsonierens. In: Stiegler: *Texte zur Theorie der Fotografie*. S. 77

79 Vgl. Geimer: *Theorien der Fotografie*. S. 21

80 Vgl. Stiegler: *Bilder der Fotografie*. S. 218

81 Dubois, Philippe: Die Fotografie als Spur eines Wirklichen. In: Stiegler: *Texte zur Theorie der Fotografie*. S. 102-114. Hier S. 102

82 Vgl. Geimer: *Theorien der Fotografie*. S. 21

83 Pierce zieht die Fotografie in seiner Theorie auch als Beispiel für Ikonen heran, verortet sie aber schließlich doch stärker bei den Indikatoren. Siehe dazu: Geimer: *Theorien der Fotografie*. S. 19-21

84 Ebd. S. 21

Ausgegangen wird [...] vom technischen Wesen des fotografischen Verfahrens, vom elementaren Prinzip des von den Gesetzen der Physik und der Chemie bestimmten *Lichtabdrucks*. [...] In typologischen Begriffen bedeutet dies, daß die Fotografie mit jener Kategorie von *Zeichen* verwandt ist, in der man auch den Rauch vorfindet (Indikator eines Feuers), den Schlagschatten (Indikator einer Anwesenheit) [...] usw. Gemeinsam ist allen diesen Zeichen, daß „der Gegenstand tatsächlich auf sie eingewirkt hat“.<sup>85</sup>

Die Verbindung zwischen Fotografie und Index ist genau wegen dieser quasi natürlichen Objekt-Zeichen-Verbindung der Argumentation für eine fotografiespezifische Objektivität interessant: „*Indikatoren* [...] verweisen aufgrund ihrer physischen Verbindung mit dem Bezeichneten zwangsläufig auf *etwas*.“<sup>86</sup> Die Existenz des Fotos allein beweist aufgrund ihrer indexikalischen Beziehung zum Objekt dessen Existenz. Das fotografische Zeichen besagt, dass dieses „*etwas*“ tatsächlich dagewesen ist – das Vorhandensein des indexikalischen Zeichens ist auf diese Existenz zurückzuführen; das Zeichen hätte ohne diese Grundlage nicht entstehen können. „*Indikatoren* lassen also keinen Zweifel daran, dass die von ihnen angezeigten Objekte tatsächlich existieren.“<sup>87</sup> Sie sind durch ihren Referenten bestimmt, sind daher also „Spur *eines Wirklichen*.“<sup>88</sup> Wegen der Besonderheit ihrer materiellen Herstellung zu den Indikatoren gezählt, personifiziert die Fotografie das Abgebildete geradezu. Barthes bezeichnet dies als „*Emanation des Referenten*“<sup>89</sup>. Sie geht aus ihrem Referenten hervor. Barthes sagt weiter:

„Photographischen Referenten“ nenne ich nicht die *möglicherweise* reale Sache, auf die ein Bild oder ein Zeichen verweist, sondern die *notwendig* reale Sache, die vor dem Objektiv plaziert [sic!] war und ohne die es keine Photographie gäbe. Die Malerei kann wohl eine Realität fingieren, ohne sie gesehen zu haben. Der Diskurs fügt Zeichen aneinander, die gewiß Referenten haben, aber diese Referenten können „Chimären“ sein, und meist sind sie es auch. Anderes als bei diesen Imitationen lässt sich in der Photographie nicht leugnen, daß *die Sache dagewesen ist*.<sup>90</sup>

Die Fotografie ist also keine Illusion, sie ist von der Realität abhängig und lässt sich nur auf diese zurückführen. Nähert man sich der Fotografie von dieser zeichentheoretischen Seite an, werden erneut die physischen Umstände ihrer Herstellung betont. Die fotografische Treue lässt sich also nicht mehr nur von der quasi rein ästhetischen Äquivalenz in der Darstellung herleiten, dass das Bild dem Objekt ähnelt, wie das etwa bei Bazin der Fall ist. Die Argumentation verlegt sich durch die Verbindung zum Index auf die

85 Dubois: Die Fotografie als Spur eines Wirklichen. S. 110

86 Geimer: *Theorien der Fotografie*. S. 22

87 Ebd. S. 22

88 Dubois: Die Fotografie als Spur eines Wirklichen. S. 102

89 Barthes: *Die helle Kammer*. S. 90

90 Ebd. S. 86

Ebene der tatsächlichen Beziehung: Das Bild bezeugt die Existenz des Objekts.<sup>91</sup> <sup>92</sup> Die Fotografie wirkt in diesem Sinne als Spur. Sie ist für den Betrachter ein Hinweis auf das Abgebildete, ist nicht das „Original“, jedoch Bezugspunkt und Erkenntnisgrundlage. Durch ihr besonderes indexikalisches Verhältnis zur sichtbaren Welt, wird die Interpretation einer Fotografie gleichzeitig zur Interpretation des Abgebildeten, des realen Vorgängers. Das heißt: In der Praxis des Betrachtens einer Fotografie manifestiert sich die Idee von der Fotografie als objektiver Darstellungsform – Betrachten heißt im Kontext der Fotografie immer auch den direkten Referenten, die Welt, zu deuten.

## 2.5 Resümee: Die Fotografie spricht die Wahrheit

Die bisherigen Ausführungen lassen den Schluss zu, die Fotografie sei dazu gezwungen die Realität wiederzugeben. Diese Annahme gründet, wie sich gezeigt hat, auf Erkenntnissen ganz unterschiedlicher Herkunft. Die technisch basierte Genese ist dabei eines der Hauptargumente, aus denen sich die übrigen quasi zu erschließen scheinen. Der Begriff der Objektivität ist dabei Dreh- und Angelpunkt: Wenn die Fotografie objektiv ist, bildet sie die Realität unbeeindruckt und neutral ab. Wird ihr objektiver Charakter bewiesen, ist die Realitätstreue der Abbildung bewiesen – wird ihre realitätstreue Darstellungsweise bewiesen, ist die Fotografie objektiv. Realitätstreue ist in weiterer Folge mit der Wahrheit über die Erscheinung der Außenwelt gleichzusetzen.

Als Medium des Sehens ist die Fotografie daher auch höhergestellt als das subjektiv funktionierende menschliche Sinnesorgan. Selbst wenn das menschliche Sehen, die menschliche Wahrnehmung beim Rezipienten des Bildes doch von Bedeutung sein sollte, so hilft die Fotografie wenigstens mittels Festhalten des Gegenstandes dieses subjektive Sehen zu optimieren. Sie ermöglicht einen genaueren Sehvorgang, der technisch unterstützt ist und damit weniger subjektiv. Die Metapher des Einbalsamierens und des Voyeurismus beschreiben genau diese beiden Aspekte.

Die Objektivität der Fotografie lässt sich – auch im Bezug auf die technische Komponente – auf ein alles berücksichtigendes, besseres Sehen zurückführen. Das genaue Abbilden, welches allen Schichten der Realität, allen Details, die selbe Aufmerksamkeit schenkt, ist

---

91 Vgl. Geimer: *Theorien der Fotografie*. S. 23

92 Geimer macht darauf aufmerksam, dass die indexikalische Verweiseigenschaft der Fotografie „noch nichts über die Wirklichkeitstreue der dabei entstandenen Artefakte“ aussagt. (Geimer: *Theorien der Fotografie*. S. 24)

dabei ebenso wichtig, wie die mathematisch nachvollziehbare Abbildung, welche Perspektivengesetzen gehorcht. Die automatische, maschinelle Herstellung ist dabei nicht nur Garant für ein genaues Abbilden, sondern schließt gleichzeitig die subjektive Komponente des Menschlichen aus. Ein intervenierendes Einmischen von Seiten des Fotografen ist für Realismustheoretiker daher unmöglich. Keine Subjektivität bedeutet wiederum pure Realität. Die Fotografie erhält dadurch die Rolle einer wissenschaftlich begründeten Gewissheitsvermittlung. Das Vertrauen auf die Fotografie ist also kein willkürliches, sondern ein fundiertes.

Durch die Erklärung des fotografischen Bildes als indexikalische Spur wird auch eine direkte Beziehung zwischen Objekt und Darstellung hergestellt. Auf diese Weise ist eine unwiderlegbare Nähe von Referent und Fotografie gegeben. Das Ergebnis ist die Beschreibung beider Elemente als gleichwertig und von gleichbleibender Bedeutung. Sie bietet Gewissheit über die Realität des Referenten.

Wie sich zeigt wird die Beziehung zwischen Fotografie und Wahrnehmung innerhalb dieser Ausführungen von zwei Seiten beleuchtet. Einerseits steht die Fotografie im Vordergrund, deren Wahrnehmung die höchsten Anforderungen an ein treues Darstellen erfüllt. Andererseits muss auch der Rezipient berücksichtigt werden. Dessen Wahrnehmung erfährt durch die Fotografie eine qualitative Veränderung. Sie wird gesteigert. Dem Betrachter ist es auf diese Weise möglich die Realität besser zu erschließen. Die Fotografie ist dabei *eo ipso* exakte Wahrnehmung – sie ist allerdings auch Hilfsmittel für eine wertvollere menschliche Wahrnehmung. Beides bedingt ihren Status als Wahrheitsvermittler. Die Fotografie verfälscht den Referenten nicht, sie gibt ihn direkt wieder. Sie denkt und fühlt nicht. Sie manipuliert nicht. Das fotografische Bild ist so gesehen ein Kopieren der Außenwelt mit gleichzeitiger objektivierender Wirkung. Sie spricht die Sprache der Realität und schafft damit Erkenntnis auf der Basis dieser Realitätstreue, woraus sich folglich ihr Wahrheitsgehalt ergibt: Der absolute und nicht bezweifelbare Realitätsbezug, der ihr zugeschrieben wird, macht sie nicht nur zum Vermittler des Sichtbaren, sondern zum Medium der Wahrheit.

## 2.6 Objektivität

Wie sich bereits in den vorangegangenen Kapiteln gezeigt hat, kann die Fotografie über ihr Verhältnis zur sichtbaren Welt bestimmt werden. Durch dieses Verhältnis erlangt sie ihren besonderen Status. Dabei wird sie als natürlich-objektiv verstanden. Diese ihr inhärente Objektivität lässt sich auf unterschiedliche Weise herleiten.<sup>93</sup> Sie wird hier nicht als Eigenschaft des Betrachters deklariert. Nicht dem Betrachter wird Objektivität zugeschrieben. Genauer gesagt ist es ihm mithilfe des Mediums möglich, objektivere Information zu erhalten. Grundlage dieser Begründung ist, wie gezeigt wurde, die einzigartige mechanische Herstellungsweise, durch die sie sich von anderen Bildformen unterscheidet.

Die Zuschreibung von Objektivität hat durch die Aspekte des real existierenden Referenten und der physikalischen Bilderzeugung, zur Folge, dass die Fotografie als authentisch wahrgenommen wird.<sup>94</sup> Abgesehen davon fehlt in visuellen Medien eine explizite Erzählinstanz.<sup>95</sup> Der „Realitätsausschnitt“ steht isoliert da und gibt die Information scheinbar selbstständig weiter. Hier wird nicht erklärt oder interpretiert, stattdessen wird ohne zu kommentieren, gezeigt.<sup>96</sup> Das Bild spricht für sich selber und zwar eine unvoreingenommene, verständliche und dadurch allgemeingültige Sprache. Wenn es keinen Erzähler gibt, ist der Zuhörer auch nicht durch dessen Subjektivität beeinflussbar. Das Abgelichtete kann seine Wirkung unabhängig von einer weiteren Vermittlung ausüben. Der Betrachter empfindet sich daher als direkter in das Geschehen eingebunden.

Wenn im Kontext der Fotografie von Objektivität die Rede ist, ergibt sich vor allen Dingen eine Reduktion auf das Sichtbare. Nicht nur das auf dem Bild Sichtbare, sondern die Praxis des Sehens generell wird hier höher gestellt. Erst wenn die Realität auf das Visuelle beschränkt wird, kann der Fotografie eine exklusive Rolle bei der Vermittlung von Erkenntnis beigemessen werden.

Um das Feld der Fotografie differenzierter zu betrachten, muss der Begriff „Objektivität“ von den Begriffen „Gewissheit“, „Wahrheit“, „Realität“ und „Sichtbarem“ unterschieden werden. Gerade in den Realismustheorien der Fotografie geschieht diese Trennung jedoch

---

93 Siehe Kapitel 2.1 bis Kapitel 2.3

94 Vgl. Hillenbach: *Literatur und Fotografie*. S. 40

95 Vgl. Ebd. S. 79

96 Vgl. Baudrillard: Denn die Illusion steht nicht im Widerspruch zur Realität. S. 55

nicht. Quasi synonym verwendet, werden sie eher als auseinander hervorgehende Eigenschaften gewertet.

Lorraine Daston und Peter Galison widmen sich in einer detaillierten Untersuchung dem Begriff der wissenschaftlichen Objektivität<sup>97</sup> und seiner Geschichte und betonen, dass „Objektivität [...] nicht dasselbe wie Wahrheit oder Gewißheit, und der Begriff [...] jünger als diese beiden [ist]“.<sup>98</sup>

Die Etablierung des Begriffs ist dabei mit den Wissenschaften des 19. Jahrhunderts in Verbindung zu bringen:

Objektiv sein heißt, auf ein Wissen auszusein, das keine Spuren des Wissenden trägt – ein von Vorurteil oder Geschicklichkeit, Phantasievorstellungen oder Urteil, Wünschen oder Ambitionen unberührtes Wissen. Objektivität ist Blindsehen. Erst im neunzehnten Jahrhundert begannen Wissenschaftler, nach diesem Blindsehen zu streben, nach dieser „objektiven“ Sicht, die Zufälle und Asymmetrien [...] einschließt. Seit dem neunzehnten Jahrhundert hat die Objektivität ihre Propheten, Philosophen und Prediger. Aber ihre Besonderheit – und ihre Sonderbarkeit – zeigt sich am deutlichsten in der alltäglichen Arbeit derer, die sie praktizieren: buchstäblich in der entscheidenden Praxis der wissenschaftlichen Bildgebung. Bildgebung ist nicht das einzige Verfahren, das der wissenschaftlichen Objektivität dient; ein ganzes Arsenal anderer Techniken, zu denen [...] [unter anderem] selbstregistrierende Geräte gehörten, sollte die Subjektivität in Schach halten. Aber keine dieser Techniken ist so alt und so allgegenwärtig wie das Bildermachen. [...] Die jeweiligen Zeitgenossen mit geübtem Auge konnten diese Bilder zu einer systematischen Deutung nutzen<sup>99</sup>

Die Fotografie, so scheint es, erfüllt all die hier angesprochenen Anforderungen an die Objektivität. Sie ist als Apparat, der selbstständig aufzeichnet, der Vorurteile oder Wünsche nicht kennt und auch noch Abbildfunktion innehält, geradezu dazu prädestiniert als Instrument zum Erlangen von gesichertem Wissen eingesetzt zu werden. Sie vermittelt ein objektives Bild der Außenwelt und hilft dadurch „blindzusehen“. Die bei Daston und Galison verwendete Metapher des Blindsehens macht erneut deutlich, dass eine Reduktion auf das Sehen und ein Ausschließen aller anderen Aspekte des sinnlichen Empfindens gefordert wird, wenn Information objektiv erfasst werden soll. Genau diese Eigenschaft bringt die Fotografie mit sich. Das Produkt der Kamera – wenn denn seine Definition von der reinen Mechanik hergeleitet wird – ist ein rein optisches und von jeglichem subjektiven Einfluss unabhängiges. Die Fotografie ist in diesem Sinne mechanisch-objektiv:

97 Auch wenn der Begriff hier speziell auf die Wissenschaftspraxis beschränkt wird, sind Dastons und Galisons Bemerkungen doch auch für die Fotografie interessant, gerade weil die Fotografie, indem sie mit dem Begriff der Objektivität gemeinsam verwendet wird, auf eine höhere, fast schon wissenschaftliche Ebene gehoben wird.

98 Daston/Galison: *Objektivität*. S. 17

99 Ebd. S. 17f

Unter mechanischer Objektivität verstehen wir das entschlossene Bestreben, willentliche Einmischungen des Autors/Künstlers zu unterdrücken und stattdessen eine Kombination von Verfahren einzusetzen, um die Natur, wenn nicht automatisch, dann mit Hilfe eines strengen Protokolls sozusagen aufs Papier zu bringen.<sup>100</sup>

Indem die Fotografie die Natur in eine papierförmige Version ihrer selbst umwandelt, macht sie diese zur Faktizität und verleiht ihr zugleich Objektivität. Die Natur ist in dieser Argumentation also nicht von sich aus objektiv. Darauf macht auch Baudrillard aufmerksam:

Es ist die Technik, die dem Foto seinen originellen Charakter verleiht. Durch die Technizität erweist sich unsere Welt als nicht-objektiv. Paradoxerweise ist es das fotografische Objektiv, das die Nichtobjektivität der Welt erweist – eben dessen, das weder durch Analyse noch durch Ähnlichkeit verstanden werden kann.<sup>101</sup>

Wird dem Medium Fotografie Objektivität zugeschrieben, wird diese der außeraufotografischen Wirklichkeit zugleich entzogen.

Für die Auseinandersetzung mit der Fotografie ist interessant, dass die Bedeutung der Worte „objektiv“ und „subjektiv“ im Laufe der Zeit eine starke Veränderung durchlief:

Daß wissenschaftliche Objektivität im neunzehnten Jahrhundert etwas Neuartiges war, zeigt sich zuerst an dem Wort selbst. Der Begriff „Objektivität“ hat eine sehr bewegte Geschichte. Verwandte Worte in den europäischen Sprachen gehen auf das lateinische Adjektiv *objективus* oder das Adverb *objективē* zurück, das im vierzehnten Jahrhundert von Scholastikern [...] in die Philosophie eingeführt wurde. (Das Substantiv kommt erst sehr viel später, ungefähr um die Wende zum neunzehnten Jahrhundert in Gebrauch.) Von Anfang an bildete es ein Gegensatzpaar mit *subiectivus/subiective*, aber ursprünglich bedeuteten diese Begriffe fast das genaue Gegenteil ihres heutigen Inhalts. „Objektiv“ bezog sich auf Dinge, wie sie sich dem Bewußtsein darstellen, „subjektiv“ dagegen auf Dinge für sich genommen.<sup>102</sup>

Im Zusammenhang mit der Fotografie ergibt sich eine ähnliche Verschiebung der Begriffe „Objekt“ und „Subjekt“. Das aktive Subjekt wird im Prozess des Erfassens durch die Kamera und das Festschreiben auf dem Papier zum passiven Objekt, das der Betrachtung des Rezipienten ausgeliefert ist. Das fotografierte Subjekt wird zum Objekt eines zweiten, unabhängigen Subjekts, ein eigentlich passiver Rezipient. Ergebnis der Fotografie ist also eine Verdinglichung und zugleich Vereinfachung der Welt für den Betrachter.<sup>103</sup> Die

---

100 Ebd. S. 127

101 Baudrillard: Denn die Illusion steht nicht im Widerspruch zur Realität. S. 57

102 Daston/Galison: *Objektivität*. S. 30

103 Vgl. Crary: Die Modernisierung des Sehens. S. 217f

Fotografie ist nicht für sich genommen objektiv, sondern erst in der Hinwendung zur Rolle des Rezipienten.

Fotografieren ist nicht, die Welt als Objekt zu nehmen, sondern sie zum Objekt werden zu lassen, ihre Alterität, die unter ihrer vorgeblichen Realität vergraben ist, freizulegen, dieses Objekt wie einen *attracteur étrange* hervortreten zu lassen und diese seltsame Attraktionskraft in einem Bild festzuhalten.

Im Grunde wieder „ein Ding unter vielen“ zu werden – alle einander zwar fremd, dennoch komplizenhaft, alle undurchsichtig, aber vertraut – anders als ein Universum von Subjekten, widersprüchlich und transparent zueinander.

Es ist das Foto, das uns einem Universum ohne Bild am nächsten bringt; das heißt dem der reinen Erscheinung.<sup>104</sup>

In der Fotografie kommt also die Alterität zwischen aufgenommenem Subjekt und Objekt der Fotografie zum Tragen. Das Individuelle wird dem Subjekt genommen, indem es in eine Reihe von Objekten, von anderen Bildern, überführt wird. Durch dieses Einbetten wird eine Ordnung geschaffen, ein Bezugssystem von dem aus das aufgenommene Subjekt auf bestimmte Weise – eben objektiv verstanden werden kann. Das Subjekt wird zu einem unter vielen, kann nicht mehr aufgrund seiner Einzigartigkeit die Angst des Unbekannten hervorrufen. Gleichzeitig kann – die Natur ist ja, nach Baudrillard, durch die Technizität der Fotografie nicht objektiv – erst durch die Fotografie die „reine Erscheinung“, das eigentlich Wesentliche, an die Oberfläche gelangen. Das Sehen durch die Fotografie ist ein objektives Sehen, weil es eine „De-Inkarnation“ des fotografierten Subjekts zur Folge hat, so Baudrillard.<sup>105</sup>

Was in den Realismustheorien vernachlässigt wird, ist, dass die für den Menschen wahrnehmbare Welt sich nicht nur aus dem Sichtbaren ergibt. Die erlebte Realität lässt sich nicht nur auf das Gesehene als seinen Ursprung zurückführen. Aufgrund ihrer Beschaffenheit kann die Fotografie aber nur das Sichtbare aufgreifen und für den Rezipienten erlebbar machen – nur dieser Aspekt der Wirklichkeit wird durch die Fotografie weitergegeben. Der Faktor der Objektivität lässt sich daher in dem Moment nicht mehr halten, in dem zugestanden wird, dass die Außenwelt – die Elemente, die die Wahrnehmung der Welt beeinflussen beziehungsweise definieren – auf mehr beruht als dem optisch Dargebotenen. Gewissheit, das „Es-ist-so-gewesen“, kann sich in diesem Moment nicht mehr als durch die Kameralinse hindurch gewonnenes Bild halten, da sich das „Es-ist-so-gewesen“ aus einer Reihe von Wirklichkeitseindrücken zusammensetzt –

---

104 Baudrillard: Denn die Illusion steht nicht im Widerspruch zur Realität. S. 53

105 Vgl. Baudrillard: Denn die Illusion steht nicht im Widerspruch zur Realität. S. 51

nicht nur aus dem Standbild.

Im folgenden Kapitel wird dargestellt, inwiefern die Fotografie im Detail als nicht-analoges beziehungsweise nicht-unabhängiges Medium aufgefasst werden kann.

### 3. Die Fotografie als Instrument der Lüge

„Es ist gerade die ihr zugeschriebene Objektivität, die die Photographie zugleich zur prädestinierten Lügnerin macht. Gerade weil der Photographie eine vermeintlich unabweisbare Evidenz zukommt, sind ihre Lügen so wirkungsvoll.“<sup>106</sup>

Die Auffassung, fotografische Abbildungen könnten als Realitätsausschnitt beziehungsweise als wahrheitsgetreue Reproduktionen der Welt verstanden werden, stützt sich, wie gezeigt, auf verschiedenste Ansätze und Argumente, die, als Ganzes genommen, den Schluss zulassen, der Betrachter sehe durch „ein Fenster auf die Welt“.<sup>107</sup> Als Medium der Wahrheit begriffen scheint im Kontext der Fotografie jede Diskussion über Fälschung oder Lüge somit irrelevant. Ihre Berechtigung finden kritische Theorien jedoch spätestens, wenn die Reduktion auf das Sichtbare – eine Reduktion, die durch die Fotografie zustande kommt – als problematisch beschrieben werden. Diese Theorien gründen auf der Annahme, die erlebte Wirklichkeit erschließe sich nicht nur aus dem vom Auge Wahrgenommenen.

#### 3.1 Der Blick auf die Welt durch die Fotografie – ein anderes aber unnatürliches Sehen

Das Sehen hat sich bereits für die Argumentation der Fotografie im Sinne einer direkten Abbildung der Wirklichkeit als entscheidend herausgestellt.<sup>108</sup> Im selben Umfang, nur entgegengesetzt argumentiert, ist das Sehen auch für die Widerlegung der These es gäbe eine wahrheitsgetreue Wiedergabe durch die Fotografie einsetzbar. Auch in diesem Kontext zeigt sich die Beschäftigung mit dem Sehen – als Ausgangspunkt für weitere Ausführungen über die Eigenschaften des Mediums – von Bedeutung.

---

106 Stiegler: *Bilder der Photographie*. S. 135

107 Vgl. Snyder, Joel: Das Bild des Sehens. In: Herta Wolf (Hg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Band. 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002. S. 27

108 Vgl. Kapitel 2.1

Die Verbindung zwischen Wahrnehmung, Sehen und Körper eröffnet eine kritische Auseinandersetzung mit dem Authentizitätsgehalt der Fotografie. Im Folgenden wird näher beleuchtet, inwiefern die Verbindung dieser drei Aspekte – Wahrnehmung, Sehen, Körper – den Terminus Realität aufweicht und ihre direkte Verbindung zur Fotografie relativiert. Ebenso wichtig ist dabei auch die Frage nach der Legitimität der Verbindung von richtigem Sehen und Fotografie.

### **3.1.1 Die Rolle des Körpers innerhalb der Wahrnehmung**

Wie in Kapitel 2.1 gezeigt wurde, war das Umgehen der physischen Komponente essentiell für die Herausbildung einer Theorie der Optik, welche sich auf die Camera obscura stützte.<sup>109</sup> Für die Fotografietheorie waren diese Ansätze ebenfalls wichtig. Durch sie konnte die Fotografie als eigene Form der Wahrnehmung überhaupt erst diskutiert werden und der fotografische Apparat als eigene Funktionsform einen besonderen Stellenwert einnehmen. Als vom Körper losgelöst definiert, konnte das Sehen auf die Apparatur übertragen werden. Erstaunlich ist, dass die Annahmen zur Camera obscura, wie Crary in „Die Modernisierung des Sehens“ ausführt, bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts zum Teil in Frage gestellt und revidiert wurden – um später für die Fotografietheorie wieder eine große Rolle zu spielen.

Goethe ist mit seiner „Farbenlehre“ einer der ersten – in den 20er und 30er Jahren des 19. Jahrhunderts befassen sich auch andere Wissenschaftler mit der Thematik –, der das Sehen als wesentlich im Körper verortet neu determiniert. Bei ihm wird das Sehen als Zusammensetzung verschiedener im Organismus ablaufender Vorgänge beschrieben, wodurch der Körper Mittelpunkt und Grundvoraussetzung für das Sehen wird. Die Betonung des Sehens als Vorgang, der sich aus komplexen physischen Abläufen und von außen kommenden Reizen zusammensetzt, führte zu einer Definition des Körpers, der ihn als produktive Instanz beim Sehen bestimmt.<sup>110</sup> Crary fasst die neuen Überzeugungen solcher Theorien folgendermaßen zusammen:

[M]it der Privilegierung des Körpers als Produzent des Sehens [bricht] allmählich die der Camera obscura zugrundeliegende Unterscheidung zwischen Innen und Außen zusammen [...]. Sobald die Objekte des Sehens koextensiv mit dem eigenen Körper werden, verlagert sich das Sehen auf eine einzige immanente Ebene. Die bipolare Anordnung verschwindet. Und schließlich wird das subjektive

---

109 Vgl. Crary: Die Modernisierung des Sehens. S. 212

110 Vgl. Ebd. S. 212

Sehen deutlich als etwas Zeitliches, eine Abfolge von körperlichen Prozessen, erachtet, und damit werden Vorstellungen einer direkten Entsprechung zwischen Wahrnehmung und Objekt zunichte gemacht. So liegt uns also um 1820 de facto ein Modell autonomen Sehens vor.<sup>111</sup>

Die Wahrnehmung des Äußeren ist also nicht eins zu eins möglich, weil sich die zeitliche Komponente zwischen Wahrnehmung und Wahrnehmungsgegenstand schiebt. Wenn Objekt und Wahrnehmung daher nicht mehr identisch sind, heißt das im Bezug auf die Fotografie – bei deren Herstellungsprozess selber die zeitliche Verschiebung eine geringe Rolle spielt –, dass sie nicht mehr das Sehen ersetzt. Die Fotografie hilft aus diesem Blickwinkel betrachtet nicht ein besseres Sehen zu erzielen. Das Betrachten der Fotografie, das Grundlage des Erkenntnisprozesses ist, spielt sich im Körper ab. Die Fotografie übernimmt nicht die Aufgabe des Sehens für den Betrachter.

Die Erkenntnisse der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts bedingten schließlich die Überlegung, Wissen gründete sich auf die Funktionsweise des Körpers. Vor allem auf die Bedeutung des Auges wurde dabei hingewiesen.<sup>112</sup> Dementsprechend ist zu dieser Zeit das Auge wichtiger Untersuchungsgegenstand:

Die klassische Optik, die die Durchsichtigkeit mechanisch-optischer Systeme erforscht hatte, wurde durch eine Kartografie des Auges als eines undurchsichtigen Territoriums mit unterschiedlichen Leistungs- und Eignungszonen und spezifischen Parametern für normales und pathologisches Sehen abgelöst.<sup>113</sup>

Das Sehen wird hier also grundlegend neu definiert und als vielschichtiger Prozess, nicht als einfaches Abbilden – welches auf mechanische Weise genauer erzielt werden könnte – erkannt. Sehen ist dementsprechend vielmehr eine Erfahrung und grundsätzlich individuell. Es liegt kein bloßes Übertragen der Außenwelt in den geistigen Innenraum vor. Stattdessen wird ein Bild der Außenwelt durch das Sehen überhaupt erst geschaffen. Zwar zeigt sich dieses Bild als von äußeren Reizen abhängig, wichtiger ist aber die Rolle des Körpers als Produzent der Wahrnehmungsbilder. Es handelt sich hier also nicht mehr um ein passives Zugänglichmachen der Außenwelt, sondern um ein Entwickeln derselben. Folglich muss sich das Subjekt auch nicht mehr als der Welt untergestellt verstehen. Das heißt hier liegt auch in gesellschaftlicher Hinsicht ein Emanzipationsprozess vor. Schlussfolgernd lässt sich sagen, dass der Betrachter durch dieses subjektive Sehen an

---

111 Ebd. S. 213f

112 Vgl. Ebd. S. 216

113 Ebd. S. 215f

„Autonomie und Produktivität der Wahrnehmung“ gewinnt.<sup>114</sup>

Durch Untersuchungen Johannes Müllers veränderte sich der Bezug zwischen Sinneswahrnehmung und Realität noch drastischer. Er bewies, dass unterschiedliche Reize dieselbe Wirkung auf die Nerven haben können beziehungsweise, dass gleiche Reize auf unterschiedliche Nervenarten die gleiche Wirkung ausüben können, und erklärt damit „die Beziehung zwischen Reiz und Empfindung als fundamental arbiträr“<sup>115</sup>. Im Bezug auf das Sehen erweist sich letztere These von besonderer Bedeutung, denn „[e]s ist die Beschreibung eines Körpers, der eine angeborene Fähigkeit [...] zur Fehlwahrnehmung besitzt, die Beschreibung eines Auges, das Unterschiede gleich macht.“<sup>116</sup> Müller zeigt zum Beispiel, dass die Lichtwahrnehmung des Auges nicht zwingend auf einem Lichtreiz gründet und nennt als Auslöser unter anderem Elektrizität und chemische Einflüsse. Eine bestimmte Manifestation des Wahrgenommenen im Geiste ist also nicht auf einen genau bestimmbaren Referenten zurückzuführen. Der Ausgangspunkt für ein und dieselbe Wahrnehmung kann verschiedene Ursprünge haben. Müller betont mit seiner Lehre die willkürliche Beschaffenheit des Sehens.<sup>117</sup>

In seiner [...] Beschreibung des menschlichen Sinnesapparats stellt Müller das Subjekt nicht als einheitliche *tabula rasa* dar, sondern als eine zusammengesetzte Struktur, in der ein breites Spektrum von Techniken und Kräften eine Vielfalt von Erfahrungen hervorruft, die alle gleichermaßen *Realität* sind. [...] Der Betrachter ist gleichzeitig Subjekt des Wissens und Objekt von Stimulanz- und Normierungsvorgängen, die die grundlegende Fähigkeit besitzen, *für das Subjekt Erfahrung zu Produzieren*. [...] Müllers Darstellung der Beziehung zwischen Reiz und Empfindung verweist nicht auf ein ordentliches oder gesetzmäßiges Funktionieren der Sinne, sondern vielmehr auf deren Empfänglichkeit für gezielte Lenkung und Intervention.<sup>118</sup>

Das physisch begründete Sehen kann also in dieser Hinsicht nicht mehr vorbehaltlos als mit der Realität verbunden verstanden werden. Das heißt die Realität ist nichts anderes als die Wahrnehmung, die dem Betrachter ein Bild der Außenwelt zeigt, welche allerdings nicht unbedingt mit dieser übereinstimmen muss. Sehen ist mit Müller also nicht mehr wirklichkeitsgetreu. Durch seine Situierung im Körper kann jedoch gefolgert werden, dass es grundsätzlich keinen Unterschied macht, ob als Grundlage des Sehens ein vermeintlich objektiv darstellendes Dokument, wie die Fotografie, oder die direkt erlebte Situation

---

114 Vgl. Ebd. S. 214

115 Ebd. S. 219

116 Ebd. S. 219

117 Vgl. Ebd. S. 219

118 Ebd. S. 221

dient. In beiden Fällen passiert die Wahrnehmung erst im Körper, das heißt, das Wahrnehmungsbild ist unabhängig von der Qualität des Gesehenen, immer willkürlich.

Essentiell ist bei diesen Ausführungen, dass die Beschaffenheit des menschlichen Sehens ein realistisches Sehen als potentiell unmöglich beschrieben. Die Emanzipation des Auges von der Tradition<sup>119</sup>, die in Moholy-Nagys später entstandenen Thesen propagiert wird, wird hier also von Grund auf in Frage gestellt.

### **3.1.2 Die fotografisch dargebotene Sicht versus das natürliche Sehen**

Die Fotografie wird in den Realismustheorien gewissermaßen als Form eines wahren, richtigen Sehens definiert. Dies kann, wie im vorigen Kapitel besprochen, in Zweifel gezogen werden. Sie wird in einem anderen Ansatz aber auch als genaue Entsprechung dessen beschrieben, was der Betrachter gesehen hätte, wenn er anstelle der Kamera gestanden und den Referenten direkt erblickt hätte.

Es handelt sich hier um eine Gleichsetzung der Sehprozesse des Betrachters einer Fotografie und des Betrachters des abgelichteten Objektes. Dieser Ausgangspunkt beschreibt die Fotografie nicht mehr als qualitativ höherwertiger; sie wird in direkte Relation zum Sehvermögen des Betrachters gesetzt. Ihr wird hier allerdings noch immer eine Beweisfunktion zugesichert, denn der Betrachter sieht genau dasselbe, als ob er persönlich am Aufnahmeort gestanden hätte.<sup>120</sup> Es kommt hier also zu einer Gleichstellung der beiden Sehweisen. Die Sehleistung des Betrachters wird hier nicht als minderwertiger als die der Kamera eingestuft; gerade darauf gründet ihre Argumentation als Beweis – die Fotografie zeigt dasselbe. Nur aus diesem Grund ist sie realistisch. Das heißt hier ist der Betrachter viel stärker in die Ausführungen der Theorie einbezogen. Durch die Berücksichtigung des Betrachters kann der Fotografie Wirklichkeitsäquivalenz bescheinigt werden.

Es wurde bereits gezeigt, dass die These eines besseren Sehens und der damit einhergehenden höheren Einstufung der Fotografie, im Verhältnis zum menschlichen Sehen, revidierbar ist. Die These eines „Gleichsehens“ wird ebenfalls bei verschiedenen Theoretikern als fragwürdig diskutiert und letztlich widerlegt. Ihre Analysen befassen sich im Detail damit, wie der Mensch im dreidimensionalen Raum sieht und wie das

---

119 Vgl. Stiegler: *Bilder der Photographie*. S. 35

120 Vgl. Snyder, Joel: Sehen Darstellen. In: Kemp: *Theorie der Fotografie III*. S. 274-281. Hier S. 275

fotografische Bild diesen Raum zweidimensional wiedergibt.

Snyder führt in diesem Sinne mehrere Punkte an, aus welchen Gründen die Fotografie nicht dem menschlichen Sehen entspricht und daher nicht als gleichwertiger Ersatz zum Augenzeugendasein gewertet werden kann. Er bezieht sich in seiner Argumentation auf ein konkretes Bild<sup>121</sup>, verweist aber im Verlauf der Analyse, auf die Allgemeingültigkeit dieser Beobachtungen. Indem er die Art des Sehens als fundamental unterschiedlich herausstreckt, definiert er das Objekt der beiden Sehvorgänge (Mensch/Linse) als unterschiedlich :

Erstens nämlich ist unser Gesichtskreis nicht rechteckig umgrenzt; er ist, Aristoteles zufolge, unbegrenzt. Zweitens: selbst wenn wir ein Auge schließen und in einer Entfernung, die der Brennweite des Objektivs entspricht [...], einen Rahmen in den Ausmaßen des Originalnegativs vor das Auge halten und so das im Bild dargestellte Feld betrachten würden, so sähen wir immer noch nicht, was auf dem Bild gezeigt ist. Die Fotografie zeigt von einem Rand zum anderen alles in scharfen Umrissen, während wir aufgrund der Beschaffenheit unserer Augen nur im „Zentrum“ unseres Gesichtskreises scharf sehen. [...] Und schließlich zeigt das Bild die Gegenstände in jeder Bildebene, von ganz nah bis ganz fern, vollkommen scharf. Wir sehen die Dinge nicht so – weil wir es nicht können.<sup>122</sup>

Snyder bezieht sich hier somit vollkommen auf die Eigenschaften des fotografischen Produkts. Das Bild, welches der wahrnehmende Augenzeuge formt und das durch die Kamera hervorgebrachte ähneln sich de facto nicht. Zwar wird dasselbe Objekt wahrgenommen, dies aber auf zwei von Grund auf unterschiedliche Arten. Daher entsprechen sich auch die durch die Fotografie hervorgerufene Wahrnehmung und die des direkten Betrachters nicht. Die Fotografie kann, dieser Beweisführung nach, nicht behaupten, ihre Form der Darstellung entspräche dem faktisch Dagewesenen. Denn so wie es die Fotografie darstellt, wäre das Objekt dem Betrachter des Originals nicht erschienen. Die beiden Wahrnehmungen differieren. Eine Äquivalenz zwischen beiden Sehweisen müsste jedoch gegeben sein, wenn die Fotografie Anspruch auf ein „Genauso-und-nicht-anders-ist-es-gewesen“ erhoben werden soll.

Snyder kommt in seiner Schilderung zweimal auf die Sehschärfe zu sprechen, um eine mangelnde Übereinstimmung mit dem tatsächlichen Sehen zu beschreiben. Zum einen wird, wie er ausführt, nur der Mittelpunkt des Erblickten vom Auge fokussiert, zum anderen finden sich im dreidimensionalen Raum natürliche Tiefendifferenzen. Diese

---

121 „Hotelveranda, Saratoga Springs, N.Y.“ von Walker Evans, Entstehungsjahr 1930. Abgebildet ebd. S. 276

122 Snyder: Sehen darstellen. S. 275

werden beim Sehen einzeln und zeitlich versetzt scharf gestellt, wodurch die Erschließung des Gesamtbildes eine zeitliche Komponente beinhaltet. Somit verläuft die Seherfahrung in ihrer Gesamtheit gänzlich anders als im Falle der fotografischen Abbildung.

### 3.1.3 Schärfe und Unschärfe

Parallelen zur Diskussion um Schärfe und Unschärfe, wie sie bei Snyder Erwähnung finden, lassen sich bis vor die Erfindung der Fotografie zurückverfolgen. Im 19. Jahrhundert drückt unter anderem Goethe seine Aversion zur uneingeschränkten Schärfe aus. Er bezieht sich dabei ebenfalls auf ein linsenbasiertes vermeintliches Hilfsmittel zum besseren Sehen: die Brille. Die Bildwahrheit verhält sich in Goethes Verständnis nicht kongruent zur Bildschärfe. Eine größere Bildschärfe bedeutet also keine größere Entsprechung mit der wahrgenommenen Realität. Jedoch geht er von einer natürlichen Verbindung zwischen Seh- und Urteilskraft aus. Seine These besagt, dass durch die einseitige Steigerung der Sehkraft ein Ungleichgewicht zwischen den Prozessen des Sehens und des Urteilens entsteht, weil letzterer durch apparativ gestützte Werkzeuge nicht intensiviert werden kann.<sup>123</sup>

Goethe steht der allzugroßen Schärfe allerdings auch aus anderem Grunde skeptisch gegenüber. Wolfgang Ullrich fasst diese folgendermaßen zusammen:

Falsch ist generelle Schärfe aber nicht nur, weil sie die Urteilskraft überanstrengt – und gar zu Fehlschlüssen verleiten? – kann, sondern weil sie jede Kleinigkeit sichtbar macht und damit die Aufmerksamkeit gerade auch für Unwichtiges beansprucht. Vielleicht lenkt sie sogar vom Wesentlichen ab, und die durch eine Brille gesehene Welt ist für Goethe chaotisch, weil sich zu vieles gleichzeitig und gleichwertig nach vorne drängt.<sup>124</sup>

Auf diese Problematik wurde auch innerhalb der sogenannten bildmäßigen Fotografie, eine Strömung der Fotografie, welche sich in den 1890er Jahren herausbildete und bis in die 20er Jahre des letzten Jahrhunderts bestand, diskutiert und sogar programmatisch eingesetzt.<sup>125</sup> Hier zeigt sich im Gegensatz zu Snyder eine umfassende Hinwendung zur Unschärfe als Modell des natürlichen Sehens.

Die bildmäßige Strömung der Fotografie besteht auf der Unschärfe<sup>126</sup> als einzig

123 Vgl. Ullrich: Unschärfe, Antimodernismus, Avantgarde. S. 382f

124 Ebd. S. 384

125 Vgl. Ebd. S. 388

126 Die Kunstfotografie unternimmt verschiedene Versuche den Effekt der Unschärfe hervorzubringen, wobei sich im Laufe der Zeit Methoden, die erst bei der Negativentwicklung bzw. der Abzugherrstellung

wahrheitsgetreuer Form der fotografischen Abbildung. Somit wird eine Unterteilung innerhalb der Fotografie vorgenommen. Es geht nicht mehr um einen Vergleich Fotografie versus unmittelbares Sehen, wie das etwa bei Moholy-Nagy der Fall ist, sondern um einen Vergleich der verschiedenen Ausformungen der Fotografie.<sup>127</sup> Die bildmäßige Fotografie hat sich zwar als Kunstfotografie verstanden, da jedoch alle Formen der Fotografie auf der gleichen Technik und Indexikalität beruhen, ist diese Unterscheidung für die Fragestellung, ob es legitim ist die Fotografie als etwas tatsächlich Dagewesenes und äquivalent Wahrnehmbares zu definieren, nebensächlich. Die wesentlichen Annahmen der bildmäßigen Fotografie als Kunstfotografie haben in diesem Kontext allgemeine Gültigkeit.

Interessant ist, dass die Vertreter der bildmäßigen Fotografie, insbesondere deren Hauptvertreter in Deutschland, Heinrich Kühn, die Unschärfe als Ideal der Fotografie ebenfalls vom menschlichen Sehen herleiten. Dabei ist ihr Hauptargument die Übereinstimmung von unscharfen beziehungsweise nicht vollständig scharfen Bildern mit der Sehweise des Menschen. In der Herstellung von unscharfen Fotografien – wobei Unschärfe laut Vorgabe nicht willkürlich entstehen, sondern vielmehr bezwecken soll „störende Bildhärten zu vermeiden“<sup>128</sup> – findet eine Annäherung an die subjektive Wahrnehmung statt, wodurch es zur Repräsentation einer „Erlebniswahrheit“ kommt.<sup>129</sup> Diese Erlebniswahrheit wird somit durch eine bestimmte Art der Unschärfe hervorgebracht:

Umschärfe ist [...] nicht mit Diffusität oder völliger Auflösung gleichzusetzen, sondern soll das Foto [...] auf wenige Grundformen reduzieren, die dann allgemein, gleichsam rein zum Vorschein kommen. Damit bewirkt sie auch keine Unklarheit, sondern sogar ein Surplus an Klarheit.<sup>130</sup>

---

angewendet werden (und nicht bereits bei der Aufnahme selber, etwa durch bestimmte Objektive) als umstritten erweisen. Auch hier wird also das Aufrechterhalten der Referentialität gefordert. Bzw. wird die Fotografie nur dann als ernstzunehmend erachtet, wenn sie technisch entsteht (nicht durch Manipulation durch Retusche). (Vgl. Ullrich: Unschärfe, Antimodernismus, Avantgarde. S. 387)

127 Die Fotografie ist seit dem Beginn ihrer Geschichte zunächst in die beiden Kategorien Kunst-Fotografie und realistische Fotografie unterteilt. Innerhalb dieser beiden gibt es dann noch feine Unterschiede, die eine weitere Klassifizierung nach sich ziehen und auf unterschiedlichen Verständnissen dessen, was die Fotografie eigentlich ist, wozu sie genutzt werden sollte, was sie ausdrückt, basiert. (Siehe dazu z. B. Ullrich: Unschärfe, Antimodernismus und Avantgarde S. 384-389 und Geimer: *Theorien der Fotografie*. S. 170-206)

128 Kühn, Heinrich: Beitrag zur Frage der weichzeichnenden Objektive. In: *Photographische Rundschau und Mitteilungen*. Nr. 61 1924. S. 193. Zitiert nach: Ullrich: Unschärfe, Antimodernismus, Avantgarde. S. 390

129 Vgl. Ullrich: Unschärfe, Antimodernismus, Avantgarde. S. 394

130 Ebd. S. 390

Diese Sicht gründet sich auf Erkenntnisse, die besagen, der Mensch treffe im Erleben seiner Umwelt immer eine Auswahl:

Schon die Wahrnehmungsforschung des 19. Jahrhunderts hatte entdeckt, daß nicht alles gleich deutlich und bewußt wahrgenommen wird, sondern daß sich die Aufmerksamkeit auf weniges – Wichtiges – konzentriert, während man anderes weitgehend ausblendet. [...] Damit ließ sich Unschärfe innerhalb der Fotografie nicht nur als Therapeuticum gegen Detailflut und Überreizung einsetzen, sondern bot sich zudem an, die Art und Weise visuellen Erlebens nachzustellen. Anstatt nur deshalb – ex negativo – als wahr zu gelten, weil sie Unwichtiges unterdrückt, konnte man ihr Wahrheit vor allem deshalb attestieren, weil sie dem Wahrnehmungsbild näher kommt als ein durchwegs scharfes Bild.<sup>131</sup>

Die biologisch bedingte Wahrnehmung ist also grundlegend durch „Reiz- und Detailunterdrückung“<sup>132</sup> gekennzeichnet. Eine vollständige Scharfstellung im Aufnahmeprozess widerspricht demnach dem natürlichen Sehen, welches sich aus der Kombination von Schärfen und Unschärfen ergibt.

Noch wichtiger für die bildmäßige Fotografie erscheint allerdings das Übermitteln von Empfindungen.<sup>133</sup> Diese werden in der Theorie der bildmäßigen Fotografie ganz klar als das subjektive Element der Wahrnehmung bestimmt. Gleichzeitig führt dies zu einer Einordnung der Wahrnehmung als subjektivem Vorgang, der sich durch Relativierung und Wertung auszeichnet.

Für die bildmäßige Fotografie zeigt sich dann auch:

Soweit es eine Fotografie also nicht auf einen Allgemeineindruck abgesehen hat, ist sie bereits falsch und banal; je mehr sie hingegen ihren Sujets eine unterschiedliche Wertigkeit verleiht und dazu alles Unwichtige in Unschärfe taucht, desto wahrer und zugleich künstlerischer [im Sinne der Vermittlung von Empfindungen beim Sehen] wird sie.<sup>134</sup>

Diese Empfindungen werden am treuesten wiedergegeben, wenn das fotografische Bild gemäß der natürlichen Wahrnehmung ein einheitliches Bild produziert. Diese Einheitlichkeit wird nach Kühn durch eine Unschärfe gegeben, die das Wesentliche betont, das Unwesentliche aber – ähnlich zu Snyders Aussage – unscharf belässt.

Die sich daraus ableitende Quintessenz lautet folglich: Jegliche Definition der Fotografie, die sich auf Schärfe in der Abbildung als getreue Wiedergabe des tatsächlich dort

---

131 Ebd. S. 394f

132 Ebd. S. 396

133 Vgl. Ebd. S. 394

134 Ebd. S. 396

gewesenen und daher also als Analogie zur Wahrnehmung stützt, ist inkorrekt. Wenn die Wahrnehmung – wie auch schon durch Snyder erwähnt – nur partiell scharf ist, erweist sich eine Fotografie, die mehr als einen wesentlichen Aspekt auf der Bildoberfläche in voller Schärfe abbildet, als untreu. Hier wird folglich eine deutliche Unterscheidung zwischen dem „an sich“ Sichtbaren und dem bewußt Wahrgenommenen“<sup>135</sup> getroffen.

Ein weiterer Aspekt der unterschiedlichen Wahrnehmung durch das Scharfstellen ist in der Dynamik beziehungsweise Statik der Bilder festzustellen, auf die ebenfalls unter anderem Kühn hinweist.<sup>136</sup> Wenn das fotografische Bild mit einem Blick erfasst werden kann und dabei unterschiedliche Tiefen beziehungsweise Bildebene gleichzeitig scharf gesehen werden, ist dieses Bild durch die daraus evozierte Sehweise und somit der Sehvorgang bei der Betrachtung einer Fotografie statisch. Das natürliche Sehen hingegen zeichnet sich durch seine Dynamik aus. Nicht nur, weil hier der Gegenstand der Betrachtung im Gegensatz zur Fotografie – die ihre Referenz fixiert – der Möglichkeit ständiger Veränderung untersteht. Das betrachtete Objekt kann sich durch Bewegung des Objekts selber oder durch Bewegung des Betrachters in seiner Erscheinung ändern.

Hierbei geht es vielmehr darum, dass das natürliche Sehen, wie erwähnt, den Raum als hintereinander angeordnete Ebenen, oder durch Aufteilung in verschiedene scharfgestellte Punkte, erschließt. Die verschiedenen Lagen können aufgrund der Beschaffenheit des Auges nicht zeitgleich scharf gestellt werden, und folglich nicht zeitgleich wahrgenommen werden. Die natürliche Wahrnehmung entdeckt Aspekte des Raumes nacheinander und fügt diese zeitlich verschobenen Eindrücke zu einem vollständigen Bild zusammen, zu einem Wahrnehmungserlebnis. Das Sehen zeichnet sich in diesem Fall also durch ein immer neues Scharfstellen aus. Dynamisch, nicht statisch, ist der Zugang zur Außenwelt. Der Wahrnehmungsprozess ist somit verschieden. Der Betrachter einer Fotografie und der Betrachter des Objektes machen nicht dieselbe Erfahrung. Die These, die Fotografie könne den Blick des natürlichen Betrachters auf die selbe Weise wiedergeben und ihn quasi ersetzen, stellt sich damit als hinfällig heraus.<sup>137</sup>

Die Statik des fotografischen Bildes wird folglich negativ gewertet, womit ein weiterer Gegensatz zu den Ansätzen des Neuen Sehens oder generell eines besseren Sehens

---

135 Ebd. S. 395

136 Vgl. Ebd. S. 397

137 Vgl. Ebd. S. 397

vorliegt. Während dort die statische Qualität der Fotografie die Möglichkeit eines intensiveren Sehens bietet und die positive Grundlage für eine andere Sehweise erfüllt, betont das Argument der Statik hier gerade den Widerspruch zwischen Realität und Fotografie. Jegliche Berechtigung, die Fotografie als wahrheitsgetreue, sprich äquivalente Darstellungsform, anzuerkennen, wird dadurch abgestritten.

Kühns Überlegungen münden innerhalb dieses Kontextes in einer Annahme über die Verbindung von Fotografie und Erinnerung. Die feste Form der Fotografie wird dabei, da sie nicht mit dem Erlebnis der Wahrnehmung gleichgesetzt werden kann, mit dem Erinnerungsbild verglichen. Ein Erinnerungsbild, so Kühn, zeigt sich ebenfalls als relativ statisch, ist für Veränderungen und Dynamik weniger offen. Wie aber bereits bei seinen allgemeinen Ausführungen zur bildmäßigen Fotografie baut auch diese These auf der Weitergabe der entscheidenden Punkte auf dem Bild auf. Sowohl Fotografie als auch Erinnerungsbild wahren diese Momente. Die Beschränkung auf Grundzüge in der Fotografie ist bei Kühn, wie bereits besprochen, grundlegend, da sich das Medium durch ein Vermitteln von Grundformen an die Funktionsweise der Wahrnehmung annähert. Die Vorstellung eines Betrachters baut bei Kühn, stärker noch als die Wahrnehmung, auf der Wahrung von Grundzügen, die ein Objekt ausmachen.<sup>138</sup>

Die Erinnerung setzt sich demnach eher durch grobe, unscharfe Bilder zusammen als durch ein Erkennen aller Details. Bestimmte Elemente sind deutlicher präsent, andere verschwimmen. Obwohl der Fotografie damit wieder eine gewisse Entsprechung mit der Wahrnehmung zugeschrieben wird, geschieht diese doch eingeschränkter als durch die strikten Realismustheorien. Es wird zugestanden, dass die Fotografie als Medium Ähnlichkeiten mit der Erinnerung aufweist, allerdings hat sie keine vorbehaltlose Übereinstimmung mit der direkten Wahrnehmungserfahrung. Die Erinnerung ist vielmehr ebenfalls niedriger eingestuft als die Wahrnehmung, denn sie geht noch minimalistischer vor. Die Fotografie eignet sich also als Medium der Erinnerung, wenn diese als verallgemeinernd verstanden wird. Selbst hier ist sie kein Ersatz für die natürliche Wahrnehmung.

### 3.2 Bezüge von Zeit und Raum

In der Hinwendung zu Zeit- und Raumspekten zeigt sich ebenfalls, dass die Annahme

---

138 Vgl. Ebd. S. 397

einer direkten Bezüglichkeit zwischen Fotografie und Realität nicht gegeben ist. Der Bezug von Raum und Zeit ist im Falle der Fotografie ein individueller.<sup>139</sup> Durch die Schnelligkeit des apparativen Abbildungsvorgangs wird der Anschein einer direkten Transskription auf das Speichermedium sowie eines Bewahrens des Objektes erweckt. Die Einschränkung durch ein zeitliches Verrücken oder Verzögern im Herstellungsprozess, wie etwa in der Malerei scheint hier gegenstandslos. Zeit und Raum werden ohne Verzögerung direkt aufgezeichnet. Das heißt, keiner der beiden Aspekte wird verfälscht. Bei näherer Betrachtung zeigt sich eine weitaus komplexere Verbindung zwischen Raum und Zeit, die die Beschreibung eines direkten Abbildens bezweifeln lässt. Die Einbeziehung des Betrachters einer Fotografie ist dafür entscheidend.

Wenn die Fotografie als ein Festhalten der Aspekte Raum und Zeit aufgefasst wird, impliziert dies die Möglichkeit des Mediums ein Stück Raum und Zeit zu konservieren und an einem anderen Ort und in anderer Zeit ein Nachempfinden desselben Sehprozesses beim Betrachter auszulösen. Wird die Raum- und Zeitfrage allerdings kritisch betrachtet, zeigt sich eine Inkongruenz von fotografisch aufgenommenem Objekt und dessen Referenten. Wodurch der Vergleich des Kamera-Augen mit dem menschlichen Auge an Gewicht verliert.

Zeit und Raum befinden sich in einer ineinander greifenden und gegenseitig beeinflussenden Beziehung. Trotz ihrer starken gegenseitigen Bezüge, werden diese durch die Fotografie getrennt.

Das fotografisch aufgezeichnete Objekt ist außerhalb der Fotografie immer an einem gewissen Punkt auf der Zeitlinie zu verorten. Ereignisse erhalten nicht nur durch den Raum, sondern im selben Maße durch die Zeitkomponente ihren Realitätsgehalt für den Betrachter. Zeit und Raum schaffen also in ihrer Verbindung erst das für die Wahrnehmung erkennbare Objekt. Daraus ergibt sich: Sobald einer der beiden Bestandteile eine Veränderung erfährt, ändert sich das Objekt für den Betrachter grundlegend. Dementsprechend wandelt sich auch seine Bedeutung. Es zeigt sich daher als entscheidend, die räumlichen und zeitlichen Eigenschaften des fotografischen Bildes näher

139 Siehe zum Thema Zeit und Raum auch: Kracauer, Siegfried: Die Fotografie. In: Wolfgang Kemp: *Theorien der Fotografie II. 1912-1945*. München: Schirmer/Mosel 1999. S. 101-112. In seiner Analyse der Fotografie einer Schauspielerin differenziert er sogar zwischen drei Zeitebenen: Die der Ausgangssituation, die des Bildes – Geimer spricht von „jenem Ausschnitt, den die Aufnahme aus dem Fluss der Ereignisse herauslöst und auf Dauer stellt“ (Geimer: *Theorien der Fotografie*. S. 125) – und die Zeit des Betrachtens.

zu betrachten.

### 3.2.1 Zeit

Durch die Fotografie wird eine Aufspaltung der Zeitebene in zwei Stränge, welche zueinander in Beziehung stehen, hervorgerufen. Die Fotografie bewirkt eine doppelte Existenz des Objektes: Die Referenz und das fotografierte Abbild, welches der Betrachter erblickt.<sup>140</sup> Ähnlich dazu verhält es sich mit der zeitlichen Ebene. Sowohl der Referent als auch dessen Fotografie verfügen über eine jeweils unterschiedliche zeitliche Verortung. Die Fotografie erhält diese durch den Betrachter. Das Objekt verfügt über eine zeitliche Ebene, die fortlaufend ist. Durch die Fotografie des Objektes wird dieses Fortlaufen allerdings verändert. Es ist im Falle der Fotografie nicht mehr die Zeitebene des Objektes, die seine Bedeutung herstellt, sondern die Zeitebene des betrachtenden Subjekts.

Der Aufnahmzeitpunkt der Fotografie und der Zeitpunkt der Betrachtung sind demnach als getrennt aufzufassen. Selbst wenn die Übertragung auf das Speichermedium quasi zeitgleich geschieht, ist der Blick auf dieselbe dennoch ein zeitlich versetzter. Diese zeitliche Verschiebung zeigt eine Auswirkung auf die Interpretation und daher das Verständnis des Abgebildeten, denn die Beziehung zum Referenten verändert sich durch die dazwischen liegende Zeit.<sup>141</sup>

Somit steht die Bedeutung des Referenten in Relation zum Aufnahmzeitpunkt, ist gleichzeitig an diesen Zeitpunkt geknüpft und von selbigem getrennt. Die Zeitstrecke, die zwischen Aufnahme und Betrachtung liegt, führt dabei zu einer nicht umkehrbaren Bedeutungsverlagerung. Geimer beschreibt dies anhand einer Fotografie Hitlers, die 1914, zu einem Zeitpunkt „als dieser noch keine Figur der Zeitgeschichte war“<sup>142</sup>, aufgenommen wurde. Die Abbildung besitzt heute nicht mehr dieselbe Bedeutung, die während des Ereignisses hatte:

Im Rückblick wird die Aufnahme als etwas entziffert, was sie zum Zeitpunkt ihrer Entstehung nicht gewesen ist – ein Bild des künftigen „Führers“. [...] Zwei Zeitregime fließen hier ineinander: der fotografisch fixierte Augenblick des Jahres 1914, der keine Zukunft hat, und der retrospektive Blick auf die Fotografie, der ihre Zukunftslosigkeit dementiert und ihr eine „falsche“ historische Erkennbarkeit unterstellt.<sup>143</sup>

---

140 Vgl. Geimer: *Theorien der Fotografie*. S. 114

141 Vgl. Ebd. S. 112f

142 Ebd. S. 112

143 Ebd. S. 112f

Das Objekt der Fotografie kann und wird nicht mehr durch den zur Aufnahme vorliegenden Wissensstand betrachtet.<sup>144</sup> Hier sind also die fortlaufende Zeit des Objekts und die Zeit der Betrachtung getrennt. Für den Betrachter der Fotografie ergibt sich der Sinn derselben von seinem zeitlichen Standpunkt aus. Das Ergebnis ist die Aufteilung des Objektes in den „Augenblick, den ein Foto beharrlich zeigt“ und ein „versprengter Überrest“ desselben.<sup>145</sup>

Entscheidend ist dabei, dass durch den zeitlichen Abstand eine Kontextänderung<sup>146</sup> bewirkt wird. Durch die Fotografie wird die fixierte der fortlaufenden Zeit gegenüber gestellt. Einem zeitlichen Kontinuum wird ein kurzer Augenblick entnommen. Dies hat auch Wirkung auf die beim Betrachter evozierte Erfahrung.<sup>147</sup> Dabei zeigt sich das fotografische Bild zum Zeitpunkt seiner Aufnahme als „eine Momentaufnahme ohne bestimmbare Zukunft“<sup>148</sup>. Die Fotografie hingegen ermöglicht eine spätere Betrachtung des Objektes. Dessen Bedeutung jedoch ergibt sich aus dem Zeitpunkt seiner Wahrnehmung heraus. Die „Zukunft“ ist im Fall der Fotografie nicht unbestimmt, sondern konkret. Das heißt das Verhältnis des Betrachters zum auf dem Bild Sichtbaren ist ein anderes. Es wird eben nicht mehr „jungfräulich“ gesehen, wie bei Moholy-Nagy formuliert. Stattdessen wird eine ursprünglich jungfräuliche Wahrnehmung – durch den Betrachter des Objektes – zu einer vorbelasteten und voreingenommenen Wahrnehmung, die andere Verbindungen zulässt und neue Schlüsse beim Betrachter herstellt. Dies zeigt, dass Betrachter der Fotografie und Betrachter des Objektes eben nicht an ein und derselben Stelle stehen. Es bestehen nicht dieselben Grundvoraussetzungen, die bestätigen würden, dass beide Instanzen dasselbe oder auf dieselbe Weise wahrnehmen.

Es kann also angenommen werden, dass die Fotografie nicht die Zeit, sondern den Raum konserviert.<sup>149</sup> Diese These steht nun in Widerspruch zur allgemeinen Lesart der

---

144 Vgl. Ebd. S. 112f

145 Vgl. Ebd. S. 114

146 Siehe zur Bedeutung des Kontextes auch Kapitel 3.3

147 Vgl. Hillenbach: *Literatur und Fotografie*. S. 62

148 Geimer: *Theorien der Fotografie*. S. 113

149 Geimer erörtert in diesem Zusammenhang eine Aussage Eduard Kolloffs aus dem Jahre 1839, betont allerdings, dass dieser die Unfähigkeit zu Konservieren auf einen anderen Aspekt der Fotografie bezieht: „Kolloff denkt an jene Zeit, die nicht auf Dauer in das Foto eingehen konnte, sondern im Moment der Aufnahme für immer aus ihm verschwunden ist. Seine Bemerkung erinnert daran, dass bereits die zeitliche Dauer des fotografischen Aufnahmevergangs selbst von entscheidender Bedeutung für die Zeitlichkeit der Fotografie ist. Je nachdem, ob diese Zeit der Aufnahme sehr lang oder – wie in den winzigen Intervallen der Momentfotografie – sehr kurz ausfiel, änderte sich auch das gesamte zeitliche Gefüge der Fotografie.“ (Geimer: *Theorien der Fotografie*. S. 116)

Fotografie, die traditioneller Weise als das Einfangen und Stillstellen eines Augenblicks und ein wiederholtes Erlebbarmachen aufgefasst wird.<sup>150</sup> Das Objekt ist auch nach dieser Ansicht fest in Raum und Zeit verankert. Jedoch wird hier, wie sich zeigt, nicht von zwei Zeitebenen ausgegangen: Bei der Aufnahme des Objekts entsteht eine indexikalische Spur. Durch diesen Vorgang kommt es nicht nur zu einer Übertragung des Raums, sondern gleichzeitig zu einem Anhalten der Zeit, denn das Objekt ist räumlich und zeitlich definiert. Eine kausal bewirkte, treue Abbildung gibt daher beide Komponenten wieder. Der Betrachter und seine eigene Zeitebene werden hier nicht behandelt.

Geimers Beispiel beweist jedoch das Gegenteil. Die zeitliche Komponente wird nicht isoliert übertragen. Vielmehr steht der Zeitpunkt der Aufnahme in Verbindung mit demjenigen der Betrachtung. Das Objekt ist zwar zeitlich bedingt definiert, jedoch ist diese Zeit nicht neutral übertragbar und wird vom zeitlich bedingten Standpunkt des Betrachters aus verstanden.<sup>151</sup> Es kommt lediglich zur Übertragung eines zeitlich fixierten visuellen Charakters, nicht aber zu einem Anhalten der Zeit. Letztlich bedeutet das ein Überschneiden der beiden Zeitebenen. Der Betrachter einer Fotografie entspricht somit nicht dem Betrachter des Referenten.

### 3.2.2 Raum

Im Bezug auf den Raum zeigt sich abermals eine Trennung in zwei Ebenen. Die Fotografie bildet das optisch Wahrnehmbare ab. Der Gegenstand der Abbildung wird zwar statisch, aber doch mit den gleichen sichtbaren Merkmalen übertragen. Das Objekt befindet sich dabei immer in einen Raum eingegliedert, seine Bedeutung ergibt sich aus der Verbindung zu diesem Raum. Es besteht folglich ein besonderes Raumverhältnis. Auf der Fotografie wiederum wird der sichtbare Bestandteil, das Objekt, wie es im Raum existiert, wiedergegeben. Es könnte nun, wie schon im Bezug auf das Zeitverhältnis, angenommen werden, dass eine direkte Übertragung des Raumes geschieht – immerhin ist die Fotografie, wenn sie als Index verstanden wird, direkt von ihrem Referenten abhängig. Wenn sie in direkter Abhängigkeit zu ihrem Referenten steht, schlägt sich zwangsläufig der räumliche Gesichtspunkt, da dieser den Referenten definiert, auch auf dem Bild nieder. Daraus ergibt sich im Grunde genommen, dass es sich bei dem fotografischen Bild um eine

---

150 Vgl. Ebd. S. 113f

151 Vgl. Ebd. S. 136

wirklichkeitsgetreue Wiedergabe handeln muss.

In der Hinwendung zum Betrachter einer Fotografie wird dennoch der Unterschied zwischen dem Raumverhältnis zum Zeitpunkt der Aufnahme und dem der Betrachtung deutlich. Der fotografische Gegenstand wird zwar auf der Fotografie in seinem Raumverhältnis belassen, jedoch kommt es durch die Abbildung zu einer Veränderung für den Betrachter.

Der auf der Fotografie dargestellte Raum wird vom direkten Betrachter des Gegenstandes nicht auf dieselbe Weise wahrgenommen wie dies durch den Betrachter der Fotografie geschieht. Letzterer ist zusätzlich von seiner eigenen räumlichen Position beeinflusst. Vergleichbar mit der Zeitebene zeigt sich auch hier ein Überschneiden der beiden Ebenen. Das von der Fotografie angebotene Wahrnehmungsbild wird nicht in seiner reinen Form vom Betrachter aufgenommen. Dies ist allerdings im Falle des Originalbetrachters zutreffend. Dessen Wahrnehmung basiert ausschließlich auf der realen Situation. Die Wahrnehmung des Betrachters der Fotografie ist hingegen vom Raumverhältnis zum Zeitpunkt der Rezeption beeinflusst. Es kann demnach gefolgert werden, dass die Fotografie das Raumverhältnis zwar wiedergibt, dieses allerdings im Vorgang der Betrachtung anders wahrgenommen wird, da die Betrachtung von unterschiedlichen Standpunkten aus verläuft. Die eigentliche Raumwahrnehmung kann also nicht unverfälscht vermittelt werden.

### **3.2.3 Zeit und Raum verbunden**

Die Gegenwart, deren Bedeutung sich aus der Einheit von Ort und Zeit ergibt, zeigt sich auf der Fotografie verändert. Dies scheint zunächst nicht naheliegend, konnte doch – vereinfachend – die Fotografie als Operation definiert werden, bei der der in der Zeit verortete Raum beziehungsweise die Zeit anhand des Raumes festgehalten ist. Dadurch erscheint in der Fotografie eine feste Verbindung zwischen beiden Ebenen zu bestehen. Gleichzeitig wird impliziert, die jeweiligen Ebenen seien in sich geschlossen. Zeit und Raum seien also nicht getrennt; Zeitebene und Raumbene würden durch das Fotografieren nicht verändert.

Dennoch kann im Bezug auf die Fotografie eine Aufspaltung der Zeit- und Raumbene festgestellt werden, die zu einer Neuwertung der Wahrnehmung beim Betrachter führt. Die

Übersetzung des Objektes bewirkt dabei eine zeitliche und räumliche Verschiebung, in deren Folge ein neues Produkt entsteht. Da sich der Sinn und daher auch die Wahrnehmung eines Objektes aus der Verbindung von Raum und Zeit ergibt, kommt es im Zuge der Betrachtung der Fotografie auch zu einer inhaltlichen Neubestimmung des Gesehenen.

Beide Aspekte sind in der realen Wahrnehmung nicht voneinander zu trennen. Wenn jedoch das Verhältnis dieser Aspekte verändert wird – durch die Fotografie wird dies bewirkt –, ist die übermittelte Bedeutung eine andere. Daraus ergibt sich, dass die originäre Bedeutung mittels der Fotografie nicht zu übertragen ist. Die Fotografie ist somit kein verlässliches Instrument für die Weitergabe von Information, da das abgebildete Objekt nicht der zeitlich und räumlich verorteten Realität des Objektes entspricht. Das Bild ist in diesem Sinne auch nicht das exakte Doppel des Originals, denn die Wahrnehmung des Objekts und der Fotografie desselben verläuft auf unterschiedliche Weise. Die Fotografie verdeutlicht so gesehen eher die Unmöglichkeit einer Konservierung der Vergangenheit: So wie die Fotografie die Wirklichkeit zeigt, war diese niemals wahrzunehmen. Gleichzeitig hinterlässt die Fotografie einen bitteren Nachgeschmack beim Betrachter: Indem wir ein Vergleichsobjekt zu haben scheinen, die Fotografie als Bezugsobjekt zur vermeintlich so gewesenen Vergangenheit, führt uns die Fotografie die Vergänglichkeit des abgelichteten Augenblicks direkt vor Augen. Das Jetzt ist im Verhältnis zur abgelichteten Vergangenheit immer verändert. Die Fotografie betont auch von diesem Blickwinkel aus eher die Unterschiede als die Gemeinsamkeiten mit dem Objekt.

### 3.3 Kontextbezüge

Wenn es um die Frage des Realitätsbezuges einer Fotografie geht, ist auch die Bedeutung des Kontextes, in welchen die Wahrnehmung gebettet ist, von Bedeutung. Die Fotografie zeigt gerade im Bezug auf den Kontext ihr Potential zur Manipulation und Veränderung.

„Die Fotografie ist die Möglichkeit einer *Wiedergabe*, die den Zusammenhang wegschminkt.“<sup>152</sup> Bertolt Brecht betont mit diesen Worten die Unzuverlässigkeit des Mediums. Unzuverlässigkeit im Bezug auf den Inhalt des Abgebildeten. Dieser ist durch eine mangelnde kontextuelle Einordnung des Abgebildeten nicht deutlich auszumachen. Das Potential der Fotografie zur Lüge zeigt sich am stärksten, wenn ihr Verhältnis zum abgebildeten Objekt und dessen Kontext untersucht wird.

---

<sup>152</sup> Brecht, Bertolt: Durch Fotografie keine Einsicht. In: Stiegler: *Texte zur Theorie der Fotografie*. S. 44

Die Fotografie bildet, wie bereits ausführlich beschrieben, das Visuelle ab. Kritisch betrachtet lässt sich daraus folgern, dass nur die Oberfläche eines Gegenstandes, nicht aber sein Sinn durch diese erfasst wird. Die Betonung des Kontextes steht dabei im Widerspruch zu den Realismustheorien. Vormals wurde das Ausblenden bestimmter Wahrnehmungselemente, wie etwa Ton oder, im Bezug auf Schwarz-Weiß-Fotografien auch, Farbe<sup>153</sup>, als positive Eigenschaft der Fotografie gewertet.<sup>154</sup> Die Fotografie unterdrückte hier noch Störfaktoren, die die Konzentration auf das Wesentliche, das Visuelle, zu beeinträchtigen scheinen. Theorien, die den Kontext mit in die Analyse einbeziehen, erachten diese Definition wiederum als bedenklich und sehen eine verfälschende Tendenz darin. Der Kontext wird hier zum zentralen Element der Wahrnehmung und erhält eine sinnstiftende Funktion. Die Wirklichkeit ergibt sich hier nicht mehr aus der rein visuellen Erfahrung, sondern aus einem Zusammenspiel der sichtbaren Oberfläche mit den Umständen, der Umgebung – allen anderen Faktoren außerhalb des Sichtbaren, die auch eine Rolle spielen. Erst diese Verbindung der einzelnen Elemente definiert die wahrnehmbare Wirklichkeit.

Die Fotografie als Medium des Sichtbaren wird damit zum Medium eines Teilaspektes der Realität degradiert. Sie überträgt nicht mehr eine Wahrheit oder Gewissheit, sondern einen Ausschnitt des Gesamteindrucks, also der Realität, so wie sie sich zum Zeitpunkt der Aufnahme dargestellt hat. Das Objekt wird durch die Fotografie also aus dem ihn umgebenden Kontext gelöst. Infolgedessen reduziert sie das Wahrgenommene um seinen Sinn. Dubois umschreibt diese Eigenheit folgendermaßen: „Es [das Foto] *beweist* die Existenz (aber nicht den Sinn) einer Realität.“<sup>155</sup> Damit wird der Fotografie aber auch ihre autoritäre Rolle genommen. Sie erweist sich hier nicht mehr als unumstößliche und unbeeinflussbare, feststehende Wiedergabe der Realität.

Selbst wenn dem Bild also eine reale Verbindung zum Objekt zugebilligt wird, bedeutet dies noch keine Gewähr für eine Wahrung der Bedeutung, welche das Abgebildete zum Zeitpunkt der Aufnahme innehatte. Durch das Verstummen aller jener Faktoren, die nicht das Sichtbare ausmachen, geht der Bezug zur Realität verloren. Denn diese setzt sich aus weiteren Aspekten, wie Bewegung, Ton, Geruch etc., zusammen:

---

153 Vgl. Snyder: Sehen darstellen. S. 275

154 Vgl. Kapitel 2.1.3

155 Dubois: Die Fotografie als Spur eines Wirklichen. S.113

Die Intensität des Bildes entspricht exakt seiner Ablehnung des Realen, seiner Erfindung einer anderen Szene. Aus einem Objekt ein Bild zu machen heißt, all seine Dimensionen nach und nach zu entfernen: das Gewicht, die Räumlichkeit, den Duft, die Tiefe, die Zeit, die Kontinuität und natürlich den Sinn. [...] Jedes fotografierte Objekt ist nur die Spur, die das Verschwinden von allem anderen hinterlässt. Das ist ein fast perfektes Verbrechen, eine fast vollständige Auflösung der Welt, die nur die Illusion dieses oder jenes Objekts ausstrahlt, wovon das Bild dann ein unbegreifliches Rätsel macht.<sup>156</sup>

<sup>157</sup>

Zurück bleibt eine leere Hülle, ein Bezugspunkt zur Realität – keine klare und direkte Referenz, wie die Realismustheorien besagen.<sup>158</sup> Ganz im Gegenteil: Der Mangel an Information, die Leerstelle auf dem Bild, fordert den Betrachter dazu auf, einen Ersatz für die von der Oberfläche entfernten Elemente zu finden und diese in das Bildgeschehen hinein zu interpretieren. Das Attribut des „Festhaltens“ ist dadurch im Grunde obsolet: Im Wahrnehmungsvorgang bleibt kein Aspekt der Fotografie uninterpretiert. Subjektivität ist stattdessen ein inhärenter Bestandteil des Wahrnehmungsprozesses. Die Fotografie fixiert in diesem Sinne die Vergangenheit nicht, sondern macht sie nur zum Gegenstand der freien Interpretation.

Auf diese Weise reichert der Betrachter die Fotografie mit Information an, die das Bild selber nicht vermittelt – und weil sie sie nicht vermittelt, gilt: „Die Bedeutung der Fotografien [liegt] genau genommen kaum in ihnen selbst [...]: Ihr Sinn liegt außerhalb von ihnen und wird hauptsächlich von ihrem tatsächlichen Bezug zu ihrem Gegenstand und zu ihrer Äußerungssituation determiniert.“<sup>159</sup> Erst durch die Einbettung der Fotografie in ein Verhältnis zur Realität entsteht Wahrnehmung. Folglich ergibt sich der Sinn einer Fotografie erst aus der Bedeutung, die der Betrachter der angebotenen Interpretationsgrundlage zuschreibt. Dubois kommt zu diesem Schluss in der Analyse des indexikalischen Charakters der Fotografie. Das Bild besitzt zwar eine kausale Verbindung zum Objekt und dadurch ein „sehr ausgeprägtes *Bezeichnungsvermögen*“, aber der Gegenstand wird nur minimal übersetzt. Es findet keine Übertragung des

---

156 Baudrillard: Denn die Illusion steht nicht im Widerspruch zur Realität. S. 51f

157 Baudrillard erkennt in diesem Verschwinden die besondere Anziehung der Fotografie. (Vgl. Ebd.)

158 Kracauer formuliert, noch drastischer: „Wir sind in nichts enthalten, und die Fotografie 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 Fotografien. Denn sie veranschaulichen nicht die Erkenntnis des Originals, sondern die räumliche Konfiguration eines Augenblicks; nicht der Mensch tritt in seiner Fotografie 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.“ (Kracauer: Die Fotografie. S. 108)

159 Dubois: Die Fotografie als Spur eines Wirklichen. S. 113

Gesamtzusammenhangs statt. Nur ein Verweis auf diesen wird gesetzt:

Das Index-Foto bestätigt in unseren Augen die Existenz dessen, was es repräsentiert [...], aber es sagt uns nichts über den *Sinn* dieser Repräsentation; es sagt uns nicht *das bedeutet dies*. Der Referent wird im Foto als empirische oder, wenn man so sagen kann, *unbeschriebene* Realität gesetzt. Seine Bedeutung bleibt rätselhaft für uns, es sei denn, wir sind integrierender Bestandteil der Äußerungssituation, der das Bild entspringt.<sup>160</sup>

Snyder vertritt ebenfalls die Meinung, die Fotografie verfüge nicht über einen neutralen, vorgegebenen Sinn. Auch er geht davon aus, dass der Sinn einer Fotografie nicht einfach aus derselben hervorgeht. Dabei richtet er jedoch seine Aufmerksamkeit mehr auf die Art des Schauens, welche er als antizipatorisch identifiziert:

Wenn wir unsere Augen mit einer bestimmten Absicht benutzen, dann sind wir aufmerksam, treffen wir Unterscheidungen, suchen und antizipieren wir. [...] Leider ist es so, daß das, was sich am leichtesten finden läßt, häufig als das bezeichnet wird, was wir „von Natur aus“ wahrnehmen. Und sobald man sagt, man finde etwas in der Natur, liegt der Gedanke nicht fern, die Information sei, fertig abgepackt, einfach „vorhanden“, unabhängig von der Betätigung unseres Unterscheidungsvermögens. So gelangen wir zu der Ansicht, es gebe besondere Mittel, die uns unmittelbaren Zugang zur reinen Information verschaffen. Aber es besteht ganz gewiß eine Kongruenz zwischen dem, wonach wir suchen, und dem, was wir finden; zielstrebiges Sehen ist antizipatorisch. Es ist unsinnig anzunehmen, eine Fotografie würde Bilder festhalten oder aufzeichnen, die der aus zielgerichteter Aufmerksamkeit erwachsenden Wechselbeziehung entgehen würden.<sup>161</sup>

Snyder bezieht sich hier zwar in erster Linie auf die Person des Fotografen<sup>162</sup>, welchem aufgrund der Art und Weise des Sehvorgangs gar nicht möglich ist, ein neutrales Bild herzustellen. Seine Aussage lässt sich indessen auch auf den Betrachter der Fotografie erweitern. Der Rezipient einer Fotografie sieht nicht einfach, er betrachtet. Das Ergebnis seiner Wahrnehmung könnte, wie Snyder es ausführt, als bereits im Bild „vorhandene“ Information gedeutet werden. Stattdessen geht Snyder davon aus, jedes Schauen sei von einer Absicht gesteuert – ein Umstand, der den Charakter des Wahrgenommenen beeinflusst. Je nach Absicht des Betrachters ändert sich also die Bedeutung der Fotografie. Wenn, so lässt sich daraus ableiten, eine Fotografie nicht bei jedem Betrachter dieselbe Bedeutung evoziert, ist demnach der Sinn einer Fotografie nicht von sich aus gegeben. Die Fotografie kann also die Wahrheit beziehungsweise die Realität nicht abbilden – auch im Bezug auf sie ist die individuelle Wahrnehmung relevant. Letztendlich weist sie in dieser Hinsicht Ähnlichkeit zur Malerei auf, die ebenfalls keine neutrale Wahrnehmung zulässt

---

160 Ebd. S. 114

161 Snyder: Sehen darstellen. S. 279

162 Siehe zur Rolle des Fotografen im Prozess der Bildgenese Kapitel 3.4

und die Interpretation des Betrachters fordert.

Sontags geht davon aus, dass die Fotografie die Welt zum bloßen Betrachtungsgegenstand macht und dadurch Gleichgültigkeit beim Betrachter bewirkt<sup>163</sup>. Diese Auffassung kann auch in Zusammenhang mit den hier beschriebenen Annahmen gesetzt werden: Der Rezipient betrachtet eine Fotografie mit einer bestimmten Absicht, kann aber in das Bild, welches nur begrenzt Information wiedergibt, nur eine eigene Interpretation einfließen lassen. Die Fotografie impliziert dadurch Gleichgültigkeit gegenüber des originalen Bildgeschehens insofern, als dass dieses im Prozess des Betrachtens ohnehin nicht zur Gänze ermittelbar ist. Der Interpretationsvorgang des Betrachters wird in diesem Sinne nur ausgelöst, da dem Objekt ohnehin eine Hilflosigkeit beziehungsweise Gleichgültigkeit entgegengebracht wird. An dieser Stelle lässt sich im Grunde eine Verbindung zur Camera obscura und ihrer Wirkung auf das Individuum erkennen. Wie bei der Camera obscura wird auch hier das Individuum in eine vorgegebene, gültige Realität eingebettet, die es zwar sinnlich wahrnehmen, jedoch nicht beeinflussen kann.<sup>164</sup>

Die Substanz, die die Fotografie zu zeigen vorgibt, lässt sich als „schattenhaftes Abbild“ identifizieren.<sup>165</sup> Schatten bedeutet in diesem Rahmen die Übertragung eines Objekts, das in seiner Erscheinung vereinfacht ist und dadurch einer Veränderung unterlaufen ist. Vereinfacht ist es insofern als der Bedeutungskontext auf dem fotografischen Bild nicht überliefert wird. Somit ist auf der Fotografie nur noch der Schatten des Wesentlichen zu erkennen, nicht aber dessen eigentliche Bedeutung. Dadurch erzeugt sie beim Betrachter ein eigenes, verändertes Verständnis der Welt, eines, das von der Realität ebenso weit entfernt ist, wie es der Betrachter vom Objekt der Aufnahme ist.

### 3.4 Keine unabhängige, automatische Herstellung

Eines der meistbetonten Argumente für die offensichtliche Neutralität und Objektivität der Fotografie ist, wie in Kapitel 2.4 ausgeführt, der technischen Qualität ihres Herstellungsprozesses zuzuschreiben, die das Eingreifen des Künstlers verhindert. Der Begriff der Herstellung wird hier auf den Moment der physikalisch-technischen Übertragung beschränkt, auf den Vorgang des Aufzeichnens durch den Apparat. Diese

---

163 Vgl. Sontag: Über Fotografie. S. 17 und Stiegler: *Bilder der Photographie*. S. 251

164 Vgl. Kapitel 2.1.1

165 Vgl. Stiegler: *Bilder der Photographie*. S. 187

Eigenart der Herstellung begründet auch das Verständnis der Fotografie als objektives Medium. Der Herstellungsprozess umfasst jedoch streng genommen, nicht nur den Aufnahmeaugenblick. Entscheidungen, die vor und nach dem Belichtungszeitpunkt getroffen werden, sind ebenfalls von ausschlaggebender Bedeutung. Diese sind nach Dubois zum einen Entscheidungen des Fotografen, zum anderen kulturell geprägte Prozesse.<sup>166</sup>

Der Fotograf bestimmt das Bild schon vor dem Auslösen, somit bevor die Technik überhaupt zum Tragen kommt. Er positioniert die Kamera und wählt dadurch den Ausschnitt des Gesamtbildes, welches auf dem Foto sichtbar sein wird. Er komponiert das Bild, entscheidet welcher Teil der Wirklichkeit als Referent dienen soll und von welcher Perspektive aus diese erscheinen werden. Auch die Wahl für eine bestimmte Kamera, ein bestimmtes Objektiv hat Wirkung auf das Endergebnis.<sup>167</sup> Hier wird also aus einer Reihe von Alternativen genau eine ausgewählt.

Daraus ergibt sich, dass subjektive Entscheidungen den Entstehungsprozess entscheidend mitgestalten. Diese Vorbereitungen dienen dem automatischen Teil der Bildgenese als Voraussetzung.<sup>168</sup> Von einer leidenschaftslosen Herstellung – gerade auch im Gegensatz zur Malerei kann keine Rede sein. Die Entschlüsse des Fotografen sind subjektiver Natur. Da der fotografische Vorgang auf den Entscheidungen des Fotografen gründet, ist hier also die unabhängige technische Genese von Subjektivität belastet. Die Fotografie befindet sich demnach ähnlich wie die Malerei in Abhängigkeit vom Künstler. Das Bild ist somit von der Person des Fotografen beeinflusst.

Selbst wenn sich der Fotograf als neutraler Beobachter versteht, so fließen seine Entscheidungen zwangsläufig doch in das Bild mit ein. Die Fotografie resultiert erst aus der Anwesenheit des bestimmenden Fotografen. Das heißt, die menschliche Komponente spielt immer eine Rolle. Von dem her ist die Beschreibung der Fotografie als maschinelle Art der Aufzeichnung, die kein Eingreifen des Menschen zulässt und deshalb objektiv und realistisch ist, nicht mehr haltbar. Die Erscheinung des erzeugten Bildes kann nicht nur auf die automatisch-maschinelle Komponente eingegrenzt werden.

Thomas Neumann geht sogar so weit, die Person des Fotografen als präsenter einzustufen

---

166 Vgl. Dubois: Die Fotografie als Spur eines Wirklichen. S. 112

167 Vgl. Ebd.

168 Vgl. Dubois: Die Fotografie als Spur eines Wirklichen. S. 112

als die des Malers: „Der Fotograf ist im Unterschied zum Maler gegenwärtiger, das heißt, keines seiner Bilder ist denkbar ohne die Vorstellung, daß er in der bestimmten Wirklichkeit aufgetreten ist.“<sup>169</sup> Wenn die Fotografie wie bei Barthes als ein Abbilden des Dagewesenen gedeutet wird, trifft dies umso mehr zu – muss doch das Objekt erst durch den ebenfalls dagewesenen Apparat aufgenommen, sprich von einer bedienenden Instanz ausgelöst worden sein. Die Fotografie liefert somit auch den Beweis für die Anwesenheit des Fotografen. Wenn die Anwesenheit des Fotografen durch die Fotografie bestätigt ist, zeigt sich die Anwesenheit eines das Bild bestimmenden Subjekts als gegeben. So beschreibt Neumann dann auch:

Der subjektive Einfluß auf die Objektivität des Apparats durch die Bildauswahl ist bereits eine Orientierung an den Verwendungsmöglichkeiten der Aufnahme, ist immer schon auf einen Zweck gerichtet, zu dem sie genommen wird. Eine Fotografie ist also eine Interpretation innerhalb der je gegenwärtigen Wirklichkeit.<sup>170</sup>

Das heißt, wie auch schon durch Snyder<sup>171</sup> angemerkt, die Fotografie ist ein Produkt der Interpretation des Fotografen. Er nimmt die Welt mit einem zweckgebundenen, antizipatorischen Blick auf und gibt diesen indirekt durch seine Fotografie weiter. Er schreibt sich demnach, wenn vielleicht auch unbewusst, in seine Fotografie ein. Bis zum Zeitpunkt ihrer Fertigstellung hat die Fotografie dementsprechend mehrere subjektiv geprägte Phasen durchlaufen.

Das Argument der automatischen Genese verliert hier also ihre Signifikanz. Selbst wenn dem Aspekt der Technik eine besondere Stellung zugestanden wird, verlangt gerade diese Eigenschaft der Fotografie nach der Unterstützung des Menschen – der Apparat verlangt nach einer ihn bedienenden Person. Neumann stellt in diesem Kontext fest, dass die Produktionsbedingungen das Endergebnis definieren. Die „Eigengesetzlichkeit des Apparats“ müsse beim Fotografieren daher immer mitgedacht werden.<sup>172</sup> Allein schon diese Reflexion über die apparative Gestalt der Fotografie bedeutet ein subjektives Einmischen des Fotografen, auf den das Objekt in der Folge keine neutrale Wirkung mehr ausübt, sondern im Bezug auf die Eigenschaften des Apparates hin betrachtet wird.

---

169 Neumann, Thomas: Die fotografische Realität ist die fotografierte Realität. In: Kemp: *Theorie der Fotografie III*. S. 129-134. Hier S. 132

170 Ebd. S. 133

171 Siehe Zitat 162

172 Vgl. Neumann: Die fotografische Realität ist die fotografierte Realität. S. 133f

Dubois nennt neben den Mechanismen, die sich bereits vor dem Auslösen auf dem Bild niederschlagen, auch nachfolgende Prozesse als Einflussfaktoren auf das Bild. Dazu gehören zum einen die notwendigen Arbeitsschritte, bis zu dem Zeitpunkt, da das Bild manifest ist. Dubois nennt hier das Entwickeln und Abziehen und erläutert weiter: „dann wird das Foto in die immer codierten und kulturellen Vertriebsmechanismen eingespeist – Presse, Kunst, Mode, Porno, Wissenschaft, Justiz, Familie...).“<sup>173</sup>

Diese Signifikationsprozesse definieren die Fotografie. Der ihr zuerkannte Realismus ist demnach keine grundlegende Eigenschaft der Fotografie, sondern wird erst durch die kulturellen und sozialen Serien, in die sie integriert ist, geschaffen. Dies zeigt sich auch in Untersuchungen seit den 70er Jahren:

Inzwischen haben sozialgeschichtliche, semiotische, marxistische und konstruktivistische Ansätze das Feld übernommen und den scheinbaren Realismus der Fotografie als das Ergebnis historisch variabler Codes, Rezeptionsweisen, institutioneller Einflüsse, politischer und sozialer Prozesse beschrieben. [...] Hatte man die Autorschaft des fotografischen Bildes lange Zeit auf der Seite der Objekte verankert, so setzt man jetzt auf die konstitutive Rolle der beteiligten Institutionen und Akteure, ihrer Entscheidungen, ihres Eingreifens und ihrer sozialen Interaktionen.<sup>174</sup>

Die Fotografie wirkt also nicht von selbst. Vielmehr zeigt sich ihre Bedeutung bestimmt von dem Umfeld, in dem sie dargeboten wird.<sup>175</sup> Von einer immer gleichbleibenden Realismus-Fotografie-Verbindung zu sprechen, scheint in diesem Sinne nicht haltbar. Je nach Kontext, in den die Fotografie nach ihrer eigentlichen Herstellung eingegliedert wird, kann sie als Beweis einer jeweils anderen Wahrheit dienen. Eine Beschreibung der Fotografie als Dokument, welches das Wesen der Dinge hervorbringt, ist in dieser Beziehung gefährlich. Denn das „Wesen“ eines Gegenstandes, so die Ideologiekritiker, ist nicht natürlich gegeben, sondern von kulturellen beziehungsweise ideologischen Diskursen geformt. Auf dieselbe Weise ist auch der Gegenstand Fotografie kulturell und ideologisch bedingt. Der Realitätseffekt wird in diesem Zusammenhang als ideologischer Effekt beschrieben.<sup>176</sup> Die Fotografie als natürliches Zeichen existiert nicht.

Entscheidend ist also mehr noch als das Bild selber – welches hier als kultureller Code funktioniert – der ihm zugeordnete Kommentar.<sup>177</sup> <sup>178</sup> Wie bereits im vorigen Kapitel

173 Dubois: Die Fotografie als Spur eines Wirklichen. S. 112

174 Geimer: Was ist kein Bild? Zur „Störung der Verweisung“. S. 318f

175 Vgl. Geimer: *Theorien der Fotografie*. S. 70ff

176 Vgl. Stiegler: *Bilder der Photographie*. S. 74f

177 Vgl. Geimer: *Theorien der Fotografie*. S. 89f

178 Vgl. Sekula, Allan: Vom Erfinden fotografischer Bedeutung. In: Stiegler: *Texte zur Theorie der*

beschrieben, ist der Kontext der Bildgenese von Bedeutung. Mindestens genauso entscheidend ist allerdings die spätere Rückführung in einen neuen Kontext durch den Betrachter beziehungsweise in einen das Bild begleitenden „Text“. Die Bedeutung der Fotografie erschließt sich also erst in einer Kontextualisierung derselben. Im weiteren Sinne heißt das auch: Die Fotografie selber trägt keine Bedeutung in sich, ist, nach Allan Sekula nur Projektionsfläche für „verschiedene Sinnzuschreibungen“.<sup>179</sup>

Letztendlich kann der mechanische Aspekt der Fotografie kein Beleg für eine objektive Wahrnehmung des Abgebildeten sein, denn sowohl vor dem eigentlichen Fotografieren als auch danach ist das Bild von subjektiven Strukturen und Entscheidungen abhängig. So fasst Dubois dann auch zusammen:

Nur *zwischen* diesen zwei Serien von Codes, allein im Augenblick der Belichtung selbst, kann das Foto als reine Spur eines Aktes (als *Botschaft ohne Code*) angesehen werden. Nur hier, *aber wirklich nur hier* greift der Mensch nicht ein und kann auch nicht eingreifen, da er andernfalls den grundlegenden Charakter der Fotografie modifizieren würde. Hier ist ein Riß, ein momentanes Aussetzen der Codes, ein nahezu reiner Index. Dieser Augenblick dauert nur einen Sekundenbruchteil und wird sofort wieder von den Codes eingeholt, die ihn dann nicht mehr loslassen werden.<sup>180</sup>

Das Miteinbeziehen von kulturellen und sozialen Komponenten, führt somit zu einer Neubestimmung der Fotografie. Diese ist nun nicht mehr durch ihre unmittelbare Wiedergabe allgemein verständlich, sondern wird stattdessen als System von Zeichen aufgefasst, zu deren Entschlüsselung Regeln erlernt werden müssen. Die Lesbarkeit dieser „ideologischen Sprache“, die hier nicht mehr als unabhängig verstanden wird, ist nicht von sich aus gegeben, sondern muss angeeignet werden.<sup>181</sup> Die Sinnstiftung ist also kein Akt, der frei stattfindet, sondern in Strukturen verankert. Die Fotografie erscheint nie ohne diese Strukturen. Erst die Verbindung mit einem „externen Text überführt das fotografische Bild in den Bereich der Lesbarkeit“<sup>182</sup>.

Daraus folgt, die Fotografie teilt nicht losgelöst von gesellschaftlichen Schemata und nicht ausschließlich durch ihr maschinell angefertigtes Bild des Sichtbaren bedingt ihre Bedeutung neutral mit. Die Fotografie ist nach dieser Auffassung nicht objektiv, somit nicht ausschließlich auf ihren automatischen Aufnahmearakter zurückzuführen. Deutlich

---

*Fotografie*. S. 302-337. Sekula untersucht und stellt, anhand einer Analyse von vier Bildern, dar, inwiefern Fotografien von dem Kontext abhängig sind, in den sie gebettet werden.

179 Vgl. Geimer: *Theorien der Fotografie*. S. 92

180 Dubois: Die Fotografie als Spur eines Wirklichen. S. 112

181 Vgl. Stiegler: *Bilder der Photographie*. S. 211

182 Geimer: *Theorien der Fotografie*. S. 90

wichtiger in der Konstitution von Bedeutung beweist sich auch hier der subjektive Faktor Gesellschaft, der sich zwar subtil, aber doch spürbar, bemerkbar macht. Die Objektivität des Mediums tritt hinter der Anwendungsweise derselben zurück.

### 3.5 Resümee: Die Fotografie lügt

Die Behauptung, die Fotografie bilde authentisch oder objektiv und neutral ab, lässt sich, wie in den vorigen Kapiteln dargelegt wurde, auf verschiedenen Ebenen in Zweifel ziehen. Die Fotografie stellt sich bei genauerer Betrachtung nicht als ein streng chemisch-physikalisch basiertes Bildverfahren heraus, welches den Referenten und dessen Bedeutung im Naturzustand wiedergibt. Indessen ist die Bedeutung der Fotografie von vielfältigen Faktoren beeinflusst. Die Frage eines vergleichbar realistischen Sehens durch die Fotografie sowie der Aspekt von Zeit und Raum oder des Kontextes sind hierbei grundlegend, weil sie die Realitätstreue der Fotografie schon in ihrer Funktionsweise als unmögliche Utopie entlarven.

Ebenso lässt sich auch das Postulat der automatischen und daher unbeeinflussbaren Genese entkräften, sobald dieser Faktor nicht als einzige Grundlage der fotografischen Herstellung gehandelt wird. Wenn der automatische Charakter auf den kurzen, tatsächlich mechanischen Moment beschränkt wird, erschließen sich weitere Begleitprozesse, die das Bild mitformen. Zu diesen gehören unter anderem die durchaus subjektiv gefärbten Entscheidungsoperationen, während derer der Fotograf sich für eine von mehreren möglichen Alternativen entscheidet und diese umsetzt. Sobald die Herstellung als ein umfassenderer Prozess begriffen wird, tritt daher die Technik in den Hintergrund und verliert an Gewicht.

Das Medium, welches eine reine Wahrheit, ungetrübte Objektivität und somit die Realität in ihrer klarsten Form mitteilen soll, wird hier zum Vehikel für Subjektivität und Einflussnahme. Die Fotografie schöpft aus der ihr zugeschriebenen Eigenschaft Realitätstreue in der Wiedergabe auszudrücken, ist dadurch aber umso mehr dazu prädestiniert zu lügen. Wie in Kapitel 3.1 gezeigt wurde, kann sie gar nicht anders als ein falsches Bild von der eigentlichen Wahrnehmung des Referenten widerzuspiegeln. Der Mangel an Realitätsnähe in Bezug auf die Wahrnehmung der jeweiligen Betrachter bedeutet die Unzulänglichkeit der Fotografie als Form der Realitätsvermittlung. Sie

überträgt Realität nicht; sie hilft vielmehr eine neue Version derselben zu schaffen. Das Mitteilen von Wahrheit, Gewissheit und Objektivität ist ihr daher fälschlicherweise als Funktion zuerkannt.

Dies zeigt sich in weiterer Folge, wenn die Fotografie zudem als Medium, dem kein faktischer Inhalt innewohnt, aufgefasst wird.<sup>183</sup> In diesem Fall – ohne eine eigene Bedeutung – ist ihr auch die Möglichkeit zu widersprechen nicht gegeben. Sie kann sich dem ihr zugeschriebenen Bedeutungskontext nicht widersetzen: „Da Fotografien keine Eigenschaften besitzen, können sie die von außen an sie herangetragenen Aussagen weder bestätigen noch zurückweisen.“<sup>184</sup> Sie haben keinerlei Beweisfunktion außer derjenigen, die ihr durch den zugewiesenen Begleittext verliehen wird. Der Beweischarakter der Fotografie ist somit flexibel einsetzbar. Es besteht daher nicht nur die Möglichkeit ihre Aussage zu interpretieren, sondern auch sie zu lenken.

Zur Lüge geeignet ist sie schließlich aufgrund der Unsichtbarkeit ihrer Medialität. Dieser Aspekt der Fotografie verschwindet hinter der Abbildung. Dadurch bedingt offenbaren sich auch die Anknüpfungspunkte für die subjektive Einmischung nicht. Sichtbar sind nicht die Vorgänge, die zur Entstehung beigetragen haben, sondern das Ergebnis, der mit Bedeutung angereicherte Träger „Fotografie“. Ihr Manipulationspotential bleibt dadurch verborgen. Sowohl im Bezug darauf als auch im Bezug auf den Informationsgehalt ist die Fotografie somit kryptisch. Die Information, die sie wiedergibt, bleibt zum einen nur ein Ausschnitt, zum anderen wird sie ohne Zusammenhang dargeboten. Ihre Eignung zur Lüge wiederum basiert eben auf diesen Eigenschaften: Sie scheint wahrheitsgetreu abzubilden, trägt dabei die Möglichkeit der individuellen Auslegung – auch von Seiten des Rezipienten – immer schon in sich.

Wo man lügt [...] lügt man nicht mehr wie gedruckt, sondern wie photographiert; nein nicht *wie* photographiert, sondern effektiv photographiert. Das Medium der Photographie ist als solches derart glaubwürdig, derart „objektiv“, daß es mehr Unwahrheit absorbieren, sich mehr Lügen leisten kann als irgend ein anderes Medium vor ihm. Wer also die Realität schablonenhaft machen will, tarnt, mit dem Mittel der Photographie, seine Schablone realistisch.<sup>185</sup>

Fakt ist also, dass die Bedeutung, die Wahrheit der Fotografie, auf Auslegung beruht. Die

---

183 Vgl. Ebd. S. 91

184 Ebd. S. 92

185 Anders, Günther: *Die Antiquiertheit des Menschen. Bd. 1. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. München: C. H. Beck 1992<sup>7</sup>. S. 166

Fotografie ist flexibel, was ihren Inhalt anbelangt und genau aus diesem Grund quasi beliebig einsetzbar. Da ihre Basis in irgendeiner Form doch die Realität ist, kann sie als wahrheitsgetreu abbildendes Dokument verstanden werden. Sie ist in diesem Sinne weit entfernt von jeglichem Bezug zur Kunst. Ist stattdessen nüchtern, klar, präzise in der Darstellung. Und dennoch, wenn sie als untreue Sichtweise verstanden wird, bricht diese Argumentation von Grund auf in sich zusammen. Das tatsächliche Bild kann noch so treu sein – wenn das Medium Fotografie an sich immer ein anderes Sehen bedeutet, ist jede Fotografie Vermittler einer veränderten Wahrheit. Die Fotografie weist hier eine gewisse Ähnlichkeit zur Kunst auf. Sie manipuliert den Referenten, lässt Interpretation zu.

## 4. Die fotografische Bestimmung bei Nádas und Sebald

Péter Nádas und W. G. Sebald nähern sich in ihren jeweiligen, hier besprochenen, Werken der Fotografie auf unterschiedliche Weise. Während Nádas die in seinen Bericht eingesetzten Fotografien selber anfertigt und mithilfe ihrer eine Art Spurensuche dokumentiert, scheint es sich bei Sebald um eine arbiträr zusammengefügte Menge an Bildern zu handeln, die den Roman um eine visuelle Ebene erweitert. Nádas tritt dementsprechend in der Rolle des Fotografen auf, während Sebald die Position eines Betrachters einnimmt. Bereits hier stehen sich beide Werke also gegenüber.

Der Vorsatz der Verwendung von fotografischem Material in den Werken lässt zunächst eine Unterscheidung zu: Der Erzähler Nádas sucht in ihnen einen Beleg, einen Beweis für die Richtigkeit des Inhalts seiner Ausführungen. Sebald hingegen verwendet die Bilder aus ihrem ursprünglichen Kontext herausgerissen undbettet sie in eine davon unabhängige Realität, die Realität seiner Narration, ein. Die Fotografien sind hier Mittel zur Verknüpfung der Fiktion mit der Wirklichkeit – eine authentisch anmutende Lüge wird konzipiert. Nádas baut auf das Postulat der Fotografie als Tatsachenvermittler, während Sebald deren Eigenschaft einer variablen Einsetzbarkeit nutzt. Somit lässt sich ein unterschiedlicher Zweck der Verwendung der Fotografie in den beiden Werken feststellen. Und dennoch zeigt sich bei genauerer Betrachtung: Die Verbindung von Fotografie und Literatur relativiert in den Texten beider Autoren das Verhältnis der Fotografie zum Beweis und zur Lüge. Denn die Fotografie als Medium ist nicht eindeutig bestimmbar. Ihre Beziehung zum Dagewesenen lässt sich nicht abstreiten, jedoch erweist sich diese Beziehung als labil – so führen auch die Versuche einer Definition des Wesens der Fotografie zu keinem endgültigen Ergebnis. Die beiden hier behandelten Werke unterstreichen dieses Bewusstsein. Die Einteilung der beiden Werke in dokumentarisch und fiktiv erhält durch die Bestimmung der Fotografie eine neue Wertigkeit.

### 4.1 Nádas: *Spurensicherung*

Péter Nádas' verfasste seinen Text *Spurensicherung* im Jahr 1977. In der deutschen Fassung findet er sich im gleichnamigen Band, der die ungarische Nachkriegsgeschichte sowie die verschiedenen Auswirkungen der kommunistischen Ära beleuchtet. Der hier untersuchte Text erstreckt sich über 53 Seiten und wurde ursprünglich für das im Samisdat

veröffentlichte *Tagebuch* geschrieben. Dabei handelt es sich um ein kollektiv realisiertes Werk, für welches rund 30 Verfasser verantwortlich zeichneten.<sup>186</sup>

Nádas' Beitrag ist die Darlegung von Begebenheiten aus dem Jahr 1974. Es handelt sich dabei um die Beschreibung einer realen Spurensuche, an welcher der Autor beteiligt war. Diese Spurensicherung ist in der deutschen Buchausgabe zusätzlich mit Originalbildern des Autors versehen. Der Autor tritt hier somit gleichzeitig als Fotograf auf. Im *Tagebuch* selber erhielten Nádas' Fotografien noch keinen Platz. Erst für die deutsche Fassung wurden diese nebst Begleittext hinzugefügt. Dies gilt ebenso für die erklärenden Fußnoten, welche Hintergrundinformationen zu den einzelnen Protagonisten geben.

#### 4.1.1 Strukturelle Merkmale des Textes

Der Aufbau des Textes zeichnet sich durch einen verschachtelten Stil aus. Dies gilt sowohl für die Ebene des Haupttextes als auch für die Kombination mit dem Fotomaterial und den zusätzlichen Fußnoten. Diese Fußnoten erstrecken sich größtenteils über mehrere Seiten und nehmen dabei bisweilen die Hälfte der jeweiligen Seite ein, wodurch sich ein lineares Lesen als quasi unmöglich erweist.

Die montierten Fotografien finden sich auf eingefügten Extraseiten und sind stets mit einem Begleittext auf der gegenüberliegenden Seite versehen. Durch dieses Vorgehen ergibt sich eine Trennung zwischen Haupttext und Fotografien. Teilweise ist der Begleittext an Passagen aus dem Haupttext angelehnt, in anderen Fällen dient er als ergänzende Information. Die fotografischen Einschübe rufen sowohl ein Zerteilen des Haupttextes als auch der Fußnoten hervor. Zudem befinden sie sich nicht in direkter Nähe zu den ihnen zugehörigen Stellen im Text, stattdessen wird das Bildmaterial bereits vor ihrer Erwähnung im Text wiedergegeben. Durch diese versetzte Montage ergibt sich eine erneute Unterbrechung des Textflusses. Zusätzlich erschwert wird die Lektüre durch die Abkürzung der Protagonistennamen mit den jeweiligen Anfangsbuchstaben derselben. Insgesamt wird vom Rezipienten ein aktives Lesen abverlangt.<sup>187</sup>

Nicht nur durch die Kombination von Haupttext und Nebentexten wird ein ständiger Wechsel zwischen den Ebenen erzeugt. Auch der Haupttext selber beweist sich als

---

186 Vgl. Nádas: Spurensicherung. S. 85

187 Vgl. Blasch, Elisabeth: *Bilderzählungen. Fotografie in literarischen Erinnerungs- und Gedächtnisdiskursen der Gegenwart*. Diss.: Universität Wien 2011. S. 425

vielschichtig und durch Sprünge gekennzeichnet. Elisabeth Blasch verweist darauf, dass insgesamt vier Zeitebenen verarbeitet werden.<sup>188</sup> Die chronologisch früheste dieser Ebenen führt der Autor in Form von kursiv gesetzten Zitaten in den Text ein. Diese vom ungarischen Autor Béla Szász verfassten Passagen fügen sich in den Haupttext ein und dienen als Reflexionsbasis. Szász referiert über seine Erlebnisse als Gefangener der ungarischen Staatssicherheit. Seine Beschreibungen der räumlichen Bedingungen bewegen Nádas zu den im Text beschriebenen Nachforschungen. Die im Text durchgeführte Beweisaufnahme und deren Kontextualisierung werden durch Szász' Darstellung erst ermöglicht.

Die verschiedenen Ebenen des Berichts sind zunächst nicht klar einzuordnen. Die eigentliche Bedeutung der einzelnen Ebenen zueinander wird erst durch die abschließende Fußnote<sup>189</sup>, in der Nádas seinen Text als Teil des *Tagebuchs* ausweist, deutlich. Erst durch die Erläuterungen in der genannten Fußnote erhält für den Leser die Rahmenerzählung, das Warten auf die Übergabe – des *Tagebuchs* –, eine nachvollziehbare Verbindung zum Bericht der Spurensicherung und der außerliterarischen Realität. Nádas' Text erhält, indem er anhand der Fußnote als authentischer Bericht definiert wird, einen stärkeren dokumentarischen Wert und erhält gleichzeitig einen direkten Bezug zur Realität der 70er Jahre.

Wie im Text erläutert, fungieren die Entdeckungen Vilma Ligetis, einer Freundin Nádas' als Auslöser der Spurensuche. Diese mietet 1974 eine Ferienwohnung in einer alten Villa in Normafa, unweit von Budapest, und lädt auch Nádas ein, dorthin zu kommen. Vor Ort angekommen, erweist sich die Lage jedoch anders als erwartet: Durch einen Bericht des Hausinhabers und aufgrund ihres eigenen Vorwissens, meint Ligeti in der Villa eine ehemalige Folterstätte der Staatssicherheit gefunden zu haben, weshalb sie auf eine sofortige Abreise drängt.<sup>190</sup>

Sowohl Ligeti als auch Nádas sind von dieser Entdeckung emotional betroffen: „Das Tor war geöffnet, V. wartete im Garten. Sie war blaß und sagte, inzwischen sähe alles ganz anders aus, ich möge sie bloß beruhigen. Es sei grauenhaft. Was ich ihr auch sagen würde, sie habe das Gefühl, sich gar nicht beruhigen zu können. Sie sei vollkommen außer

---

188 Vgl. Blasch: Bilderzählungen. S. 424

189 Siehe Nádas: Spurensicherung. S. 85

190 Vgl. Ebd. S. 45f

sich.“<sup>191</sup>

Nádas beschreibt seine erste Reaktion folgendermaßen:

„Aber das ist doch der sechseckige Raum!“

V. konnte diesen dumpfen Aufschrei nicht verstehen, und mir war, als hätte ich keine Zeit mehr für Erklärungen. Ich mußte rasch handeln. Sie mußte mich für geisteskrank halten, als ich auf die gepolsterte Tür zulief. Sie rief mir auch etwas nach. Aber ich ging wie jemand, der einen Beweis dafür sucht, daß er an einem gewöhnlichen Sommernachmittag da ist, wo er ist, und dennoch hofft, widerlegt zu werden.<sup>192</sup>

In dem Haus, in dessen Nähe er als Kind Ski gefahren ist, meint Nádas nun den Ort aus Béla Szász' Beschreibungen gefunden zu haben. Am kommenden Tag nehmen Nádas und Ligeti die Spurensicherung auf, um herauszufinden, ob es sich tatsächlich um das berüchtigte Haus aus Béla Szász' Bericht handelt.<sup>193</sup> Nádas, der vor der Beweisaufnahme nochmals nach Hause fährt, bringt einen Fotoapparat zum vermeintlichen Tatort mit. Die Bedeutung der Kamera ist von vornherein zentral. Ihr Zweck erweist sich sogleich als Mittel zur Erfassung von Beweisen.<sup>194</sup> Im Prozess der Aufdeckung wird die Fotografie auf diese Weise zu einem inhärenten Bestandteil. Ziel der Unternehmung ist eine Spurensicherung, aufgrund derer die Identität des Hauses belegt werden kann. Spuren sichern heißt in diesem Kontext: einen Bezug zwischen Szász' Bericht und den Überresten der Vergangenheit herzustellen.

Das ambivalente „Wesen“ der Fotografie sowohl Beweis wie auch Mittel zur Erzeugung einer real anmutenden Fälschung oder Fiktion zu sein, zeigt sich in diesem Text. Die im Bericht dargestellte Spurensicherung erhält durch die Verbindung mit Fotografien einen Realitätsbezug. Gleichzeitig wird die nüchterne Beweisführung, die durch die Fotografie veranschaulicht und belegt werden soll, durch den künstlerisch ambitionierten Aufbau des Textes und der Anordnung der Bilder in Frage gestellt. Die grundsätzlich dokumentarische Tendenz des Textes wird durch die vorzufindende Struktur aufgelockert. Sie zeigt literarisch-künstlerische Züge, wodurch letztlich der ursprüngliche Anspruch an eine dokumentarisch neutrale Beweisführung in den Hintergrund gerät.

---

191 Ebd. S. 45f

192 Ebd. S. 48

193 Vgl. Ebd. S. 49

194 Vgl. Ebd. S. 58

#### **4.1.2 Die Fotografie – ein besseres Sehen?**

Die Fotografie wird in Nádas' Text gezielt als Hilfsmittel zur Aufdeckung der Wahrheit eingesetzt und dient damit im Sinne von Moholy-Nagy als Grundlage für ein neues Sehen, denn es soll tatsächlich die bisher geltende, alte Wirklichkeit des Hauses durch eine neue Gewissheit über dasselbe mithilfe des Mediums ersetzt werden. Als Mittel zur Entdeckung neuer Erkenntnisse ermöglicht sie somit ein neues Sehen. Durch ein anderes Betrachten, durch ein Erschließen neuer Informationen mithilfe der Fotografie, wird die äußere Welt neu definiert.<sup>195</sup>

Dies zeigt sich auch im Fall von Nádas: Indem durch die Vergangenheit hervorgebrachte Spuren neu bestimmt werden, tritt eine neue Realität in Erscheinung. Das Aufzeichnen der Spuren als Fotografie hilft, wie im Kontext der Camera obscura, die Welt als Form zu betrachten.<sup>196</sup> Die Angaben Szász' über Treppe<sup>197</sup>, Garage<sup>198</sup>, sechseckiges Zimmer<sup>199</sup> werden durch das Abbilden als Fotografie greifbar. Es handelt sich infolgedessen nicht mehr um den Vergleich eines Berichts mit der ständig wandelbaren Außenwelt, sondern um den Vergleich zweier manifester Dokumente: eines geschriebenen und eines fotografierten Gegenstandes. Die Fotografie erzeugt ähnlich wie die Camera obscura eine Neurdeutung der Objekte, in der das unscheinbare Haus aus Kindertagen zum Schauplatz der sozialistischen Verhöre wird.

Das Ordnen der sichtbaren Erscheinungen durch die Fotografie, ermöglicht Nádas und dem Leser eine Wertung und Deutung der Objekte, welche sich dank der Kamera als Objekte zeigen. In diesem Sinne wird das Subjekt der Wahrnehmung durch die Bezugnahme auf die Fotografie in eine höhergestellte, weil fotografisch vorgegebene und nicht zu verändernde Wirklichkeit eingebettet. Es lässt sich daher das Ordnungsprinzip der Camera obscura wiederfinden.<sup>200</sup>

Eine gewisse Stabilität und Schutz vor dem Eingriff von außen weist die fotografierte Wirklichkeit auch aufgrund des Bezuges des Referenten zur Vergangenheit auf: Nicht die gegenwärtige Realität ist Untersuchungsgegenstand, sondern die festen Spuren der

---

195 Vgl. Kapitel 2.1.2

196 Vgl. Kapitel 2.1.1

197 Vgl. Nádas: Spurensicherung, S. 53

198 Vgl. Ebd.

199 Vgl. Ebd. S. 49

200 Vgl. Kapitel 2.1.1

Vergangenheit. Das Subjekt darf daher, wie im Falle der Camera obscura, zwar durch seine Sinneswahrnehmung erfahren – in diesem Fall interpretieren und entschlüsseln –, bleibt allerdings der höhergestellten Außenwelt untergeordnet, indem dieser Entschlüsselungsvorgang auf festgelegten Fakten in der Form von Fotografien beruht.<sup>201</sup>

Die Fotografie erfährt im Text eine Aufwertung, wenn durch Nádas angedeutet wird, dass es nicht reicht, wenn versucht wird mit dem bloßen Auge die relevanten Spuren einzuordnen und erst die Zuhilfenahme des abbildenden Apparates eine Deutung zulässt. Als wissenschaftlich fundiertes Instrument verleiht sie der Beweisaufnahme Nádas' Systematik. Auf diese Wissenschaftlichkeit, so scheint es, muss sich der Verfasser stützen, denn das oben angeführte Zitat drückt auch seine Hoffnung aus, nicht das benannte Haus zu finden. Die Aufgabe der Fotografie ist es, die subjektiven Empfindungen des Forschenden nicht in das Ergebnis einfließen zu lassen. Im Gegensatz zum Auge soll durch die Fotografie ein eindeutig wahrnehmbares Objekt hergestellt werden. Der durch Monokularität geschaffene lesbare Raum soll entstehen.<sup>202</sup>

Ziel ist es eine Basis für die Wahrnehmung herzustellen, die über die Vergangenheit des Hauses keine Zweifel zurücklässt. Willkürlichkeiten in der Wahrnehmung des Ermittlers und dessen Subjektivität sollen ausgeschlossen werden. In der Beweisführung sind die Zusammenhänge der Fotografien und der beschreibenden Erinnerung Szász' ausschlaggebend.

Ein besseres Sehen im Kontext der Beweisführung gewährleistet die Fotografie auch im Bezug auf den Leser. Das beschriebene Haus wird durch die Fotografie konkretisiert. Es handelt sich nicht mehr um ein Bild der Fantasie, sondern um ein durch die fotografische Darstellung fest definiertes. Ungleichheiten im Sehen – auf die Renger-Patzsch hingewiesen hat<sup>203</sup> – können aus rein realismustheoretischem Blickwinkel nicht entstehen, denn die Fotografie sieht anstelle des Lesers. Das Bild, das nicht mehr durch den Betrachter zu einem solchen erschlossen werden muss, erweist sich mithilfe der Fotografie bereits als Einheit, der nichts mehr entgegenzusetzen ist. Die Beschreibungen Szász' stimmen mit den Fotografien des Hauses überein. Die Fotografie ver gegenständlicht die Annahmen Nádas', sie wird dadurch für den Leser, aber auch für den Ermittler, leichter

---

201 Vgl. Ebd.

202 Vgl. Kapitel 2.1.1

203 Vgl. Zitat 33

verständlich.

Allerdings hat sich in Kapitel 3.1 gezeigt, dass die Fotografie keine Gewähr für ein besseres Sehen darstellt. Sie definiert das Sehen neu, denn durch sie wird anders gesehen und anders aufgefasst. Durch sie wird der Wahrnehmung jedoch nicht mehr Objektivität verliehen. Das Sehen als Prozess, der durch das Scharfstellen verschiedener Ebenen einen Gesamteindruck herstellt, ist nicht mit dem alles scharfstellenden fotografischen Bild gleichzusetzen. Nádas' Fotografien versetzen den Betrachter nicht an den Ort des Geschehens. Die Fotografie verleiht der Beweisführung nicht mehr Objektivität – der Rezipient kann nicht selbständig oder unabhängig von der Fotografie die Realität sehen und dadurch zu den gleichen Schlüssen kommen, die Nádas vorlegt. Der Vorgang des Aufdeckens wird damit ganz der Mechanik überlassen, die aber keine bessere Wahrheit wiedergeben kann, sondern nur eine andere – denn das Bild der Fotografie und das im menschlichen Auge erzeugte Abbild der Wirklichkeit sind nicht gleichwertig.

Abgesehen davon ist durch die Definition des Sehens als ein im Körper verorteter Prozess, die Hinzunahme der Fotografie als von Emotionen oder den Sinnen frei agierendes Medium kein Beweis für weniger Subjektivität. Auch die Fotografie des Hauses nimmt der Betrachter mit seinen Sinnen auf. Das Sehen lässt daher trotz der Zuhilfenahme der Fotografie keinen klareren, neutraleren Schluss zu. Das Wahrnehmungsbild bleibt ein willkürliches, weil individuelles.

Die Fotografie ist letztlich auch deshalb kein Beleg für die Realität, weil sie nicht gleich abbildet wie das Auge wahrnimmt. Snyder hat die Unterschiede zwischen dem natürlichen Sehen und dem fotografischen Darstellen deutlich hervorgehoben.<sup>204</sup> Für den Kontext der Spurensicherung in Nádas' Text bedeutet dies: Ein gleichwertiger Ersatz zum tatsächlichen Wahrnehmen vor Ort ist nicht gegeben. Das Aufnehmen mit der Kamera entspricht keinem Sichern von Spuren, sondern einem Herstellen einer neuen, so nicht dagewesenen Realität. Die Fotografie ist kein gleichwertiger Ersatz zum Wahrnehmen der Beweise im Originalzustand. Daraus ergibt sich: Ein Wahrnehmen der Beweise auf Grundlage der Fotografie bedeutet keinen Bezug zur Realität. Wenn die Fotografie in Nádas' Fall als Beweis verwendet wird, so zeigt sich, wird ein Medium, welches nicht die Realität abbildet zur Argumentation herangezogen. Ein durch die Realität und der direkten Wahrnehmung derselben ausgelöster Verdacht, wird durch ein Medium, das eine unrealistische Abbildung

---

204 Vgl. Kapitel 3.1.2

erzeugt, nicht bestätigt werden. Insofern erfüllt die Fotografie in diesem Fall den Zweck eines Herstellens von Wahrheit, weniger den Zweck des Entdeckens und Beweisens.

#### **4.1.3 Leidenschaftslos und doch mit Absicht hergestellt**

Nádas bedient sich eines Mediums, das Neutralität im Bezug auf den Herstellungsprozess aufweisen soll.<sup>205</sup> Die automatische Genese soll, wie in den Realismustheorien besprochen, keine Intentionen zulassen. Der Produzent steht quasi außerhalb des hergestellten Werkes, hat keinen Einfluss auf dasselbe. Aus diesem Grund existieren nicht Werk und Künstler, sondern nur der direkte Bezug zur Wirklichkeit und der technische Apparat. Nádas ist so gesehen nicht in der Lage seine subjektiven Gefühle durch die Fotografie auszudrücken. Wie an den in Kapitel 4.1.1 genannten Zitaten ersichtlich, berühren ihn die Entdeckungen der Vergangenheit emotional. Vor dem Hintergrund einer objektiven Beweisaufnahme ist es notwendig diese Befangenheit auszuloten – der fotografische Apparat erscheint als Mittler ideal. Dank dessen leidenschaftslosem Herstellungsprozess scheint es möglich, klare Fakten zu beziehen.

Nicht die Wahrnehmung des Berichterstatters soll aufgezeichnet werden. Dies ist sowohl für Nádas, der neutrale Beweise sammeln möchte, auf die er seine Vermutung stützen kann, als auch in Hinblick auf die Überzeugungskraft seiner Dokumentation für den Leser relevant. Die Beweisermittlung soll für sich stehen, die Beweise sollen für sich selbst sprechen – nicht die wahrnehmende Instanz. Die Objektivität des dargestellten soll durch die Fotografie gewährleistet werden.

Der Vorteil, der die Kamera gegenüber der menschlichen Wahrnehmung hat, ist gerade in einer solch emotional behafteten Untersuchung, wie Renger-Patzsch verdeutlicht hat<sup>206</sup>, die gleichgültige Aufzeichnung der Fotografie. Während Nádas die Erinnerungen Szász' Revue passieren lässt, die zwar nüchtern geschildert sind, aber dennoch Erstaunen, Befangenheit und Unglauben hervorrufen, nimmt der Fotoapparat die beschriebenen Objekte ohne Kenntnis dieser Informationen auf. Das entstandene Bild ist somit frei von beeinflussenden, subjektiven Gefühlen. Sie nimmt auch das Bild der gepolsterten Tür, hinter der Szász und andere gefoltert wurden<sup>207</sup>, als das auf, was sie ist, eine gepolsterte Tür. Sie stellt keine Verbindung zum ehemaligen Verwendungszweck her. Der

---

205 Vgl. Kapitel 2.2

206 Vgl. Zitat 62

207 Vgl. Nádas: Spurensicherung. S. 54

mechanische Aspekt lässt nichts anderes zu. Das fotografische Bild erhält seine Beweisfunktion erst durch das Loslösen vom Menschen.

Jedoch kann sich die Fotografie als neutrale Darstellung nicht behaupten. Der Herstellungsprozess ist zu einem nicht zu vernachlässigenden Teil vom Fotografen und den kulturellen Serien, in die das Bild eingegliedert ist, bestimmt, wie Dubois ausführt.<sup>208</sup> Der automatische Aspekt ist auch bei Nádas gering. Er geht mit dem Vorsatz, einen Beweis für die getroffenen Annahmen zu finden, auf die Suche nach Vergleichsmaterial. Nachdem er die Kamera bedient, findet dieser Vorsatz dann auch Ausdruck in den Bildern, in der gewählten Perspektive, im Ausschnitt. Wie jeder andere Fotograf komponiert auch er ein Bild, das einem bestimmten Zweck dienen soll. Den entstandenen Bildern ist es daher nicht möglich die Faktzüge objektiv mitzuteilen. Diese Komposition zeigt sich auch in der Verbindung von Bild und Text. Die Anordnung der Bilder, die Reihenfolge von Bild und Text erweisen sich als unkonventionell, als künstlerisch individuell. Der Bericht erweist sich dadurch nicht als getreue Wiedergabe des Erlebten, stattdessen ist er gewollt undurchsichtig und subjektiv.

Sich im Laufe der Rätsellösung auf Fotografien als besseren Beweis oder neutralen Beleg zu stützen, erweist sich somit als nicht gerechtfertigt, denn der Fotograf manipuliert immer schon. Durch die Verwendung der Fotografie, kann Nádas sich selber dennoch nicht aus der Beweisführung ausklammern. Die Bedeutung der Fotografie als Beleg erweist sich dadurch letztlich als fraglich.

Wenn die Fotografie als Bestandteil innerhalb einer von der Gesellschaft geprägten Serie verstanden wird und ihre Bedeutung sich aus jener ergibt, bedeutet dies auch für Nádas' Beweisführung, dass der fotografische Sinn nicht im Moment des Auslösens der Kamera verliehen wird, sondern davor beziehungsweise danach. Demnach geschieht die Zuweisung von Bedeutung nicht auf Grundlage der automatischen Funktion des Apparats. Erst der der Fotografie beigeordnete Kommentar legt diese Bedeutung fest. Nádas kommentiert durch den Haupttext und durch die Begleittexte. Letztere sollen die Fotografien direkt als Beleg definieren, so heißt es in dem Begleittext zur Fotografie der gepolsterten Türe:

---

208 Vgl. Kapitel 3.4

Die Polstertüre war erhalten geblieben. In der allgemeinen Paranoia, die für die Ära des Kalten Krieges und die Diktatur des Proletariats charakteristisch ist, waren alle wichtigen Türen von Staats- und Parteieinrichtungen genau so gepolstert. Gábor Péter, der Chef der Staatssicherheit, hatte sicher auf diese Tür gewiesen.<sup>209</sup>

Gábor Péter ist einer der Personen, die Szász in einem „riesigen, saalartigen Raum“<sup>210</sup> verhören. Die Fotografie stellt die gepolsterte Tür dar, welche in Verbindung mit den anderen Bildern als Teil des Hauses wahrgenommen wird. Durch die Verbindung der in Szász' Bericht vorkommenden Personen mit der abgebildeten Tür, wird daher ein direkter Bezug zwischen beiden Dokumenten hergestellt.

Die Fotografie kann nicht das Wesen eines Referenten abbilden. Hervorgekehrt wird durch sie nur das, was Fotograf und Kommentar bezeichnen. Es ist also nicht zielführend die Fotografie als Beweis für einen Kommentar – ein solcher ist Nádas' Bericht – heranzuziehen. Denn: Nicht die Fotografie belegt den Kommentar, der Kommentar füllt die an sich leere Projektionsfläche<sup>211</sup> mit Information. Weder Kommentar noch Fotografie können als objektiv definiert werden.

Die Ausweitung der Untersuchung auf eine technisch produzierte visuelle Ebene, erlaubt es Nádas dennoch nicht, seine Subjektivität aus der Spurensicherung zu entfernen. Die Spurensicherung wird durch eine Person initiiert, sie wird durch den Fotografen hergestellt. Fotografieren und Spurensichern stehen hier in Wechselwirkung zueinander.

#### 4.1.4 Sicherung einer Spur

Nádas unternimmt in seinem Text eine Spurensuche. Gleichzeitig zwingt der Bericht den Leser durch die Sprünge zwischen den verschiedenen Erzählebenen – zu denen die tatsächliche Spurensuche, das Gespräch mit einem dem Erzähler bekannten Arzt, die angedeutete Übergabe des Tagebuchs gehören – zu einer Art Suche nach den relevanten Passagen im Text. Die Spurensuche geschieht nicht nur in der geschilderten eigentlichen Suche nach Beweisen, sondern auch während des Lesevorgangs. Die Anordnung der Fotografien fordert den Leser dazu auf, die einzelnen Versatzstücke richtig zusammenzufügen und die Begebenheiten zu rekonstruieren.

Der Erzähler selber muss diese Spuren im Laufe der Spurensicherung ebenfalls auf ihre

---

209 Nádas: Spurensicherung. S. 55

210 Ebd. S. 59

211 Vgl. Kapitel 3.4

Richtigkeit prüfen, ordnet sie, gibt ihnen eine Bedeutung. Der Vorgang, Indizien zu finden und zu deuten, ist im Text eher skizzenhaft dargelegt. Die Beweise werden nebeneinander gereiht. Nádas ermöglicht somit dem Leser bis zu einem gewissen Grade an den Ermittlungen teilzunehmen. Die Fotografie stellt dabei eine wesentliche Komponente dar. Wie bereits erwähnt, verwendet Nádas die Fotografie in seiner Suche als Mittel um die Wahrheit leichter zu finden.

Auf der Suche nach Spuren, produziert Nádas jedoch neue Spuren. Das Indexikalische ist in Nádas' Bericht mehrfach anzutreffen. Die Fotografie verweist indexikalisch auf den Ort und die Zeit der Aufnahme. Sie ist gleichzeitig indexikalischer Beweis für die Anwesenheit des Fotografen. Sie ist die Spur dessen, was fehlt. Fotografieren ist nach Baudrillard das Hinterlassen eines Überrests, denn nur ein Ausschnitt, nur eine reduzierte Version der Gegenwart wird übermittelt.<sup>212</sup> Weiterhin ist die Fotografie Übermittler von Spuren, die auf die eigentliche Bedeutung des Hauses hindeuten: eine zugemauerte Garageneinfahrt, die gepolsterte Tür. Beides sind Verweise auf die Vergangenheit die sich in dem Haus zugetragen hat, im Moment der Aufnahme allerdings keine erlebbare Wirklichkeit mehr darstellen. Die Fotografie ist in diesem Sinne auch Spur der handelnden Personen von damals. In Übereinstimmung damit sind auf den Fotografien Nádas' keine Menschen abgebildet. Die einzige Silhouette, die eine Person darstellen könnte, ist als Spiegelbild und nur undeutlich erkennbar dargestellt. Das Fehlen von Personen verleiht der Fotografie mehr Abstand zu jeglicher Subjektivität – kein Individuum, kein Subjekt, wird abgebildet. Die letzte Art der Indexikalität lässt sich schließlich in der Verbindung von Fotografie und Text erkennen: Die Fotografie, welche als Spur der Begebenheiten und somit des Textes fungiert, der Text, welcher das Bild in den Kontext einordnet und damit die Vorgänge der Entstehung der Fotografie beschreibt. Die Fotografie beruht direkt auf ihrer Referenz, wie Pierce feststellt<sup>213</sup>, nach Geimer beweist dies jedoch nur die Existenz eines Objektes, nicht dessen Sinn.<sup>214</sup> Foto und Text ergänzen sich hier.

Die Fotografie wird aufgrund ihrer indexikalischen Beschaffenheit auch bei Nádas als Beleg für das Dagewesene herangezogen. Dieses ist im Falle von Nádas allerdings auch zum Zeitpunkt der Fotografie nicht mehr anwesend. Übrig sind nur die Spuren der Täter. Die durch Nádas aufgenommenen Objekte erhalten durch die Fotografie jedoch keine

---

212 Siehe Zitat 157

213 Vgl. Kapitel 2.4.1

214 Vgl. Geimer: *Theorien der Fotografie*. S. 24

größere Ausdruckskraft. Durch das Fotografieren eines Verweises, der in die Vergangenheit deutet, wird stattdessen ein zweifach versetzter Verweis erzeugt. Nádas' Fotografien verweisen auf eine Referenz – sind also Verweise. Diese Referenz stellt jedoch selber einen Verweis auf eine dagewesene Vergangenheit dar. In Nádas' Fall wird der Verweis demnach dupliziert.

Das zu untersuchende Objekt erfährt durch die Fotografie keine unmittelbarere Zugänglichkeit. Vielmehr wird das Objekt weiter entfernt. Der Wirklichkeit kommt Nádas durch das Fotografieren des Referenten nicht näher. Die Beweise Nádas' sind nicht authentische Wiedergabe des Dagewesenen, auch wenn sie hierzu in kausalem Bezug stehen. Nádas entfernt sich von der auf den Objekten beruhenden Wahrnehmung.

In diesem Zusammenhang zeigt sich auch der zeitliche und räumliche Aspekt von Interesse. Das Objekt, welches durch Raum und Zeit festgelegt ist<sup>215</sup>, wird im Prozess des Betrachtens seiner fotografischen Reproduktion mit einer zweiten Raum- und Zeitebene in Verbindung gebracht und neu bestimmt. Das Bildmaterial, welches Nádas als Beleg anführt, wird durch diese Verschiebung von Zeit- und Raumbene von der realen Ausgangssituation losgelöst. Der Betrachter der Fotografien kann durch die Fotografie nicht an Ort und Zeit der Spurensuche zurückversetzt werden. Das Ergebnis des Fotografierens ist die Herstellung eines neuen Ortes und einer neuen Zeit, denn die Ursprungssituation kann nicht rein wiedergegeben werden und ist immer durch den Standort des Betrachters mitbestimmt.

Dies zeigt sich auch in Bezug auf den Kontext. Durch das Fotografieren kommt es zur Konstruktion eines neuen Kontextes, der nicht der realen Wahrnehmung entspricht. Die Fotografie stellt keinen Gesamteindruck dar, sie hält nur den Ausschnitt einer Situation fest.<sup>216</sup> In diesem Fall bedeutet es eine Reduktion auf bestimmte Stellen im Haus, bestimmte Perspektiven, bestimmte Ausschnitte, die Nádas' Argumentation zwar unterstützen, trotzdem ein Gefühl der Unvollständigkeit hinterlassen. Eine vollständige Spurensicherung, die keinen Zweifel über die Qualität der Spuren aufkommen lässt, ist daher nicht möglich.

---

215 Vgl. Kapitel 3.2

216 Vgl. Kapitel 3.3

#### 4.1.5 Unschärfe

Die Fotografie erfüllt in Nádas' Fall die Funktion der Beweissicherung. In diesem Sinne soll sie den subjektiven Bestandteil des menschlichen Sehens ausblenden. Dadurch wird jedoch der Bezug zur Realität verändert, denn durch das Fotografieren wird das Sichtbare und somit die sichtbare Realität – die Grundlage der Fotografie – in einer neuen Form wiedergegeben.<sup>217</sup> Gemäß der bildmäßigen Fotografie ist es der Fotografie dennoch möglich als Äquivalent zum natürlichen Sehen zu bestehen. Wenn eine Fotografie auf die wesentlichen Züge reduziert wird, und ein einheitliches Bild entsteht, kann sie das Wahrnehmungsbild des ursprünglichen Betrachters wiedergeben.<sup>218</sup>

Die Fotografien, welche Nádas in seinen Bericht einbaut, weisen in der Reihenfolge der Anordnung einen sich verstarkenden Verlust der Schärfe auf. Gleichzeitig nähern sich die Bilder immer mehr dem Haus: Die erste Abbildung zeigt einen Straßenzug in Budapest. Die zweite bildet das Haus mit Gartenzaun ab. Die dritte Abbildung zeigt einen Raum, mit schwer identifizierbarem Mobiliar darin, im Spiegel die nicht klar als Person auszumachende Silhouette. Die nachfolgenden Fotografien sind durch größere Helligkeit und größere Nähe zum Objekt gekennzeichnet. Die Fotografien zeigen in Bezug auf den Ausschnitt mehr und mehr die entscheidenden Elemente, die zur Identifizierung des Hauses dienen können.

Je deutlicher die Ähnlichkeiten zum im Text beschriebenen Haus werden, je mehr sich die Beweise verdichten, desto unschärfer sind die Fotografien gehalten. Den Theoremen der bildmäßigen Fotografie zufolge wird hier auf der Ebene der Schärfe ein Subjektivitätsfaktor wieder eingegliedert – das, obwohl in Nádas' Text die Faktizität im Vordergrund steht. Genau dieser Faktor bewirkt aber, dass nicht die Details betont werden, sondern gemäß Kühn, die wesentlichen Züge des Objekts. Diese wesentlichen Züge decken sich auch mit Szász' Beschreibung, welche Nádas als Vergleichsgrundlage zur Verfügung steht. In diesem Sinne unterstreicht Nádas durch den verstärkten Einsatz der Unschärfe seine Argumentation, denn die mit Szász übereinstimmenden Aspekte werden hierdurch betont. Abgesehen davon findet sich hier auch die von Kühn proklamierte „Erlebniswahrheit“<sup>219</sup>. Nádas vermittelt also durch seine Fotografien seine eigene

---

217 Vgl. Kapitel 3.1.2

218 Vgl. Kapitel 3.1.3

219 Siehe. Ebd.

Wahrnehmung, seine eigenen Erlebnisse, wodurch die Fotografie eine engere Beziehung zur Wirklichkeit erfährt. Jedoch greift er zum Hilfsmittel der Fotografie, um diese Individualisierung, die daraus entstehende Subjektivität, zu verhindern. Das für die bildmäßige Fotografie zentrale Übermitteln von Gefühlen geschieht eben durch die Verwendung unscharfer Bilder. Die Spurensuche wird von Bild zu Bild zwar eindeutiger, steht hingegen mehr und mehr für die Subjektivität des Ermittlers.

Die zweite durch Kühn unterstrichene Eigenschaft der Unschärfe ist die Annäherung an Erinnerungsbilder.<sup>220</sup> Wenn dieser Faktor miteinbezogen wird, zeigt sich eine Übereinstimmung der beiden Vergleichsdokumente: Sowohl Szász' Bericht als auch die durch Nádas dargebotenen Fotografien können als Darstellung von Erinnerung angesehen werden.

Letztlich verdeutlicht Nádas durch die Unschärfe in seinen Bildern die Zusammenhänge, auf welche verwiesen werden soll. Das Primärsujet<sup>221</sup> wird hervorgehoben. Im gleichen Augenblick wird durch den Einsatz von Unschärfe die Objektivität der Bilder in Frage gestellt. Der bildmäßigen Fotografie zufolge wird Fotografie erst durch Unschärfe zu wirklicher Kunst.<sup>222</sup> Nádas bedient sich somit eines künstlerischen Mittels um die Wirklichkeit getreuer abzubilden – ein Widerspruch in sich. Daraus ergeben sich auch die Spannungen zwischen Text und Bild, Wirklichkeitsbezug und vorsätzlicher Veränderung der Realität. Hier wird das Abgebildete nicht ohne vorherige Bearbeitung wiedergegeben. Die unscharfen Bilder Nádas' sind getreuere Abbildungen, in Bezug auf die Wahrnehmung, aber untreuere Abbildungen, in Bezug auf den Eingriff in den Produktionsvorgang.

#### 4.1.6 Fotografie und Nádas

Nádas verwendet seine Fotografien nicht nur mit der Absicht den Augenblick der Aufnahme wiederzugeben und die Beweisführung nachvollziehbarer zu machen, sondern auch, um die Beweisführung mit einem verlässlichen Gerät durchzuführen und dadurch die sichtbaren Spuren zu sichern. Sichern bedeutet in diesem Kontext somit auch, die Spuren als gesicherte Quellen für das weitere Deuten nutzen zu können. Das Problem, welches sich ergibt, wenn die Fotografie für die Suche nach der Vergangenheit herangezogen wird, ist folgendes: Die Fotografie kann sowohl für die Wahrheit sprechen als diese auch

---

220 Vgl. Ebd.

221 Vgl. Ullrich: Unschärfe, Antimodernismus und Avantgarde. S. 391

222 Vgl. Ebd. S. 396

verfälschen. Der Bezug zur Realität wird durch die Fotografie kein eindeutigerer, sondern ein komplexerer. Wenn die Fotografie zum Aufzeichnen von Spuren aus der Vergangenheit dienen soll, verstärkt sich dieser Effekt noch. Das zum Zeitpunkt des Fotografierens nicht Erkennbare, wird durch die Fotografie noch einmal verschoben und dadurch undeutlicher.

Obwohl der eigentliche Grund für den Einsatz der Fotografie der Beweissicherung ist, zeigt sich doch, dass nicht Beweise gesichert, sondern Beweise geschaffen werden. Diese stellen zwar eine vereinfachte, aber keine verständlichere Wahrheit dar. Sie stimmen nicht mit der Realität zum Zeitpunkt der Aufnahme überein, geben eine bearbeitete Version derselben wieder. Durch das Fotografieren wird hier aus einer Spur, die ohnehin einen reduzierten Verweis für ihre einstige Gegenwart bildet, eine doppelte Fährte. Die Abbildung ist die Spur der dagewesenen Spur, wodurch eine Annäherung an das in der Vergangenheit Dagewesene nicht erleichtert, sondern erschwert wird.

Sowohl der Text als auch die Fotografien drücken die Spannung zwischen dem Vorliegen von scheinbar verlässlichen Beweisen in Indizienform und der Überzeugung niemals zu einer Gewissheit über die Vergangenheit gelangen zu können, aus. Der Bezug zur Realität – Nádas tritt als Augenzeuge, als Person, die in Beziehung mit der Äußerungssituation steht, auf – erhält durch die Art der Eingliederung in den Text einen Bezug zur Fiktion. Aus Beweis wird Mittel zum künstlerischen Darstellen, Mittel zur Verfälschung der Realität.

Der Zweck der Spurensicherung wird durch die Fotografie schließlich aus zweierlei Gründen nicht erfüllt. Zum einen gewährt das Medium selber keine absolute Gewissheit. Zum anderen steht die künstlerische Verarbeitung – die Anordnung der Bilder und das Mittel der Unschärfe – im Gegensatz zur realitätstreuen, nüchternen Vermittlung. Im Grunde veranschaulicht Nádas, sobald er den Realitätsanspruch an die Fotografie erhebt, diesen aber in künstlerische Form fasst, das Fehlen einer Rechtfertigung für diesen Anspruch. Nádas erweist sich dadurch letztlich nicht als Verfechter des Beweisprinzips, sondern als Kritiker der Fotografie. Hervorgekehrt wird in *Spurensicherung* nicht die Beziehung zur Realität, sondern die ambivalente Beziehung zu derselben.

#### 4.2 Sebald: *Austerlitz*

W. G. Sebalds Roman *Austerlitz* wurde 2001 erstmals veröffentlicht. Die Ereignisse der Handlung erstrecken sich von der Zeit kurz vor dem Zweiten Weltkrieg bis in die 1990er

Jahre. Der Roman beschreibt, wie auch Nádas' Werk, eine Spurensuche. Während Nádas die Suche nach der Bedeutung eines Gebäudes mit vorgefasstem Ziel unternimmt, handelt es sich bei Sebalds Prosatext um die Suche des Jacques Austerlitz nach dessen Identität und Herkunft – eine Suche mit offenem Ausgang. Wie bei Nádas sind Fotografien auch hier wichtiger Bestandteil der Schilderung. Sebalds Umgang mit den Fotografien steht dabei allerdings in Kontrast zu Nádas' Verwendung derselben: Nádas tritt als Autor und Fotograf, Sebald als Autor und Betrachter auf. In diesem Sinne stehen in der fototheoretischen Analyse von Sebalds Text Aspekte im Vordergrund, welche weniger mit der Genese des Bildes als mit dem Umgang mit dem Fotomaterial in Zusammenhang stehen. Ein entscheidender Unterschied zwischen Nádas und Sebald ist: Der Roman stellt nicht den Versuch dar, die verwendeten Fotografien in ihren Originalkontext zu reintegrieren. Die Handlung beruht zwar auf zwei authentischen Lebensläufen, allerdings werden diese für den Roman zusammengefasst und der Person Austerlitz' zugeordnet. Die Authentizität des Materials wird nur bedingt übertragen. Etwa die Hälfte der Bilder sind für das Buch vom Autor hergestellt worden. Auch die übrigen Fotografien sind nicht den Biografien der realen Vorbilder Austerlitz' entnommen – bis auf eine Kinderfotografie.<sup>223</sup> Die Fotografien werden also unabhängig von der ursprünglichen Äußerungssituation eingesetzt. Fotografisches Material ist hier de facto keine Reproduktion einer äußeren, vorgegebenen Realität, wie bei Nádas, sondern Werkzeug für die Produktion einer neuen literarischen Realität. Der Roman, ein fiktionales Werk, bedient sich hier also eines Mediums, welches einen Bezug zum in der Realität verorteten Referenten innehält.<sup>224</sup> Dieser Bezug wird im Text aufgelöst.

#### 4.2.1 Strukturelle Merkmale des Textes

Im Verhältnis zu Nádas' *Spurensicherung* ermöglicht Sebalds Text eine leichte Orientierung im Text. Ein lineares Lesen ist möglich. Inhaltlich lassen sich zwei Hauptebenen unterscheiden: Die Rahmenhandlung beziehungsweise die Basis für die zweite Ebene wird von einem zweiten Ich-Erzähler wiedergegeben. Der Erzähler der

---

223 Vgl. Doerry, Martin/Hage, Volker: Ich fürchte das Melodramatische. In: *Der Spiegel Online* 11/2001. <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-18700596.html>, zuletzt eingesehen am 29.01.2013

224 Vgl. dazu auch: Brock, Bazon: Fotografische Bilderzeugung zwischen Inszenierung und Objektivität. In: Kemp: *Theorie der Fotografie III*. S. 236-239 und Coleman, A. D.: Inszenierende Fotografie. Annäherung an eine Definition. In: Kemp: *Theorie der Fotografie III*. S. 239-243. Beide Texte beleuchten die Fotografie im Bedeutungsgeflecht Dokumentation und Kunst. Die Grundaussage beider Texte: Fotografie hat immer einen Bezug zur Realität, auch wenn diese verklärt dargestellt wird.

zweiten Ebene ist Jacques Austerlitz, welcher dem Ich-Erzähler der ersten Ebene seine Lebensgeschichte schildert. Der Übergang aus der einen in die andere Ebene geschieht an vielen Stellen unmerklich, indem Austerlitz' Rede erst als indirekte Rede, dann in der ersten Person fortgeführt wird.

Satzzeichen für Wörtliche Rede, Absätze oder Kapiteleinteilungen sind nicht vorhanden. Allenfalls Gedankenstriche und ein Sternsymbol unterteilen den Text. Sebalds Stil ist durch lange, bisweilen seitenfüllende, Sätze gekennzeichnet. Die Haupthandlung selber wird von Exkursen verschiedener Art, zum Beispiel über die Zeit<sup>225</sup> oder die Sprache<sup>226</sup>, unterteilt. Dabei handelt es sich oft um philosophisch-nachdenkliche Themen, die sich über mehrere Seiten erstrecken. Diese Einschübe erweisen sich dennoch als wichtiger Bestandteil der Haupthandlung, insofern als sie die Gemütslage Austerlitz' verdeutlichen. Der mündliche Erzählcharakter wird durch diese Stellen ebenfalls hervorgehoben: Die Gedanken des Erzählers schweifen, während er sie sammelt, ab und kehren wieder zum eigentlichen Gegenstand zurück.

#### **4.2.1.1 Inhaltliche Eckpunkte**

Die Handlung beginnt in Belgien. Die beiden Protagonisten treffen sich 1967 auf einem Bahnhof in Antwerpen und knüpfen, während sie im Wartesaal sitzen, ein Gespräch an.<sup>227</sup> Immer wieder treffen sie sich von da an zufällig an verschiedenen Orten in Europa. Nach mehreren Treffen und einer Pause von über 20 Jahren beginnt Austerlitz seine Lebensgeschichte zu erzählen.<sup>228</sup> Die Beziehung zwischen Austerlitz und Ich-Erzähler erweist sich als freundschaftlich jedoch auch distanziert. Die Erzählinstanz liegt bei ersterem. Der Ich-Erzähler agiert dabei allerdings als Nacherzähler. Er berichtet die Aussagen Austerlitz'.

Austerlitz schildert seine Kindheit in England bei einem Pfarrer und seiner Frau, von denen er schon als Junge weiß, dass es nicht seine leiblichen Eltern sind. Er erzählt von der Zeit im Internat, wo er im letzten Jahr seinen wahren Namen, der somit nicht Dafydd Elias ist, erfährt. Seinen Zieheltern kann er in diesem Moment keine Fragen mehr stellen: die Frau des Priesters ist gestorben, der Priester selber seitdem geistig abwesend. Das Gefühl der

---

225 Vgl. Sebald: *Austerlitz*. S. 150ff

226 Vgl. Ebd. S. 183

227 Vgl. Ebd. S. 14

228 Vgl. Ebd. S. 54

Identitätslosigkeit wächst in Austerlitz, allerdings wird ihm auch immer klarer, wieso dieses Gefühl gerechtfertigt ist. Erst nach Jahren der Verdrängung, entschließt er sich auf die Suche nach seiner Herkunft zu machen. Er reist nach Prag findet sein Kinderfräulein, erfährt von ihr über seine Eltern, seine Reise als Viereinhalbjähriger in einem der Kindertransporte, die vor dem Krieg nach England geschickt wurden. Sein Vater flieht vor dem Ausbruch des Krieges nach Frankreich, die Mutter wird in Theresienstadt interniert und von dort aus nach Osten deportiert – danach verliert sich ihre Spur. Austerlitz erzählt von den seelischen Folgen dieser Erkenntnisse, von seinen späteren Untersuchungen und Versuchen mehr über den Verbleib der Mutter sowie des Vaters herauszufinden. Obwohl er nun seine Herkunft kennt, so zeigt sich, bleibt ihm seine Identität immer noch unklar. Auch am Ende des Romans, im offenen Schluss, zeigt sich diese Ergebnislosigkeit: Austerlitz verabschiedet sich vom Ich-Erzähler, welcher nach einem Besuch bei Austerlitz selber wieder nach England fährt, mit der Absicht in Südfrankreich neuen Informationen über seinen Vater nachzugehen. Die Fortsetzung der Suche nach der Vergangenheit wird angedeutet. Der Ausgang derselben bleibt jedoch ungewiss.

#### **4.2.1.2 Eingliederung des fotografischen Materials**

Sebald verstärkt dieses Gefühl der Unklarheit auch durch die Fotografien.<sup>229</sup> Diese befinden sich, anders als bei Nádas in direkter Nähe zur entsprechenden Textstelle. Sie sind in den Text eingefügt, nicht auf gesonderten Seiten. Die Fotografien werden erst nach der Erwähnung im Text gezeigt, wodurch ihr Bezug zur Handlung und ihre Bedeutung innerhalb derselben vorgegeben ist. Die Frage nach der Bedeutung der Fotografie für die Handlung stellt sich dadurch nicht, ihre Zuordnung ist durch Details im Text, die auf den Fotografien ebenfalls zu erblicken sind, eindeutig. Die fotografischen Aufnahmen werden zum Teil auch im Text explizit als Fotografie ausgewiesen, in der Mehrzahl der Fälle wird allerdings die Abbildung des Beschriebenen als Fotografie im Text selber nicht thematisiert.

Das fotografische Material dient im Prozess der Vergangenheitsbewältigung als Fixpunkt, das eine Orientierung zulässt. Die wiederkehrende Bezugnahme auf Fotografien, auch im Text selber, definiert diese als Bezugspunkt für die Erinnerung. Die Fotografie ist inhärenter Bestandteil des Erinnerungsprozesses. Als solcher trägt sie eine Beweisfunktion

---

229 Vgl. Kapitel 3.3

in sich, denn der Realitätsgehalt der Bilder und ihre Richtigkeit für die Ausführungen, die Logik des Erzählten, werden zu keinem Zeitpunkt bezweifelt. Zusätzlich werden neben den fotografischen Quellen auch Dokumente, Auflistungen oder Karten in den Text eingegliedert. Dadurch fügen sich die Fotografien in die Reihe von Dokumenten. Sie sind dokumentarisches Material und verfügen über eine gewisse Autorität. Austerlitz, der sich nicht auf seine eigene Erinnerung stützen kann, muss sich im Laufe der Erinnerungskonstituierung auf verschiedene Quellen verlassen: Das Kinderfräulein, Archivmaterial, Fotografien. Zwar kommt die Erinnerung teilweise zurück, er kann sich an bestimmte Begebenheiten erinnern, jedoch ist die Identität in seinem Fall rekonstruiert. Fotografie ist zum einen also Wahrheitsträger, zum anderen nur Anhaltspunkt für die dagewesene Wahrheit. Eben diese Ambivalenz zeigt sich im gesamten Text.

#### **4.2.2 Realität und Identität durch Fotografie und Textebene bezweifelt**

Die Fotografie hilft Austerlitz nicht eine bessere Erkenntnis über sich zu gewinnen. Jacques Austerlitz' Suche reicht, ähnlich zu Nádas' Ermittlungen, in die Vergangenheit zurück. Es ist die Suche eines Menschen, der sich als losgelöst von der ihn umgebenden Welt betrachtet:

Soweit ich zurückblicken kann, sagte Austerlitz, habe ich mich immer gefühlt, als hätte ich keinen Platz in der Wirklichkeit, als sei ich gar nicht vorhanden, und nie ist dieses Gefühl stärker in mir gewesen als an jenem Abend in der Šporkova, als mich der Blick des Pagen der Rosenkönigin durchdrang. Auch am nächsten Tag, auf der Fahrt nach Terezín, konnte ich mir nicht vorstellen, wer oder was ich war.<sup>230</sup>

Die genannte Fotografie, welche Austerlitz von seinem Kinderfräulein bei einem der Besuche gezeigt werden, stellt Austerlitz als kleinen Jungen dar. Austerlitz beschreibt sich an mehreren Stellen im Roman als Person ohne Bezug zur Realität. Diese Bezugslosigkeit wird durch die Fotografien zwar nicht ausgelöst, aber doch verstärkt. Austerlitz ist es nicht möglich aufgrund der Fotografien das Abgebildete zu verstehen, oder sich darin wiederzufinden. Die Fotografien geben Rätsel auf, sie beantworten die an sie gerichteten Fragen nicht. Die Fotografie gibt metaphorisch Austerlitz' Verlorenheit wieder. Er empfindet sich als aus der Welt und dem Lauf der Zeit herausgeschnitten und an eine andere Stelle versetzt – ebenso wie die Fotografien nur einen Ausschnitt, eine

---

230 Sebald: *Austerlitz*. S. 269

Momentaufnahme, wiedergeben und in einer anderen Zeit und an einem anderen Ort versetzt wahrgenommen werden. Auf Grundlage des Sichtbaren wird aber das Gesamtbild oder der Sinn des Dargestellten nicht verständlich. Austerlitz erfährt zwar immer mehr über seine Vergangenheit, diese wirkt aber wie die Oberfläche der Fotografie nur als Anhaltspunkt. Das Wissen um die Vergangenheit erlaubt es ihm nicht diese nachzuerleben. Die Vergangenheit bleibt lückenhaft, ebenso wie die Fotografien nur lückenhafte Informationen vermitteln.

Wie auch in Nádas' *Spurensicherung* begleiten den Protagonisten auf seiner Suche Fotografien. Hier verdeutlichen sie aber mehr noch als bei Nádas die Unzulänglichkeit des Mediums das Nachempfinden einer vergangenen Situation zu ermöglichen und die damit verbundene Wirklichkeit wiederherzustellen. Wie auch die Vergangenheit keinen Platz in der Gegenwart hat und dies auch durch die Fotografien keine Änderung findet, fühlt sich Austerlitz aus seiner Vergangenheit herausgelöst und findet seinen Platz in der Gegenwart nicht:

Es nutzte mir offenbar wenig, daß ich die Quellen meiner Verstörung entdeckt hatte, mich selber, über all die vergangenen Jahre hinweg, mit größter Deutlichkeit sehen konnte als das von seinem vertrauten Leben von einem Tag auf den anderen abgesonderte Kind: die Vernunft kam nicht an gegen das seit jeher von mir unterdrückte und jetzt gewaltsam aus mir hervorbrechende Gefühl des Verstoßen- und Ausgelöschtseins.<sup>231</sup>

In dem Maße, in dem die im Werk erwähnten Fotografien Leerstellen hinterlassen, ist auch Austerlitz von Leere erfüllt. Austerlitz' Existenz ist der Beleg für das Fehlen der Eltern. In diesem Sinne gleicht er einer Fotografie, die nach Baudrillard ja die Manifestation des Fehlens ist.<sup>232</sup> Gleichzeitig ist die Fotografie das Ausgelöschte. Sie zeigt ein Objekt, das als Referent so nicht mehr existiert. Austerlitz ist ebenso aus seiner Vergangenheit verstoßen, seine frühere Identität ist nicht mehr herstellbar. Der Versuch die Vergangenheit mittels Fotografie hervorzubringen zeigt sich als erfolglos. Indem die Suche nach der Vergangenheit unter Zuhilfenahme der Fotografie geschieht, wird kein Aufhalten der Zeit bewirkt. Stattdessen wird die Eigenschaft des Bildmediums, die Vergänglichkeit des einmal Dagewesenen zu zeigen, deutlich.

Austerlitz ist in diesem Sinne selber indexikalische Spur seiner Vergangenheit. Er ist

---

231 Ebd. S. 330

232 Siehe Zitat 157

Beweis für und Ergebnis der einmal existent gewesenen Vergangenheit. Wie aber die Fotografie kann er den Kontext nicht wiedergeben. Er ist nur die Hülle für seine Geschichte, kann aber keinen direkten Bezug zu dieser finden. Ebenso wie die Fotografie hat er mit dem Verschwinden zu kämpfen. Am Ende des Romans ist Austerlitz nicht etwa stärker in der Gegenwart verankert. Er flüchtet sich weiter in die Vergangenheit, auf der Suche nach dem Vater, verschwindet letztlich; als Spuren bleiben nur noch die Bilder aus seinem Leben, ebenfalls nur Spuren dessen, was fehlt: Austerlitz – denn der Ich-Erzähler berichtet in dessen Abwesenheit über ihn. Die Kinderfotografie steht wortwörtlich für ein, wie Bazin die Funktion der Fotografie beschreibt, „in seinem Ablauf angehaltene[s] Leben[...]“<sup>233</sup>. Austerlitz kann sich mit der Person, die er in Kindertagen war, nicht mehr identifizieren, genauso wenig gelingt es ihm eine neue Identität zu erlangen. Die Fotografie ist keine treue Wiedergabe der Vergangenheit, denn Austerlitz findet durch die Fotografie nicht zurück in sein altes Leben.

#### **4.2.3 Sebalds Umgang mit der Fotografie**

In Sebalds Fall ist die Bedeutung der Fotografie von Grund auf verschieden zu der in Nádas' autobiografisch basiertem Bericht. Die Voraussetzungen, die Positionierung der beiden Autoren zu den jeweils verwendeten Fotografien, sind konträr. Während Nádas als Produzent der Bilder auftritt, ist Sebald zunächst Rezipient der Bilder, bevor er diese weiterverarbeitet. Die Fotografien werden hier nicht in ihren Kontext zurückgeführt. Stattdessen wird ein Kontext geschaffen, in welchen die Fotografien sozusagen ohne Widersprüche eingebettet werden können. Sebald verwendet die Abbildungen in erster Linie. Die Arbeit am fotografischen Material beginnt bei ihm primär nach der Herstellungsphase. Nachdem das Bild statisch, manifest, unveränderbar ist, wird es in einen neuen Sinnzusammenhang verortet. Durch diese Operation wird allerdings das Statische, Manifeste, Unveränderbare der Fotografie aufgelöst. Die Variabilität der Fotografie und ihres Inhalts wird hier zum einzigen Wesenszug der Fotografie erhoben. Sebald kombiniert hier zwei grundsätzlich verschieden definierte Texte: den fiktionalen literarischen Text, der keinen Anspruch auf ein „So-und-nicht-anders-ist-es-gewesen“ erhebt, und den fotografischen Text, der seinen Ursprung in der Beziehung zur Realität hat.

---

233 Bazin: Ontologie des fotografischen Bildes. S. 63

#### 4.2.3.1 Beziehung von Beweis und Lüge

Aus dem eben erwähnten Ungleichgewicht heraus ergibt sich ein Ineinandergreifen von Beweis- und Fälschungsprinzip der Fotografie. Betont wird in Sebalds Werk nicht die Beweisfunktion der Fotografie, obwohl die Fotografien einen engeren Bezug zur Realität, auf der sie basieren, mit einbringt. Dennoch steht durch die Verbindung mit dem literarischen Text eben die Möglichkeit eines problemlosen Umfunktionierens des Referenten im Zuge seiner Objektivierung im Vordergrund. Die Umsetzbarkeit eines Loslösens vom Referenten wird im gesamten Roman vor Augen geführt. Ein Beispiel für das Loslösen von der Originalsituation und die problemlose Einbettung in den neuen Zusammenhang, ist eine Fotografie der Gare d'Austerlitz, einer der Bahnhöfe in Paris, die durch folgende Textstelle in die Erzählung eingebaut ist:

Sonderbarerweise, so sagte Austerlitz, habe er wenige Stunden nach unserer letzten Begegnung, als er, von der Bibliothèque Nationale herkommend, in der Gare d'Austerlitz umgestiegen sei, die Vorahnung gehabt, daß er dem Vater sich annäherte. Wie ich vielleicht wisse, sei am vergangenen Mittwoch ein Teil des Eisenbahnverkehrs wegen eines Streiks lahmgelegt worden, und in der aufgrund dessen in der Gare d'Austerlitz herrschenden ungewöhnlichen Stille sei ihm der Gedanke gekommen, der Vater habe von hier aus, von diesem seiner Wohnung in der rue Barrault zunächst gelegenen Bahnhof, Paris verlassen bald nach dem Einmarsch der Deutschen.<sup>234</sup>

Unter dem Text findet sich über eine halbe Doppelseite die Abbildung – wie bei Nádas sind auch in Sebalds Werk alle Fotografien schwarz-weiß gehalten – des Bahnhofs, mit Blick zur Fassade. Die Handlung wird hier an einem Ort, allerdings einer Reproduktion eines bestimmten Moments desselben, gebunden. Die Wirklichkeit des Beschriebenen ist nicht die der Fotografie. Sie wird aber als solche vorgestellt.

Noch direkter zeigt folgende Passage, die auf der übernächsten Seite vorzufinden ist, die Relation von Bild und Text:

Dieser Bahnhof, sagte Austerlitz, ist für mich von jeher der rätselhafteste aller Pariser Bahnhöfe gewesen. Ich habe mich während meiner Studienzeit viele Stunden lang in ihm aufgehalten und sogar eine Art Denkschrift über seine Anlage und Geschichte verfaßt. [...] Unangenehm berührte mich auch, als ich an jenem [in Studententagen sich zutragenden] Sonntagnachmittag auf dem Gerüst gestanden bin und durch das Zwielicht hinaufblickte gegen das kunstvolle Gitterwerk der Nordfassade, daß an ihrem oberen Rand, wie ich erst nach einer Weile bemerkte, zwei winzige, wahrscheinlich mit Reparaturen beschäftigte Figuren sich an Seilen bewegten gleich schwarzen Spinnen in ihrem Netz.<sup>235</sup>

---

234 Sebald: *Austerlitz*. S. 410f

235 Ebd. S. 412ff

Die dazu abgebildete Fotografie, die sich über knapp eine drittel Seite erstreckt, zeigt ebenfalls die Fassade des Bahnhofs, offenbar die gegenüberliegende Seite zur vormals erwähnten. Erst auf den zweiten Blick lassen sich auf dem Bild zwei kleine Personen, in Drahtseilen hängend, vor der Verglasung erkennen. Die Textebene stimmt mit der Bildebene überein. Dort, wo Details benannt sind, stimmen sie mit der fotografischen Abbildung überein. Dies gilt für jede der Fotografien im Werk. Verdeutlicht wird hier, dass eine Übereinstimmung, selbst wenn sie bis zu den kleinsten Merkmalen des Bildes reicht, keine Gewähr für die Richtigkeit der Zuordnung eines Textes darstellt. Es zeigt sich vielmehr, dass die Art der Verbindung durch eine Randbemerkung bereits als authentisch gelten kann. Die Betonung in Sebalds Werk liegt somit weniger auf der Beweiseigenschaft der Fotografie als auf der ihr gegebenen Möglichkeit der Täuschung.

Dennoch werden Fotografien auch hier als Beweis herangezogen – als Beweis dafür, dass die beiden Männer sich tatsächlich vor den Fenstern abseilten –, allerdings nicht in dem Maße, wie solches bei Nádas Auftritt. Zweck der Fotografien ist es nicht den Wahrheitsgehalt der Haupthandlung zu unterstreichen. Sebald verwendet kein Genre, das explizit auf Faktizitäten gründet. Die Fotografien haben zwar einen Bezug zur Wirklichkeit, aber betont wird, wie bereits erwähnt, eher wie labil dieser Bezug ist, als dass der Wirklichkeitsbezug an sich innerhalb der Handlung eine gewichtige Rolle einnehmen würde. Ganz nach Allan Sekula wird hier also von der These ausgegangen: Die Fotografie selber enthält keine Information.<sup>236</sup> Ohne diese Eigenheit des Mediums wäre *Austerlitz* in dieser Form nicht denkbar.

#### 4.2.3.2 Zeit, Ort und Kontext

Der Bezug zu Zeit, Ort und Kontext des fotografischen Referenten ist, wie in den Kapiteln 3.2 und 3.3 gezeigt, mehrschichtig. Zeit und Ort werden nicht festgehalten, sondern verändert. Das selbe trifft auf den Kontext der Aufnahmesituation zu. Durch die Objektivierung des Referenten werden diese Bezüge aufgelöst. Der Betrachter gibt der fotografierten Wirklichkeit, indem die zeitliche und räumliche Verortung des Betrachters in die Rezeption einfließt, eine Neuwertung. Die Übermittlung rein optischer Bezüge und die Beschränkung auf einen Ausschnitt des Ganzen verhindern ein getreues Übermitteln des Kontextes. Eine feste und eindeutige Verbindung zwischen Fotografie und Referent kann

---

236 Vgl. Kapitel 3.4

nicht bestehen, wenn es Sebald möglich ist die Fotografien umzudeuten und in ein fiktionales Werk einzubauen. Das Werk ist somit Beweis für die Bezugslosigkeit des Mediums Fotografie.

Sebald beweist durch seine Art der Verwendung des fotografischen Materials ebenfalls, dass die Bezüge von Zeit, Ort und Kontext labil sind. Zitiert werden zwar Bilder und somit ihr Bezug zur Wirklichkeit, aber durch die Kombination mit dem fiktionalen Text wird dieser Realitätsaspekt sogleich wieder infrage gestellt. Die vorgängige Realität, die sich aus Zeit, Ort und Kontext zusammensetzt und das fotografische Bild durch die indexikalische Beziehung ermöglicht, wird strikt ausgeschlossen beziehungsweise neu erfunden.

In *Austerlitz* wird die fotografische Objektivität von Subjektivität umschlossen.<sup>237</sup> Er orientiert sich an der Information über Zeit, Ort und Kontext im Bild, um seine Handlung daran anzulegen. Zeit und Ort sind hier nicht als direkt übersetzbare Ausgewiesen. Zeit und Ort sind im Bezug auf die Fotografie relativ. Dies drückt sich auch in Sebalds Verwendung der Fotografien aus. Er baut seine Geschichte zwar auf diese Vorgaben, sie bestimmen das Bild, definieren es jedoch nicht in einem Maße, das eine Variierung der Bildwahrheit nicht zulassen würde. Die drei oben genannten Komponenten, welche die reale Situation definieren, sind auf dem Bild eingeschränkt anzutreffen. Diese Eigenschaft des Bildes lässt ein Umschreiben der Bildwahrheit inklusive Zeit, Raum und Kontext zu.

#### 4.2.3.3 Eine Wahrheit für die andere

Sebald unterstellt die Fotografien, welche in sein Werk eingebunden sind, nicht dem Anspruch der Wirklichkeitstreue. Als Monteur von Text und Bild, in seiner Rolle als Produzent einer literarischen Wirklichkeit, mischt er sich in die Bildwahrheit ein. Über die Identität des Objektes bestimmt der Autor, womit er die ursprüngliche Verbindung zwischen Objekt und Referent unterminiert. Letztlich wird somit der Fotografie keine Autorität über die Darstellung der Wahrheit zugesprochen. Um das Bild in den Text einzufügen wird der Bezug zum Referenten aufgetrennt. Das Objekt erhält eine neue Verortung. Sebald entnimmt die Fotografien ihrem eigentlichen Kontext und verwendet sie als Art Beleg für seine Erzählung. Die Fotografien geben einen Bezug des Fiktionalen zur

---

<sup>237</sup> Vgl. Geimer: *Theorien der Fotografie*. S. 196. Geimer bezieht sich hier auf die Möglichkeiten der künstlerischen Fotografie.

Realität. Es geschieht quasi ein Realitätsaustausch: Sebald verfälscht die Realität des Bezugsobjektes zugunsten der Realität der Handlung.

Die Fotografie widerspricht nicht, sie wirkt, wie bereits beschrieben, nur auf der visuellen Ebene, wobei alle anderen Informationen entfernt werden.<sup>238</sup> Eben diese Eigenschaft wird in *Austerlitz* ausgenutzt: Nur die Oberfläche des Bildes wird übernommen, im Text behandelt und somit in diesen integriert. Diese Hülle wird aber mit anderen Details angereichert, mit neuem Inhalt gefüllt.

Der Betrachter Sebald zeigt sich hier in vollem Maße gleichgültig gegenüber dem Referenten. Als Autor nutzt er diese Gleichgültigkeit und ordnet der Fotografie eine neue Wirklichkeit zu. Sontags Annahme die Fotografie mache den Rezipienten durch seine Betrachterposition zu einer passiven Instanz, trifft hingegen auf Sebald nicht zu.<sup>239</sup> Gerade indem an der dargestellten Realität nicht teilgenommen wird, kann kreativ mit der Oberfläche der Fotografie umgegangen werden. Gleichgültigkeit ist hier quasi Voraussetzung für das aktive kreative Handeln. Sie ist gleichzeitig auch Grundlage für die Austauschbarkeit des fotografisch vermittelten Inhalts. Wenn die Fotografie nicht als eindeutige Darstellung der Wirklichkeit aufgefasst wird, kann sie weiterverarbeitet werden.

Erst nach dem Prozess der Herstellung auftretend, manipuliert Sebald hier nicht den Entstehungsprozess. Die Frage nach der Subjektivität des Fotografen oder der automatischen Genese zeigt sich hier auf eine andere Weise zentral. Sebald ist erst im zweiten mit der Fotografie verbundenen Schritt anwesend, er betrachtet. Es stellt sich dadurch als unwichtig heraus, ob die Genese den Menschen ausklammert oder nicht. Ein Eingreifen in die Bildwirklichkeit ist auch nach dem Herstellungsprozess noch denkbar.

In Sebalds Fall ist das Eingreifen der manipulierenden Instanz des Autors am Bild selber nicht festzustellen. Die gesamte realismustheoretische Befassung mit der Fotografie erscheint dadurch bedeutungslos. Ob die Genese automatisch verläuft, ob sie Subjektivität in der Herstellung unterbindet, ob sie sich durch eine indexikalische Verknüpfung zum Referenten auszeichnet, ob das Medium hinter der Realität zurücktritt – all diese Kriterien besagen nichts über die Qualität der Fotografie, wenn diese im Nachhinein angepasst werden kann.

---

238 Vgl. Kapitel 3.3

239 Siehe Kapitel 2.1.3

Es kommt hier nicht in erster Linie zur Einmischung in die reale Ausgangssituation. Nicht der Referent wird manipuliert – Ausschnitt, Blickwinkel etc. sind bereits gewählt worden.<sup>240</sup> Mit welcher Absicht dies geschah, erweist sich als zweitrangig, denn Sebald greift wesentlich in die abgebildete Wirklichkeit ein, nicht in die Realität selber. Er ändert die Perzeption des Objekts, nicht die der Referenz. Diese Veränderung bewirkt jedoch die Neudefinition des Referenten. Letztlich wird durch die Neubestimmung der Fotografie die Ausgangssituation verändert. In *Austerlitz* wird eine Wahrheit durch eine andere ersetzt. Referent und Fotografie zeichnen sich nicht durch eine feste Verbindung aus. Im Kontext der Fotografie ist Wirklichkeit beliebig veränderbar.

#### **4.2.4 Fotografie bei Sebald**

In Sebalds Verwendung der Fotografie zeigt sich ein umfassender Ausschluss der Referenz. Der auf der Fotografie abgebildete Referent verschwindet gänzlich. Seine objektivierte Form, das Abbild, wird mit einem neuen Subjekt gefüllt. Dies trifft auch auf die vom Autor selber angefertigten Bilder zu. Keines der Bilder wird in direkten Bezug zu ihrer originalen Äußerungssituation gestellt. Die Bilder erweisen sich dadurch mehr als Illustration, denn als Beweis. Sebald visualisiert mit ihrer Hilfe seine fiktionale Handlung. Im Zuge dieser Verknüpfung von Bildwahrheit und davon unabhängigem Kontext wird die Bedeutung des Fotomaterials verfälscht. Gleichzeitig dient die Fotografie als Mittel, die Fiktionalität mit der Realität in Zusammenhang zu bringen. Fotografie ist hier demnach Werkzeug zur Täuschung: Die Illusion soll nicht als solche erscheinen, ein Realitätseffekt wird erweckt. Die außerliterarische Realität ist anwesend.

Die Fotografie zeigt sich hier als Verbindungsglied zwischen Außenwelt und Literatur. Gerade diese Verbindung bestätigt die Fotografie als Medium, welches jeden beliebigen Sinn, jede ihr zugeschriebene Bedeutung aufnehmen kann. Indem die Fotografie für eine Handlung, welche nicht auf Faktizitäten beruht, als Art Beleg angeführt wird, ist ihr Realitätsbezug negiert. Die Wirklichkeit ist gleichzeitig an- und abwesend: In der Abbildfunktion des Referenten wird sie manifest; durch die Umdeutung dessen Bedeutung wird sie entfernt.

Dieses Entfernen ist auch für die Handlung von Bedeutung. Jacques Austerlitz empfindet sich als von der Wirklichkeit ausgeschlossen. Die Fotografie steht als Metapher für

---

240 Vgl. Kapitel 3.4

Austerlitz, der wie sie durch Zeit, Raum und Kontext von seinem Ursprung losgelöst wurde. Er fügt sich nur bedingt in das Hier und Jetzt ein, ebenso wie die Fotografie nur bedingt die Vergangenheit in der Gegenwart aufleben lassen kann. Das offene Ende der Handlung deutet auf die Unmöglichkeit einer letztgültigen Gewissheit über das einmal Gewesene. Der besondere Einsatz der fotografischen Abbildungen in *Austerlitz* bestätigt dies, denn die Fotografien werden als Material dargestellt, das keine Klarheit, keine sichere Kenntnis über die Bedeutung des Dargestellten gewährt.

## 5. Nachwort

Die Fotografie stellt sich als endloses Paradoxon heraus. Alles, was mit ihr in Zusammenhang gebracht wird, so scheint es, mündet in einer Diskussion um Beweis und Gegenbeweis. Jeder Aspekt der Fotografie kann in Frage gestellt werden. Denn die Fotografie ist ein variabel anwendbares Medium. Diese Variabilität beruht darauf, dass die Bedeutung des Mediums von der Auslegung des Produzenten und des Betrachters abhängt.

Das Problem der Abhängigkeit wirkt sich auch auf das Finden einer Definition für die Fotografie aus. In der Fotografietheorie wurden, wie sich gezeigt hat, verschiedenste Versuche unternommen das Wesen der Fotografie zu beschreiben. Indem die Funktionsweise der Fotografie, ihre Wirkung, ihre Möglichkeiten, analysiert werden, erhält sie eine Art Definition. Sie wird besser greifbar, der Mythos Fotografie wird verständlicher. Die Vielzahl an unterschiedlichen Herangehensweisen an das Thema Fotografie beweisen jedoch die Unmöglichkeit einer letztgültigen Festlegung des Mediums. Was die Fotografie ist, hängt immer vom Blickwinkel der Betrachtung ab – oder besser gesagt von den Hoffnungen, welche in sie gelegt, und den Ansprüchen, die an sie gestellt werden, und zwar von der herstellenden beziehungsweise der rezipierenden Instanz. Es zeigt sich hier vor allem, dass die Fotografie nicht uneingeschränkt mit der Realität gleichzusetzen ist. Gleichzeitig entspringt die Faszination für die Fotografie aus ihrem indexikalisch, automatisch beziehungsweise technisch basierten Herstellungsprozess, der wiederum eine Beziehung zur Realität impliziert. Die Spannungen zwischen Realität und Lüge, wahr und falsch, beruhen auf dem daraus entstehenden Dilemma. Die Unbestimmbarkeit der Fotografie ist sowohl Voraussetzung für die Flexibilität des Mediums als auch inhärente Eigenschaft derselben.

In der Verbindung von Text und Fotografie zeigen sich diese Widersprüche ebenfalls. Zweck und Wirkung eines Textes in Verbindung mit der Fotografie können einander entsprechen. Sie können sich aber auch widersprechen. Nádas' und Sebalds Texte machen diese Ambivalenz sichtbar.

Die Fotografie ist in den Texten der beiden Autoren unterschiedlich eingebaut; mit dem fotografischen Material wird gegensätzlich umgegangen. *Spurensicherung* stellt den Versuch dar, das Bildmaterial in seinen Ursprungskontext wieder einzugliedern. *Austerlitz*

steht für die kreative Weiterverarbeitung von Artefakten, die mit einer Realität verbunden sind. In beiden Werken wird der Bezug zur Realität genutzt, dann aber aufgelöst.

Die Wirkung der Fotografie ist in beiden Werken zwiespältig. Einerseits mit der Realität verbunden und deshalb als Beweis einsetzbar, andererseits durch die Art der Verwendung formbar und somit untreu gegenüber der sichtbaren Wirklichkeit. Sie stellt sich als Hilfsmittel zur Täuschung – und Täuschung per se – dar, denn die abgebildete Welt wird durch sie verändert wiedergegeben. Durch das Fotografieren ist die Wirklichkeit, der Referent, subtrahiert. Zugleich kommt in beiden Werken die Eigenschaft der Fotografie, das Manipulierte zum authentischen Verweis auf die Realität zu erklären, zum Tragen.

Die Fotografie erweist sich nicht mehr als unumstößlicher Beweis. Im Zentrum steht ihre Anpassungsfähigkeit. Die im Bild scheinbar auffindbare Wirklichkeit kann verschiedenen Kontexten zugewiesen werden. In beiden Werken wird somit der angenommene Kontrast zwischen Beweis und Lüge, Tatsache und Fälschung ad absurdum geführt. Denn Wahrheit und Unwahrheit lassen sich im Zusammenhang mit der Fotografie nicht differenzieren. Dadurch wird jedoch auch der Stellenwert des Textes verändert: Die Dokumentation wird zum fiktiven Werk, das fiktive Werk steht in ursächlicher Verbindung zur Realität. Fotografie und Literatur beeinflussen sich nicht nur oberflächlich, sondern in ihrem vollen Bedeutungsumfang. Die Literatur, indem sie einen Kontext für das Bild herstellt und diese somit auf eine Auslegung bezieht; die Fotografie, indem sie die Aussage, das Ziel des Textes bestärken und gleichzeitig in Frage stellen kann. In der Kombination von Literatur und Fotografie zeigt sich eines deutlich: Die durch sie vermittelte Bedeutung ist nicht fixiert, sondern offen.

# Literaturverzeichnis

## Primärliteratur

Nádas, Péter: Spurensicherung. In: ders.: *Spurensicherung*. Berlin: Berlin Verlag 2007.

Sebald, Winfried Georg: *Austerlitz*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2011<sup>5</sup>.

## Sekundärliteratur

Anders, Günther: *Die Antiquiertheit des Menschen. Bd. 1. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. München: C. H. Beck 1992<sup>7</sup>.

Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Suhrkamp: Frankfurt am Main 1989.

Barthes, Roland: Wirklichkeits- oder vielmehr Realitätseffekt (Lacan). In: Stiegler (Hg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*. S. 95-101.

Baudrillard, Jean: Denn die Illusion steht nicht im Widerspruch zur Realität. In: Stiegler (Hg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*. S. 50-58.

Bazin, André: Ontologie des fotografischen Bildes. In: Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie III*. S. 59-64.

Blasch, Elisabeth: *Bilderzählungen. Fotografie in literarischen Erinnerungs- und Gedächtnisdiskursen der Gegenwart*. Diss.: Universität Wien 2011.

Brecht, Bertolt: Durch Fotografie keine Einsicht. In: Stiegler (Hg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*. S. 44.

Brock, Bazon: Fotografische Bilderzeugung zwischen Inszenierung und Objektivität. In: Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie III*. S. 236-239.

Coleman, A. D.: Inszenierende Fotografie. Annäherung an eine Definition. In: Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie III*. S. 239-243.

Crary, Jonathan: Die Modernisierung des Sehens. In: Stiegler (Hg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*. S. 206-224.

Daston, Lorraine/Galison, Peter: *Objektivität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007.

- Dubois, Philippe: Die Fotografie als Spur eines Wirklichen. In: Stiegler (Hg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*. S. 102-114.
- Geimer, Peter (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002.
- Geimer, Peter: *Theorien der Fotografie zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag 2009.
- Geimer, Peter: Was ist kein Bild? Zur „Störung der Verweisung“. In: ders. (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit*. S. 313-341.
- Hillenbach, Anne-Kathrin: *Literatur und Fotografie. Analysen eines intermedialen Verhältnisses*. Bielefeld: Transcript Verlag 2012.
- Kemp, Wolfgang (Hg.): *Theorie der Fotografie III. 1945-1980*. München: Schirmer/Mosel 1999.
- Kracauer, Siegfried: Die Fotografie. In: Kemp (Hg.): *Theorien der Fotografie II. 1912-1945*. München: Schirmer/Mosel 1999. S. 101-112.
- Mohol-Nagy, Laszlo: fotografie: die objektive sehform unserer zeit. In: Stiegler (Hg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*. S. 45-49.
- Neumann, Thomas: Die fotografische Realität ist die fotografierte Realität. In: Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie III*. S. 129-134.
- Peirce, Charles Sanders: Die Kunst des Räsonierens. In: Stiegler: *Texte zur Theorie der Fotografie*. S. 77
- Renger-Patzsch, Albert: Versuch einer Einordnung der Fotografie. In: Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie III*. S. 116-122.
- Sekula, Allan: Vom Erfinden fotografischer Bedeutung. In: Stiegler (Hg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*. S. 302-337.
- Snyder, Joel: Das Bild des Sehens. In: Herta Wolf (Hg.): *Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters. Band. I*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002. S. 23-59.
- Snyder, Joel: Sehen Darstellen. In: Kemp (Hg.): *Theorie der Fotografie III*. S. 274-281.
- Snyder, Joel: Sichtbarmachung und Sichtbarkeit. In: Peter Geimer (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit*. S. 142-167.
- Sontag, Susan: Über Fotografie. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag. 2011<sup>20</sup>.
- Stiegler, Bernd: *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.
- Stiegler, Bernd (Hg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*. Stuttgart: Reclam 2010.

Stiegler, Bernd: *Theoriegeschichte der Photographie*. München: Wilhelm Fink 2010<sup>2</sup>.

Talbot, William Henry Fox: Der Zeichenstift der Natur. In: Stiegler (Hg.): *Texte zur Theorie der Fotografie*. S. 161-167.

Ullrich, Wolfgang: Unschärfe, Antimodernismus und Avantgarde. In: Geimer (Hg.): *Ordnungen der Sichtbarkeit*. S. 381-412.

## Onlinequellen

Doerry, Martin/Hage, Volker: Ich fürchte das Melodramatische. In: *Der Spiegel Online* 11/2001.

<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-18700596.html>, zuletzt eingesehen am 29.01.2013

# Anhang

## Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit befasst sich mit Literatur und Fotografie und dem komplexen wechselseitigen Einfluss, welcher in der Kombination beider Medien auftritt. Im Mittelpunkt der Untersuchung stehen Theorien der Fotografie. Diese stellen die Grundlage für die Auseinandersetzung mit den Primärwerken – die Prosatexte *Spurensicherung* von Péter Nádas und *Austerlitz* von W. G. Sebald – dar. Im Speziellen werden die verschiedenen Aspekte bezüglich der Authentizität und Objektivität des fotografischen Mediums beleuchtet. Es stellt sich im Kontext der Fotografie die Frage, ob „Realität“ vermittelt werden kann, und auf welchen Annahmen diese Ansicht beruht. In der Fotografietheorie wird dazu konträr Stellung bezogen. Die Argumentationen der Realismustheorien, welche dem Medium Wirklichkeitstreue in der Abbildung zuschreiben, und die dem kritisch gegenüberstehenden Theorien werden dabei näher betrachtet. Wahrnehmung und Sehen sind dabei zentrale Aspekte, welche in der Fotografietheorie diskutiert werden und auch den wesentlichen Gegenstand dieser Arbeit darstellen. Die Fotografie – vor dem Hintergrund ihrer technischen Genese – kann als neutral, objektiv und unabhängig verstanden werden. Sie übt somit eine gewisse Beweisfunktion für die Faktizität des Dargestellten aus. Sie kann allerdings auch als manipulierte Wiedergabe, als subjektiv und in ein gesellschaftliches System integriert aufgefasst werden. In diesem Fall ist die ihr zugeschriebene Authentizität bloßer Schein. Die Fotografie wirkt somit als Hilfsmittel zur Vortäuschung einer „gleich“ wahrnehmbaren Wirklichkeit. Der Wesenszug der Fotografie gleichzeitig objektiv und subjektiv, wahr und falsch, neutral und beeinflussbar zu sein, bestimmt auch die Aussage eines ihr zugeordneten Textes. Diese Wirkung wird anhand der Primärtexte näher betrachtet. In den beiden Werken wird die Fotografie auf unterschiedliche Weise eingesetzt. Dies bezieht sich sowohl auf die Anordnung der Fotografien im Textkörper als auch auf die Funktion des verwendeten fotografischen Materials. Ziel ist es zu zeigen, inwiefern die Fotografie zugleich Beweis und Lüge verkörpert. In einem zweiten Schritt wird die Wirkung dieser Eigenheit des Mediums auf den literarischen Text untersucht.

## **Lebenslauf**

### **Persönliche Daten**

Name: Anna Julia Gericz  
Nationalität: deutsch

### **Ausbildung**

seit 2009	Zweitstudium Transkulturelle Kommunikation mit den Sprachen Ungarisch und Englisch
seit 2007	Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft
2003 bis 2006	Besuch des Jedlik Ányos Gimnáziums in Budapest, Ungarn
1997 bis 2003	Besuch des Goldberg-Gymnasiums in Sindelfingen, Deutschland
1994 bis 1997	Besuch der Grund- und Hauptschule Johannes-Widmann-Schule in Maichingen, Deutschland

### **Sprachkenntnisse**

Ungarisch, Englisch, Italienisch