Heteronome Bilder. Die Bilder der Artemis

Mythen der Moderne und die Photographie der Ausstellung *The Family of Man*

[In: *Medienkulturen*. Wien: Sonderzahl 2002]

1

Was im ersten Begegnen mit der *Family of Man*[1] vielleicht überrascht, ist das Auftreten photographischer Bilder im Namen der Gesetze einer Ausstellung, das Verwenden dieser Bilder unterschiedlicher Herkunft und Qualität für ein Ausstellungsmotiv, das eine tiefe und versöhnliche Verbindung des Menschen mit seiner photographischen Repräsentation annimmt. Allerdings, man weiß nicht so recht, ob der Begriff der Ausstellung in diesem Zusammenhang eher kategorial gemeint ist, oder bloß als Marke für eine bestimmte Raumverwendung steht. Kategorial verstanden könnte das *Ausstellen* photographischer Bilder versuchen, ihre technische *Herstellung* aufzuwerten. Bilder, deren Eigenart auf technische Reproduzierbarkeit gründet, auf das bloße Einsetzen der Wirklichkeit als *factum brutum* ins Bild,[2] die also im Widerstreit zur unableitbaren Eigenmächtigkeit künstlerischen Schaffens und zum Ausstellen auserwählter Kunstwerke stehen; die außerdem in ihrem Versuch (innerhalb einer frühen Phase ihrer kurzen Geschichte) malerische Authentizität zu gewinnen, in Konsequenz scheitern mußten, diese photographischen Abbilder also sollen im Prozeß einer monumentalen Ausstellung ästhetische Läuterung und Wertung erfahren? Nimmt das Ausstellen hingegen ausschließlich auf den Ort – auf das Sammeln, das Zusammenführen und Herzeigen verschiedener Bilder an einem auserwählten Ort – Bezug, so wird auch in dieser Verwendung ein essentieller Aspekt photographischer Praxis, dem diese Weise inszenierter Öffentlichkeit fremd ist, überholt. Photographische Bilder tauchen ubiquitär in unsere Wahrnehmungen ein, fließen in den verschiedensten Kanälen, Systemen um die Welt. Doch ist ihr Aufscheinen immer an Verwertungen in Informationszusammenhängen gebunden, die den Bildern ihre *mediale*, also erscheinend-vermittelnde Bestimmung allererst auferlegen. Photos dienen zumeist uneigentlichen Zwecken, werden selten mit einem Eigenwert bedacht, nur ihre beredte Offenheit, ihre referentielle Klarheit wird geschätzt. Und hinter diesen „ehrlichen Reden“ über die Außenwelten verschwindet das *Photographische* am Bild. Ein Präsentieren vieler, ausschließlich photographischer Bilder an einem Ort könnte hingegen die *Immanenz* der Photographie betonen, somit ihre eigentliche und besondere Ausdehnung im und ihren

---

[1] Edward Steichen hatte die zur Weltausstellung mutierte Schau – sie wurde in fast 40 Ländern mit immensem Erfolg gezeigt – in seiner Funktion als Direktor der Photoabteilung des MoMA, N.Y., konzipiert und 1955 eröffnet. Aus 68 Ländern, von 273 bekannten und unbekannten Photographen, wurden 503 Photographien ausgewählt und in einem Ausstellungskonzept von Paul Rudolph – in Einheitsgrößen – als ultimatives Zeugnis der *conditio humana* inszeniert. Im Sommer 1994 wurde im Château de Clerf in Luxemburg die Ausstellung *The family of man* wiedereröffnet.

[2] siehe Werner Hofmann: *Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*. Stuttgart 1978, S. 53ff

Dienst am Sozialen hervorheben.

2

"Das Museumhafte der Photographie liegt nicht darin, daß man ihre Bilder wie eine gewöhnliche Ausstellung erschließen kann: nach und nach, Detail für Detail. Eine solche Betrachtung verleugnet förmlich ein Spezifisches photographischer Fixierung: die Gleichzeitigkeit der Aufnahme all dessen, was sich vor der Kamera befindet, ohne Rücksicht auf die tatsächlichen Entfernungen der Dinge zueinander und den Zufall, der sie zusammengeführt hat. Die Photographie kennt nur das chaotische Nebeneinander des Augenblicks, dessen Surrealität einzig der naive Blick der Unmittelbarkeit zu erfassen imstande ist [...]. (Ihre) Funktion gleicht darin der des Museums, als die Photographie gleichfalls imstande ist, dem Auge das Zusammenhanglose als scheinbar Zusammenhängendes und Zusammengehörendes vorzuführen. Denn da wie dort werden die Gegenstände erst sichtbar, nachdem sie aus ihrer gewohnten Umgebung gerissen worden sind. So wie man sie zu sehen bekommt, haben sie niemals ausgesehen: Ihre Bedeutung ist zu einer ihrer Darstellung geworden."[3]

Wer die Ausstellung *The Family of Man* besucht, wird von ihrem Plan in seiner Haltung, in seinen Bewegungen gelenkt. Die Photos werden nicht einzeln, sondern in thematisch aufgeteilten Gruppen präsentiert. Die kombinierten Bilder rhythmisieren unsere Wahrnehmung nach unterschiedlichen Mustern, die alle einem einzigen Kompositionsmotiv folgen. Grundthema ist die „Familie der Menschen“. Variationen, Improvisationen passieren entlang der verschiedenen Pattern, die dem Grundthema auf ihre je besondere Weise zuarbeiten. Von daher erscheint das Ausstellen eher als ein Herausstellen, die wiederholte Betonung und Verstärkung eines kompositorischen Motivs. Wobei das *Herausstellen* im photographischen Milieu in unlösbarer Einheit mit dem *technischen Herstellen* dieser Bilder wirkt und dergestalt sich einer symbolisierender Dynamik – als einem ästhetischen Prozeß – entzieht. Die hier versammelte Photographie initiiert also kein Wissen, kein Staunen oder Versenken, keine Offenbarung am ästhetischen Ereignis oder Prinzip, und sie spielt auch nicht um eine geläuterte Gefühlswelt. Die Ästhetik tritt vielmehr hinter die "Emanation eines vergangenen Wirklichen" im Ereignis seiner technischen Hervorbringung.[4] Wir erfahren diese Bilder im – hergestellten und wahrnehmenden – Entkleiden der Bedeutung durch das Tatsächliche, es ist ein "Erwachen vor der Tatsache, ein Ergriffensein von der Sache als Ereignis und nicht als Substanz".[5]

---

[3] Timm Starl: *Der Traum der Geschichte*. In: C. Wachter, ABPOPA/AURORA, Katalog zur Ausstellung. Edition Camera Austria, Graz 1990, S. 9

[4] siehe Roland Barthes: *Die Helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt/Main 1985, Kapitel 35-36

[5] Roland Barthes: *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt/Main 1981, S. 108

Nicht ihr Ausstellen, sondern ihr Herstellen, der „photographische Akt“[6], die Darstellungsweisen der Photographie gewinnen die Aufmerksamkeit der Millionen Besucher. Diese Bilder stellen nicht die Frage nach ihrer möglichen Kunstwerdung, sondern dimensionieren ihr Erscheinen innerhalb einer sozio-kulturellen Verweisungsmannigfaltigkeit.

Die Verweise in der Herstellung von Photographie deuten sowohl auf ihr Material, auf ihre Verwendung und auf die Hersteller und Benutzer. Entlang dieser Verweise mehren sich die Zeichen zu mythologischen Konfigurationen. Den Mythen der Photographie, als wesentlich zur Signatur der Moderne gehörend, nachzudenken, ist Ziel meines Unternehmens. Von daher wird das wiederholte Hinschauen auf die Übersetzung realer Geschehnisse in den photographischen Bildkörper notwendig. Programm und Faszination der Ausstellung bewegen sich um den Diskurs der Herstellbarkeit. Die photographische Produktion ist Thema ihrer Exposition.

3

Photographisches Verwenden

In der Schau der Bilder feiert sich die Welt als Bild, als Vorgestellte.[7] Photographische Bilder bezeugen die Sinn- und Sinnen-Welt des Menschen in ihrer Tatsächlichkeit. Die Tatsache „Mensch“ findet in der Zeugenschaft der Photographie eindeutig Gewähr.[8] *Zeuge* ist die Photographie, einer allgemeinen Auffassung zufolge, als Werk-Zeug. Stimmt der Name in den technischen Fortgang ein, so wird die Rede von einem Mit-Licht-schreibendem-Zeug (*photos/graphein*) anwendbar. So wie der Zeuge die Beweislast vor das Gericht zieht, sie vorlegt und ihre Schlüssigkeit bezeugt, also selbst eine Art „Medium der Wahrheit“ ist, so ist das Werkzeug das technische Medium zur Herstellung, zum Herbeiführen eines bestimmten optischen Gebrauchsgegenstandes. Mit der Photographie fließt die Welt als Vorgestellte ins Bild. Ihre Reproduzierbarkeit, ihr Allen-zur-Verfügung-stehen nötigt die Photographie zum imaginären Dienst am Menschen. Das photographische Zeug selbst hat, mit Heidegger gesprochen, "strenggenommen kein eigenes Sein, kein Wesen. Zum Zeug gehört nämlich immer ein Ganzes oder ein Kontext, darin es dieses Zeug sein kann. Zeug ist also wesenhaft 'etwas, um zu...'. Die verschiedenen Weisen des Um zu, wie Dienlichkeit, Verwendbarkeit, Handlichkeit konstituieren eine Zeug-Ganzheit. In der Struktur 'um zu' liegt eine Verweisung von etwas auf etwas."[9]

---

[6] siehe: Phillipe Dubois: *Der fotografische Akt. Versuch über ein theoretisches Dispositiv.* Amsterdam, Dresden 1998
[7] siehe Martin Heidegger: *Die Zeit des Weltbildes*. In: M. H.: *Holzwege*. Frankfurt/Main 1957
[8] Ich folge den Überlegungen von Martin Heidegger in: *Sein und Zeit*. Tübingen 1984, S. 68ff
[9] Ebda., S. 68

Eine teleologische Verwendung der Photographie in ihrer Werkzeughaftigkeit suggeriert der einleitende Katalogtext. Beschworen wird "a dynamic process of giving form to ideas and of explaining man to man..., a mirror of the universal elements and emotions in the everydayness of life".[10] Wesentlich mehr Aufklärung verschafft jedoch die Ausstellung selbst: Jedes einzelne Photo, jede Bildkombination evoziert die optimierte, ideale „Handlichkeit“ der Photographie zum Zwecke einer luminösen Repräsentation aller denkbaren Lebensformen. Wie jedes andere Werkzeug auch enthüllt die Photographie scheinbar ihr Wesen aus dem, was Heidegger die "Zuhandenheit des Zeug" genannt hat. Die Photographie ist dem Menschen *zu Hand* bei einer seiner dringlichsten Unternehmungen, der imaginären Sichtung und Sicherung der Außenwelt(en) im Bild. Mit diesem Blick auf die Geschichte der Photographie ließe sich sagen, daß, je weniger das Photo-Ding nur begafft wird, je zugreifender es gebraucht wird, um so ursprünglicher wird das Verhältnis zu ihm, um so unverhüllter begegnet es uns als das was es ist, als Zeug".[11] “Begafft“ werden soll also keineswegs die Photographie *an sich*, sondern beachtet und bedacht wird ihr nun umsichtig hervortretendes “Besorgen“ um die Selbstdarstellung des *Menschlichen*.

4

Photographisches Material

Die Frage nach dem Material der Photographie geht ineins mit der Frage nach dem "Referenten in der technischen Moderne".[12] Zentrales Motiv der Ausstellungsphotographie ist der Mensch, sind Menschen. Auf der photographischen Fläche sammelt sich das aufgenommene Material in der einmaligen Fortschreibung seiner Lichtreflektionen. Diese Sammelbewegung des belichteten Gegenstandes kann als Fortsetzung, als Fortsetzungsgeschichte, als Geschichte der fortgesetzten Lichtspuren seiner kontingenten Realformen beschrieben werden. "Der Augenblick des Photographischen wird zur Nahtstelle alles Wirklichen, bevor es in unseren Erinnerungen aufgeht. Die Photographie ist das Medium, das den Halbschlummer unseres Seins repräsentiert (oder das Halbwachen, wenn man will) – wo anders verbirgt sich Geschichte?"[13]

Photographie ist Fortsetzung als Geschichte mit anderen Mitteln. Allerdings ist es ein Fortsetzen nicht in zeitlicher, sondern ausschließlich in räumlicher Absicht. Die Lebenszeit der Motive verliert sich im Bruchteil der Öffnung der Linse, „mumifiziert“ (Bazin) zum Ding im Brechen der Strahlen. Dem

---

[10] The Museum of Modern Art: *The Family of Man, created by Edward Steichen.* 30th Anniversary Edition, New York 1986
[11] Heidegger (Anm. 6), S. 69
[12] Jacques Derrida: *Die Tode von Roland Barthes*. In: Fotogeschichte Heft 20, 1986, S. 13
[13] Starl (Anm. 3), S. 8

entgegen akzentuiert die räumliche Verdoppelung der Körper im „dunklen Raum“ eine Spur des Realen, ein Zufälliges, wenige und viele Splitter zugleich in der Ausdehnung dieser Körper. Wir sehen bloß *eine* Abschattung, *eine* Perspektive, *eine* Position innerhalb *einer* Dimension des monogamen Kamerablicks. Dafür aber *im* Bild viele singuläre Teile, Mengen von Punkten, Details, Fragmente, Geschichten einer Wirklichkeit, die so noch nie angeschaut wurden. Die Momentaufnahme ist als vorherrschende Regel der photographischen Aufzeichnung einzusehen. Das aufgenommene Objekt transformiert zum Fragmentwerk. Lebenssplitter. Eingefroren in die Unzeit einer vergangenen Gegenwart, eines phänomenal nicht beschreibbaren Augenblicks, stehen uns die abgebildeten Dinge wie virtuelle Skulpturen, vom Licht geformte Plastiken, gegenüber. Die sorgsam initiierte, hergestellte Naturtreue ihrer Fragmente übersetzt die Photographie – trotz aller einschränkenden Gebote in der Wahrnehmung des Betrachters: das Photo ist „nur“ ein Photo – in die Apologie einer nachgesetzten, wiederholten Schöpfung. Eine Schöpfung jedoch nicht von Menschenhand, da nach-gesetzt. Das photographische Duplikat ist fremden Gesetzen verpflichtet. Gesetzen aus der Zeit „danach“, der Zeit nach der ideellen Selbstermächtigung des okzidentalen Menschen in den Aufklärungsprogrammen der Neuzeit und ihrem Niedergang in den ökonomischen Entfremdungsprozessen kurze Zeit später. Die Techniken der Industrialisierung stellen ihre Verwender in *heteronome Beziehungen*. Von dem, der sich ihrer zu bedienen versucht, wird eine Anpassung an für ihn fremde, künstliche Gesetze verlangt. Der Photoapparat wiedererschafft den menschlichen Blick nach seinem eigenen Modell. Rahmen, Perspektive, Blenden- und Zeitwahl, Filmmaterial und Filmentwicklung konstituieren eine apparative Wirklichkeit. Eine Wirklichkeit, in der die photographierten Gegenstände und Menschen *die Medien,* also die Mittel für die "automatischen Weltprojektionen" des Apparates abgeben.[14] Somit ist der Photoapparat recht eigentlich nicht das Medium, sondern Medium, Medien sind die je besonderen Motive, das Aufzunehmende *vor* den Kameras.

Photoapparate sind kleine Gebärmaschinen. Sie tragen in sich die Frucht, die – Bedingung der Möglichkeit einer – Replik ihres Ausgangsmaterials. Der unbelichtete Film empfängt mit dem Öffnen der Linse einen Emulsionsprozeß. Der Lichtstrahl befruchtet das Gewebe an Silberoxidkörnern. Belichtung ist Zeugungsakt. Die Welt entsteht noch einmal. Von neuem. Allerdings in veränderter, fremdhafter Form. Vielstimmige Fragmente. Heteronome Bildwelten.

5

Dieser neue Zustand einer von der Photographie mitbestimmten Weltzugewandtheit des Menschen,

---

[14] siehe Stanley Cavell: *Welt durch die Kamera gesehen*. In: D. Henrich, W. Iser (Hg.): *Theorien der Kunst*. Frankfurt am Main 1982, S. 449

kann in eins gedacht werden mit der sozialen und kulturellen Situation der Moderne. "Infolge des Schwindens der Ideologie ist, ungeachtet aller Bemühungen um neue Synthesen, die Welt, in der wir leben, mit Trümmern übersät. Es gibt keine Ganzheiten in dieser Welt, viel eher gilt, daß sie aus Fetzen von Zufallsereignissen besteht, deren Abfolge an die Stelle sinnvoller Kontinuität tritt. [...] Dementsprechend muß das individuelle Bewußtsein als ein Aggregat von Glaubenssplittern und allerlei Tätigkeiten aufgefaßt werden. [...] Fragmentarische Individuen spielen ihre Rollen in einer fragmentarischen Realität."[15]

Mit dieser Zeitdiagnose, die im wesentlichen synonym mit vielen ästhetischen Programmen der Moderne ist, geht ein zweckbedachtes Werten der Photographie einher: Sie ist ein der Gegenwart angemessenes Medium im Erleben und Erfahren derjenigen Realität, "die uns noch zur Verfügung steht".[16] Was Walter Benjamin für den Film analysiert – seine „taktilen Qualitäten", die der Einübung des menschlichen Wahrnehmungsapparates in einer durch neue Produktions- und Verkehrstechniken entscheidend veränderten Lebenswelt dienlich sind –, trifft auch auf den Herstellungsprozeß der Photographie zu. Sie zeigt Phänomene in fragmentierter, kontingenter Form: "... ein Photo hält dem Medium nur dann die Treue, wenn es den Gedanken an Vollständigkeit ausschließt. Sein Rahmen markiert eine vorläufige Grenze; sein Inhalt verweist auf andere Inhalte außerhalb des Rahmens; seine Struktur bezeichnet etwas, das sich nicht umfassen läßt – physisches Sein."[17] In ihrer in Phasen operierenden Bildgebung, in ihrer visuellen Segmentierung markiert die Photographie – als resolut schnelles Medium, als ein Medium das sich in einer intensiv beschleunigten Welt selbst mit hohen Zersplitterungen und Geschwindigkeiten manifestiert – einen bildtechnischen Anfang in einer allgemeinen Mobilmachung der Moderne. Jedoch stellt die Photographie, im Gegensatz zum Film und zum Fernsehen, über ihre „stille" Zeitlichkeit ein Moment der Ruhe, der Verlangsamung, der Sammlung wieder her. Die Motive tragen zwar das Stigma der Splitterung, der Kontingenz, vermögen aber auf die Bestimmtheit ihrer Erscheinungsspur, auf ihr Absolut-Besonderes als diese und nur diese Körper im Bild aufmerksam zu machen.

Ein Photo ist eben niemals allein, es trägt seinen aufgenommen Körper, die Gesichter und Körper der Menschen, wie ein helles, klares *noumenon* vor sich her, um im Idealfall gar hinter diesem „Namen-des-Eigentlichen-selbst" zu verschwinden. In ihrer großen Intimität, ihren radikal-subjektiven Sujets gelingt der Photographie der Ausstellung eine synästhetische Versinnlichung ihrer

---

[15] Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main 1985, S. 386
[16] Ebda., S. 386
[17] Ebda., S. 46

Erscheinungsspuren. Man hört die vergangenen Geräusche, spürt die Stimmungen, ahnt das Besondere bestimmter Augenblicke:

der Aufschlag eines Körpers auf den Wellen
das Lachen, die vielen Stimmen eines Festes
Melodien und Rhythmen beim Tanz
das Getöse einer Bierhalle
Rauschen des Windes im Feld
die bunte Hektik eines Marktes
das schwere Arbeiten der Hände zu den metallischen Klängen der Maschinen
die ernste Andacht einer Porträtsituation
fröhliches, atemloses Treiben spielender Kinder
die schweigende Auflehnung der Armut

Einem einzelnen Beispiel folge ich. Der Tanz, universales Ereignis, ist Motiv, motiviert Ausdruck und Inhalt einer Reihe von Photographien. Dem Tanz – nicht als Kategorie, sondern als Handlung in ihrer Vielfalt im Ausdruck der Körper, der Bewegungen, der Kleider und Räume –, ihm gehört die punktuelle Vielfalt des photographischen Ausdrucks. Allerdings, und das gehört zum Wesentlichen des photographischen Bildes, kann das sinnheischende Muster: *Tanz verbindet Menschen,* das einzelne Photo nicht gänzlich motivieren, mit Bedeutung belegen. Im Splitterwerk der aufgezeichneten Erscheinungen kann die Motivierung, die bedeutungsvolle Zuschreibung, immer nur auf einen Teil, ein Detail zu wirken. Meist ist dieser zentrale Punkt zwar leicht erkennbar, doch im Gesamtverständnis des photographischen Ausdrucks muß dem Nicht-Motivierten, dem Überschüssigen, dem Zuviel an Unbekanntem, an „Sinnlosem“ im Bild ein vergleichbar wichtiger Wert zugesprochen werden. Es sind die vielen zusätzlichen Geschichten *im* Bild, die der Photographie bereits in ihrem Enstehen einen *polymythischen Körper* zusprechen. Und das ist gut so, denn „ein totales Bild würde den Mythos ausschließen, oder zumindest würde es ihn zwingen, darin nur seine eigene Totalität zu erfassen“.[18]

Auf einem Photo sehe ich schwarze Menschen tanzen. Um sie herum stehen weitere Männer und Frauen, Schwarze. Sie sind gut gekleidet, die Decke des Raumes ist dekoriert, der Kontext scheint somit der Feierlichkeit, dem Besonderen des Tanzes zuzusprechen. Dennoch offeriert das Bild ein

[18] Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main 1964, S. 109

Mehr an Bedeutung. Die markante Kopfform des tanzenden Mannes, das sehr lange Jackett eines anderen, die dick zusammengebundene Perlenkette einer Frau, ein Mann schaut nach links aus dem Bild – wohin? Ich bekomme die Ahnung eines Bildes an der Wand vermittelt, dessen genaue Darstellung mir ebenfalls verborgen bleibt. All diese zusätzlichen Merkmale weisen das Bild als Photographie des Tanzes *im Allgemeinen* und als Photographie eines tanzenden Paares *im Besonderen* aus. Zum einen rettet die Photographie in ihrem Splitterwerk, ihrem Fragmentierungswillen das singuläre Erscheinungsbild, seine multiplen Geschichten, vor dem Verschwinden in der Anonymität einer Interpretation ausschließlich dominanter Zeichen. Zum anderen überhöht die Repräsentation die ins Bild gesetzten Posen in die Perseveranz universaler Formen. Die „einmalige Erscheinung" transzendiert die Fragmenterfahrung im Herausstellen nur noch einer einzigen Funktion, einer einzigen Bedeutung. Der zentrale Sinn der photographischen Epiphanie deklariert sich als ein *ursprungs-mythischer*. Die Photographie der Ausstellung entfacht eine Verallgemeinerung der Spur ihrer Erscheinungen zur ursprungs-mythischen Bestimmung des *Menschlichen* überhaupt. In der angehäuften Sammlung von thematisch analog motivierten Bildern verweisen diese iterativ, redundant und offensiv zugleich aufeinander, erzeugen dergestalt, in einfacher Addition ihrer "exzessiv gerechtfertigten Aussagen", einen ersten Metadiskurs der Ausstellung: den Mythos einer wunderbaren, *in sich* unveränderlichen Humanität.

6

Das angelegte Material mag nun ausreichen, um den Mythos, die Mythen der Ausstellung zu befragen. Wo, an welcher Stelle des absichtsvollen Photographierens, agiert der Photograph als Agent einer kollektiv verbindlichen Mythologisierung? Wo, an welcher Stelle des Repräsentationsregimes der Photographie und in Verbindung mit welchen apparat-immanenten Qualitäten, kondensieren sich die Mythen zu wirkungsvollen Gebilden? Ich möchte zuerst eine klärende Unterscheidung in der Verortung der Mythen weiterverwenden:

Dem *Mythos in der Photographie* steht der *Photo-Mythos* gegenüber.[19]

"Als Mythos in der [Photographie] ist demnach die Schicht der [Photographie] zu bezeichnen, die nationale, gesellschaftliche, politische Mythen [...] ausgestaltet. So leistet die [Photographie] Hilfestellung bei der bildsamen Einprägung und affektiven Verankerung von Mythen, die ihrer Existenz – der entscheidenden Unterstützung durch die [Photographie] zum Trotz – außerhalb der [Photographie] haben."[20] Der *Photo-Mythos* hingegen ist der photographischen Syntax verpflichtet, er

---

[19] in Abwandlung einer Formel von Hans-Thies Lehmann in: *Die Raumfabrik. Mythos in Kino und Kinomythos.* In: K-H. Bohrer (Hg.): *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*. Frankfurt am Main 1983, S. 578ff

[20] Ebda., S. 579. Im Zitat ist *Kino* durch *Photographie* ersetzt

wirkt aus der Tiefenstruktur der Bilder und in dieser Form auch nur im Zusammenhang photographischer Technik. Photo-Mythos: ein Bund "optischer Zeichen, die einen imaginären Raum konstituieren". Hier: der universalisierende Raum des Humanismus, aufgebaut entlang einer Paraphrase optischer Fortsetzungen kontingenter Realformen menschlicher Subjekte.

Die hinlänglich vertraute und wohl eher auch banale Zuschreibung von Mythen innerhalb der Semantik der *Family of Man* rekurriert vor allem auf ideologie-kritische und moralische Wertungen des *american way of life*. Derart unbedarft, verkitscht und trivial können wohl nur amerikanische Mythen des Guten im Menschen, einer harmonischen Gleichheits- und Schönheitsvorstellung sein. Doch weiß diese Lesart wenig über die Arbeit des Mythos, seine Mechanik und Wirksamkeit zu sagen. Eine weitreichende Analyse von „Alltagsmythen“ in der Photographie und am Beispiel der *Family of Man* hat bekanntlich Roland Barthes angefertigt. Barthes umkreist zwar den von der bürgerlichen Gesellschaft *von außen* an das photographische Bild herangetragenen Begriff des Humanen in seiner Motivierung des photographischen Ausdrucks, wendet sich aber im Aufdecken der Mechanik des Mythos direkt dem Photo-Mythos als solchem zu. Mit der Formel des "photographischen Paradoxons" beschwört Barthes die blendende, unwägbare Evidenz dieser Bilder. Das photographische Paradoxon resultiert aus der "Koexistenz von zwei Botschaften, einer ohne Code (das wäre das photographische Analogon) und einer mit Code (das wäre die Kunst oder die Bearbeitung oder die Schreibweise oder die Rhetorik der Photographie); struktural gesehen beruht das Paradoxon natürlich nicht auf dem Zusammenspiel einer denotierten und einer konnotierten Botschaft: Das ist der wahrscheinlich fatale Status jeder Massenkommunikation: daß sich die konnotierte (oder codierte) Botschaft hier ausgehend von einer Botschaft *ohne* Code entfaltet".[21] Barthes´ Rede von der "große(n) bürgerlichen Hochzeit, die aus einem Klassenritus hervorgegangen ist (das Zurschaustellen und der Verbrauch von Reichtümern)" – wobei das Humane ein spät entwickelter, okzidentaler Wert, ein *Reichtum* ist, der in der Ausstellung *zur Schau gestellt* wird und in den konsumierenden Blicken *verbraucht* wird –, Barthes´ Rede also ist eminent politisch, ist Ideologiekritik, und zwar Kritik an jener "Bewegung, durch die die Bourgeoisie die Realität der Welt in ein Bild der Welt, die Geschichte in Natur verwandelt".[22]

Der Mythos wird dabei als ein "Mitteilungssystem" mit spezifischen Ordnungsfunktionen untersucht. Diese Ordnungen gilt es mit einer strukturalistisch übersetzten Aufklärungsemphase in ihren mythisch-ideologischen Funktionen aufzuzeigen und zu demontieren. "Hier zielt alles, Bildinhalt und

---

[21] Roland Barthes: *Die Fotografie als Botschaft*. In: R. B.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn.* Kritische Essays III. Frankfurt/Main 1990, S. 15
[22] Barthes (Anm. 17), S. 129

Bildwirkung sowie die sie rechtfertigende Erklärung, darauf ab, das determinierende Gewicht der Geschichte aufzuheben. Wir werden an der Oberfläche einer Identität festgehalten und durch Sentimentalität gehindert, in den späteren Bereich der menschlichen Verhaltensweisen einzudringen, wo die historische Entfremdung jene „Unterschiede“ schafft, die wir schlicht und einfach "“Ungerechtigkeiten“ nennen. Der Mythos von der *conditio humana* [...], auf den Grund der Geschichte die Natur zu setzten", wird durch die luzide Manifestation der Objektsprache legitimiert: Ich sehe die „reale“ Abbildung einer Mutter mit ihrem Kind und zweifle nicht an „der ewigen Lyrik der Geburt“, ohne allerdings den historischen und gesellschaftlichen Bedingungen dieser Geburt nachzufragen.[23] Barthes Mythenkritik ist somit eine Kritik an den Herstellern der Ausstellung, an den Ausstellungsmachern ebenso wie am bürgerlich-kapitalistischen System, das um eine ideologische Absicherung seiner Herrschaft bemüht ist, und es ist eine Kritik am System der Sprache, der Rhetorik der technischen Bilder im allgemeinen. Dennoch und obwohl die Faszination der Verwender, der Ausstellungsbesucher sich ebenfalls im Gefüge eines „entfremdeten Bewußtseins“, „entfremdeter Bedürfnisse“ beschreiben ließe, ein umfassenderes Verstehen der großen Wirkungen der Bilder ist in diesem Modus allein nicht möglich. Barthes agiert vor dem Hintergrund einer für alle Kritiker notwendigen Schweigepflicht: Der angestrengte Verweis auf die historische Schrift der Ideologie *im* Bild verschweigt die mythologische Ursprungsschrift *des* Bildes.

7

Mythos bezeichnet nicht nur einen bestimmten Diskurstyp, sondern, in der nächstliegenden Bedeutung, eine Erzählung, eine Göttergeschichte, eine kultischen Schnittstelle, "zugleich eine besondere Geisteslage: die, in der die mythischen Erzählungen ein unbedingtes, d.h. religiöses Interesse finden".[24] Wir treten also etwas hinter, oder besser vor das, über die Barthes´sche Sprachregelung gelenkte, bedingte Interesse an dem (bürgerlichen) Metadiskurs des Mythos und fragen nach der Faszination, dem Grund für das *unbedingte* – „religiöse“ – Interesse an den Bildern dieser Ausstellung.

Die Photographie, als technisches Produkt, vereint, und das scheint ein Anliegen vieler audio-visueller Techniken zu sein, mehrere Maßnahmen, Potenzen, die es ermöglichen, jene im dialektischen Fortgang der Neuzeit, der Aufklärung sich zunehmend radikalisierende Bedrohung der Autonomie und der Subjektivität des Einzelnen durch ihr „Anderes“, zu verbergen, zu verklären oder zu verzögern. Was ist dieses „Andere“ neuzeitlicher Rationalität? „Das Andere der Vernunft: von der Vernunft her

---

[23] Ebda., S. 17ff

[24] Klaus Heinrich: *Zur Funktion der Genealogie im Mythos.* In: K. H.: *Parmenides und Jonas. 4 Studien über das Verhältnis von Philosophie und Mythos*. Basel, Frankfurt am Main 1982, S. 11

gesehen ist es das Irrationale, ontologisch das Irreale, moralisch das Unschickliche, logisch das Alogische. Das Andere der Vernunft, das ist inhaltlich die Natur, der menschliche Leib, die Phantasie, das Begehren, die Gefühle – oder besser: all dies, insoweit es sich die Vernunft nicht hat aneignen können.“[25] Das „Andere der Vernunft' “ (wieder) in eine Vermittlungsbewegung zum Individuum zu setzen, dafür treten die spätidealistischen Philosophien ebenso ein, wie das Bündnisdenken der Romantiker. Zeitgleich antwortet die Technik auf die Bedrohung. Photographie agiert vermittelnd zwischen der gefährdeten Autonomie des Subjekts und seinen Bedrohungen. Eine Vermittlung, die unterschiedliche Formen annehmen kann.

Die um die Jahrhundertwende kulturübergreifende Vermittlungsbewegung der Photographie – in ihrer Ausdifferenzierung zum Massenmedium – forciert *die Ästhetisierung der Wirklichkeit zum Gesamtkunstwerk*.[26] In der ästhetischen Gleichschaltung von Schein und Wirklichkeit, von Bilderfahrung und direkter sinnlicher Erfahrung, tritt das photographierende und photographierte Subjekt scheinbar erfreut auf der Stelle. Es suggeriert ein Wohlgefallen an der Indifferenz. Genaue Unterscheidungen, so zwischen Natur und Geschichte, werden irrelevant. Zwar sind die realen Geschehnisse im Bild aufgehoben, verharren für immer in den Erinnerungspotenzen des photographischen Bildes, doch gleichzeitig ist das aufgenommene Material nur ein sehr distanziertes Fragment einer sichtbaren Welt, einer Natur in ihrer bewußtlosen, unbestimmten, objekthaften Form. Im Ereignis der photographischen Mumifizierung gesellschaftlicher Wirklichkeit setzt eine globale Ästhetisierung dieser Wirklichkeit ein. In diesem Zusammenhang liest sich die erste, autonome Bildtechnik als ein Versuch, über ihre Ritualisierung im Gefüge gesellschaftlicher Prozesse, ein Programm *angewandter Mythologie* zu verwirklichen.

Als hochentwickeltes Produkt technischer Rationalität inkarniert die Photographie eine Abwehr gegen die Bedrohung moderner Subjektivität. Eine Abwehr, die sich mit der Ablöse der Selbstwahrnehmung durch die Bildwahrnehmung konkretisiert. Das photographische Bild, das Porträt tritt an die Stelle des geistigen und seelischen Selbstbildes, wird Substitut der Erinnerung. Die Wahrnehmungstechnik der Kamera herrscht fortan über Selbst- und Fremdwahrnehmung ihre Nutzer. Auf diese Weise kompensiert die Photographie die eschatologische Weltnegation der christlichen Überlieferung, wendet sie sich gegen alle Irrationalismen der Gegenwart. In referentieller Luzidität verstärkt und multipliziert jeder einzelne photographische Abzug die scheinbar weltweit vollauf verwirklichte

---

[25] Hartmut Böhme, Gernot Böhme: *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*. Frankfurt am Main 1983, S. 13

[26] siehe Odo Marquard: *Aesthetica und Anaesthetica. Auch als Einleitung.* In: O. M.: *Aesthetica und Anaesthetica. Philosophische Überlegungen*. Paderborn 1989, S. 16ff

„Neue Mythologie“ (Schelling) der allumfassenden Beherrschbarkeit der Welt als Fall. Ideologie des Monomythos Fortschritt, der *die Geschichten* verbietet, weil er nur noch die *eine Geschichte* erlaubt. Diese eine Geschichte wäre die des namenlosen Bürgers, der sich als universal und ewig entwirft, obwohl sein Status, der Status des Bourgeois, "ein besonderer und historischer" ist.[27]

Diese monomythische Absolutsetzung korreliert mit einer permanenten Selbstinszenierung narzistischer Gesellschaftsformationen, wie sie westliche Lebensverhältnisse seit dem zweiten Weltkrieg widerspiegeln. Eine Kultur der „ewigen Jugend“, die sich ihre lebensbejahenden, kräftigen Bilder zu bewahren sucht, die keine Trauer kennt und keine Geschichte. Die Photographie spinnt den Faden einer imaginären Kontinuität dieser Gesellschaft, die ihr Fundament in der projektiven Kraft photographischer Bilder sucht und festigt, Archetypen menschlicher Selbstermächtigung und menschlichen Glücks zu konstruieren.

8

Die mythische Grundkonfiguration der Photographie arbeitet jedoch nicht nur im Kanon gesellschaftlicher Machtverhältnisse. Photographie als Photo-Mythos ist *Kult der Photographie*. Der Kult der Photographie stellt eine Art genealogische Überbrückung oder Schnittstelle her, die die Rückbindung der zersplitterten, beschleunigten und entsubjektivierten modernen Lebensformen an den Ursprung, an eine „Ursprungsmacht“ gewährleisten soll. Eine im Kult beschworene Rettung vor der Kollektivangst, der Kollektivbedrohung, eine Aufhebung des Jetzt-Zustandes in eine sublime Form des Rückerwerbs von Intimität, Verzögerung, Ganzheit. Die Photographie als eine Art *ritualisierte Technikkraft* (in Analogie zu den "ritualisierten Triebkräften"[28]) artikuliert sich mit ihren emphatischen Signifikanten gerade in den spröden Dichotomien der Ausstellung: hier das Glück und die Liebe, dort Leid und Haß; hier die Selbsterhaltung im Essen und in der Fortpflanzung, dort Krieg und (Selbst-) Zerstörung. Zu fragen ist nach jenen Erzählungen, jenen Kult-Figurationen, die in ihrer Grundhaltung eine je besondere Übersetzung menschlicher Selbstbehauptung, Selbstversicherung ermöglichen helfen.

In der Photographie, im photographischen Bild, exemplarisch in den Bildern der *Family of Man*, artikuliert sich die rituelle Funktion des Artemis-Mythos. *Artemis* steht für die „Erfahrung, welche die Griechen vom „Anderen“ machen konnten, mit den Formen, die sie ihm zugesprochen haben“.[29]

---

[27] Barthes (Anm. 17), S. 129
[28] Heinrich (Anm. 23), S. 211
[29] ich folge Jean-Pierre Vernant: *La mort dans les yeux*. Hachette 1985. Übersetzung: mr

Artemis, Herrscherin der *marges*, der Randzonen, der Intervalle, der Übergänge, der Transitionen, der Zwischenräume, des Mediären, der symbolischen Mitten. In ihren verschiedenen Funktionen – als Jagdgöttin, Nährerin und Erzieherin, Beschützerin der Geburt, als Kriegs- und Kampfgöttin – agiert Artemis als Relais zwischen zwei differenten Zuständen, vermittelt zwischen beiden, weist auf die Möglichkeit eines Übergangs von einem zum anderen hin. Sie ist Bedingung der Möglichkeit der Erfahrung des Anderen *gegen* ein Ausgeliefertsein an Andere. Als Göttin der Jagd markiert Artemis die Grenze zwischen zwei fundamental verschiedenen Welten, der Natur, der Wildheit und der Kultur, der Zivilisation. Ihr Ritus macht aus der Jagd eine kontrollierte, reglementierte Kunst mit strengen Imperativen, Verpflichtungen und Untersagungen. Werden diese religiösen und sozialen Normen der Jagd überschritten, überfällt den Jäger ein Fluch, "er kippt aus dem Menschlichen", verwildert, wird unmenschlich, tiergleich: Regression in einen früheren Zustand der Zivilisation. Vergleichbares geschieht bei der Geburt. Und beim Einhalten der Regeln der Kriegsführung. Werden diese vernachlässigt, droht ein Rückfall in den Zustand der Barbarei. Als Erzieherin und Nährerin steht Artemis für die Initiationsrituale, die Überschreitung der Kindheit zur Adoleszens, damit zum Eintritt in den zivilen Raum. Auf diese Weise ist Artemis Gewähr für eine resolute Vergesellschaftung des Menschen. Sie konstituiert eine Art „mediale Topik“, eine Vermittlungsbewegung vom Anderen zum Selben, von der Differenz zum Gemeinsamen, vom Fremden zum Eigenen. Ziel ist es, das Fremde zu assimilieren, ohne das Eigene, das Selbst zu verlieren, ohne sich im Anderen aufzugeben.

Was ist das Andere, das über die Photographie in die Vertrautheit des Bekannten hereingeholt wird, das über seine *hergestellte Sichtbarkeit* unsere Annäherung ermöglicht? Es sind dies sowohl die Grundthemen menschlicher Existenz, die aus den offiziösen Sprachen herausfallen, bzw. auf sehr entrückte Weise nur Namen und Vernehmen erfahren, dezentriert und fragmentarisch in unserem Alltag vorkommen. Der Tod, das Sterben, die Zerstörungen der Kriege, als das Absolut-Andere. Die Armut, das Leid, die Unterdrückung. Das ganz Andere der fremden Kulturen, die andere Physiognomie, die Hautfarbe, der ganz andere soziale Habitus. Die Einsamkeit, die Trauer, die Verzweiflung. Angst. Doch neben diesen großen *anderen Themen* ist auch die Darstellung der großen *anerkannten Themen* – Liebe, Kinder, Feste, das Religiöse – in ihrer photographischen Fortsetzungsgeschichte von einer unabwägbaren Evidenz getragen, die uns in fast jedem Bild noch etwas, noch ein zusätzliches an (bereits wieder) Unbekanntem, an bisher Verschwiegenem, Verdrängtem offenbart, etwas, das uns ein Weiterkommen, eine Anerkennungsbewegung anbietet: Anerkennung auch unserer eigenen früheren Geschichte.

Es scheint, als ob es dem Photo gelingt, sowohl die fragmentarisch-zersplitterten sozialen Lebensformen als auch die inhaltliche Darstellung der kleinen und großen menschlichen Themen,

Ereignisse als *in sich pluraler, polymythischer Körper* in seinem eigenen fragmentarisierenden Vokabular einzufangen, um auf diese Weise eine gegenwartskonforme Möglichkeit des Umgangs mit Anderem anzubieten. Mit den *Bildern der Artemis* werden Vermittlungen möglich, Übergänge, Passagen und Achsen bieten sich dem suchenden, tastenden Blick an.

Und ein letztes ist noch zu sagen. Artemis ist auch Gründerin der Stadt, der *polis*. Für alle, die am Anfang einander fremd, unterschieden, entgegegesetzt, vielleicht befeindet waren, instituiert Artemis ein gemeinsames Leben, eine vereinte Gruppe von unter sich identischen Wesen. Nur mit Hilfe des Artemis-Kult, mit dem ritualisierten Hereinholen des Fremden in die Stadtgemeinschaft, konnte sich die griechische *polis*, die erste demokratische Grundform einer freien, unter sich gleichen Bürgerschaft bilden. Hier findet sich die Einsicht, daß zur eigenen Identität, zum Mit-sich-selbst-gleich-werden immer auch der Andere, die Anerkennung des Fremden gehört.

Als die von Edward Steichen 'kreierte' Ausstellung *The Family of Man* Mitte der fünfziger Jahre um die Welt ging, kündigte sich bereits jener Prozeß an, der heute zu einem globalen Phänomen nach-moderner Kultur in allen Lebensbereichen sich verdichtet hat. Ich meine jenen großräumigen, im Weltmaßstab sich verwirklichenden, ökonomischen, verkehrstechnischen und massenmedialen Anschluß aller Kulturen, aller Orte, aller Menschen. Die mit diesen Anschlüssen korrelierende Universalisierung aller lokalen Lebensbeziehungen gebiert ein demonstrativ offenes, offensives soziales Gebilde, die Weltstadt. Zur Einübung in die von diesem Ereignis geforderte neue Sinnlichkeit, neue Wahrnehmung in der Erfahrung des mannigfach Unbekannten, bedarf es einer ungewohnten medialen - alle mit allen/allem - vermittelnden Konstruktion - *eine gemeinschaftsbildende Maschine*. Einer der ersten medien-technischen Anwendungen in dieser Absicht gelang in der rituellen Bewegung der Ausstellung *The Family of Man,* in der Bewegung des einzelnen, vielheitlichen photographischen Körpers, in der Bewegung der Bilder zueinander und in der Gesamtbewegung aller Bilder. An dem auserwählten Ort der Ausstellung, in den besonderen Räumen ihres Herausstellens kommt die Photographie zu einem ihrer Grundmythen: die Vermittlung des Anderen im transitorischen Ereignis des Bildes, in der Transkription des Artemis-Kultes als Fortsetzungsgeschichte menschlicher Individuation im Geschehen photographischer Herstellung und Ausstellung. Heteronome Bilder. Die Bilder der Artemis.