

29. SZENEN DES FOTOGRAFIERENS

Klein, flach, silbrig glänzend und stumm täuscht die faszinierende Detailschärfe der frühen Daguerreotypen die lebendige Erscheinung vor. Ort und Zeit der Aufnahme sind genau angebbar – ein Beweismittel dafür, dass es den Augenblick als solchen gibt, auch wenn Muybridge früh gezeigt hat, dass die Effekte der Kamera nicht mit denen des Sehens übereinstimmen. Die Objektivität der Fotografie ist eine künstliche – doch sie ist als technische schnell in hohem Maße sozialisierbar. Sie, nicht das Auge wird zum Beweis der Objektivität der Erscheinungen herangezogen, da ihre Weise, die Welt zu sehen, ubiquitär ist. Die Welt ist nicht länger schwebende Vorstellung, sie schafft einen Ort, von dem aus Wirklichkeit beurteilt und reproduziert werden kann.

Der Brennpunkt, in dem sich die beiden Projektionen des Vertrauens in die Zukunft und die Vergangenheit schneiden, entspricht dem, den der Triumphbogen schafft: eine Verengung, ein Übergang. Die Seite der Gewalt ist zweifellos die unterschätzte einer ätzenden Chemie. Die eigentliche Entdeckung der Fotografie hat mit der *Camera obscura* nichts zu tun. Sie beruht auf der chemischen Verwandlung von Licht durch Silbersalze und Quecksilber. Die ersten Fotografien von Niépce sind Fotogramme, die ohne Kamera entstehen: durch Abdeckung der Teile, auf die kein Licht fallen soll. Sie sind dem Verfahren der Lithographie abgeschaut. Chemisch ahmt Niépce einen Naturprozess nach, der beim Bleichen durch Sonnenlicht bekannt ist. Doch von Chemie will der Fotografierte des 19. Jahrhunderts nichts wissen. Er begegnet einem flink arrangierenden Fotografen, einem langen „Halt!“ der Belichtung vor der stoischen Kamera und sieht allenfalls, wie der Operateur in der Dunkelkammer verschwindet – analog der OPTIK von Helmholtz: Zwischen dem Auge als Organ und der Grenzfläche der Nervenregung steuert eine Membran die Oszillation der Übertragung. Dem Beschuss der Photonen im Auge entsprechen die elektrochemischen Reaktionen in der „Dunkelkammer des Gehirns“. Wie das geschieht – wo das Bild gespeichert wird –, dass ist den Neurologen wie dem Porträtierten unbekannt.

Erst spät und entgegen der fotografischen Methode dämmert die Einsicht, dass der physischer Speicher nicht „Bilder“ im Gehirn verwahrt, sondern lediglich das Differential zwischen „Außen“ und „Innen“, „Gegenwart“ und „Vergangenheit“ eine oszillierende Erregung erzeugt. Wie dieser Austausch zustande kommt, beschreibt der frühe Freud in ZUR AUFFASSUNG DER

APHASIEN 1891. Er ersetzt die physiologisch orientierte Lokalisationstheorie von de Broca und Wernicke durch eine assoziative Verbindung, sodass erstens die Kopplung unter die Phänomene der Psychologie und zweitens eine qualitative Übersetzung hermeneutisch erfolgen muss. Eine solche assoziative Verbindung lässt sich aber auch als assoziierte Trennung – *Aphasie* – vorstellen. Die Formalisierung dieser Konversion von Verbindung und Trennung leistet Frege, indem er die Zahl von jeglichen Assoziationen reinigt. Wir haben seine drei Grundregeln schon zitiert: „Es ist das Psychologische von dem Logischen, das Subjektive von dem Objektiven scharf zu trennen; nach der Bedeutung der Wörter muß im Satzzusammenhang, nicht in ihrer Vereinzelung gefragt werden; der Unterschied zwischen Begriff und Gegenstand ist im Auge zu behalten.“¹⁸³

Erst durch die Betrachtung der Trennung, also der psychophysischen Differenz von Interpretation und Handlung, aber auch der Sinnendifferenzen (Auge und Ohr) ermöglicht es Freuds Methode, die Klienten bei ihrer Interpretationsarbeit und deren Verfehlungen zu beobachten. Jetzt muss Freud das Sprechen als einen sensiblen Ort assoziierender Handlungen (Verstellung, Verdrängung, Verschiebung, Blockade der Motorik) umdeuten, um aus den Pathologien ein ökonomisches Normalmodell zum Verständnis zu bringen. Freud definiert: „In psychologischer Hinsicht haben wir das Wort als einen Vorstellungskomplex erkannt, der an seinem sensiblen Ende (vom Klangbild aus) mit dem Komplex der Objektvorstellungen zusammenhängt.“¹⁸⁴

Freud verwendet den Begriff „Assoziation“ sehr eigenständig. Wenn die Tauschformen durch den Tausch Gemeinschaft konstituieren, so geschieht das nicht vermittelt der Quantität ihrer Kontakte, sondern durch qualitativen Werten, womit sie sich als Gemeinschaft wechselseitig anerkennen. Die Marx'sche Auffassung, dass im Besitz die Gemeinschaft wieder vereinzelt, übersieht, dass der Gebrauch von Dingen wiederum gemeinschaftlich gleichartiges Handeln voraussetzt. Man kann zwar auch, wie Eulenspiegel das versucht, mit dem physischen Klang des Geldes bezahlen, wenn man nur den Braten gerochen, ihn aber nicht verspeist hat, doch das sind Schwindeleien, die die Schwierigkeit nicht beheben, dass die Assoziation, wie unendlich nah sich die Mitglieder auch kommen, *nicht wissen, wie sie sich assoziieren*. Denn der Effekt der Vergesellschaftung durch Austausch bleibt ein

¹⁸³ Frege: *Die Grundlagen der Arithmetik*, S. 23.

¹⁸⁴ Sigmund Freud: *Zur Auffassung der Aphasien. Eine kritische Studie*. Frankfurt a. M. 1992, S. 148.

abstrakter und er hat seinen Geneffekt im rein physischen, individuellen Besitz. Sind die „Assoziationen“ umkehrbar und stabilisieren sie sich wechselseitig, kann man auch von *Inversion* sprechen. Inversiv sind Vexierfiguren, die aus *einer* Form je nach Interpretation *zwei* Bedeutungen herausschlagen. Ein wesentliches Moment der fotografischen Assoziation besteht demnach darin, dass es eine wechselseitige Dokumentarität zwischen Wort und Sache sowie zwischen Bild und Sache gibt. Die Vexierfigur gibt nämlich physisch keinen Anhaltspunkt, ob die eine oder die andere Deutung die gemeinte ist. Ist keine gemeint, sind sie gleichwertig. So kann eine Fotografie (die das meint, was sie abbildet) des Kölner Doms mit dem Untertitel „Kathedrale von Amiens“ oder mit der assoziativen Vertauschung ihres Vorstellungsbildes jeden dokumentarischen Charakter einbüßen. Nur das Bild, das „spricht“, ist dokumentarisch.

Die Denkfigur der Inversion, die seit der Frühromantik im deutungslogischen Sinne belegt ist, besagt für das Paradigma von Schrift, dass man, um den Sinn eines Satzes zu verstehen, vorwärts lesend Bedeutungen decodieren muss, deren Sinn sich aber erst nachträglich, am Ende des Satzes – im Deutschen mit dem Verb – vollständig erschließt. Man muss progressiv und regressiv (so Sartres Hermeneutik) jeweils den *undenkbaren* Jetztpunkt überschreiten/invertieren/negieren, um aus der Linearität des Satzes eine Vorstellungsdimension von Sinn zu totalisieren.¹⁸⁵ Es ist aber eine Eigenart der Fotografie, dass sie gerade diesen undenkbaren Jetztpunkt, den Brennpunkt *positiv* zu zeigen scheint. Damit aber der Kölner Dom als solcher sich zeigt, muss er erst mit dem Erinnerungsbild (respektive der Bildunterschrift) gekoppelt werden. Assoziation ist in zwingender Weise an den Einschub eines Dritten gebunden, in der Weise, wie Kittler sagt: Man kann nur vom Medium zum Medium und *positiv* nur über ein Medium springen, was sich aber gleichsam querstellt, sublimiert.

Der Witz dieser chronotopologischen, regressiven Progression und progressiven Regression (der immer nachträglichen Erfüllung des Sinns oder der Figurationen, d.h. der Kontingentierung des je fehlenden Jetztpunktes) besteht darin, dass man den Zeitpunkt, in dem der Sinn für mich erscheint, nur als Zusammenfall mit den entsprechenden Erinnerungsabläufen aufgehen sieht. Gegen den regressiv-progressiven Leseprozess setzt die Fotografie *ad hoc* die *Verdrängung* des „idealen“ aktiven Augenblicks durch einen abduktiven. Jedes Foto, das zweifellos einen Erinnerungswert aufruft, ist

¹⁸⁵ Jean-Paul Sartre: *Marxismus und Existenzialismus. Versuch einer Methodik*. Reinbek 1971, S. 70ff.

sentimental in dem Sinne, dass der zu Tränen rührende Moment der Ansicht eben der Augenblick ist, den es als „Quantum“ so nie gegeben hat und auch nie geben wird. Die Fotografie *erfindet* ein Bild, sie bildet nicht ab. Anders gesagt: Das was sie abbildet, hat es für die menschlichen Sinne eigentlich nie gegeben. Die Pointe der Fotografie besteht nun darin, jenseits der Abbildung einer Sache für sich selber eine Sprache zu entwickeln, die Rosalind Krauss „das Fotografische“ genannt hat und die ich eher, einer Logik Derridas folgend, *Grammatologie der Fotografie* nennen würde.

Ich kann den Zeitpunkt benennen, in dem eine bestimmte Fotografie mich über diesen Sachverhalt und meine Beziehung zu den Karussellfotografien (Sie erinnern sich meines biederer Fetischismus?) aufgeklärt hat.

Das Foto, das mich aktiviert, stammt von André Kertész. Es ist 1926 in einem Zimmer der Wohnung Mondrians in Paris aufgenommen worden und trägt den Titel CHEZ MONDRIAN. Kertész, mit Mondrian gut bekannt, hat ihn fotografisch porträtiert. Mir ist die Aufnahme beim Durchblättern eines kleinen Albums einer Buchreihe aufgefallen, die jeweils einem berühmten Fotografen gewidmet ist. Den fotografischen Abbildungen ist ein kurzer Text beigegeben:

Zusammen mit „Steerage“ von Alfred Stieglitz wurde dieses Bild zu einem Aushängeschild der modernen Fotografie. Kertész löst die sich im Konflikt befindenden Tendenzen in dieser Fotografie auf, den Realismus (dokumentarische Wahrhaftigkeit) gegenüber der reinen formalen Sprache (geometrische, zwei-dimensionale Komposition in Schwarz-Weiß). Die strenge Aufteilung des Raumes errichtet eine Hierarchie für die Interpretation der Elemente des Bildes, dessen Grundelemente die Vase darstellt. Die Fotografie bringt die unterschiedlichsten und widersprüchlichsten formalen Zustände in Einklang: Flachheit/euklidische Perspektive, Klarheit/Verschwommenheit, hell/dunkel. Die Blume, die so lebendig aussieht, war tatsächlich aus Holz.¹⁸⁶

Freilich, die berühmte Aufnahme ist eine Momentaufnahme statischer Raumverhältnisse, die Beschreibung jedoch spricht eher von einer ambivalent zu erfassenden Raumtextur, deren plumpe Täuschung, die Blume aus Holz, unwesentlich für das spezifisch Fotografische der Aufnahme ist. Die Aufnahme selbst ist weder einem artifiziellem *Pictorialismus* zuzurechnen (obwohl der Ort „Chez Mondrian“ das annehmen lassen könnte), noch handelt es sich um ein flinkes Stück *street photography*, das den Schnappschuss als gelungenen Zufall feiert. Und ganz bestimmt handelt es sich auch nicht um banale Touristenfotografie, wie ich sie betreibe. Es stellt in der Größe 14,5 x

¹⁸⁶ In: *Phaidon 55 – André Kertész*. Berlin 2001, o. S.

10,8 cm im Druck (Negativ 10.8×7.9 cm; Positiv: 37.2×27.4 cm) den ausschnitthaften Durchblick durch ein Zimmer dar. Links ist eine Wand, eine Garderobe mit Hut, davor ein Tisch mit Vase und Holzblume – scharf, im Seitenlicht von rechts oben. Links sieht man den Türrahmen des Eingangs, der auf den Flur weist. Durch den Rahmen hindurch (wieder die Passage des Triumphbogens) fällt der Blick auf einen Ausschnitt des gefliesten Fußbodens, der Fußmatte (die Schwelle der Reinigung!), dem Treppenaufgang mit geschwungenem Geländer – als Kontrast zu den rechtwinkligen Horizontalen und Vertikalen – und etwas unscharf die hintere Wand mit der Andeutung des Eingangs einer anderen Wohnung. Der Blick stellt nicht eine Einladung in die Wohnung Mondrians, sondern einen Ausblick, vielleicht sogar einen Blick zurück dar. Dass es sich um die Wohnung des Künstlers handelt, ist absolut nebensächlich. Aber es ist seltsam: Fotografiert man doch gerade den Empfang, das Neue beim Eintritt! Kertész invertiert diese Logik, und er invertiert die linke Hälfte des Bildes mit der rechten. Denn für mich hat der erste Blick auf das Foto nicht einen Ausblick auf den Treppenflur, sondern den Blick in einen hohen (Garderoben-) *Spiegel* gezeigt. Offensichtlich ist das eine Täuschung, die aus der nur angedeuteten Rahmung entsteht. Nur ganz unten kann man den Übergang, die Schwelle zwischen Außen- und Innenraum verifizieren. Der Inversionseffekt ist jener, welcher der Sprache eines Bildes von Escher entspricht: Simple Augentäuschung – das Gehirn will schneller sein als der analytische Blick. Ich glaube, meine Täuschung beruht auch darauf, dass das Zimmer scharf und der Durchblick in leichter Unschärfe gehalten ist. Es gibt aber keinen kontinuierlichen Übergang zwischen Schärfe und Unschärfe, weil *der Mittelraum fehlt*. Wenn Vermittlungen fehlen, treten Irritationen auf. Genau diesen Eindruck der unvermittelten Inversion der Bedeutungen zeigen Vexierfiguren. Die Assoziation ergibt sich hier als *übergangsloser* Grenzraum. Folglich entsteht der Eindruck, es handele sich um *zwei* Bilder, oder eben um einen dokumentarischen Bereich (linke Seite) und einen Bereich, der das Bild eines Spiegels wiedergibt (rechte Seite). Von dieser Täuschung spricht der Text nicht. Denn es ist eine Täuschung, die aufkommen kann, wenn man das Prinzip Schärfe-Unschärfe durch die Fotografie gelernt hat. Ich habe mich also täuschen lassen, *weil ich fotografisch zu sehen beginne*. Das ist wohl der entscheidende Aspekt. Ein unfotografisches Sehen ist nicht mehr denkbar, ein lesefreies Betrachten allerdings schon – sonst hätte mich der *erste* Blick des Fotos nicht getäuscht.

Mein erster, schneller Blick wird durch einen zweiten aufgeklärt, der das Foto zu *lesen* beginnt. In der Tat dient das Foto nicht dazu, eilig die Woh-

nung von Mondrian zu identifizieren, sondern, durch das Vorspiel des Titels animiert, sich dessen Gewohnheiten vorzustellen. Das fällt schwer, denn die Bildaussage ist streng komponiert, enthält scheinbar nichts Zufälliges. Was keineswegs banal ist, sind der Blick des Fotografen und seine technische Virtuosität, die mit der technischen Virtuosität eines Malers vergleichbar ist. Das Foto ist eine Montage ohne Montage. Nicht nur seine Elementarität verpflichtet zum Lesen, die *Dauer* der Betrachtung ist selbst ein Lesevorgang. So, wie das Pendeln einer Uhr den Vorgang der Zeit anzeigt, lese ich die Fotografie. Bei beider Betrachtung der Fotografie von Kertész ist es sichtlich nicht die Versenkung, sondern im Gegenteil ein Erkenntnisvorgang von *Schrift*, der aus der *Intensität und Dauer* der Betrachtung hervorgeht. Der schmale Streifen des Fußbodens allein entscheidet, ob ich einen Spiegel oder einen realen Ausgang sehe.

Ich habe lange gebraucht, bis ich die Ursache für meine Irritation gefunden habe. Sie liegt eben nur zum Teil im Bildaufbau. Wesentlich ist – wie gesagt – die Art der fotografischen Schärfeverteilung und somit die Raum- und Tiefenillusion.

Es mag sein, dass mein Zugang zu diesem populären Foto einem situativen Kontext und meiner Profession entstammt. Ich blättere in Fotoalben, um mir ein wenig die Geschichte und Qualität der Fotografien und ihrer Repräsentanten anzueignen. Ich sehe das Fotografische und das im Foto Repräsentierte. Wenn man die Inversionsbilder Magrittes oder Eschers betrachtet, wird man feststellen, dass es auch dort nicht um Repräsentationen, sondern um Schwindeffekte geht: um optische und vor allem interpretative Täuschungen, die eine allzu schnelle Wahrnehmungsfestlegung irritieren. Die Motive selbst sind banal oder sogar ornamental. Die Effektivität der Unvermitteltheit wird durch einen nachgeholten, verschobenen Effekt korrigiert. Wie heißt es doch im Film *THE PRESTIGE*: „Sehen Sie auch genau hin?“ – Diese Frage intoniert die Haltung: „Genaues Hinsehen nützt nichts. Wir sind immer schon die Getäuschten.“ Bezüglich der fotografischen Betrachtung haben wir auch das gelernt. Also sehen wir gar nicht mehr genau hin – und die touristischen Fotografen machen nur noch Fotos, die affektiv alles geben, was sie haben, und sich deshalb den zweiten Blick verbieten.

Die räumliche Inversion auf der Fotografie von Kertész ist sehr labil, sie oszilliert zwischen dem Erkennen dessen, was durch die Ausschnitthaftigkeit gegeben ist, und was als Verräumlichung an Ansicht noch möglich ist, wenn man den Blick zum Fußboden lenkt und den Übergang bemerkt. Der unscheinbare Mittelgrund, *die Schwelle* wird zum Medium der Aufklärung.

Sie bannt den Schwindel, ordnet das Innen-Außen, desillusioniert die Spiegelvorstellung. Seltsam nur, dass diese eine Fotografie mir mein fotografisches Interesse an ihrer Repräsentation so bedeutungslos hat werden lassen. Ich habe nämlich den Eindruck gewonnen (vielleicht nicht erst seit damals – ich schwindle etwas, ich arbeite in der Hochschule auch an akademischer Fotografenausbildung), dass es Momentaufnahmen gibt, die wie die kreisende Spirale in dem Vorspann von *VERTIGO* in der Lage sind, einen chronotopologischen Raum zu erschließen. Damit sind nicht Langzeitbelichtungen gemeint, die ihre Motive gleichsam tot stellen müssen, sondern solche Fotografien, welche die optische Realität nicht nur abbilden, sondern zeigen, dass das Auge nicht passiv das Gesehene empfängt. D.h., die Fotografie wird für mich zur *Schrift*, die Kamera zur *Camera scriptura*.¹⁸⁷ Die Fotografie greift, wenn schon nicht in meine Motorik, dann wenigstens in meine Sensorik ein, weiß sie zu steuern, zu manipulieren, zu beschwindeln. Was das Karussell für die Gleichgewichtsorgane und deren Training bedeutet, bedeutet die Fotografie für den Leseprozess des Auges, das anders nur der Mimesis des affektiven Blicks gehorcht – was oft genug durch einen Titel auch noch unterstützt wird, der im Falle von *CHEZ MONDRIAN* wohl der Bestätigung der Weltläufigkeit des Fotografen dient: Kertész hat Mondrian besucht.

Die Parameter „Geschwindigkeit“ und „Beschleunigung“ versucht Virilio in den bereits genannten Texten *DIE SEHMASCHINE* und *ÄSTHETIK DES VERSCHWINDENS* zu differenzieren. In letzterem Text szenifiziert er das paradigmatische Beispiel dieses „Gewinns durch Verlust“ in einer Anekdote zur Befreiung der Fotografie im Fotografischen. Wir greifen die Anekdote auf, die wir zu Anfang des Buches unter dem Problem der Selbstbeschwindelung schon vorgestellt haben, sehen aber jetzt genauer hin. Offensichtlich beruht meine Irritation bei dem Bild von Kertész auf einer Voreiligkeit, einer Asynchronie zwischen lesender Bildinterpretation und affektiver Erfassung der fragmentierten Totalität des Bildes. Was die Fotografie an selektivem und kritischem Lesen zerstört, externalisiert sie durch ihren archivalischen Gewinn. Das schließt nicht aus, dass es Fotografien gibt wie die von Kertész oder von Lartigue, über die wir gleich sprechen werden, die die Strategie eines fatalistischen Gleichgewichts weniger visualisieren, denn als Denkbilder entdecken lassen.

¹⁸⁷ Ralf Bohn: *Camera scriptura. Die Bildschriftlichkeit der Fotografie*. Szenografie & Szenologie Bd. 16, Bielefeld 2019.

Zitieren wir zuerst noch einmal jene Stelle in Virilios *DIE SEHMASCHINE* aus dem Fernsehinterview des betagten Fotografen Jacques-Henri Lartigue mit der BBC:

Frage: Sie sprachen eben von so etwas wie einer Blickfalle, ist damit ihr Photoapparat gemeint?

Antwort Lartigue: Nein, überhaupt nicht, das liegt weiter zurück, es ist etwas, das ich als kleines Kind machte. Ich schloß die Augen halb und ließ nur einen kleinen Schlitz offen, durch ihn betrachtet ich intensiv das, was ich sehen wollte. Dann drehte ich mich dreimal um die eigene Achse und glaubte so das Angeschaute eingefangen zu haben. Ich dachte, es wäre mir in die Falle gegangen und ich könnte es beliebig lange behalten, und zwar nicht nur das Gesehene, sondern auch Gerüche und Geräusche. Mit der Zeit merkte ich natürlich, daß das nicht funktionierte, und erst da habe ich technische Hilfsmittel verwendet, um dasselbe zu erreichen.¹⁸⁸

Das unmittelbare Sehen, das reine Sehen, das optische Sehen setzt den Verlust oder die Verdrängung von assoziierten Erinnerungen voraus. Virilio zitiert Hitchcock, der davon sprach, dass im Fernsehen kein die Zeit dehnender *suspense*, sondern nur noch eine ihn kontrahierendes *surprise*¹⁸⁹ stattfindet. Lartigue kennt die Vorbedingung für die *surprise*, den Überraschungseffekt des fotografischen Bildes. Statt des suchenden Blicks kehrt sich das Bild um: Es sucht uns heim. Es tilgt das gleitende Erkennen zugunsten eines effektiven Sehens mit den Mitteln einer effektiven und spontan einsetzbaren Technik. Damit aber das Foto sich in den Strom der Wahrnehmungen eingliedern kann, muss dieser Strom teilbar sein. Dort, wo er geteilt ist, muss ein diskreter, leerer Ort sein. Eben diesen Ort versucht Lartigue durch sein Schwindelgefühl zu erzeugen. Er ist darauf aus, *seine eigene Medialität als solche operativ in Erfahrung zu bringen*, statt sie im Fotoapparat – der Camera obscura – eingesperrt zu lassen. Das Medium soll sich gegen seinen Inhalt (Lartigues Bewusstsein) auflehnen. Damit aber gerade das passiert, *muss Motorik, eine Drehbewegung um die eigenen Achse, eingesetzt werden*. Allerdings endet dieser Tic der psychophysischen Ökonomie bei Lartigue nicht in einen Tremor oder einem Syndrom, sondern in der Aktivierung seines physischen Körpers zu Zwecken der psychischen Realisierung eines Erinnerungsbildes. Der Aktivierungsübergang entspricht dem Brennpunkt bzw. dem elektromagnetischen Induktionsvorgang, der selbst nicht positiv in Erscheinung treten kann; er ist ein quantitatives Datum. Dort, wo ich nicht bin, erscheint das Foto. Dort, wo ich bin, ist es infiziert mit meinen Erinnerungen.

¹⁸⁸ Paul Virilio: *Die Sehmaschine*. Berlin 1989, S. 11.

¹⁸⁹ Ebd., S. 149.

Die Tilgung bzw. die spontane Diskretion Lartigues geschieht, wie alle Absenzen, auf die sich Virilio in *DIE SEHMASCHINE* bezieht, durch motorische Verdrängung. Diese kann durch eine spezielle Körpertechnik (drehen um die eigene Achse) erreicht werden: Es handelt sich eben um eine Medialisierung, ein Karussell, nicht um eine Ortsveränderung, ein Fahrzeug, das hier simuliert wird.

Wir haben gesehen, wie die Phobie in *VERTIGO* das Vergessen des Traumas nicht verhindert, sondern motorisch umlenkt und aktiviert – in der Regel durch Flucht. Ursache des Traumas war der Vertrauensverlust des Körpers. Ihm folgt ein Vertrauensverlust der Sinne. Die Verdrängung, das Vergessen funktioniert nicht als Auslöschung, sondern durch Verschiebung. Die Angstneurose, die eine aggressive Verdrängung des Traumas bewirken soll, führt zur Konversion eines neuen, zirkularen motorischen Fluchtgebarens, Tremor, Drehschwindel. Lartigues Schwindel ist insofern eine zirkuläre Flucht. Seine bewusst herbeigeführte „Drehschwindelei“ zeigt, dass sich Bilder nicht fotografisch ansammeln, sondern neuronale Oszillationen sich rhythmisieren.

Soweit ich sehe, existiert die Möglichkeit, dass Virilio noch etwas mehr andeutet, als im Interview der BBC gesagt wird. Dort bezieht Lartigue sich auf die Frische des fotografischen Bildes, indem er die Fotografie mit dem Essen von Kirschen vergleicht. Er liebe doch eher frische Kirschen als Marmelade. Dann spricht er über den Beginn seiner fotografischen Karriere im Alter von sechs Jahren. „I just blinked and pretended – I had taken a photograph.“ Er führt dem Kamerteam der BBC das Blinzeln vor, indem er dreimal rasch seine Augen schließt.¹⁹⁰ Der Reporter fragt weiter: „Why did you just keep it in your head?“ – „Warum haben Sie das Bild in Ihrem Kopf behalten?“ Die Frage verrät natürlich die standardisierte Formel des Sehens als Bildermachen, als Involution, Einfaltung des Sehprozesses in ein Sehbild. In der Inversion jedoch bleibt das Sehen und das Erkennen ein Vorgang, der unmittelbar an eine Schwelle der Synchronisation/Oszillation gekoppelt ist. Lartigue, damals schon beinahe 90-jährig, antwortet verschmitzt: „Because I am also a cook who hates my cherries to be wasted“ – „Weil ich auch ein Koch bin, der es hasst meine Kirschen zu verrühren.“ Lartigue deutet damit an: Bilder als diskrete Einheiten („Kirschen“) erscheinen nur dort, wo das Medium (der Film/die Platte) leer, unbelichtet, aber sensibili-

¹⁹⁰ *BBC Master Photographers* 1983, <https://www.youtube.com/watch?v=WWBGRjJNAwg> ab Minute 22:48. (Zuletzt aufgerufen am 3.1.2022)

siert ist. Man muss das Auge von aller Erfahrung und Erinnerung trennen, damit es für den Augenblick neutralisiert aber sensibel bleibt. Dann folgen die Ausführungen, wie Virilio sie oben sehr frei interpretiert, nämlich über eine Ersetzung der Körpertechnik durch die einer ersten Kamera. Nur weil Lartigue das Foto im Gegensatz zum Erinnerungsprozess in einer kindlichen Trennung von Sein oder Nichtsein (fotografische Technik) auffasst, kann er zu einem Konzept kommen, in dem der Begriff „Assoziation“ fälschlich meint, dass in der Übertragung sich die Erinnerungen zunächst verrühren/neutralisieren müssen. Folglich soll in den Brennpunkten der Assoziation ein Umschmelzungsprozess stattfinden, ein Schwindel, wie er sich auf dem Karussell als ein Verwischen von fixierbaren Blicken, als „Marmelade“ ergibt. Eben diese „Verrührung“ wird dann durch das Blinzeln kontingiert, als diskretes „Einzelbild“ speicherbar. Damit sagt Lartigue, dass die Drehung um die eigenen Achse allein dem Zweck dient, in einer *Absence* (Schwindelohnmacht) jenen Augenblick des Blinzeln zu erzeugen und isolierbar, technisierbar zu machen.

Es gibt neben der Arrondierung des BBC-Interviews eine weitere Quelle, Lartigues TAGEBÜCHER, die den Sachverhalt ein wenig anders darstellen. Vicki Goldberg beginnt ihre Version mit dem Hinweis darauf, dass Lartigue sein hohes Alter dem Wunsch verdankt, ewig ein Kind bleiben zu können. Sein kindlicher Umgang mit der Technik habe ihn zu seinem spezifischen Stil veranlasst. „Dieser Stil brachte eine hohe Wertschätzung des Momentanen, des Instabilen und Unausgewogenen mit sich. Lartigues kindliches Frohlocken und die Erfindungen des Jahrhunderts stellten dies auf eine neue Basis.“¹⁹¹ Es ist nicht die Fotografie, es sind vielmehr die fotografierten Objekte – Autos, Fahrräder, Flugzeuge –, die ein neues, instabiles Sehen ankündigen und die Fotografie schließlich gegenüber dem Film für die Spezifik des Momentanen ins Hintertreffen gelangen lassen. Lartigues Faible für Motive der Geschwindigkeit und die dynamische Abbildung von befreiten Karussellgefährten und Fahrmaschinen (Rennwagen insbesondere) – eine Ausnahmeerscheinung des Stils von Lartigue – wird erst in den 1960er Jahren wiederentdeckt. Man könnte meinen, Lartigue interessiere sich jetzt eher für die pathologische Organisation des Drehschwindels, die Verrührung, als für die statische Diskretion des fotografischen Bildes. Bezüglich der „Augenfälle“ spricht Goldberg nicht von einem Blinzeln oder Drehen, sondern von einem anderen Vorgang:

¹⁹¹ Vicki Goldberg: Einleitung zu *Jacques Henri Lartigue. Photographer*. Lausanne 1998, o. S.

(...) die Augen weit aufreißen und dann jäh zusammenknäuen, um eine bestimmte Szene in all ihrer Lebhaftigkeit im Gehirn abzubilden. Wenige Tage nach dieser großen Entdeckung wachte er auf, stellte fest, daß sie nicht mehr funktionierte und wurde sofort krank. Als er genesen war, nahm er sich vor, dieses Wunder mit anderen Mitteln zu rekonstruieren.¹⁹²

Was also macht Lartigue: blinzeln oder drehen? Im BBC-Interview macht Lartigue das Öffnen und Schließen der Augen vor: das Blinzeln. Von einer Körperdrehung jedoch ist nicht die Rede. Offensichtlich spielt die Verdrängung des Sensuellen im Motorischen dem alten Lartigue (oder Virilio?) jenen Streich, der ihn als Kind hat krank werden lassen. Es geht nicht um Sein oder Nichtsein, sondern um eine qualitative Differenzierung des Sehens im Verhältnis zu den sensoriellen Möglichkeiten des Auges. Natürlich kann man das Sehbild niemals diskret (als „Einzelbild“) sehen, außer man blinzelt oder schwindelt sich in eine Leere. Wenn Unsichtbares sichtbar macht, dann muss der Körper für einen Moment diese Unsichtbarkeit erzeugen, durch die hindurch sie als jederzeit visualisierbares, diskretes Erinnerungsbild disponibel ist. Das Gedächtnis hat ein unzuverlässiges Eigenleben, das Vertrauen in diese Körperfunktion ist dahin. Man muss sich anderer Mittel bedienen: der Kamera, dem Tagebuch – eben den Memorierungs- und Speichertechniken, die früh in der Schule eingeübt werden. Dem körperlichen Schwindel kann man mit dem Gedächtnisschwindel nicht entsprechen. Der erstere erzeugt (mediale) Leere, der letztere inhaltliche Fülle. Nun simuliert das Drehen wie das Schließen (das Blinzeln) der Augen eine Kontingenzierungsoperation, die im Stroboskopeffekt seine physiologische Begründung findet.

Eine differenzierte Darstellung der rhythmischen Phasen von Selbstverlust und -aneignung lässt sich nicht nur im Spiel der Augen verifizieren. Die recht technische Beschreibung von Szabo, der diesbezüglich die einzelnen Fahr- und Spielmöglichkeiten des Rummelplatzes zuordnet, ohne auf die fallweise beliebige Symbolisierungs- und Zeichenwelt eingehen zu müssen, verdeutlicht den Zusammenhang zwischen Verlust und Aneignung. Ich zitiere ausführlich:

Der Orientierungsverlust ist dabei ein Merkmal eines außergewöhnlichen Bewusstseinszustandes. Er ist eine Erlebnisqualität, welche die grundlegende Erfahrung darstellt, die auf dem Rummel präsent ist. Außergewöhnliche Bewusstseinszustände können erzeugt werden durch: 1. pharmakologische Auslöser (z.B. Schwindel durch Alkohol) 2. psychologische Auslöser (z.B. Konzentration in der Schießbude) 3. manipulative Auslöser (z.B. Orientierungsverlust im Karussell).

¹⁹² Ebd., o. S.

Der außergewöhnliche Bewusstseinszustand zeichnet sich durch eine ekstatische Transzendenzerfahrung aus. In der Ekstase erlebt das Individuum eine temporäre Transzendenzerfahrung, die als ein Bewusstseinszustand verstanden werden kann, der zeitweilig über das gewöhnliche Alltagsbewusstsein hinausgeht und sich durch eine Identität von Ich und Umwelt auszeichnet. Ausgelöst werden diese Bewusstseinszustände durch eine vorsätzliche manipulative Verringerung der Umwelteinflüsse (imperturbatische Techniken) oder durch die entgegengesetzte Technik einer gezielten Reizüberflutung (extrastimulante Techniken). Die Qualität dieser Erfahrung lässt sich in drei Gruppen unterteilen: 1. die ozeanische Selbstentgrenzung. In dieser scheinen die Grenzen zwischen dem Ich und der Umwelt zu verschwinden, wodurch es zu einer Einheitserfahrung kommt. 2. die angstvolle Ich-Auflösung. In dieser wird die Auflösung des Verhältnisses von Ich und Umwelt als bedrohlich für die eigene Identität erfahren und Panik erzeugt. 3. die visionäre Umstrukturierung. Hier werden Sinneseindrücke in einer konzentrierten Qualität erfahren, was bis zu einem „Input-Overflow“ führen kann, bei dem die gesteigerten Wahrnehmungseindrücke nicht mehr verarbeitet werden können.¹⁹³

Die Prozessualität Lartigues ordnet sich in das Festgeschehen eines Rummelplatzes ein. Sie bleibt jedoch narzisstisch isoliert. Lartigue ist Zeit seines Lebens Beobachter, nicht Akteur – ein staunendes Kind, das alle Dinge zum ersten Mal sieht. Blinzeln heißt, vom Sehen absehen, eine Logistik der Verinnerlichung vornehmen. Aber es heißt auch, organisch die Technik nachahmen, die der fotografische Augenblick hervorbringt.

Lartigue ist als einer der ersten Fotografen, die sich der Bewegung im Bild widmen, sehr spät zu Ehren gekommen. Seine Perspektive ähnelt der Freuds, der sich in seiner Beschreibung des Fort-Da-Spiels nicht auf ein unbedeutendes Objekt bezieht, das vor den Augen erscheint und verschwindet – Garnrolle, die das Kleinkind über die Bettkante wirft und wieder zurückzieht –, sondern auf die Motorik der Bewegung, deren Auslöser ein beinahe paralysierter Körper ist. Nur das unbeweglich beobachtende Kleinkind im Bett kann von seiner Bewegungslosigkeit aus die reine Wiederholbarkeit der Erscheinung konstatieren und das Kommen und Gehen der Mutter adaptieren und am Ariadnefaden seiner Garnrolle bestimmen. Der Manie des Kleinkindes entspricht das Kreiseln und Blinzeln von Lartigue, der die Achse des Nullpunkts wie die Achsen der Fliehkräfte der Fremdbewegung erspürt. Was außen war, wird innen.

Das Foto ist immer ein Ausschnittsbild, als solches kaum in einem Inszenierungszusammenhang eingebettet und deswegen für unterschiedlichste und falsche Interpretationen offen. Cray macht diesen Wandel im Erlebnis von

¹⁹³ Szabo: *Rausch und Rummel*, S. 50f.

bildlicher Präsenz schon für die Epoche der Instrumentalisierung des Sehens deutlich, indem er – ausgehend von Seurats Bild *PARADE DE CIRQUE* (engl.: *CIRCUS SIDESHOW*; dt.: *DIE ZIRKUSPARADE*, 1887/88), dem wir uns später widmen werden – auf die situative Austauschbarkeit von Zeit und Bewegung, von Emotion und Wahrnehmung eingeht, wie sie in Theater, Malerei und Fotografie vom Diorama (Daguerres) bis zu den Vortechniken des Films eingeübt werden.

Das Ideal einer Spannungsminderung, einer „Konstanz“ der Affekte operiert hier sowohl als eine Regression auf eine noch nicht individuierte Einheit als auch als utopische Projektion in die Zukunft einer sozialen Harmonie, in der Teilung und Trennung überwunden sein werden, auch wenn es die reglose einer Nekropole ist. Der implizite Effekt dieses „Theaters“ des Gleichgewichts ist die Beseitigung der individuellen und historischen Zeitlichkeit.¹⁹⁴

Damit die Nekromantik nicht eintritt, müssen die Choreografien in den genannten Medien dramatisiert werden: *Drama*, das ist nicht Handlung, sondern „Ereignis, Geschichte, beide Worte im hieratischen Sinne.“¹⁹⁵ Das überragende pathologische Symptom der nekromantischen Konstanz findet sich in Wagners Gesamtkunstwerk. So, wie die Malerei des Barock gleichsam über den konventionellen Bildrand hinaus neue Figurationen des Zwei- und Dreidimensionalen erkundet, erkundet Wagner die Musik an ihren szenischen Grenzen, hält die Balance zwischen auditiven und visuellen Effekten über Stunden aufrecht, wie Nietzsche das wagnerkritisch anmerkt – hält doch der späte Nietzsche dieses Konstanzprinzip im Musikdrama für ein paradoxes Unterfangen, eine romantische Erschwindelung der Aufmerksamkeit und Effekthascherei. Nietzsche fordert auch den Paragone der Künste heraus. Bühnentechnik, Instrumentalisierung, Inszenierung und Architektur würden von Wagner mit gleicher Akribie bearbeitet und streben, so Nietzsche, nach ihrer Erlösung in Wirklichkeit. Das ideale Gesamtkunstwerk ist Verwirklichung, die Brechung dessen, was an Kunst Schein sein soll. Die Erlösung von der bisherigen, durch „alte Verträge“ gebundenen Wirklichkeit sieht Nietzsche als Wagners unheilbringendes Erlösungsversprechen einer Allübersetzbarkeit der Sinne, das dem Ende der Individualität in dekadenten Gesellschaften gleichkommt. „Das Schöne hat seinen Haken: wir wissen das. Wozu also Schönheit? Warum nicht lieber das Grosse, das Erhabne, das

¹⁹⁴ Jonathan Crary: *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*. Frankfurt a. M. 2002, S. 171.

¹⁹⁵ Nietzsche: *Der Fall Wagner*. In: *Sämtliche Werke*, Bd. 6, S. 32.

Gigantische, Das, was die *Massen* bewegt?“¹⁹⁶ Den pathogenen Schwindel populistischer Erlösungsmystik prangert Nietzsche gegen das Aushalten-Können von „kontrapunktischer“ Krise an, wie eben Lartigue sie provoziert.

Nach elogischer Verehrung folgt der Fall Wagners als freier Fall. Gerade die insinuiierende, lähmende, rauschartige Benommenheit, der „Liebestod“ in *TRISTAN UND ISOLDE* als musikalische Spitzensuggestion des Schwindelrauschs wehrt Nietzsche als intrigante und gefährliche Betäubung der Sinne, die das Leben vergiftet, ab – und reflektiert vermutlich darin auch seine eigenen ambivalenten Erfahrungen mit der Emphase des *ZARATHUSTRA*. Dekadenz, Affektiertheit, Schauspielerei, Populismus – so lautet das Urteil dort, wo Wagner nicht musikalisch wirkt. „Wagner hat über Nichts so tief wie über die Erlösung nachgedacht: seine Oper ist die Oper der Erlösung. Irgend wer will bei ihm immer erlöst sein: bald ein Männlein, bald ein Fräulein – dies ist *sein* Problem.“¹⁹⁷ Erlösung, das ist die christlich gedachte Fusion von Diesseits und Jenseits, sprich: die Allübersetzbarkeit von medialen und sinnlichen Differenzen, artistischer Schwindel, wie Nietzsche auch selbstkritisch und scharfsinnig durchschaut – das schließt allerdings auch das Scheinbild „soziale Harmonie“ nicht aus. Bezüglich medialer Gegenwirklichkeit gibt es eine Facette, in der die Erlösung sich zumindest spiegelt: im Realismus der Fotografie. Es gibt grundsätzlich zwei Arten, mit Fotografie umzugehen. Die eine reproduziert, was Sache ist, die andere erfindet die Sache als fotografische Variante. Die erste Art begibt sich nur mit der Vorstellung von Erlösung, die zweite nur mit der von Verwandlung. Die erste ist asketisch, die zweite dionysisch. Die letztere nur zehrt von den Kräften des Wunsches – nicht nach denen der Erlösung und des Stillstands, so der nietzscheanische Vorwurf der Dekadenz, der *Reproduktion*, sondern schafft abduktiv „aus jeder Wüste noch ein üppiges Fruchthland“¹⁹⁸.

Mit den Visionen beginnt der große Aufbruch in jene Territorien, die nun die maschinisierten Künste eröffnen: Kino, Rundfunk, Fernsehen, Lightshow und Popkonzert, die sich alle irgendwie in den Werkstätten des *World Wide Web* transformieren lassen, weil man dann doch „in the long run“ den Frege’schen Distinktionen gefolgt ist. Das subliminale Unterlaufen von Sinnesleistung schafft wie von selbst das Ökotopt medialer Transformationen.

¹⁹⁶ Ebd., S. 24.

¹⁹⁷ Ebd., S. 16.

¹⁹⁸ Friedrich Nietzsche: *Nietzsche contra Wagner*. In: *Sämtliche Werke*, Bd. 6, S. 426.

Mit dem existentiellen und nicht bloß zeremoniellen Spiel des Fort-Da hat es auch noch eine nicht nur polarisierende Bewandtnis. Wenn nach Freud „die erste Angstbedingung, die das Ich selbst einführt, ... die des Wahrnehmungsverlustes (ist), die der des Objektverlustes gleichgestellt wird“¹⁹⁹, dann ist es eine Form der Angstabwehr, wenn das Objekt zugunsten eines disponiblen (Erinnerungs-)Bildes ausgetauscht werden kann. Nun berichtet uns der kleine Lartigue nichts über die Angst vor einem Objektverlust und auch nicht vom Verlust seiner Orientierungskompetenz, aber umso deutlicher vom Wunsch, das Problem der Memorierung durch den Körper mittels einer „Bewegung um sich selbst“ mechanistisch zu erlösen, d.h., eine strikte Trennung von Gegenwart und Imagination zur Disponibilität beider Zustände zu erreichen. Denn was wirklich verloren geht, das ist die Gegenwart, die eigentlich nicht existiert. Das Schema mathematischer Wiederholbarkeit zeigt aber, dass sie doch existiert: einerseits im fotografischen Augenblick, andererseits in der Zählbarkeit (Diskretheit), die jeder Wiederholung zugrunde liegt. Deswegen genügt nicht eine Drehung, es müssen abzählbar drei sein: *Erste Drehung*: das Objekt verschwindet; *zweite Drehung*: die erste Drehung lässt sich wiederholen, sie ist intentional und disponibel; *dritte Drehung*: die Wiederholung lässt sich motorisieren, sie schreibt sich im Körper ein. So ist für Lartigue die Handlung im infantilen Spiel des Körpers schon instrumentell, nicht neurotisch. Die professionalisierte „Neurose“ wird erst später im Warencharakter eines „Hilfsmittels“ objektiviert: der Kamera.

Vom pathologischen Spiel geht Virilio aus, um seine Ästhetik des Verschwindens zu entwickeln. Der Sekundenschlaf oder die Pyknolepsie ist eine Krankheit, die die Rhythmik der sakkadischen Aufmerksamkeitsfrequenz unterläuft. Die Pausen, Leerstellen, Disruptionen machen sich statt quantitativ qualitativ bemerkbar. Virilio vergleicht die Pyknolepsie mit den Absenzen, den Automatismen des Alltagsgeschehens, die oft Gedächtnislücken evozieren. Z.B.: Ich verlasse das Haus, wie jeden Morgen – habe ich tatsächlich den Herd ausgeschaltet? Ich sitze im Auto und fahre los – habe ich tatsächlich die Haustüre abgeschlossen? So und anders sorgen funktionale Ketten gleich den Erinnerungstechniken der Schauspieler dafür, dass unser Leben mittels einer durchgängigen Spur von Gewohnheiten und Riten in dem bleibt, was Freud als Erinnerungstechnik den Psychoanalytikern empfiehlt: in einer gleichschwebenden Aufmerksamkeit, die die relevanten von den irrelevanten Aussagen der Klienten zu unterscheiden weiß.

¹⁹⁹ Sigmund Freud: *Hemmung, Symptom und Angst*. München 1978, S. 80.

Erst aktuell hat die Fotografie genau diesen Weg der Einübung ins Gewohnte beschritten. Es handelt sich bei der Schnappschussfotografie um die Sichtbarmachung des Verdrängten, einen negativen Sekundenschlaf. Das aus der Wahrnehmung Ausgesparte wird als immaterieller Wert transformiert. Da die Wahrnehmung eine fragmentarische geworden ist, da die Erzählungen sich zu Pointen verkürzen und disparat montiert werden können, bleibt allein die negative Folie des sakkadischen Blinzeln, um durch *das Fotografieren* (nicht das Foto) eine Raumorientierung wenigstens auf der Fläche durchzusetzen. Das Foto ist die Gegenwart, der ich die Hoffnung auf eine zukünftige Vergegenwärtigung auftrage, die wegen des Dauerfotografierens jedoch nie stattfindet. Man muss sich über die *Smartphone-User* nicht wundern, die während ihrer vielfältigen Aktivitäten beiläufig vom Auto überfahren werden, weil sie die Umwelt nicht mehr wahrnehmen. Andererseits, wenn ich das Foto, das ich geschossen habe, betrachte, würde ich die Gegenwart verpassen. Versuchen Sie einmal, die beiden Bedeutungen eines Vexierbildes gleichzeitig zu erfassen!

Es zeigt sich eine gewisse Kontinuität zwischen den Szenarien im Jahre 1890 – Lartigue ist 1894 geboren – der beginnenden Schnappschussfotografie, *straight photography*, und 1990, dem Beginn der digitalen Fotografie, jedoch mit dem Unterschied, dass das Aktualbild nicht mehr abgebildet, sondern erfunden werden soll. Nicht das Sichtbare, sondern das Unsichtbare ist das Ziel der Schnappschussfotografie. Jäger-Fotografen wie Cartier-Bresson müssen schneller sein als das Auge. Sie erhaschen ihre Motive im Sprung. Sie erfinden ihre Objekte nicht durch Inszenierung, sondern durch das, was dem Auge entgeht. Gerade Lartigue wird der Fotograf einer Ästhetik der Geschwindigkeit. Das Bild seiner im Fokus deformierten frühen Rennwagenkonstruktionen ist legendär. Zwar wird vor der Kamera immer noch inszeniert, gestikuliert und sich in Stellung gebracht, der Fotograf wählt immer noch einen Ausschnitt und animiert das Motiv (vor allem in den erzählerischen Konstruktionen der Werbefotografie), und die Fotos ... ja, die Fotos: Werden sie überhaupt noch gelesen? Hat man dazu noch Zeit? Und was ist mit dem „Selfie“, wenn Motiv und Operateur zusammenfallen? Hier stellt sich nicht die Frage einer pluralisierten Ästhetik oder eines offenen Kunstbegriffs, sondern die der digitalen Schriftcodierung: Die Bestimmung der bloß abschreibenden Präsenz*sicherung* muss in die der Präsenz*erfindung*, also die der Eigenwertigkeit einer *Simulation ohne Vorbild*, eines Simulakrums transformiert werden. Die Erfindung der Wirklichkeit ersetzt deren Abbild.

Wenn Lartigue den sich drehenden Körper später durch einen Fotoapparat ersetzt, dann hat er den osmotischen Charakter des Schwindels als Technik der Entobjektivierung erfasst. Lartigue schafft sich ein technisches Organ nicht, um sein Bildgedächtnis einer Maschine zu überantworten, sondern, um mit der Bildmaschine eine angemessene Korrespondenz mit dem Körper aufnehmen zu können. Es ist eine Eigentümlichkeit des Schwindelgefühls, dass es kein Phänomen der Vergemeinschaftung, sondern eines der Privation darstellt, die allen zirkularen Figurationen innewohnt.

Es ist an der Zeit, eine Szene wieder einzuführen, in der die Spuren der Einschreibung des Körpers, der Vollzug der Handlung in der Zeit als Fühlbarkeit des Pinsels auf der Leinwand, ein gut kalkuliertes Konzept der Lesbarkeit zwischen Motorik und Sensorik darstellt, das der Malerei. Und immer dort, wo Fotografie sich den Künsten nähert und nicht bloß reproduziert – wo nicht der Effekt, sondern der Produktionsprozess in den Vordergrund tritt –, muss sie sich mit Malerei vergleichen lassen. Bevor wir aber zur Malerei übergehen, fragen wir noch nach der Körperaufhebung in der Schwerelosigkeit. Von diesem sensorischen Gefühl ist vor allem Musik der Medienrepräsentant, wie Nietzsche bei Wagner bemerkt.