

## **KATHARINA SYKORA (2015): DIE TODE DER FOTOGRAFIE II. TOD, FOTOTHEORIE UND FOTOKUNST. PADERBORN, WILHELM FINK VERLAG**

---

Mit dem lange angekündigten zweiten Band bringt die Braunschweiger Kunsthistorikerin Katharina Sykora ihr eine Dekade überspannendes Großprojekt zum Verhältnis von Tod und Fotografie nun selbst zu einem (vorläufigen?) Ende.

— Sie liefert damit eine detailreiche, stringent systematisierte und fein ausdifferenzierte Studie, in der sie auf insgesamt fast 1200 Seiten zahlreiche und zum Teil verblüffende Kreuzungspunkte zwischen Fotografie und Tod herausarbeitet. Sykoras Studie ist im Feld der Visual Culture Studies zu verorten. Verwendungsbereiche der Gebrauchsfotografie, soziale Praxen und Handlungsweisen, Fragen der Wahrnehmung sowie die Manifestation von Visuellem in schriftlichen Quellen rücken in den Fokus und bündeln sich in Sykoras Begriff des Fotografischen. Der auf Derridas Nachruf auf Roland Barthes rekurrierende Plural im Titel der Studie spielt auf ebendiese Multiperspektivität an und verbindet, wie Sykora in der Einleitung des ersten Bandes schreibt, kulturanthropologische, medientheoretische, ikonografische und ästhetische Überlegungen.

— An den Anfang ihrer Untersuchung stellt Sykora die sozialen Gebrauchsweisen von Porträt- und Totenfotografien im Kontext westlicher Bestattungs- und Erinnerungsriten. Ihnen ist der erste Band der Studie gewidmet. Als eine der frühen populären Nutzungsformen des neuen Mediums bilden sie nicht nur das chronologische Fundament, sondern auch den Ankerpunkt für zahlreiche fototheoretische und künstlerische Annäherungen, die Sykora nun im zweiten Band ausführlich untersucht. Die sich dabei ergebende Fülle an Material ordnet sie entlang wiederkehrender Motiv- und Denkfiguren, die sie in epochenübergreifenden Detailstudien näher beleuchtet.

— Eingangs widmet sich Sykora fototheoretischen Positionen, die eine strukturelle Analogie zwischen Tod und Fotografischem herstellen oder thanatologische Metaphern für das Fotografische entwickeln. Sie liefert allerdings keinen systematischen Überblick, sondern wählt Roland Barthes und Siegfried Kracauer als Hauptbezugspunkte, wurde deren Denken doch maßgeblich von der Betrachtung von Aufnahmen verstorbener Verwandter und somit dem sozialen Gebrauch der Fotografie angeregt. Anderen wichtigen Autoren wie Philippe Dubois oder Susan Sontag wird

hingegen vergleichsweise weniger Platz eingeräumt.<sup>1)</sup> Insgesamt kristallisiert Sykora aus ihrer Lektüre drei theoretische Grundmodelle heraus: Das Mortifikationspotential der Fotografie, das sie mit dem Begriff des toten Spiegels umschreibt, die Denkfigur der Ablösung und schließlich in einer scheinbar paradoxen Umkehrung die der Belebung.

— Sykora stellt die Wahrnehmung der Fotografie als mortifizierende Instanz in den Kontext des medialen Wettstreites zwischen Malerei und Fotografie im 19. Jahrhundert, und weist letztere in diesem Spannungsverhältnis als defizitär, da unbelebt und unbesetzt, aus. Als Beleg dienen ihr Zitate von Vertretern der Künste und Geisteswissenschaften wie Henri Laborde oder Friedrich Thiersch. Von hier aus schlägt sie einen Bogen zu Kracauer und Barthes, die beide die Entsemantisierung des Referenten im fotografischen Abbild beklagen, das sich als totes Ebenbild über das Reale legt. Referenzrahmen für diese Einordnung ist wohl die künstlerische Fotografie im zweiten Teil des Bandes, denn die Naturwissenschaft und Medizin bewerteten die Stillstellung des Lebens durch die Fotografie bereits damals durchaus positiv. Die fotografische Arretierung verhalf zu einer ungestörten Betrachtungssituation des Untersuchungsgegenstandes, die zuvor meist nur durch den realen, oder mit Barthes gesprochen, dem „großen“ TOD – im Gegensatz zum „kleinen“ Tod der Fotografie – möglich war. Im Folgenden erwies sich die Vorstellung des entsemantiserten Selbstabdruckes der Natur als mindestens genauso folgenreich und beherrscht als Denkfigur der Objektivität bis heute zahlreiche Diskurse der Fotografie.

— Das dem fotografischen Akt zugeschriebenen Tötungspotential, das in zahlreiche umgangssprachliche Formulierungen wie „Ein Foto schießen“ Eingang gefunden hat, untersucht Sykora in einem weiteren Kapitel. Hier erweist sich ihr kulturhistorischer Ansatz als besonders fruchtbar. Sie zeichnet nach, wie das Aufkommen dieser Rhetorik mit der Entwicklung der Momentaufnahme zu Beginn der 1880er Jahre in Verbindung steht. Der sprachlichen Analogie ging demnach eine technische voraus, so wurden zahlreiche Kameramodelle entwickelt, die nach dem Prinzip des Trommelrevolvers konzipiert waren. Mit den kurzen Belichtungszeiten und handlicheren Kameraformaten veränderte sich zudem auch der Akt des Fotografierens, die fotogenen Motive mussten im Fluss der Wirklichkeit aktiv gesucht und „gestellt“ werden. Wurde dazu um die Jahrhundertwende noch die koloniale und aristokratische Metaphorik der Jagd genutzt, traten spätestens mit dem Ersten Weltkrieg

1) Etwa zeitgleich haben sich auch Kay Kirchmann, Nicole Wiedenmann und Matthias Christen mit dem Verhältnis von Tod und Fotografie auseinandergesetzt. Deren inhaltliche Gewichtung fällt zum Teil sehr unterschiedlich aus. Kirchmann, Kay/Wiedenmann, Nicole (2010): Vom Ende her gedacht. Beobachtungen zur narrativen und reflexiven Funktion der Fotografie in populären Zeitreise-Filmen. In: Diekmann, Stefanie/Gerling, Winfried (Hg.): Freeze Frames. Zum Verhältnis von Fotografie und Film. Bielefeld, transcript, S. 40–63, insb. S. 40–49. Christen, Matthias (2012): „All photographs are memento mori.“ Susan Sontag und der Tod in der Fototheorie. In: Fotogeschichte, Jg. 32, H. 126, S. 23–36.

(und der Popularisierung der Kamera) militärsprachliche Analogien in den Vordergrund, wie Sykora mit zahlreichen Zitaten aus der Werbung und Kameramagazinen überzeugend darlegt. Interessant ist auch ein Werbetext von Rolleiflex, den sie zitiert: „Immer ist der Mann mit der Kamera der Angreifer, der den Krieg vom Zaun bricht“ (31). Deutlich wird hier, wie in den Akt des Fotografierens ein Geschlechterverhältnis eingeschrieben ist. Krieg und Jagd als Domänen, in denen die Männer ihre Männlichkeit unter Beweis stellen konnten, wurden in der modernen Industriegesellschaft auf die Fotografie verlagert. Gleichzeitig drückt sich darin eine geschlechtlich codierte (Blick)macht aus, die Sykora im nächsten, der Denkfigur der Ablösung gewidmeten, Abschnitt weiter verfolgt. Hier versammelt sie Fototheorien, die den raumzeitlichen Abstand zwischen Bild und Referent und Foto und Betrachter\_in thematisieren. Ausführlich legt sie dar, wie die auf antiken Vorbildern beruhenden *eidola*- und Optogrammvorstellungen des 19. Jahrhunderts, die im fotografischen Prozess eine schichtenweise Abschälung des Referenten sehen, deren Häute sich im menschlichen wie technischen Auge ablagern, in moderne und zeitgenössische Fototheorien migrierten. Barthes entwickelte daraus seine Vorstellung des von sich selbst abgezogenen, gespaltenen Subjektes, das sich im Moment des Fotografierens bereits selber zu einem toten Bild macht. Kracauer nutzte sie für eine Kritik an den modernen Massenmedien: In ihrem Realitätshunger „fresse“ die Fotografie quasi die Wirklichkeit auf und ersticke sie zugleich mit der Fülle ihrer Abzüge, die uns etwa in den Illustrierten begegnen. Den zweiten Teil des Abschnittes widmet Sykora einer vielschichtigen und lesenswerten Auseinandersetzung mit dem Mythos der Medusa, der in zahlreiche Fototheorien Eingang gefunden hat und dessen unterschiedliche Bedeutungsstränge sie heraus arbeitet. So vergleicht sie den Blick der Medusa mit dem Blick der Kamera, die alles erstarren lassen. Im Ringen des Perseus und der Medusa sieht sie den (geschlechtlich codierten) Kampf um das Sehen und Angesehen werden, Subjekt- und Objektstatus des Blickverhältnisses. In den Fototheorien des 20. Jahrhunderts figuriert die meduseische Metapher hingegen –wie sie zeigt– vor allem als erstarrende (Schock-)Wirkung von Fotos, die eine gewalttätige Wirklichkeit zeigen, aber auch als ein Mittel zu deren Überwindung: Wie in der Spiegelung im Schild des Perseus lässt sich mittels des fotografischen „Spiegels“ eine tödliche Gefahr betrachten, ohne selbst getötet zu werden.

— Die thanatologische Qualität der Fotografie birgt jedoch eine dialektische Struktur: als dritte wichtige Denkfigur im Verhältnis

von Tod und Fotografie identifiziert Sykora die Vivifikation, der sie in zwei Richtungen nachgeht: der „Beseelung“ des toten Mediums Fotografie durch eine Verkunstung, die den subjektiven Anteil der Fotografen und Fotografinnen am fotografischen Akt hervorkehrt und der Verlebendigung des Abgebildeten im Prozess der Wahrnehmung durch die Betrachter. Letzteres exemplifiziert sie auf vielschichtige Weise anhand Barthes Buch *Die helle Kammer*, das im Kontext seiner Trauer um die verstorbene Mutter und als literarisch-theoretisches Denkmal, in dem sie wiederaufersteht als „lebendes Bild‘ in der Schrift“ (84), im Jahr seines eigenen Todes entstand. Besonders spannend an Sykoras Lektüre ist, wie sie in seinem Text dem Prinzip des Fotografischen und darin enthaltenen geschlechtsspezifischen Zuschreibungen nachspürt. So konzipiert Barthes die Fotografie und die Mutter als Metonymie apparativer und biologischer Reproduktion, beide bringen Bilder hervor. Im Moment der Geburt töten sie jedoch auch das Hervorgebrachte bzw. verurteilen es zum Sterben. „Wie die Mutter existiert die Fotografie zwischen Leben und Tod, der Vergangenheit und der Zukunft, [...] Körper und Bild, Subjekt und Imago“ (85). Barthes Buch und Denken erwiesen sich selbst als äußerst (re)produktiv und veranlassten wiederum befreundete Denker wie Italo Calvino oder Jaques Derrida, nach seinem Tod über die Möglichkeiten der erinnernden Wiederbelebung des Verstorbenen zu reflektieren.

— Der zweite, rund drei Viertel des gesamten Buches ausmachende Teil setzt sich schließlich mit den künstlerischen Strategien auseinander, die existentielle Tatsache des Todes zu thematisieren, aber auch zu transzendieren. Ähnlich wie im Theorieteil erarbeitet Sykora thematische Gruppen, innerhalb derer sie eine Vielzahl unterschiedlicher künstlerischer Einzelpositionen von der Frühzeit der Fotografie bis in die Gegenwart verhandelt. Die Gruppenbildung orientiert sich dabei an den zentralen Parametern der Begegnungsmöglichkeiten mit dem Tod: der eigene Tod, der Tod der Anderen und der Ort des Todes. Spannend wird es vor allem da, wo Sykora die Grenzen der rein ästhetischen Fragestellungen verlässt und auch hier nach den sozio-politischen und kulturellen Agenden künstlerischer Todesbilder fragt. Dies führt sie beispielsweise zu den vielen Leben der angeblichen Totenmaske einer ertrunkenen Unbekannten aus der Seine. Anhand zahlreicher Beispiele zeigt sie, wie deren Bildnis immer wieder zum zentralen Referenzpunkt von Totenfotografiebüchern, Romanen und fotokünstlerischen Arbeiten vor allem der Zwischenkriegszeit wurde. Diese nachhaltige Faszination an der Totenmaske interpretiert Sykora als eine Transzendierung des im

Ersten Weltkrieg massenhaft erlebten gewaltsamen Todes. So verspricht das Lächeln auf den Lippen der jungen Frau einen schönen Tod und ewiges Leben. In den Beschreibungen des Betörenden und Verlockenden wird dem Tod wortwörtlich ein attraktives Gesicht verliehen. Allerdings spiegeln sich darin vor allem auch tradierte Geschlechterstereotypen, etwa das der Frau als tödliche Verführerin. Die Totenmaske der Unbekannten wird so zur Projektionsfläche eines ganzen Kollektivs, die allerdings nicht nur hilft den gewaltsamen Kriegstod, sondern auch die destabilisierte Geschlechterordnung mittels eines reaktionären Frauenbildes zu bewältigen.

— Gerade Sykoras Beispiele der Selbstinszenierung von Künstlern als Tote zeigen deutlich, dass auch das Bild einer fingierten Selbsttötung keineswegs ein rein ästhetisches Statement ist, sondern ein bewusster Akt der Selbstpositionierung, der Versuch der aktiven Einschreibung in Diskurse, an denen man teilzuhaben begehrt. Dies gilt für Fred Holland Days fotografische Selbstinszenierungen als gekreuzigter Christus, die ihm Anerkennung einer von der Malerei geprägten Hochkultur verschaffen sollten, ebenso wie für Hippolyte Bayard, der sich in der Geschichte der Erfindung der Fotografie seinen Platz zurückerobern wollte. Auch Jean Cocteau entwarf sein Selbstporträt als Toter als eine Art Testament des eigenen (unverstandenen) künstlerischen Erbes für eine imaginäre Zukunft. Erst durch den eigenen vorweggenommen, zuweilen als Künstlermord kontextualisierten, Tod soll das eigene intellektuelle Überleben gesichert werden.

— Um gesellschaftliche Anerkennung einer marginalisierten Gruppe geht es auch in den Kapiteln zu den Vertreter\_innen einer alternativen Kunstszene im New Yorker East Village der 1980er Jahre. David Wojnarowicz, Mark Morrisroe oder Nan Goldin hielten einem gedoppelten sozialen und realen Verschwinden ihres Freundeskreises – durch eine reaktionäre Kunstpolitik einerseits und die Auswirkungen von AIDS andererseits – gezielt Bilder eines diversifizierten Leben, Sterbens und Gedenkens entgegen.

— Viele der untersuchten künstlerischen Projekte sind in Form eines Buches erschienen. Dies steht, wie Sykora am Beispiel von Nan Goldins Portfolio für ihre Freundin Cookie Mueller feststellt, einerseits in der Tradition des Trauertagebuches. Andererseits verspricht die Reproduzierbarkeit und multiplikatorenartige Verbreitungsmöglichkeit dieses Mediums aber auch eine bestmögliche Wiederbelebung der Verstorbenen (dies ahnte wohl schon Roland Barthes als er seiner Mutter ein Denkmal in Form eines Buches setzte), genauso wie die Bilder der Freund\_innen als

Material der eigenen künstlerischen Arbeit verfügbar und lebendig gehalten werden.

—— So wie Sykora Metaphern des Fotografischen in theoretischen Texten nachspürt, arbeitet sie auch die Artikulation fototheoretischer Formulierungen in den künstlerischen Arbeiten heraus. Sie widmet sich damit einem Aspekt der Fotografieforschung, der erst seit kurzem größeres Interesse erfährt.<sup>2)</sup> Hippolyte Bayards Selbstporträts als Ertrunkener und Duane Michals und Jochen Gerz' Fotoarbeiten sind da nur einige wenige Beispiele, denen sie sich ausführlich widmet.

—— In einer letzten Bewegung thematisiert Sykora schließlich anhand eines Fotos von Schaulustigen eines Mordes des New Yorker Fotografen Weegee die großen Unsichtbaren im Diskurs um Tod und Fotografie: die Betrachter\_innen. In dieser Aufnahme offenbart sich für sie die gespaltene Betrachter\_innenposition von Totenbildern: in der Abwendung des Blicks weg vom Toten hin auf die Betrachter\_innen, wird uns gewahr, dass wir uns nun selber in der Position der Betrachteten, also des oder der Toten, befinden: Barthes, „Ich werde gewesen sein“.

—— Zuvor sei jedoch noch ein letzter Wunsch erlaubt: der auf Fortsetzung. So bleibt in Sykoras äußerst lesenswerter und inspirierender Studie neben den sozialen Gebrauchsweisen der Totenfotografie und der künstlerischen Fotografie ein nicht minder wichtiger Teil ausgeklammert: Aufnahmen des Fotojournalismus und der Gebrauch fotografischer Bilder von Toten aus gewalttätigen und kriegerischen Konflikten in den modernen Massenmedien. Nicht nur harrt hier ein ungemein reicher Bilderfundus seiner Analyse, auch theoretische Auseinandersetzungen, etwa die Aktualisierung der Medusenmetapher durch Linda Hentschel und Otto Karl Werckmeister ergäben ohne Zweifel eine weitere spannende Lektüre.

// Angaben zur Autorin

Maria Schindelegger, Studium der Kunstgeschichte, Philosophie und Amerikanistik in Wien, München und Hamburg. 2015 Promotion mit einer Arbeit über die Kriegsfotografien von Margaret Bourke-White. Lehrbeauftragte am Institut für Kunstgeschichte/LMU München. Forschungsschwerpunkt im Bereich Fotografie und Visualisierung von Krieg und Gewalt. Aktuell Forschungsprojekt zu den visuellen Kulturen der befreiten Konzentrationslager.

// License

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



2)

Z.B. die von Florian Ebner 2014 am Folkwang Museum in Essen kuratierte Schau (Mis)Understanding Photography oder das 2013 von Steffen Siegel herausgegebene Themenheft „Die selbstbewusste Fotografie,“ Fotogeschichte, Jg. 33, H. 129, zur bildanalytischen Fotografie.