

**Kommentar zu Roland Barthes: Die helle Kammer.
*Bemerkungen zur Photographie.***

Übersetzt von Dietrich Leube. Frankfurt am Main 1985

Die Fotografie überlebt viele Zeiten, sie repräsentiert aber auch eine verkapselte, abgeschiedene Zeit, die den Betrachter dualistisch auf sich zurückwirft; sie ist ein Bruchstück, eine Scherbe. Barthes geht der Frage nach, was ihren Status als Bild ausmacht, doch er zieht zugleich eine Grenzlinie zwischen der Fotografie und dem Subjekt und dies ist wiederum in ihrem stark verobjektivierenden Wesen begründet. Sie hat etwas Außerordentliches an sich. So vielseitig sie anwendbar ist und die Dinge zu qualifizieren scheint, so monoton und quantitativ ist ihr Tun, so sehr bannt sie diskrete, voneinander isolierte Ereignisse in ein Bild. So kann der Verweis, der Sprung zu dem, der sie überlebt nur ein sehr spontaner sein, eher schon eine Schnittstelle, ein Abgrund gegenüber dem Fluss der Zeit. Die Distanz der Fotografie zur Wirklichkeit ist unendlich und dennoch meint sie diese und wird distanzlos. Der Dualismus zwischen Subjekt und Objekt ist also doppelbödig: Die Behauptung ihrer absoluten Einheit und ihr unüberschreitbarer Gegensatz – und Barthes verweist auf einen Typus der Unbedingtheit an Beziehung, die man nur in der Liebe und im Tod antrifft.¹ Was sie tut, zeigen will ist vergeblich und Ausdruck einer tiefen Melancholie – ein emphatisch dekonstruktives Medium – stets in Selbstauflösung begriffen, steht sie da wie ein memento mori als absoluter Widerspruch des Lebens. Mit der asketischen, dualistischen Beschränkung, dem bloßen Verweis über das Dasein hinaus beansprucht sie aber auch das Besondere, die Einzigartigkeit. In sich ist das fotografische Bild stets überfrachtet, wie gleichermaßen jeder Bezugnahme entzogen und dies hat, wie gesagt seinen Grund in dem spontanen Akt, etwas aus der Wirklichkeit herauszuziehen.

An diesem exemplarischen Charakter der Fotografie will sich Barthes orientieren, allen anderen möglichen, wie auch immer ambitionierten wissenschaftlichen oder kunsthistorischen Zuschreibungen entgegen. Er sucht den Zugang zu ihrem widersprüchlichen aber auch leidenschaftlichen Wesen als ästhetischem Medium, insofern dieses schneller und adäquater reagiert, als die Disziplinen, die sich die Analyse künstlerischer Ausdrucksformen zum Gegenstand machen. Wer nun aber das eine sucht, kann sich im anderen nicht sicher sein – hier konkurrieren die Wahrheitsansprüche der Kulturwissenschaften und der Ästhetik. An der Auseinandersetzung mit dem Wesen der Fotografie problematisiert Barthes das Schreiben über Ästhetik in grundsätzlicher Weise, auch insofern eine Vereinnahmungssituation, schon gar eine ideologische immer unverträglich mit der Praxis bleibt. Barthes sieht darin zutreffend eine Verarmung, Beschränkung der Ausdrucksmöglichkeiten. Wer an Dialektik glaubt, muss im Besonderen beginnen und Barthes wählt die Fotografien aus, die für ihn die stärkste innere Bezugsquelle bilden. Ein nicht kanonisiertes Wissen beginnt am Ursprung, nimmt nur im Experiment Gestalt an und reagiert darauf. Barthes spricht von einer *mathesis singularis*.² Die Fotografie als exemplarischer Fall der Kategorie des Besonderen.

Diese monadische Wissensform zwingt nun dazu, sich auf das Wesen der Fotografie einzulassen, so wie man aus der Beschränkung auf die ästhetische Praxis nur selten herauskommt. Dennoch gibt es verschiedene souveräne Formen der Beschäftigung mit der Fotografie: Den Akteur, der die Bilder aus der Wirklichkeit herauschneidet, dann sein Publikum, das sich in allen Kontexten mit den Fotos beschäftigt und das Passivum, das was das Foto zeigt und damit verobjektiviert wird. Selbst der Akteur delegiert seine Kontrolle über das Foto an den Apparat und an die äußeren Begleitumstände der Fotoproduktion. Jede unmittelbare Identifikation damit wäre anmaßend. Andererseits bliebe es ein Totschlagargument, die Fotografie unmittelbar mit einem Fetisch gleichzusetzen, schon weil jede ästhetische Praxis, jede der genannten Beschäftigungen mit ihr über eine derartige Verkümmerng ihres Wesens hinausweist.

¹ Die helle Kammer, S. 13.

² Ebenda S. 16.

Aufschlussreich wird die Fotografie, wie schon gesagt hinsichtlich der in ihr involvierten Subjekt-Objekt-Beziehung, an der sich Barthes orientiert.

Die Fotografie transzendiert das Subjekt, das sich fotografiert weiß und nicht mehr bei sich ist. Dieses setzt sich in Szene, obwohl es die Erwartungshaltung, die durch das Fotografiert-werden herangetragen werden kaum kennt. Das fotografierte Subjekt spaltet und verdoppelt sich radikal und unbarmherzig, während doch die Malerei noch bemüht war, das Individuum in seiner Situiertheit zu zeigen und jenes nicht von seinem lebensweltlichen Kontext abzog. So beginnt das auf seine äußere Erscheinung reduzierte Subjekt zu schauspielern, die Fotografie produziert ein schiefes Bild vom Wesen des Menschen, was sie so peinlich macht. Man muss schon ihre Diskretheit akzeptieren, damit sie in ihrem unbedingten Anspruch erfahrbar wird und hier berühren sich für Barthes die Liebe und der Tod, wie sie das *memento mori* ausmachen. Und gegenüber der Malerei radikalisiert die Fotografie das *memento mori* zum absoluten Paradox, das für die zu Spät-gekommenen der makroskopischen Welt uneinholbar bleibt indem es dem Subjekt ein Stück seiner Identität stiehlt und sich ihm zugleich aufzwingt. Barthes vergleicht die Fotografie mit einer Heautoskopie, so handelt es sich nicht nur um einen Fetisch, sondern um ein besonders intrikates Trugbild.³ Nicht nur in ihrer historischen Entwicklung wird die Fotografie gewalttätig, sondern sie umlagert das Individuum mit vielschichtigen, komplexen Verobjektivierungen. Die Arrangements und Kontextualisierungen der Person zeigen nur, wie beide – Modell und Fotograf der durchgreifenden Entfremdung und der damit verbundenen Verunsicherung erliegen. Viele Kulturen kennen seit je her ein Bilderverbot, während westliche Gesellschaften spät die hier betroffenen Persönlichkeitsrechte anerkennen. So ist die Abbildung der Person nicht nur verfänglich, sondern sie entreißt dem Subjekt sein Wesen – magische Praktiken führen die Verstümmelung einer Person mittels einer Fotografie vor – durch die Schändung des Bildes greift die Schändung des Ichs, das der Welt ja nur seine äußere Erscheinung zu bieten hat. In jedem Falle bleibt das Modell dem Fotografen ausgeliefert, Bild und lebende Person geraten in einen absoluten Gegensatz, vergleichbar mit der disparaten wie unbedingten Beziehung von Gebrauchswert und Wert der Ware Arbeitskraft. Die Subjekt-Objekt-Verkehrung des Fotos beschreibt Barthes als Tod der Person, es gibt keine mögliche Lebensform neben der totalen Verobjektivierung.⁴

Fotos stiften zunächst einmal Beliebigkeit und die Überflutung aller gesellschaftlichen Bereiche mit ihnen ruft auch Barthes Abneigung hervor. Andererseits ist die Fotografie ein sehr flüchtiges Medium und es bleibt interessant, zu verfolgen, welche neuen Kontexte sie stiftet. Doch hier wird nach nach einer tieferen Begründung für die Anziehungskraft von Fotos gesucht und da gibt es solche die berühren und andere, die keinerlei Interesse hervorrufen. Die Rede ist vom *unerwarteten Geschehen* und gemeint ist die Bezugnahme des Subjekts auf ein Bild, das dieses erst zum Bild macht. Den Dualismus der Wirklichkeitsebenen von Gegenwart und Vergangenheit hat man sich somit nicht als strenge durchgezogene und unüberschreitbare Linie vorzustellen, sondern es gibt eine Kontaktmöglichkeit, die in der äußersten Zuspitzung der Besonderheit zu finden ist und die es sich lohnt, aufzugreifen – das Zusammentreffen von autobiografischen Inhalten (*studium*) mit dem geschichtlichen Umfeld des Fotos (*punctum*), ohne dass die jeweiligen Zeiträume zusammenfallen müssen, vielmehr macht ihr wechselseitiger Ausschluss die Begegnung interessant... *Oskar Matzerat beginnt die Blechtrommel weit vor seiner Zeit zu erzählen.*

Doch was zwischen Barthes und den Fotos, die ihn interessieren geschieht, bleibt geheimnisvoll. Das Hineinragen des Fotos in die Lebenswirklichkeit des Betrachters löst es aus der Flüchtigkeit, macht es bedeutsam; wenn seine Widersprüchlichkeit die Widersprüchlichkeit der Gefühlslage des Betrachters widerzuspiegeln beginnt. Hier beginnt es sich aufzuladen mit allen essenziellen Belangen des menschlichen Lebens, seine Widersprüchlichkeit wird intrikat und

³ Ebenda S. 21.

⁴ Ebenda S. 23.

nimmt das Potenzial an, Geschichte zu schreiben, wie ein antikes Drama und Barthes meint die schmerzliche Kontaktaufnahme mit dem Foto. Fotografie und Betrachter können somit in ein für-Andere Sein geraten, von dem sie nicht mehr loskommen. Dazu gehört schon ein gewisser Voyeurismus, vielleicht auch eine zwanghafte Lust an der Identifikation mit den Inhalten der Fotos. Gehöre ich zum Umfeld des Dargestellten? Wie fern oder nah sind mir die dargestellten Personen? Oft halten Fotos einschneidende Ereignisse des Lebens – wie die kirchlichen Sakramente fest. Solche, die berühren sind „Sakramente“ ohne jeden Anspruch auf einen religiösen Status. Von einem offenen Grab macht man kein Foto, vom Verstorbenen wird in einer Traueranzeige häufig ein nicht zu Zeitnahes bevorzugt. Barthes bevorzugt Fotos die unabhängig und zusätzlich zu ihrem widersprüchlichen Wesen inhaltlich widersprüchlich, wenn nicht sogar verstörend wirken, häufig ist der (gewaltsame) Tod das unmittelbare Thema.

Die Fotografie hat für ihn aber nicht nur dokumentarische Bedeutung; sie ist auch Erinnerungsfotografie, sie soll das verlorene, unwiederbringliche aber Einzigartige vergegenwärtigen, das sonst keine Stimme hat, die unbedingte Beziehung von Leben und Tod, welche wenig Raum für Trost lässt. Doch worin bestünde er? Darin, dass die Menschen „weiterleben“, solange man sich ihrer erinnert? So gesehen ließe sich Barthes Begriff des Studiums, die Kontaktaufnahme des Subjekts mit der Fotografie auch durch die Anteilnahme umschreiben. Allgemeiner ist damit aber die Hinwendung gemeint, so wie man sich für einen Menschen interessiert. Das Studium besteht eben nicht im Repetieren toter oder unzeitgemäßer Inhalte. Das Foto wird also lebendig, seine Inhalte werden in der Kontaktaufnahme verlebendigt, auch wenn sie zumeist Gesten der Trauer zeigen. Studium im eigentlichen Sinne, die Neugier ist unersättlich und hier wird anlässlich der Diskussion um das Noema der Fotografie auch ein Begriff revolutioniert. Ferner erfährt das Studium durch das Foto eine gewaltsame Irritation – die Verfremdung im dramaturgischen Sinn, das Ertappt-Werden des Betrachters in der Beschäftigung mit den Inhalten, die Dekonstruktion jeder Illusion – ein aggressives Moment im Wesen der Fotografie.

Diese ist, wie schon gesagt in sich geschlossen und bleibt gegenüber der Zeit des Betrachters isoliert, diskret. Barthes beschreibt die Beziehung von Subjekt und Fotografie schon eingangs als Unschärfe. Somit radikalisiert das Foto die Paradoxie von Sein und Nichtsein. Es garantiert nichts und lässt den Betrachter wieder fallen. Die Ikonografie des Fotos bleibt brüchig – seine Suggestionskraft an sein in sich abgeschlossenes Wesen gebunden. Was das Foto an Inhalten dem Betrachter anträgt bleibt flüchtig. Somit verweisen Studium und Punktum wechselseitig aufeinander. M.a.W.; die Fotografie hüllt ein und schließt auch aus, sie zieht Subjekt und Objekt in ein wechselseitiges Für-Andere-Sein, woraus das fortwährende Interesse an ihr entspringt. Der Betrachter wird einerseits in die Requisiten- und Aservatenkammer geführt, aber dann entsprechend dem Mechanismus der Camera obscura auch wieder hinausgeworfen.

Barthes problematisiert den Gegensatz von Punktum und Studium auch an der Konkurrenz von Fotografie und Malerei. Erstere entzieht der Malerei ihre Grundlage und erhebt sich damit zugleich zur Autorität der retinalen Kunst, der Malerei im eigentlichen Sinne, und zwar unabhängig von deren eigenem Umgang mit der Wirklichkeit. Aus Sicht von Barthes teilt nun aber die Fotografie mit dem Theater das (Zur) Schau-Stellen, das heautoskopische Verfahren, das Spiel mit der Doppelung und Vervielfachung der Identitäten. Nur dass die Fotografie den Widerspruch von Leben und Tod radikalisiert und ihn an einem festen Ort – das Bild im eingefassten Rahmen zusammenschnurren lässt.

Schon der Fotograf trennt durch den „Klick“ das Subjekt vom Bild. Die gesamte Kunstgeschichte wird auf das Auslösen des Fotos reduziert, soweit es sich um eine künstlerische Fotografie handelt und nicht um eine bloße Geste der Aneignung. Das Konzept der künstlerischen Fotografie ist die Tat, ohne den langwierigen malerischen Umweg der Transzendierung des Subjekts. Die Fotografie versucht auch nicht mehr, ihren wesensmäßigen Widerspruch aufzuheben – doch hier ist der Fotograf in einer anderen Rolle als der Betrachter oder gar das Modell. Die beiden Letzteren müssen leisten, was der Klick ihnen anbefiehlt – die Aufarbeitung der Paradoxie. Das Konzept des Fotografen hat jedoch eine längere Vorgeschichte, so gehören zu

ihm die Auswahl der Sujets, die ungelösten Probleme der Malerei, Bewegung und Stillstand zu vereinen, und eine ausgeklügelte Programmatik, was unter welchen Bedingungen fotografiert werden soll, wobei die technisch-fotografischen Möglichkeiten zur Anwendung kommen und der diesem Genre eigentümliche Hang, Kuriositäten zu protokollieren. Ein Foto schließt somit immer schon ein Arrangement ein, es ist mit der Dinglichkeit der gezeigten Gegenstände und seiner eigenen Dinglichkeit befasst. Die Verfahren, die hier aufgezählt werden führen zusammengenommen jedoch eher weg von der künstlerischen Fotografie, die sich keiner Tricks bedient. Sie begründen m.E. sogar ein Herrschaftsverhältnis, insofern sie die Fotografie zur Ware machen und abwerten. Dementsprechend begründen sie die Verobjektivierung des Subjekts, bzw. des fotografierten Inhalts. Die künstlerische Fotografie hingegen muss die Besonderheit in ein Allgemeines umschlagen lassen. Die Spätantike greift in der Plastik zu entsprechenden Charakterdarstellungen, (der alte Mann, die Bettlerin u.v.a.); Barthes spricht von der Maskierung, die Fotografie schafft Prototypen, (Anti)helden und entsprechende Vorstellungen. Doch derartigen Fotografien wird oft mit Ablehnung entgegnet: Denn die Dimension ihres praktisch-politischen Anspruchs, gerade das, was ihre politischen wie künstlerische Bedeutung ausmacht entzieht sich jedem Zugriff.⁵ Genau diese nicht eingrenzbaeren Außenansichten sind es nun aber, welche der künstlerischen Lebenssituation und Haltung zur Wirklichkeit eigentümlich sind. Oft ist es nur die Abscheu vor der Macht, die so selbstverständlich gewordenen institutionalisierten Entfremdungen, wie sie Foucault in *Überwachen und Strafen* beschreibt, die Kafkaesken Erlebnisse von Depersonalisierung, Ausgeliefert-Sein. Barthes ästhetisches Konzept referiert auf Traumata, wie die Sklaverei die in ökonomischen Kategorien ausgedrückt unter Umständen an Virulenz verlieren würden. Imagination kann katastrophisierend sein, im Rückgriff und im Vorgriff, weshalb sie unerwünscht ist und ihr kein Platz zugestanden wird. Barthes akzeptiert jedoch keinerlei Festlegungen der Fotografie, schon deshalb, weil sie auf etwas weit außerhalb von ihr Liegendes verweisen kann, diffuse Sehnsüchte und verschüttete menschliche Utopien evoziert, oder Archetypen, mit denen schon die Malerei befasst war, wieder aufgreift.

Regt nun eine Fotografie nur zum Studium an, bleibt sie kontingent und beliebig, so gilt sie als *einfirmig*.⁶ Sie stiftet eine Beziehung zwischen Wahrnehmung und Bewusstsein im weitesten Sinne ohne innovativ zu werden. Mit solchen Fotografien werden nur unmittelbar praktische Zwecke verfolgt, sie liefern vordergründige Informationen, auch wenn sie sensationellen Charakter haben. Es handelt sich nicht um das beseelende, anrührende Foto, das sich an die subjektiven innersten Anliegen des Betrachters wendet und ihn „versteht.“ Zur einfirmigen Fotografie gehören berichtende und selbst pornografische Fotos, überhaupt alle mit Warencharakter, insofern sie durch den praktischen Zweck bestimmt sind. Die Inhalte liegen offen und sind frei verfügbar, während das Punktum doch eine Entbergung fordert. Das Punktum ist das nagende Moment, das die Persönlichkeit des Betrachters herausfordert. Und es sind die disparaten Ereignisse der künstlerischen Fotografie, welche Studium und Punktum in Wechselbeziehung treten lassen. Das Punktum kann vielfältige Rollen annehmen, am häufigsten ruft es die Wiedererinnerung hervor, aber es tritt auch als plötzliche Irritation auf und vermag die Versenkung in das Foto zu zerreißen. Schließlich gehört zum Punktum die Verweigerung. Dabei ist für die künstlerische Fotografie die Ortswahl wichtig. Die Fotografie muss zu einer persönlichen Sache werden, wenn sie dazu motiviert, ist das Punktum gelungen. Der ästhetische Anspruch der Fotografie liegt nicht in seiner konzeptionellen und technischen Vorbereitung, sondern in seiner absoluten Setzung. Das Punktum kann neue Paradoxien entfesseln und an eine Umbewertung der Inhalte herantühren und es macht sich wie gesagt an der Verunsicherung aber auch im Innehalten des Subjekts bemerkbar. Die Fotografie legt damit auch keinerlei schützenden oder imaginativen Raum um das Subjekt, wie der Film, sie insistiert letztlich immer auf der Trennung und der Abgeschiedenheit. So ist sie radikal transzendental, wenn man sich Kriegsfilm vergegenwärtigt, in denen Soldaten Bilder von ihrer Familie oder der Heimat hervorholen. So

⁵ Ebenda S. 44

⁶ Ebenda S. 50.

erlangt die Abgeschlossenheit, insbesondere die von einer porträtierten Person etwas Unheimliches, eine stechende Beunruhigung, die Barthes als blindes Feld beschreibt. Eine derartige Suche nach der verlorenen Zeit pflegten auch die Griechen, so Barthes, für den die ersten und die letzten Fotos zählen.⁷ Das Wiederauffinden bleibt dabei stets punktuell – brüchig eben. Mutter als Kind – Mutter und Kind werden für Barthes in der Bildbeziehung reversibel. Seine Art des Erinnerns hat Ähnlichkeit mit einem Wiederauffindungsalgorithmus; bestimmte Denkmuster werden wiedererkannt. So wird eine einzige Fotografie repräsentativ. Auf die Wahl kommt es an, nicht auf die Logizität des Verfahrens, oder auf eine schon bestehende Ordnung, sondern auf eine Art Indiz, auf einen „geistigen Auslöser.“ Dabei werden Besonderes und Allgemeines in einer transzendierenden ästhetischen Verfahrensart nochmals verbunden, was für die Rezipienten nicht unmittelbar einsehbar ist.

Weil das künstlerische und das wissenschaftliche Subjekt grundverschieden sind, will sich Barthes von Stereotypen, die mit der Begrifflichkeit des Ersteren verbunden sind, befreien. „Familie“ als Sujet wird unvoreingenommen behandelt, auch wenn daraus eine autobiografische oder genealogische Perspektive, oder andere spezifische Zugangsweisen folgen. So kann sich Barthes seine kulturelle Situiertheit und mögliche Vereinnahmungskontexte bewusst machen. Er nimmt sich Zeit, um zu erfahren, was die Fotografie mit ihm macht. Es ist die Berührung von absoluter Einzigartigkeit und absoluter Entfremdung, die im Bild aufscheint. Getrenntheit und Nähe sind in ihrer absoluten Entgegensetzung gesteigert. Insofern muss man mit Barthes im Bild die Wahrheit aufsuchen. Die Fotografie kann immer nur etwas ganz Bestimmtes beschreiben und dies ist immer etwas Vergangenes und die entsprechende Orientierung macht das Wesen der Fotografie aus. So beschreibt eine Fotografie eine Beziehung, die durch das Perfekt ausgedrückt werden kann, einen Ausschnitt aus der unveränderlichen Vergangenheit. Sie hebt damit einen spezifischen Wahrheitsgehalt hervor, ein bestimmtes Setting, doch es ist mehr als ein bloßes Stilleben, die Fotografie unterstreicht eine Intentionalität. Ferner bezeugt sie, ob etwas lebendig oder tot ist. Generell erfährt die stets behauptende Wirklichkeit durch die Fotografie eine Brechung, doch sie bleibt als Maß bestehen und konkurriert mit dem Wirklichkeitsstatus des Fotos. Andererseits stiftet die Fotografie stets einen einzigartigen Zusammenhang zwischen Vergangenheit und Gegenwart. So kann die auf dem Foto gezeigte Person auch eine bestimmte, historische Situation bezeugen, die so gewesen ist und nicht wiederkehrt. Blick und Erblickt-Sein werden trotz weit auseinander liegender Zeiträume verbunden. Aus Barthes Sicht wird dabei die Farbe überflüssig, sie würde nur das Lebendige zurichten und scheinhaft werden lassen.⁸

Somit erweist sich die Fotografie als eine sehr eigenständige Form des Zugangs zur Vergangenheit, sie ist sehr behauptend, insofern das Einzigartige eines menschlichen Lebens wichtig wird. Sie transzendiert das Leben, das in seiner Unbegreiflichkeit aufscheint. So stellt die Fotografie die Simultaneität von Vergangenen und Gegenwärtigem her in einer Weise, die sich nicht verleugnen lässt.

Für die Sprache werden die mit der Fotografie verbundenen visuellen Prozesse uneinholbar. Man kann von ihr keinen Abstand nehmen zugleich ist sie aber immer auch eine verschlüsselte Botschaft. Gegenüber dem flüchtigen Film schließlich weist die Fotografie nicht über sich hinaus. Sie bleibt ohnmächtig, überschreitet ihren Rahmen nicht und der Betrachter ist ebenso in seiner Isolation gefangen. So beschreibt das Punctum auch den Schmerz über diese Dichotomie. Hier ist die Fotografie gnadenlos, vergleichbar mit einer geschlossenen Konservenbüchse und bestätigt indirekt eine negative Dialektik. Das Foto beansprucht die gesamte Aufmerksamkeit des Rezipienten und ist in seiner Vereinnahmung, so Barthes gewalttätig.⁹ Jedes Foto führt in seiner Diskretheit die Sterblichkeit vor Augen, insofern das einzelne Individuum gegenüber der

⁷ Ebenda S. 81.

⁸ Ebenda S. 91.

⁹ Ebenda S. 102.

Gattung bedeutungslos wird. Die Liebe ist demgegenüber die einzig widerständige Haltung. Auch hinsichtlich der Diskretheit ist die Fotografie spröde und entzieht sich jedem Gebrauch. So erfährt das Punkturn die Abgeschiedenheit der Fotografie eine Steigerung. Das Perfekt wird so wichtig, weil es die Fotografie auch von der Gegenwart abschneidet und damit diese begrenzt.

Betrachtet man andererseits die Fotografie in Hinblick auf die Ähnlichkeit, so verweist sie in einen unendlichen Progress. In jedem Falle wird die Identität des Gezeigten, wie des Rezipienten fragwürdig und brüchig.

Schließlich beschreibt die Fotografie die Intimität des Lebens und der eigenen Sterblichkeit, sie wäre eher zu lesen, als zu betrachten. Dem steht die öffentliche Instrumentalisierung von Fotografien entgegen. So bedarf sie der Umformung, der Transzendierung um ihre Eigentümlichkeit zu schützen. Der Dualismus, die Entfremdung der Kommerzialisierung lässt sich jedoch kaum überbrücken und so bleibt nur der Antrieb zur Veränderung – Negative Dialektik.

Somit entzieht sich die diskrete Fotografie auch weitgehend der Bearbeitung und Eingriffen, es ist wie ein geschlossenes Fenster, durch das man in die Vergangenheit blickt. Auch aus dieser Perspektive wird die Fotografie uneinholbar.