

Peter Zeillinger

Der „Ort“ des *Bildes* „Spurhafte“ Referentialität (nicht nur) in der Photographie

Der „Ort“ des *Bildes* in der Photographie ist auf den zweiten Blick vielleicht weniger eindeutig zu bestimmen als dies zunächst scheinen mag. Wo befindet sich, wo findet sich das „Bild“, das die Photographie ausmacht: etwa auf dem papierenen Medium des traditionellen Photos oder auch auf dem Bildschirm des digitalen Bildes, dessen Speicherort heute von seiner visuellen Präsentation zumeist grundsätzlich getrennt ist? Oder findet das Bild nochmals an ganz anderer Stelle statt?

Das Thema der Referentialität in der Photographie scheint ein spezifisches und zentrales zu sein. Mit ihm steht und fällt das Verständnis der Photographie im Unterschied zu anderen Medien oder Kunstformen. Zumindest wird dieser Eindruck oft erweckt. Anhand einiger Beobachtungen zu spezifischen Eigenheiten des photographischen Ausdrucks, vor allem zur Bedeutung und zum Verständnis der Photographie als „Bild“, geht es um den Versuch, ein Kriterium zu finden, das den Begriff des Bildes in der Photographie und in anderen Verwendungsformen sowohl vergleichbar als auch unterscheidbar werden lässt. Damit suchen die nachfolgenden Überlegungen zugleich einem – vielleicht allerdings auch nur scheinbaren – Manko zu begegnen, das sich in manchen Debatten zwischen der gemeinhin als „textbasierend“ verstandenen Philosophie und den jüngeren Bildwissenschaften zeigt, die oft eher den Kulturwissenschaften als der Philosophie zuneigen – eine Unterscheidung, die jedoch ebenfalls höchst schwierig wird, wenn es gilt, ein klares Kriterium für die behauptete Differenz zu bestimmen. Das Manko betrifft die nähere Bestimmung eines Bildbegriffs, der nicht nur für einen bestimmten Zugang von Bedeutung ist, sondern in die jeweiligen Disziplinen hinein verallgemeinerbar wäre. Ausgangspunkt für eine solche Überlegung kann dabei nicht der Begriff selbst sein, sondern allenfalls das Phänomen, das er zu benennen sucht. Näher spezifiziert werden soll der „Ort“, an dem das „Bild“ zu finden ist.

I.

Da

In gewisser Hinsicht erweist sich das photographische Bild stets als ein *Dieses-da*, auf das ich mit dem Finger oder einer anderen Geste zeigen könnte. Doch was genau wäre jenes *Dieses* im Augenblick des Zeigens auf das Bild? Wäre es jenes Gegenständliche – das heißt: *Entgegen-Stehende* –, das als etwas *Äußeres*, *Objektives* „vor-liegt“? Dann würde allerdings zwischen der Gegenständlichkeit des Bild-Objektes und „dem Bild“ nicht mehr wirklich zu trennen sein. Worauf aber würde der Finger sonst weisen, wenn man ihm nicht einfach unterstellt, sich auf das Papier als solches oder die Bildschirmoberfläche der digitalen Darstellung zu beziehen? Was macht das Bild aus, wenn man es nicht bloß als mehr oder weniger strukturierte und visuell wahrnehmbare Oberflächengestalt eines Gegenstandes ansieht?

Wenn das Bild tatsächlich „da“ stattfindet – also dort, wohin die identifizierende Geste zeigt („*Dieses da*, das ist das Bild“) –, dann stellt sich die Frage, wodurch und woraufhin sich der Bild-Gegenstand im Augenblick des Betrachtens öffnet, wenn er nicht als solcher, als Gegen-Stand bereits das *Bild* ist, sondern dieses vielmehr zu zeigen gibt. Dieses Etwas-zu-zeigen-geben und damit der Index-Charakter des photographischen Bildes scheinen hier offensichtlich eine bestimmte Form der Zeitlichkeit zu implizieren, die über den Bildgegenstand hinausweist. Diese Temporalität lässt sich auf den ersten Blick als spezifische Gestalt eines Vergangenheitsbezugs identifizieren.

So

Eben so dürfte dies Roland Barthes gesehen haben, als er 1980 einige grundsätzliche Überlegungen zur Photographie formulierte. *Ça a été*, es wäre (so) gewesen, es wäre zu einem bestimmten Zeitpunkt so

gewesen, wie es sich *nun* zeigt, hatte er damals in *Die helle Kammer* gemeint. (Barthes 1980) Die Photographie hält einen kurzen Moment und eine bestimmte Konstellation der Vergangenheit fest. Die Übertragung des Barthes'schen „ça-a-été“ ins Deutsche muss dabei etwas differenzieren und aufspalten, das im französischen *ça* noch ungetrennt bzw. vereint scheint (und dort erst auf den zweiten Blick in seiner Zweischneidigkeit deutlich wird): „es [ist] so [gewesen]“.¹¹ Die unbestimmte Referenz des deutschen „es“, die durch die spezifische Verbform der Barthes'schen Wendung zu einer Referenz auf ein Vergangenes wird, wird durch das im Deutschen hinzuzufügende „so“ noch weiter verdeutlicht zu einer Beziehung des abwesenden Referenten zum *hier* präsentierten Bild. Im selben Augenblick tut sich dabei aber eine unheimliche Kluft auf, eine temporale Spannung im Bild selbst, die es eigens zu bedenken gilt. Das photographische Bild lässt sich nämlich gar nicht ohne eben jene Verzeitlichung verstehen, die das „es“ vom „so“ trennt. Dabei ist es nicht ursprünglich das Bild selbst, das diese Spannung erzeugt, sondern das Bild *wird* vielmehr durch diese Spannung erst *hervorgebracht*. Erst von dieser Spannung *her* ist der Bild-Gegenstand überhaupt als *Bild* ansprechbar. Erst von diesem Rückbezug (*Re*-ferenz) *her ist* das Bild. Erst in diesem Rückbezug *öffnet* sich der (Bild-)Gegenstand auf seine Bildhaftigkeit. Dadurch kann es dann auch geschehen, dass das Bild nicht als ein solches erkannt wird. Dort wo der Rückbezug fehlt bzw. nicht wahr- oder ernstgenommen wird, findet kein Bild statt. Dies ist natürlich kein Phänomen der Psychologie, sondern des notwendigen Bezugs zwischen dem Statthaben eines Bildes (über seine Gegenständlichkeit hinaus) und der Wahrnehmbarkeit der Spannung zwischen Materialität und Referentialität des Bildes. Fehlt diese Spannung, so wird der (Bild-)Gegenstand zum präsentischen Objekt, das der Handhabung unterliegt. Kein Bild vermag *als Bild* zu existieren ohne die temporale Spannung und Spaltung zwischen seinem *So* und der dazu in Beziehung stehenden, zugleich aber auch abwesenden Vorgängigkeit.

Allerdings gibt es auch keine Spannung ohne Kontinuität. Nur dasjenige, was sich aufeinander beziehen lässt, vermag auch in einer Spannung zu stehen. Der photographische Index, die Referentialität,

scheint diese Einheit von Spannung und Kontinuität zum Ausdruck zu bringen.

„Photographischen Referenten‘ nenne ich nicht die *möglicherweise* reale Sache, auf die ein Bild oder ein Zeichen verweist, sondern die *notwendig* reale Sache, die vor dem Objektiv platziert war und ohne die es kein Photographie gäbe. Die Malerei kann wohl eine Realität fingieren, ohne sie gesehen zu haben. Der Diskurs fügt Zeichen aneinander, die gewiss Referenten haben, aber diese Referenten können ‚Chimären‘ sein, und meist sind sie es auch. Anders als bei diesen Imitationen lässt sich in der PHOTOGRAPHIE nicht leugnen, dass *die Sache dagewesen ist*. Hier gibt es eine Verbindung aus zweierlei: aus Realität und Vergangenheit. Und da diese Einschränkung nur hier existiert, muss man sie als das Wesen, den Sinngehalt (*noema*) der PHOTOGRAPHIE ansehen. Worauf ich mich in einer | Photographie intentional richte (vom Film wollen wir noch nicht sprechen), ist weder die KUNST noch die KOMMUNIKATION, sondern die REFERENZ, die das Grundprinzip der PHOTOGRAPHIE darstellt.

Der Name des Noemas der PHOTOGRAPHIE sei also: ‚*Es-ist-so-gewesen*‘ oder auch: das UNVERÄNDERLICHE.“ (Barthes 1980, 86f. - Hervorh.i.O.)

Wäre in diesem Zitat nicht von einem grundlegenden Unterschied der Photographie zur Malerei und zum Diskurs die Rede und würde das *Es-ist-so-gewesen* nicht zuletzt noch als ein „Unveränderliches“ verstanden, so könnte man die hier in wenigen Worten zusammengefasste Position von Barthes ohne zu zögern unterschreiben. Doch die genannten Vergleiche lassen aufmerksam werden. Zeugt nicht auch die Malerei von „Bildern“ – und wäre hier nicht zumindest der Versuch einer Klärung der Gemeinsamkeiten zwischen diesen von Barthes so unterschiedlich charakterisierten Bildtypen angebracht? Ist andererseits eine *Re*-ferenz, die sich als „Unveränderliches“ erweisen könnte, überhaupt möglich? Schon die Rückbezüglichkeit selbst hat ja den Charakter des Bildes gegenüber der einstigen, nun aber abwesenden Unmittelbarkeit seines Referenten verändert. Würde sich also nicht auch die Photographie – auf eine vielleicht ihr spezifische, dennoch aber durchaus vergleichbare Weise – unweigerlich als *diskursiv* ausweisen lassen? In diesem Sin-

ne hatte etwa Jacques Derrida in einem Gespräch über einige Aspekte des photographischen Prozesses aus dem Jahr 1992, in dem es unter anderem um die Unterscheidung und Vergleichbarkeit von traditioneller und digitaler Photographie ging, die Modifikationsmöglichkeiten in Erinnerung gerufen, die schon immer die Besonderheit der photographischen Referenz ausgezeichnet haben und nicht erst in der digitalen Bildbearbeitung zu finden sind. Derridas Wissen darum, dass Referenz im Sinne von Iterabilität stets *auch* eine Veränderung mit zum Ausdruck bringt, lässt ihn daher am Ende fragen, worauf Barthes' Betonung einer besonderen photographischen Ontologie eigentlich zielt:

„Ist es notwendig, daran zu erinnern, dass es in der Fotografie alle Arten von Initiativen gibt: nicht allein die Wahl des Ausschnitts, sondern auch des Gesichtspunkts, der Belichtung, der Blende, der Überbelichtung und der Unterbelichtung etc. Diese Eingriffe waren [in der traditionellen Photographie; Anm. PZ] vielleicht vom gleichen Typus wie heute diejenigen einer digitalen Verarbeitung. Auf jeden Fall, in dem Maße, wie sie das Bild produzierten und Bilder konstituierten, modifizierten sie die Referenz selbst, führen sie hierin Vielheit, Teilbarkeit, Ersetzbarkeit, Austauschbarkeit ein. (Das ist vielleicht der Ort eines Bruchs zwischen dem Fotografischen und einem gewissen Intuitionismus, einem gewissen Prinzipiellen der phänomenologischen Prinzipien. Und ich frage mich, wie man in dieser Hinsicht die von Barthes empfundene Notwendigkeit interpretieren soll, *Die helle Kammer* im Zeichen einer Rückkehr zu einer – Sartrischen – Phänomenologie des Bildes und des Imaginären einzuschreiben?“ (Derrida 1992, 283.)

Barthes' Ontologie des photographischen Bildes ist jedoch keineswegs eine Ontologie der toten Präsenz. Er ist sich durchaus bewusst, dass die Unbewegtheit der Photographie den Charakter eines Leichnams und damit des Todes eines Lebendigen besitzt. Doch seine Sicht auf die Bedeutung des Photos ist eine andere: Die Photographie bezeugt das Faktum, dass das in der Gegenwart Erstarrte auf einen vergangenen Moment des Lebendigen verweist.

„[D]as Unnachahmliche der PHOTOGRAPHIE (ihr Noema) [besteht darin], dass jemand den Referenten

leibhaftig oder gar *in persona* gesehen hat (auch wenn es sich um Gegenstände handelt).“ (Barthes 1980, 89.)

Erneut liegt also der Fokus auf einer temporalen Spannung *im* Bild, das damit in eine gewisse Konkurrenz tritt zur eigenen Gegenständlichkeit. Barthes scheint vorzuschlagen, im Bild nicht das zu sehen, was *da* ist – denn dies liefe auf eine Strategie der Vermeidung der Wahrnehmung des Bildes hinaus –, sondern das zu sehen, was nicht (mehr) *da* ist. Es gälte also *das* zu sehen, was sich im Bild zeigt ohne mit ihm einfach zusammenzufallen. Dies wirft auch ein neues Licht auf Derridas Anfrage an Barthes, die am Ende in ihrer Bedeutung offen geblieben ist. War sie nun kritisch gemeint oder nicht? Mit Barthes könnte man jedoch durchaus in Derrida'schem Sinne betonen, dass das Bild gerade nicht ein Totes zeigt, sondern ein Lebendiges sehen lässt, dessen Lebendigkeit solange erinnerbar bleibt, solange das Bild dies präsentiert/repräsentiert.^[2] Wenn das Bild dabei im Blick auf die Vergangenheit sagt: *es ist so gewesen*, so sagt es zugleich mit Blick auf die Gegenwart: *es ist nicht nicht-so-gewesen*. Das Bild hält das Vergangene als Lebendiges fest. Dies ist die kritische oder auch *zeugnishafte* Funktion des Bildes, die seine spezifische Bedeutung gerade auch im Bereich des Juridischen begründet.

Es

Bleibt also noch „es“. Was ist dieses *Es*, das *da* „so“ *sich zeigt* oder auch *gezeigt wird*, zur Erscheinung kommt? Was ist das „es“, das *so* gewesen sei? Der oberflächliche Betrachter einer Photographie wird zunächst an eine unmittelbare Präsenz denken, die einmal Gegenwart gewesen wäre, so als ob das „So“ der Präsentation zugleich das *Wie* der ursprünglichen Szene wäre. Das Photo erscheint dann wie das unmittelbare Abbild eines vergangenen Urbildes. Doch hier hakt sich Derridas Vorbehalt unhintergebar fest: Das *So* des gegenwärtigen Bildes lässt sich nicht bruchlos auf eine (vergangene) „Unmittelbarkeit“ beziehen. Die Wiederholung lässt das Vergangene nur durch einen Filter wahrnehmen, dessen Entlarvung bzw. De-konstruktion einer Lektüre bedarf. Das Bild muss erst auf das *Wie* des vergangenen *Es* hin „gelesen“ werden.

Wie war „es“? So ist es gewesen. Wenn das So des „Bildes“ sich allerdings in der Gegenwart (be)findet, wäre das Wie des „Es“ jedoch die Charakterisierung des Referenten in einer Vergangenheit. Wie wäre mit dieser unlösbaren Spannung umzugehen? Das Vergangene lässt sich nicht in eine Unmittelbarkeit überführen – und doch ist „es“ präsent, präsentiert als So am *Da*, am Ort des „Bildes“. Es scheint also notwendig geworden zu sein, dem So des Bildes das *Wie* des Referenten irgendwie „anzusehen“. Erst in diesem double-bind, dieser doppelten Verpflichtung, den abwesenden Referenten am Ort des Bildes sehen zu lassen (und auch zu sehen) – das *Es* im So des *Da* und das *Da* als So des *Es* – ist das „Bild“ tatsächlich als *Bild* gegeben. Wird diese Spannung übersehen mutiert das vermeintliche „Bild“ entweder zum Spiegel der Illusionen des Betrachters oder zur Chimäre, zur Oberfläche eines Design-Objekts. Gerade letzteres ist dabei nie einfach auszuschließen. Alles Bildhafte kann letztlich zum Design-Gegenstand werden – die Museumsshops und Souvenirläden zeugen millionenfach davon. Die Möglichkeit wird dabei stets in dem Ausmaß gegeben sein wie die temporale Kluft, die Aufspreizung der Zeit im Bild, dem Betrachter entgeht. Die Frage allerdings, wie mit dieser Spannung – wenn sie denn existiert – angemessen umzugehen wäre, ist damit noch nicht beantwortet. Jedoch erweist sich gerade hier die photographische Referentialität erneut als Typos für das Verständnis des Bildes im allgemeinen – insbesondere dort, wo es, ganz im Sinne von Barthes, um die Bewahrung des Lebendigen im Toten, also um das Lebendige in der Starrheit des vielleicht nur scheinbar Toten geht.

II.

Im folgenden soll zumindest drei Aspekten, die sich im Kontext der Spannung zwischen dem So und dem *Es* für die Bestimmung des (nicht nur photographischen) Bildes festhalten lassen, nachgegangen werden: (1) dem Bild als *Spur*, (2) der ereignishaften oder gefährlichen *Erinnerung*, die die Macht des Bildes ausmacht, und (3) dem gewagten Entwurf eines *Zeugnisses*, das sich auf mehreren Ebenen am Ort des Bildes festmachen lässt.

Das Bild als Spur

Um zu sehen, was es zu sehen *gibt*, muss vielleicht zunächst darauf geachtet werden, was *da* nicht zu sehen ist. Und nicht zu sehen ist fast alles. Der gesamte Kontext zum Beispiel. Stets erscheint das Photo herausgeschnitten aus seinem Umfeld – wie jenes Bild, das der Blick eines Fernrohrs erfassen würde, das durch die Zeit in die Vergangenheit blickte und dessen Aufbau dabei keinerlei Richtungsänderung zuließe. Es würde ebenfalls einen Ausschnitt der Vergangenheit zeigen. Während jedoch selbst ein solches Fernrohr mit seinem unmittelbaren, allerdings statisch eingeschränkten Zugriff auf die Vergangenheit dem Kontext, der seinen Fokus umgibt, noch die Chance belassen würde, vor der Linse und damit im Bild zu erscheinen, hat die Photographie in der ihr eigenen abgeschlossenen Nachträglichkeit diese Möglichkeit bereits verworfen. Das Bild wird stets das Selbe zeigen – das So des *Es* ändert sich in der Photographie nicht mehr. In diesem Sinne *ist* die Photographie im Kern die sichtbar gewordene Spaltung und Aufspreizung der Zeit, in gewissem Sinne also stets auch eine Visualisierung der *différance* (mit *a*), von der Derridas Denken seinen Ausgang genommen hat. Derridas *différance* als Beziehung zu einem uneinholbaren Ursprung ist zwar niemals wirklich unsichtbar gewesen. Sie eröffnet sich vielmehr an jedem einzelnen Phänomen in seiner unhintergehbaren Nicht-Unmittelbarkeit. Doch in der Photographie wird diese temporale Aufspreizung gewissermaßen sichtbar verräumlicht. Der Blick auf das Photo sieht am Gegenwärtigen (*Da*) nicht das Gegenwärtige. Er ist damit nahezu identisch mit dem Blick in den Spiegel Lacans, den dieser im Kontext des *Spiegelstadiums*^[3] analysiert hat. Auch der dortige Blick sieht weder das Medium (das, was Rodolphe Gasché „the Tain of the Mirror“ nennt; Gasché 1986) noch das Ding oder die Szene, die sich zeigt, sondern er sieht den Blick des „Anderen“. Der Blick *auf* das Photo sieht den Blick *des* Photos. Im Unterschied zu Lacans Spiegelstadium gibt der Blick des Photos (der Blick des *Anderen*) jedoch nicht *mich* (*moi*) zu sehen, sondern *sich*. Der photographische Blick gibt *sich* zu sehen, im selben Augenblick als er in seiner eigenen unnachahmlichen Art zu sehen gibt, was sich ihm zeigt: – es. Das photographische Bild

gibt es also nicht „unmittelbar“, sondern *mit dem Blick eines Anderen* zu sehen. Und dieser Blick ist begrenzt, endlich – fokussiert. Daran vermag auch die *Dauer* des photographischen Bildes, die ein intensives Studium und damit eine angemessene Lektüre ermöglicht, nichts zu ändern. Die Begrenztheit des rahmenden und fokussierenden Blicks – er sei hier *Framing* genannt – beherbergt die Endlichkeit einer Kommunikation. Das Photo kommuniziert. Es kommuniziert *sich* (seinen Blick). Es kommuniziert *es* (den Referenten). Und es kommuniziert mit dem Betrachter. Das Photo besitzt keine eindimensionale Zeitstruktur. In ihm findet sich die Vergangenheit (*es*) ebenso, wie eine Gegenwart (*das Da*) sowie eine Zukunft – wobei letztere allerdings nicht ohne den Betrachter statthat. Darauf wird am Ende zurückzukommen sein. In der Endlichkeit des Photos verknotet sich das, was nicht ohne das Photo *da* wäre. Ohne diese Endlichkeit, ohne diese in einer Endlichkeit verräumlichte *différentielle* Referentialität wäre weder ein präsentisches Sehen möglich, noch ein Blick in die Vergangenheit. Das Bild lebt von seiner Begrenztheit, sonst wäre es von der Präsenz der Gegenwart nicht zu trennen – es verlore seine Bildhaftigkeit, sein *ça-a-été*. Jeder Versuch einer Annäherung oder Angleichung der Photographie – oder auch eines Bildes überhaupt – an die Struktur der Wahrnehmung des präsentischen Augen-Blicks verschleiert im selben Maße die dem Bild eigene temporale Differenz und würde es damit der Illusion annähern. So etwa lassen alle Versuche einer dreidimensionalen Bildgestaltung oder einer Ersetzung des Wahrnehmungsobjekts durch einen gesteuerten visuellen Reiz – etwa durch Bildschirm-Brillen wie in manchen Computersimulationen – die Tendenz zum Verschwinden des Bildes erkennen. Avatare, Surrogates und ähnliches tendieren zur Negation des Bildes *als Bild*. Ob dies tatsächlich gelingt oder nicht tut dabei nichts zur Sache. Die Tendenz zum Entzug des Phänomens des Bildes ist hier bemerkenswert. Sie ist gegenläufig zum Bild als Design-Objekt, das die temporale Differenz nicht auf eine Unmittelbarkeit bzw. Präsenz hin abzuspannen sucht, sondern auf die Vermeidung von Vergangenheit (*es*) überhaupt. Das Bild zeigt nichts als sich selbst: die Bildoberfläche. Seine Referentialität ist die eines Zeichens.^[4]

In der klassischen wie auch der digitalen Photographie bleibt die für das Bild notwendige Erfahrung der Beschränktheit und der zeitlichen Aufspreizung jedoch erhalten. Die Photographie wird daher zum „Ort“ der *Spur* im Sinne Derridas, dem Ort einer Gravur ähnlich derjenigen, die dieser in *Mémoires d'aveugle* (Derrida 1990) als Grundgeste des bildhaften Schreibens – der Zeichnung – anhand des griechischen Mythos der Butades beschrieben hat.^[5] In den *Mémoires d'aveugle* ist es der Maler oder Zeichner, der in dem Augenblick – zumindest für einen Moment – „blind“ ist bzw. wird, da er seinen Blick von der ihn umgebenden Gegenwart und damit auch von seinem Modell, vom Referenten der Zeichnung abwenden muss, um den Stift zu führen und damit eine Spur zu hinterlassen. Die entstehende Zeichnung hat so stets den Charakter eines Schattenrisses, der die lebendigen Details nicht mehr *unmittelbar* erkennen lässt, aber dennoch zur Grundlage für den Skulptor – Butades' Vater, der ebenfalls Butades heißt – werden kann, um mit der ihm eigenen Fertigkeit eine Rekonstruktion des abwesenden Referenten anzufertigen, die denselben Schatten wirft.

Der photographische „Schattenriss“ ist von dem der Butades nicht grundsätzlich verschieden. Allerdings ist hier dessen Linearität verschwunden.^[6] Vergleichbar bleibt vor allem die Referentialität des Bildes.^[7] Die *Spur* (*trace*) des photographischen Bildes hat aber gerade nicht den Charakter einer Bahntrasse (*track of the train*) durch eine gegebene „Gegend“ – das Subjektil (Derrida 1986). Die photographische *Spur* ist nicht eine Fährte im Schnee, sondern gleicht vielmehr dem Einbruch der Alterität, die Emmanuel Levinas als „Störung der Ordnung“ (*dérangement*) beschrieben hat (Levinas 1965)^[8] und der Derrida die Inspiration zu seiner nachträglichen „Entdeckung“ der *différance* verdankt. Diese *Spur*, die den Charakter eines *enigma*^[9] besitzt, gehört zwei Ordnungen zugleich an: dem (1.) „Gesagten“ (*da*), das (2.) ein „Sagen“ (*es*) zum Ausdruck und damit zur Erscheinung bringt. In der Spur ist der bleibend abwesende Referent gewissermaßen „phänomenalisiert“. Das Phänomen erweist sich so als der „Ort“ *eines Bildes* ohne mit dem ereignishaften Akt des Sich-Zeigens einfach zusammenzufallen. *Ereignishaft* ist die Erscheinung des „Phänomens“ als *Spur*, weil es die herrschende Ordnung un-

terbricht ohne ihre Kontinuität zu stören: mit dem Bild-Objekt ist ja nichts prinzipiell Neues aufgetaucht. Es kann daher auch stets übersehen, negiert, verdrängt werden, dass sich *etwas ereignet* habe. Zugleich bricht mit dem Bild aber auch etwas in die herrschende Ordnung ein, das diese bleibend zu verändern vermag. Dabei spielt zunächst der „Rahmen“, das heißt die Abgrenzung des Bild-Ereignisses zur umgebenden Situation eine entscheidende Rolle. Ohne irgendeine Art von Rahmung wäre der Ort des Ereignisses^[10] nicht lokalisierbar, das Bild würde in eine ungebrochene „Präsenz“ der Gegenwart integriert und damit die ihm eigene *differentielle* Kraft verlieren. Das Bild durchbricht jedoch die Gegenständlichkeit seines Mediums und hinterlässt somit einen Rand, eine Bruch-Stelle am Übergang vom Bild zum Nicht-Bild. Die Materialität des Bildes gleicht der des Spiegels: auf den ersten Blick wird sie unsichtbar, um erst bei einem zweiten Blick in veränderter Form wiederzukehren. Aus der Substantialität des Mediums ist durch das Bild der spezifische Modus der Erscheinung geworden – etwa in der Art der Körnung der Photos oder der Selektion der Farben, die die Sensibilität des bewahrten Licht und/oder des bewahrenden Blicks sichtbar werden lassen; oder in der Auswahl des Ausschnitts und des Fokus, die die materielle Wirkung des abwesenden Referenten substituieren. Die Photographie – wie jedes Bild – stellt in materieller Hinsicht daher einen immensen Transformations- und Reduktionsprozess dar, sodass es zunächst schwer zu fallen scheint, überhaupt noch eine unmittelbare Referentialität anzunehmen. Tatsächlich wird es wohl kaum gelingen, die Beziehung zwischen dem Bild und dem Referenten allzu konkret fassen zu wollen. Was bleibt ist jedoch zumindest das *Dass* der Referentialität: *dass* es gewesen ist. Was bleibt ist das *Dass* der Spur. Und diese Spur heißt *Bild*.

Die (gefährliche) Erinnerung des Bildes

Erinnerung als spezifische Form der Anwesenheit von Vergangenem beschränkt sich niemals auf ein *Dass*. Erinnerung erinnert ein *Was*. Erinnerung besitzt einen Gehalt – sie strukturiert. Allerdings kann Erinnerung auch trügen, wenn man etwa die menschliche Erinnerungsfähigkeit vor Augen hat. Jene *Erinnerung* aber,

die *Bild* heißt, ist von anderer Art. Das Bild strukturiert zwar ebenfalls – sowohl die Vergangenheit als auch die Gegenwart – und kann ebensowenig Garantien liefern für die Qualität seiner Erinnerung. Doch das Bild bleibt sich selbst treu. Das *So* des *Es* im *Da* mutiert nicht.^[11] Die Photographie zeigt was sie zeigt und sie zeigt nicht bloß *sich*, sondern stets anderes, das *so-gewesen-ist*.

Roland Barthes hat unter anderem die Nicht-Illusionalität der Photographie betont. Er nennt sie auch *reale Irrealität*. „Irreal“, weil sie nicht ein unmittelbares *da-sein*, sondern nur ein (*da*)*gewesen-sein* bezeugt.^[12] „Real“, weil das Photo in gewisser Hinsicht eine nicht-codierte, nicht-überformte Referentialität besitzt, die Rosalind Krauss mit Bezug auf Barthes als *Index* bezeichnet.

„Im Unterschied zu Symbolen stellen Indizes ihre Bedeutung aufgrund einer physischen Beziehung zu ihren Referenten her. Sie sind Markierungen oder Spuren einer besonderen Ursache, und diese Ursache ist das Ding, auf das sie sich beziehen, der Gegenstand, den sie bezeichnen. Unter der Kategorie des Index würden wir physische Spuren (wie Fussabdrücke), medizinische Symptome oder die tatsächlichen Referenten der Shifter fassen. Auch Schlagschatten können indexikalische Zeichen von Gegenständen sein ...“ (Krauss 1976/77, 251).

In diesem Zitat versammeln sich zahlreiche Themen, auf die bereits eingegangen wurde oder auf die noch einzugehen wird. Von der physischen Referentialität ist in der Photographie auszugehen und auch die Beziehung zum Schlagschatten wurde anhand von Derridas Verweis auf die Butades-Erzählung in *Mémoires d'aveugle* bereits thematisiert. Die Indexikalität als „Symptom“ wird ein entscheidender Aspekt des Zukunftsbezugs des Bildes sein, auf den im nächsten Abschnitt noch näher einzugehen sein wird. Lediglich die Rede von einer (physischen) Spur muss hier von jener *differentiellen Spur*, von der bei Derrida und Levinas die Rede ist, unterschieden werden. Die spezifische Indexikalität oder Nicht-Illusionalität des photographischen Bildes ist vielmehr auf subtile Weise unterschieden von der Referentialität der (*zeitaufsparenden*) *Spur*. Während die Lektüre der Spur skeptisch bleiben muss gegenüber dem Versuch, es mit

dem *Da* einfach zu identifizieren; während also die Konzentration auf den *Spur*-Charakter des Bildes die differenziellen Brüche, die Ränder, die das Bild von der Kontinuität der Gegenwart trennen, wahrnimmt, fügt die *indexikalische* Referentialität den Referenten in einer positiveren Weise in das Bild ein. Ich nenne diesen Modus der Referentialität *Erinnerung*, weil er dort, wo er wahrgenommen wird, den Betrachter in die Verknotung von Vergangenheit und Gegenwart unweigerlich mit hineinnimmt. Die photographische Erinnerung im Sinne von Barthes' „Botschaft ohne Code“ stellt eine eigene Erfahrung – quer durch die Zeit – dar, eine Horizontenerweiterung, die die gegenwärtige Situation zu verändern vermag. Darin liegt die Kraft und die Macht der Photographie:

„[D]enn in jeder Fotografie steckt die stets verblüffende Evidenz: *So war es also* [...] Diese Art zeitliche Gewichtung schmälert wahrscheinlich die Projektionsmacht des Bildes (sehr wenige psychologische Tests setzen die Fotografie ein, viele hingegen die Zeichnung): Das *das ist gewesen* schlägt eine Bresche in das *das bin ich*.“ (Barthes 1982, 39)

In der ausgelassenen Passage dieses Zitats schreibt Barthes scheinbar gegenläufig: „Damit besitzen wir, Welch ein wertvolles Wunder, eine Realität, vor der wir geschützt sind.“ Dieser „Schutz“, so würde ich diese Bemerkung zu deuten versuchen, liegt darin, dass die in der Photographie *realisierte* Vergangenheit uns nicht mehr unmittelbar betreffen kann. Die Beziehung, die uns die photographische Referentialität vermittelt – sei sie erschreckend oder freudig –, verändert die Gegenwart nicht mehr unmittelbar und schon gar nicht in ihrem Gewordensein. Das Photo vermag weder die Vergangenheit noch die Gegenwart gleichsam *realiter* zu betreffen. Die verändernde Kraft des Bildes, auf der ich gleichwohl beharren möchte und die Barthes im nachfolgenden Satz betont, liegt vielmehr in der Unterbrechung der gewohnten Konstruktion von Gegenwart und von Vergangenheit: „Das *das ist gewesen* schlägt eine Bresche in das *das bin ich*.“

Doch zurück zur Erinnerungskraft des Bildes: Barthes betont erneut, *So ist es also gewesen*, es ist nicht *nicht-so-gewesen*, es ist zumindest *auch so* gewesen. Dem Bild wohnt damit eine spezifische Gefährlichkeit inne, die nicht am Bild-Gegenstand in sei-

ner Gegenständlichkeit oder Materialität hängt, sondern an seiner Referentialität. Die Erinnerung, die sich am Ort des Bildes festmachen lässt, ist nicht *als solche* gefährlich, sondern sie kann gefährlich werden für die *herrschende Konstruktion der Gegenwart*. Die Erinnerung, *wie* es gewesen ist, fügt sich nicht einfach neutral und bruchlos in den umgebenden Kontext ein. Vom *Charakter* dieser Erinnerung her lassen sich schließlich erst die verschiedenen Typen von Photographien unterscheiden: das Familienphoto, das dokumentarische Photo, das Beweisphoto, sowie die künstlerische Photographie – wobei es stets möglich sein wird, eine konkrete Photographie in mehr als einem dieser Bereiche zu kontextualisieren. Das Bild besitzt daher stets auch einen dritten Aspekt: den des *Zeugnisses*, dessen zukunftsbezogener Gehalt jedoch erst in der Betrachtung, das heißt in einer weiteren referentiellen Auseinandersetzung mit dem Bild zum Abschluss kommt.

Die Zeugnis-Struktur des Bildes: „So“ wird anders gewesen sein

Die bisher betrachteten Aspekte der Referentialität des Bildes haben noch nicht vor sein so geführt: In der *Spur* hat zunächst bloß das ereignishaft *Dass* („*Dass es gewesen ist*“) den Ort des Bildes anhand seiner spezifischen Temporalität charakterisiert:

„Die Fotografie bewirkt nicht mehr ein Bewusstsein des *Daseins* der Sache (das jede Kopie hervorrufen könnte), sondern ein Bewusstsein des *Dagewesenseins*. Dabei handelt es sich um eine neue Kategorie der Raum-Zeitlichkeit: örtlich unmittelbar und zeitlich vorhergehend; in der Fotografie ereignet sich eine unlogische Verquickung zwischen dem *Hier* und dem *Früher*.“ (Barthes 1982, 39)

Der Aspekt der (*gefährlichen*) *Erinnerung* hatte darüber hinaus sichtbar werden lassen, wie das referentielle *es* des Bildes nicht bloß auf allgemeine Weise die Kontinuität der Präsenz gestört, sondern darin bereits den Referenten selbst vergegenwärtigt hat. Das Bild stört nicht nur den Blick des Betrachters, indem es sich seinen Erwartungen nicht einfach unterwirft, sondern subjektiviert ihn zugleich. Es nötigt ihn oder sie, zum Sich-Zeigenden Stellung zu nehmen. Das

photographische Bild in seiner spezifischen Referentialität (im Unterschied zu seiner Reduktion auf die Bildoberfläche oder seine empirische Materialität) existiert also nicht ohne den – seinerseits *referentiellen* – Akt der betrachtenden Auseinandersetzung. Das Bild existiert nicht ohne eine Art der „Lektüre“, die allerdings nicht als mechanischer Akt der Entzifferung missverstanden werden darf (übrigens genauso wenig wie die Lektüre eines Textes). Die Auseinandersetzung, die das Bild verlangt, besteht dabei in einer neuerlichen referentiellen *Repräsentation* der – gewissermaßen „ersten“ – Referentialität *im* Bild. Diese doppelte Referenz ist für die Bestimmung der Referentialität des Bildes unhintergebar. Zum einen zeigt das Bild seinen Referenten *so* und nicht anders. Doch was bedeutet dieses *so*? Wer oder was *ist der Referent gewesen*, der sich *so* zeigt? Nach dem *Dass* und dem *Was* gibt das Bild auch ein *Wie* seines Referenten zu sehen. Doch diese nähere Bestimmung ist nach allem, was bisher zum Bild und zur Referentialität zu sagen war, weniger klar und eindeutig, als es zunächst scheinen konnte. Wir sind damit zu unserer anfänglichen Vermutung zurückgekehrt: „Der ‚Ort‘ des Bildes in der Photographie ist auf den zweiten Blick vielleicht weniger eindeutig zu bestimmen als dies zunächst scheinen mag.“

Zugleich aber lässt sich die Bedeutung der Referentialität des Bildes anhand seiner topologischen Struktur zusammenfassen: Das, was sich am Ort des Bildes am *Wie* bzw. im *So* seines Referenten zeigt, besitzt letztlich die Struktur eines *Zeugnisses* oder eines *Symptoms*. Lacan benennt dieses spezifische, *spurhafte* Phänomen mit seinem alten französischen Namen: *sinthome*.^[13] Das Symptom ist – in einer Formulierung Lacans – „das, was nicht geht“ (*„le symptôme est ce qui ne marche pas“*; Lacan 1975, Sitzung vom 18. Feb. 1975). Es stört die herrschende Ordnung, fügt sich nicht bruchlos in sie ein – ohne deshalb aber eine prinzipiell „andere“ Sprache zu sprechen. Es gibt keine *andere* Sprache. Mit einer Formulierung aus Paul Celans *Meridian*-Rede, mit der dieser an einem durch die Erfahrungen der Gegenwart verstörten Sprechen einen *anderen*, nicht-buchstäblichen referentiellen Sinn festzuhalten sucht, könnte man sagen: Das Symptom spricht „vielleicht in einer ganz Anderen Sache“ (Celan 1960, 53). Das Symptom

spricht jedenfalls. Und damit ist alles am Symptom auch lesbar, so wie alles am Bild lesbar ist und thematisiert werden kann. Nichts ist von dieser Lesbarkeit ausgeschlossen. Aber es *muss eben auch* gelesen werden. Das Bild gibt in diesem Sinne – wie der Text – keine Buchstaben zu lesen, sondern Referenzen: Referenzen, die sich *im* Bild, zwischen den Referenten der „Bildszene“ oder des „Bild-Gegenstandes“ zeigen; Referenzen, die die Darstellungsweise selbst, das *Framing* des Bildes und sein *Setting* betreffen; sowie Referenzen, die in besonderer Weise das photographische Bild auszeichnen und den entzogenen Bild-Referenten selbst bezeugen. Das *Wie* des *So* des Bildes bezeugt die Eigenart dieses Referenten – über sein *Dass* und *Was* hinaus. Doch eben dieses *Wie* bedarf seinerseits einer Art „Re-konstruktion“. Ohne die *Re-Konstruktion* der *Re-präsentation* des Referenten, die am Ort des Bildes präsentiert wird, bliebe dieser trotz aller Sichtbarkeit unsichtbar, unvergegenwärtigt. Ohne betrachtende Lektüre findet das Bild nicht statt. Das Bild präsentiert seinen Referenten nicht unmittelbar, sondern im Rahmen einer keineswegs vorentschiedenen Frage: „Wird es gesehen worden sein?“

Das Bild eröffnet also neben der differenziellen *Spur*-Beziehung noch eine zweite temporale Aufspreizung, die allerdings nur selten wahrgenommen wird – nämlich eine Referentialität in die Zukunft. Diese „zweite“ Referentialität ist nicht neu. Sie hat vielmehr schon die „abgebildete“ Ur-Szene des Bildes beherrscht und ist nichts anderes als die *différance*- oder *Spur*-Beziehung mit umgekehrtem Vorzeichen. In jedem Moment des Bezugs zur Welt und damit auch zum Bild ließe sich ja die Frage stellen: *Was* wird es gewesen sein? Das photographische Bild – und dies ist das gemeinsame Charakteristikum dieser Form der Bildgebung – antwortet auf diese Frage mit der nachträglichen Feststellung im Sinne Barthes’: *So* ist es gewesen. Das Bild bezeugt seinen Referenten, indem es zeigt *wie* es gewesen ist. Worin dieses *Wie* (und das damit gegebene *Was*) aber besteht, vermögen nur die Diskurse der Bildbetrachter – der Laien wie der Bildwissenschaftler und Kunsthistoriker, der Bezeuger und der Verdränger – *versuchen* zu sagen. Dank der Eigenart des Bildes liegt darin aber keinerlei Relativität. Es *ist* so gewesen, sagt das Bild. *Es wird* „so“ *gewesen sein*, bekennt der Bildbetrachter und

meint mit diesem so nun nicht mehr den Modus des Bildes und dessen Referentialität, sondern den Modus und Inhalt seiner eigenen Referenz auf das Bild. Das Es ist gleich geblieben. Der Referent ändert sich nicht. Da er jedoch nicht unmittelbar fassbar ist, ist es lediglich im So am Da gegeben – am Ort der Ur-Szene ebenso wie am Ort des Bildes. Und es wird im So des lesend-betrachtenden Diskurses gegeben sein – insofern dieser das Bild als Bild ernst zu nehmen sucht. Doch auch in diesem So wird es nicht einfach aufgegangen sein. Das So spricht ja nicht in eigener Sache. Das So gibt nicht sich zu sehen. Das So spricht vielmehr in eines „anderen Sache“. Erst dort, wo das So des Bildes anderes zu sehen gibt als sich selbst, kann sich die Referentialität des Bildes vollenden. Es gilt also, im So das Andere des Da zu entdecken: es, das auch „so“ nicht einfach da ist. Das So wird ein anderes (es) gewesen sein müssen. Das Was/Wie des es liegt somit aller Referentialität zum Trotz stets erneut in der Zukunft: Was/wie wird es gewesen sein? Ça aura été – es wird so gewesen sein.^[14] Und „so“ wird anders gewesen sein. Das gegenwärtige So des es im Da des Bildes ist sein (es) Symptom, die Gestalt seiner Bezeugung. Der „Ort“ des Bildes ist daher der Ort eben dieses Symptoms, der Ort der Spur des es im Da.^[15]

Endnoten

- [1] Die Übersetzung des Ça a été lautet in der deutschen Version von *La chambre claire* eben so: „Es ist so gewesen“ (Barthes 1980, 87).
- [2] Aus vielfachen Gründen ist hier noch nicht recht entscheidbar, ob das Bild eine Präsentation oder eine Re-Präsentation vollzieht. Eine Einengung auf eine der beiden Möglichkeiten käme einer Vorentscheidung gleich. Die Formulierung muss daher zunächst offen gehalten werden.
- [3] Lacan 1949. – Zur Referenz auf das Lacan'sche Spiegelstadium vgl. auch Rosalind Krauss' Anmerkungen zum „Index“ (in: Krauss 1976/77, 250f).
- [4] Selbstverständlich ließe sich auch am Design-Objekt das Bild in gewisser Hinsicht stets wieder rekonstruieren. Doch im selben Maße hörte das rekonstruierte Bild damit auf Design-Objekt zu sein.
- [5] Derrida zitiert eine alte Darstellung der Geschichte der jungen Korintherin *Butades* (auch *Dibutades*), die den Namen ihres Vaters trug, von Antoine d'Origny (1734-1798): „[Sie] musste sich einmal für kurze Zeit von ihrem Geliebten trennen. Da bemerkte sie an der Wand den Schatten jenes jungen Mannes, gezeichnet vom Licht einer Lampe. Die Liebe brachte sie auf den Gedanken, dieses für sie so teure Bild festzuhalten, indem sie eine Linie zog, die exakt dem Umriss des Schattens folgte. Der Vater dieser verliebten jungen Frau war *Butades* [*Dibutades*], ein Töpfer aus Sykion ...“ (Derrida 1990, 53 Anm. 65.)
- [6] Bemerkenswert an der Darstellung der *Butades*-Erzählung ist jedoch auch, dass das Schattenbild bereits da war und mit dem Stift lediglich nachgezogen wurde.
- [7] Den Schattenriss in seiner Materialität mit dem Photo vergleichen zu wollen, würde zwar auf einige Anhaltspunkte zurückgreifen können – die Bedeutung des Lichts wie des Schattens selbst, der Abschattung und das spezifische *Framing* –, doch geht es hier zunächst bloß

um den Charakter der Referentialität. Die Photographie geht in ihrer Referentialität nicht auf. An diesem Zusatz zur Referentialität wären schließlich auch die Unterschiede zwischen verschiedenen Bildgebungen zu verorten. Das Thema dieser Untersuchung ist jedoch zunächst vor allem der Ort des Bildes, seine Topologie und die komplexe Beziehung zu seinem Referenten.

[8] Zur Entstehung und Bedeutung des Spur-Begriffs bei Levinas und in weiterer Folge bei Derrida, vgl. Zeillinger 2005.

[9] Es ist Levinas, der die Bestimmung der Spur erstmals mit dem griechischen Verständnis von *enigma* verknüpft: „Diese Weise des Anderen, um meine Anerkennung nachzusuchen und dennoch zugleich das Inkognito zu wahren, [...] diese Weise in Erscheinung zu treten, ohne zu erscheinen, nennen wir – unter Bezug auf die Etymologie dieses griechischen Wortes und im Gegensatz zum siegreichen und indiskreten Erscheinen des *Phänomens* – *Enigma*, Rätsel.“ (Levinas 1965, 246) – Die entsprechende griechische Bestimmung findet sich bei Aristoteles: Er bezeichnet das *enigma* als die Fähigkeit, „unvereinbare Wörter miteinander zu verknüpfen und hiermit gleichwohl etwas wirklich Vorhandenes zu bezeichnen.“ (Poetik 1458a)

[10] Von einem ebensolchen Ereignisort/Ereignisstätte (*site événementiel*) spricht Alain Badiou in seiner Philosophie des Ereignisses – ohne dabei aber ein Bild im engeren Sinn zu haben (vgl. Badiou 1988, Meditation 16). Doch auch bei ihm findet sich die Thematik der Spur, wenn auch in einem zunächst scheinbar anderen Kontext – dem der „Wahrheit“, die durch die Treue zu einem Ereignis, das heißt durch das (nachträgliche) Bezeugen eines (vorgängigen) Ereignisses, begründet wird. Durch die zeugnishaft Vergegenwärtigung eines Ereignisses, wird der Zeugnisträger selbst zum „Ereignis des Ereignisses“. Diese referentielle Ereignis- und Zeugnisstruktur ist der des Bildes allerdings keineswegs unähnlich: „Im Grunde ist eine Wahrheit die materielle Spur des ereignishaften Zusatzes in der Situation. Sie ist also ein *immanenter Bruch*. | ‚Immanent‘, weil eine Wahrheit in der Situation auftritt (fr. ‚procède‘) und nirgendwo sonst. Es gibt keinen Himmel der Wahrheiten. ‚Bruch‘, weil das, was das Auftreten [oder den Prozess, A.d.Ü.] der Wahrheit – das Ereignis – möglich macht, weder in den Gewohnheiten der Situation lag, noch sich durch die etablierten Kenntnisse denken ließ.“ (Badiou 1993, 63f.)

[11] Roland Barthes sieht darin sogar einen Vorzug der Photographie gegenüber dem „bewegten Bild“, dem Film. Während ihm bezüglich der idealisierenden, gegenwartsausschließenden Dunkelheit des Kinosaals recht zu geben wäre, ließe sich aber auch der Film von seinen *differenziellen Rändern und Brüchen* her, das heißt von der Wahrnehmung des Randes und der Grenze zwischen dem Bildhaften des Films und dem Nicht-Bildhaften des je gegenwärtigen Kontextes in die Überlegungen zum Ort des Bildes miteinbeziehen. Auch der Film mutiert nicht – selbst dort nicht wirklich, wo er in eine interaktive Beziehung zum Publikum tritt, da auch in einem solchen denkbaren Setting die Struktur dieser Beziehung gleich bleibt. Würde auch sie sich prinzipiell ändern, würde der Film aufhören Film gewesen zu sein. Er würde tendenziell versuchen, in eine Welt der Avatare und Surrogates überzuführen. Da aber auch diese Welt stets entlarvbar bliebe, bleibt auch der Film in aller Subtilität stets ein Film.

[12] Auf eine entsprechende Stelle bei Barthes, in der dieser von einer *différence*-ähnlichen „neuen Kategorie der Raum-Zeitlichkeit“ spricht, die eine „örtliche Unmittelbarkeit“ (*da*) und ein „zeitlich Vorhergehendes“ (*es*) verknüpft (vgl. Barthes 1982, 39), wird unten noch näher eingegangen sein.

[13] Vgl. zum Verständnis des *sinthome* und der Thematik des Symptoms bei Lacan: Ebner 2007, sowie mit Bezug zum Verständnis des Ereignisses: Zeillinger 2006.

[14] Die Formulierung des Barthes'schen *ça-a-été* im Modus des *futur antérieur* findet sich u.a. auch in Michael Wetzels Nachwort zu *Das Aufzeichnungen eines Blinden*: Wetzels 1990, 150.

[15] Mein nachträglicher Dank gilt an dieser Stelle MMag. Iris Laner, auf deren Vortrag zum Thema „So wird anders gewesen sein. Zur Zeitlichkeit des photographischen Bildes“, den sie im November 2009 im Rahmen des Interdisziplinären Forums .UND. in Wien gehalten hat, fast alle Inspirationen, die diesem Text zugrunde liegen, zurückgehen.

Bibliographie

- Badiou, Alain: *Das Sein und das Ereignis*. Berlin: diaphanes 2005 [fr. 1988].
- Badiou, Alain: *Ethik. Versuch über das Bewusstsein des Bösen*. Wien: Turia + Kant 2003 [fr. 1993].
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1985 [fr. 1980].
- Barthes, Roland: „Rhetorik des Bildes“, in: ders.: *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Frankfurt/M. Suhrkamp 1990 [fr. 1982], 28-46.
- Celan Paul: „Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises (Darmstadt, am 22. Oktober 1960)“, in: ders.: *Der Meridian und andere Prosa*. Frankfurt/M.: Suhrkamp ³1994 [¹1983], 40-62.
- Derrida, Jacques: „Das Subjekt ent-sinnen“, in: Thévenin, Paule;
- Derrida, Jacques (Hg.): *Antonin Artaud. Zeichnungen und Portraits*. München: Schirmer/Mosel 1986, 51-109.
- Derrida, Jacques: *Aufzeichnungen eines Blinden. Das Selbstporträt und andere Ruinen*. München: Fink 1997 [fr. 1990].
- Derrida, Jacques: „Die Fotografie als Kopie, Archiv und Signatur. Im Gespräch mit Hubertus v. Amelunxen und Michael Wetzel (1992)“, in: Amelunxen, Hubertus v. (Hg.): *Theorie der Fotografie IV. 1980-1995*. München: Schirmer/Mosel 2000, 280-296.
- Ebner, Klaus (2007): „Zwischen Sinn und Sein. Zur Funktion des Symptoms als Knoten“, in: Ruhs, August; Seitter, Walter (Hg.): *Unbewusstes Inszenieren. Symptom - Werk - Leben*. Wien: Sonderzahl 2007, 23-50.
- Gasché, Rodolphe: *The Tain of the Mirror. Derrida and the Philosophy of Reflection*. Cambridge, MA; London: Harvard UP 1986.
- Krauss, Rosalind E.: „Anmerkungen zum Index: Teil 1“ (1976) und „Anmerkungen zum Index: Teil 2“ (1977), in: dies.: *Die Originalität der Avantgarde und andere Mythen der Moderne*. Amsterdam; Dresden: Verlag der Kunst 2000, 249-264; 265-276.
- Lacan, Jacques: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint (Bericht für den 6. Internationalen Kongress für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949)“, in: *Schriften I*. Weinheim; Berlin: Quadriga ⁴1996 [fr. 1966], 61-70.
- Lacan, Jacques: *Seminar XXII – R.S.I.* (unveröffentlicht) 1975.
- Levinas, Emmanuel: „Rätsel und Phänomen (1965)“, in: ders.: *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie*. Freiburg/Br.; München: Alber, 1983, 236-260.
- Wetzel, Michael: „Ein Auge zuviel“. Derridas Urszenen des Ästhetischen“, in: Derrida 1990, 129-155.
- Zeillinger, Peter: „Phänomenologie des Nicht-Phänomenalen. Spur und Inversion des Seins bei Emmanuel Levinas“, in: Blamauer, Michael; Fasching, Wolfgang; Flatscher, Matthias (Hg.): *Phänomenologische Aufbrüche*. Frankfurt/M. u.a.: Lang, 2005, 161-179.
- Zeillinger, Peter: „Das Ereignis als Symptom. Annäherung an einen entscheidenden Horizont des Denkens“, in: ders.; Portune, Dominik (Hg.): *nach Derrida. Dekonstruktion in zeitgenössischen Diskursen*. Wien: Turia+Kant 2006, 173-199.

Autor

Peter Zeillinger, Mag.Dr., ist Philosoph und Theologe, Lehrbeauftragter am Institut für Philosophie in Wien. Seine Forschungsschwerpunkte liegen auf Fragen der französischen Gegenwartsphilosophie und der politischen Philosophie.

Publikationen zu J. Derrida, E. Levinas, A. Badiou und J. Lacan; (gem.m.Dominik Portune, Hg.) „nach Derrida. Dekonstruktion in zeitgenössischen Diskursen“ (Turia+Kant, 2006). Homepage: www.peter-zeillinger.at

Titel

Peter Zeillinger, Der „Ort“ des Bildes. „Spurhafte“ Referentialität (nicht nur) in der Photographie, in: kunsttexte.de, Nr. 1 2010 (10 Seiten) www.kunsttexte.de.