

Doppelgänger II

„Die Spiegel täten gut daran, sich ein wenig zu besinnen,
ehe sie die Bilder zurückwerfen.“
(Jean Cocteau, 1932)¹

„Was man im Spiegel sieht, ist ein erstarrtes Objekt, ein imaginärer Gegenstand.
Ebenso ist das, was man auf einer Photographie sieht, nicht man selber.
Ich würde sagen, daß als einziger ICH MICH nicht sehen kann
– wohingegen die anderen mich sehen.“
(Roland Barthes, 1980)²

„Der Spiegel ist nämlich eine Utopie, sofern er ein Ort ohne Ort ist.
Im Spiegel sehe ich mich da, wo ich nicht bin:
in einem unwirklichen Raum, der sich virtuell hinter der Oberfläche auftut;
ich bin dort, wo ich nicht bin,
eine Art Schatten, der mir meine eigene Sichtbarkeit gibt,
der mich mich erblicken läßt, wo ich abwesend bin: Utopie des Spiegels.“
(Michel Foucault, 1990)³

„[D]as große Motiv der Romantik“ sei, so Ernst Fischer, „Schatten, Spiegelbild, Doppelgänger.“ Seiner Analyse, die Hintergründe seien in den Progressionen der Industriellen Revolution und der kapitalistischen Warenwirtschaft zu suchen, die zur „Nicht-Übereinstimmung des gesellschaftlichen mit dem ‘privaten’ Menschen“⁴ geführt hätten, mag man sich anschließen. Sie ist nicht allzu weit entfernt vom Befund Hubertus von Amelunxens zu Adelbert von Chamisso's Erzählung des Peter Schlemihl und dessen Schatten von 1814, in der „eine Allegorie des zur Schattenlosigkeit entseelten Jahrhunderts [...], eine Allegorie der im Tausch mit dem Geldsäckel zur Ware hypostasierten Natur“ enthalten sei.⁵ Fokussiert auf den Zeitgenossen kann man auch von Entfremdung sprechen, die dessen Verhältnis zu seinesgleichen charakterisiert, das der Ordnung der Klassen und des Marktes unterliegt.

Wie eine Veranschaulichung der Warenbeziehungen erscheinen die Figuren in der Daguerreotypie des Boulevard du Temple von 1838 und dem Holzstich von George Cruikshank „Der Mann in Grau bietet Peter Schlemihl seinen Schatten im Tausch gegen seine Seele an“, der 1827 als Illustration einer Schlüsselszene in der englischen Übersetzung von Chamisso's Roman erschienen ist. Der Teufel, der zwei Schatten besitzt und damit über Mittel und

¹ Jean Cocteau, *Versuche. Essai de critique indirecte* [1932], [Ins Deutsche übertragen von Friedhelm Kemp], Mit zwölf Zeichnungen von Pablo Picasso und Giorgio de Chirico, Wien, München, Basel: Kurt Desch, 1956, S. 192.

² Roland Barthes, „Schreiben als Verausgabung für nichts. Ein Gespräch mit Jacques Chancel“, in: *Freibeuter* 6, Berlin: Freibeuter/Wagenbach, 1980, S. 2-14, hier S. 9.

³ Michel Foucault, „Andere Räume“, Übersetzung: Walter Seitter, in: *zeitmischrift. ästhetik & politik*, Nr. 1, Düsseldorf 1990, S. 4-15, hier S. 10.

⁴ Ernst Fischer, *Kunst und Koexistenz. Beitrag zu einer modernen marxistischen Ästhetik*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1966 (Rowohlt Paperback, 53), S. 138.

Macht verfügt, lockt Schlemihl mit einem Vertrag, den der Schuhputzer und sein Kunde bereits geschlossen haben. Schlemihl soll seine Seele gegen den verlorenen Schatten eintauschen, während der Schuhputzer seine Arbeitskraft gegen Geld an einen Mann verkauft hat, der sich solche Dienste leisten kann. Die Gestalt des Besitzenden ist in beiden Bildern größer gehalten; der Schuhputzer ist in seiner Arbeit, bei der er den Oberkörper bewegt hat, aufgegangen, was sich bildlich niederschlägt und ihn wegen der langen Belichtungszeit nicht mehr deutlich erkennen lässt.



George Cruikshank: „Der Mann in Grau bietet Peter Schemihl seinen Schatten im Tausch gegen seine Seele an“, 1827, Holzstich (aus: Victor I. Stoichita, *Eine kurze Geschichte des Schattens*, Aus dem Französischen von Heinz Jatho, München: Wilhelm Fink, 1999 [Bild und Text, hrsg. von Gottfried Böhm, Karlheinz Stierle), 174]



Louis Jacques Mandé Daguerre: Boulevard du Temple, 8 Uhr am Morgen, April/Mai 1838, Daguerreotypie, Ausschnitt (aus: Beaumont Newhall, *Geschichte der Photographie*, Aus dem Amerikanischen von Reinhard Kaiser, München: Schirmer/Mosel, 1984, S. 16)

Auch der literarische Bruder Schlemihls, Erasmus Spikher, bekannt gemacht von E.T.A. Hoffmann 1815, kann sein verlorenes Spiegelbild nur zurückgewinnen, wenn er einen diabolischen Pakt mit einer verführerischen Frau eingeht. Er soll seine Familie verlassen, was Spikher jedoch ablehnt und „in die weite Welt“ zieht in der Hoffnung, dem Teufel sein Spiegelbild wieder abzugeben. Dort trifft er Peter Schlemihl, und „beide wollten Kompagnie [zusammen] gehen, so daß Erasmus Spikher den nötigen Schlagschatten werfen, Peter Schlemihl dagegen das gehörige Spiegelbild reflektieren sollte; es wurde aber nichts daraus.“⁶ Was auch verstanden werden kann als der Beginn einer fortwährenden Suche des 19. Jahrhunderts nach

⁵ Hubertus v. Amelunxen, „Worte des Lichts. Fünf Perspektiven zum Schatten“, in: *Fotovision. Projekt Fotografie nach 150 Jahren*, Bearbeitet von Bernd Busch, Udo Liebelt und Werner Oeder, Ausstellungskatalog Sprengel Museum, Hannover 1988, S. 211-216, hier S. 211.

⁶ E.T.A. Hoffmann, „Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde“ [1815], in: ders., *Fantasie- und Nachtstücke*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985, S. 268-283, hier S. 282.

seinem Bild, indem es mit den Welt-, Industrie- und Kunstaustellungen sowie mit den Bildern der Fotografie und der Künste auf seine Errungenschaften aufmerksam macht.

Nach diesen beiden Helden tritt eine weitere Figur auf, die dasselbe Schicksal wie Schlemihl erleidet, indem ihr der Schatten abhanden kommt. Doch lässt der Autor, Hans Christian Andersen, den namenlosen jungen Mann – ein gelehrter Herr schon von Beginn an, im Gegensatz zu Peter Schlemihl, der sich erst am Ende den Wissenschaften zuwendet – in eine andere Geschichte treten und nach dem Verlust seinen Unmut kundtun: „Das ärgerte ihn aber nicht so sehr deswegen, weil sein Schatten fort war, sondern weil er wußte, daß es eine Geschichte gab von einem Mann ohne Schatten, die kannten doch alle Leute daheim [...], und käme nun der gelehrte Mann dorthin und erzählte seine Geschichte, so würden sie sagen, daß er sie nur nachzuahmen ausgegangen sei, und das brauchte er nicht.“⁷ Also macht sich sein Schatten selbständig und wird zu einem herrischen Doppelgänger, der seinen Schöpfer tyrannisiert und schließlich ermordet. Das Bild, möchte man sagen, tritt vor das Original, das dem Tode immer näher rückt, während jenes überleben wird. Der Verdopplung widmet sich Andersen auch späterhin in seinen Scherenschnitten, wenn er gefaltetes Papier bearbeitet und so symmetrische Gestalten erhält.⁸

Die Metaphorik der Fotografie – nicht zuletzt ein Kind der Romantik – hat sich der Begriffe, die zunächst Motiv waren, bemächtigt und sie mit je eigener Bedeutung zur bildlichen wie theoretischen Bestimmung des Mediums eingesetzt. Darauf verweist Bernd Stiegler, bevor er sein *Album photographischer Metaphern* aufschlägt, wo nicht zuletzt „Schattenbild“, „Silberspiegel“ und „Doppelgänger“ ihren Platz gefunden haben.⁹ Weil aber bei dieserart Übertragungen – wie üblich bei metaphorisch gebrauchten Bildern – das geschichtliche Umfeld abhanden kommt, wird im Folgenden auf einige zeitgleiche Erscheinungen aufmerksam gemacht und sollen die an anderer Stelle gemachten Bemerkungen zum Doppelgänger (I) ergänzt beziehungsweise andere Seiten aufgeschlagen werden.

Den Schatten ins Spiel gebracht haben die Erfinder: Daguerre, indem er aufgrund der Begrenztheiten von Ausrüstung und Material nicht imstande ist, mehr als eine Silhouette des Menschen wiederzugeben. So ist es nur nahe liegend, wenn es im frühesten Kommentar zur Erfindung von Anfang 1839 heißt, dass sich alle Dinge einschreiben, sobald „irgend ein

⁷ Hans Christian Andersen, „Der Schatten“ [1847], ausgewählt und übertragen von F. Aa. Hansen-Löve, in: ders., *Der Schatten und andere Geschichten*, Wien: Wilhelm Frick, 1945, S. 7-27, hier S. 11.

⁸ Vgl. Marion Ackermann, *SchattenRisse. Silhouetten und Cutouts*, mit Beiträgen von Claudia Denk u.a., hrsg. von Helmut Friedel, Ausstellungskatalog Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München 2001, Abb. 58, S. 109 und 66, S. 114, dort auch der Beitrag der Herausgeberin, „‘Des Märchendichters Scheere’. Die Scherenschnitte Hans Christian Andersens“, S. 115-119.

⁹ Bernd Stiegler, *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006 (es 2461), „Vorbemerkung“, S. 1 f. sowie entsprechende Kapitel.

Schatten auf diese Platte fällt – die Erde oder der Himmel, oder fließendes Wasser, die Cathedrale, welche sich in den Wolken verliert, oder auch der Stein, das Straßenpflaster, das Sandkorn [...]“¹⁰ Die Schatten bilden sich ab, weil das Licht die empfindliche Schicht auf der Platte schwärzt und sich das Dunkel hell hervorhebt. Das eigentliche Bild der Daguerreotypie ist ja ein Negativ, das erst bei schräger Betrachtung gegen einen dunklen Hintergrund positiv erscheint.

William Henry Fox Talbot bemerkt wenig später: „Das Vergänglichste aller Dinge, ein Schatten, das sprichwörtliche Sinnbild für alles, was flüchtig und vergänglich ist, kann durch den Zauber unserer natürlichen Magie gebannt und für immer festgehalten werden in der Stellung, die ihm nur für einen kurzen Augenblick bestimmt zu sein schien.“¹¹ Mit der Anführung der Zeitlichkeit – oder wenn man will: deren Aufhebung im Augenblick –, die den Bildern des Schattens und der Fotografie gemeinsam ist, wird eine gängige Metapher kreiert.

Doch nicht allein Daguerre und Talbot wissen, dem Schatten seine Flüchtigkeit zu nehmen, sondern – ich will hier eine technische Entwicklung metaphorisch einbringen – die neu aufgekommene Art der Beleuchtung stellt ihn auf andere Weise ruhig. Ab den 1830er Jahren löst das Gaslicht nach und nach Wachskerze und Öllampe ab. Sein Licht strahlt heller als das der Vorgänger, weil die Flamme größer ist, es benötigt keinen Docht und zeichnet sich durch regelmäßigen Gasfluss aus.¹² Damit erscheinen nicht nur die Schattenwürfe in den Konturen schärfer, sondern auch das Flackern hat weitestgehend ein Ende gefunden, was nicht zuletzt dem Betrachten von Bildern zugute kommt. Mit dem Verschwinden der schwachen und unruhigen Lichtquelle, die von außerhalb der eigenen vier Wände gespeist wird, ist auch die intime Atmosphäre im Rückgang, was mit dem Blick auf die neuen Bilder konform geht, der ja auf ein Außen gerichtet ist.

Wer frontal auf eine Daguerreotypie blickt, meint, einen Spiegel vor sich zu haben. Auf der versilberten Kupferplatte zeichnen sich die negativen Eindrücke des Vorbildes nur schemenhaft ab, während das eigene Gesicht reflektiert wird. In der Anfangszeit des Verfahrens kommt hinzu, dass das Bild seitenverkehrt erscheint; erst nach einer Weile bestücken die Daguerreotypisten die Apparatur mit einem Spiegel, um seitenrichtige Wiedergaben zu erhal-

¹⁰ [Jules Janin], in: *Das Geheimnis der Daguerreotypie, oder die Kunst: Lichtbilder durch die Camera obscura zu erzeugen*, Leipzig: Paul Baumgärtner, 1839, S. 32-45, hier S. 37.

¹¹ William Henry Fox Talbot, „Some Account of the Art of Photogenic Drawing, or, the Process by Which Natural Objects May be Made to Delineate Themselves without the Aid of the Artist's Pencil“, in: *The Philosophical Magazine*, 31. Januar 1839, zit. nach: Wolfgang Baier, *Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*, München: Schirmer/Mosel, 1977, „Über die Kunst der photogenischen Zeichnung“, S. 82-86, hier S. 84

¹² Vgl. Wolfgang Schivelbusch, *Lichtblicke. Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert* [1983], Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 1986, S. 45 f. In den 1830er Jahren werden auch die wesentlichen technischen Voraussetzungen zur Verbreitung des elektrischen Lichts entwickelt, bei dem dann das Flackern der Lichtquelle endgültig ausgeschaltet ist.

ten. So liegt nahe, dass Jules Janin die aufgenommenen Ansichten „im Daguerre’schen Spiegel reflectirt gesehen“ hat,¹³ wobei mit dem Begriff des Reflexes die Plötzlichkeit von Reaktionen, also ein zeitliches Moment angedeutet wird. Am Ende der Periode der Daguerreotypie, als sich das Papierpositiv bereits endgültig durchgesetzt hat, wird das Bild des Spiegels gleichermaßen für die fotografische Wiedergabe – bestehend aus Negativ und Positiv – bemüht und die Fähigkeit des Reflexes mit einbezogen. Die Fotografie bewirke, schreibt Oliver Wendell Holmes 1859, „dass nun ein Blatt Papier wie ein Spiegel reflektiert [...]“¹⁴

Die Fotografie ist zu einem Spiegel avanciert, der Halt verleiht. Insbesondere das Bürgertum, dessen wirtschaftliche Macht wächst, während der politische Einfluss damit nicht Schritt halten kann, sucht nach seiner Bestimmung, der Einzelne nach Orientierung innerhalb der Gesellschaft. In den rasch sich verändernden sozialen und ökonomischen Strukturen und Bedingungen, in der Beschleunigung der Verkehrs- und Informationsflüsse fehlen feste Markierungen, nach denen man sich ausrichten kann. Was an Kontakten in den expandierenden großen Städten verlustig zu gehen droht, wird bildlich dingfest gemacht: In den Ansichten der Fotografie trifft der Zeitgenosse auf seinesgleichen. Die Galerie mit den Porträts der Verwandten und Bekannten schreibt die Beziehungen fest und definiert die Schicht, der man sich zugehörig fühlt. Im Anblick des eigenen Bildnisses, auf dem der Schatten eines früheren Augenblicks liegt, versichert sich der Betrachter seiner Gegenwärtigkeit wie der Geschichte, die er mit sich trägt. Im Spiegel der Fotografie finden sich die Fluchtpunkte einer gewesenen Zeit und eines verlassenen Ortes, von denen aus eine Projektion über das Jetzt (des Betrachtens) hinaus erfolgen kann und dieserart Zukunft verheißt.

Das 19. Jahrhundert ist nicht nur eine Ära der Schattenlosigkeit, sondern auch der fehlenden Spiegelbilder. Es existieren keine Selbstporträts von Fotografen, die sich frontal gegen eine spiegelnde Fläche ablichten, wohl aber Bildnisse mit Modellen, deren Gesicht sich zur Kamera hin und in einem Spiegel darbietet.¹⁵ Meist sind es bekannte Darstellerinnen aus Theater und Oper – aber niemals Männer –, die mit einem Spiegel auf der medialen Bühne posieren und dem Anliegen des Jahrhunderts, das sich ständig ausstellen möchte, ihr Bild leihen. Doch der gelegentlichen Inszenierung steht die allseitige Beliebtheit von Schauergeschichten mit Vampiren, die kein Spiegelbild besitzen, entgegen: gleichsam die negative Folie des Hangs nach ständiger bildlicher Prostitution. Deren literarische Präsenz während des ge-

¹³ [Jules Janin], in: *Das Geheimnis der Daguerreotypie, oder die Kunst: Lichtbilder durch die Camera obscura zu erzeugen*, Leipzig: Paul Baumgärtner, 1839, S. 32-45, hier S. 42.

¹⁴ Oliver Wendell Holmes, „Das Stereoskop und der Stereograph“ [1859], in: Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie I. 1839 – 1912*, München: Schirmer-Mosel, 1980, S. 114-121, hier S. 115.

samten Säkulum verdankt sich nicht zuletzt – analog den Bildern und Meldungen über Verbrecher in der Presse – der moderaten Gelegenheit, sich in Differenz zu den spiegellosen Gesellen zu definieren.



Anonym: Junges Mädchen im Spiegel, 1841, Daguerreotypie, 7,6 x 10,3 cm (aus: *Le daguerréotype français. Un objet photographique*, Ausstellungskatalog Musée d'Orsay, Paris, Paris: Editions de la Réunion des musées nationaux, 2003, S. 195)

Die Vampire, Dämonen und anderen Gestalten aus dem Reich der Geister überleben den Niedergang der alten Ordnungen auch über den Ersten Weltkrieg hinaus, nachdem der technische Fortschritt seine Zerstörungskraft bewiesen hat und seine Produkte in den Schlachten der gegenseitigen Vernichtung anheim gefallen sind. Im Zwielicht der 1920er Jahre, noch im Nachhall der Katastrophe, doch schon dem hellen Horizont einer neuen Moderne entgegen eilend, haben sie ihren Auftritt in allen Medien. Oft tragen sie noch die alten Kleider, nehmen jedoch andere Gestalt an und treffen in anders gearteten Formationen aufeinander. In der Oper feiert 1919 „Die Frau ohne Schatten“ von Richard Strauß ihr Debut, Film und Fotografie bemächtigen sich des Spiegels und des Schattens als Ausdrucksmittel und Metapher, zudem werden mit den Fotogrammen ganz eigene Schattenbilder kreiert; der Kriminalroman macht ein Phantom zu seinem Helden.

Fantômas, entstanden am Vorabend des Krieges, ist ein König des Verbrechens, der in den 32 Romanen von 1909 bis 1914 nicht gefasst werden kann. Juve, der Polizist, wird bisweilen mit ihm verwechselt und selbst verfolgt, so dass der eine jeweils als des anderen Doppelgänger erscheint. 1919 wird die Serie fortgesetzt. Die Figur, die ständig ihre Identität wechselt und über kein eigenes Aussehen verfügt, daher nicht zu den Lebendigen zählt, begeistert die surrealistische Szene. Sie tritt aus dem Schatten, um in der 'realen' Welt ihr Unwesen zu treiben, wie ihre Bewunderer den umgekehrten Weg einschlagen und in Träumen und in halluzinatorischen Exkursionen nach der Welt hinter dem Spiegel fahnden, um dort

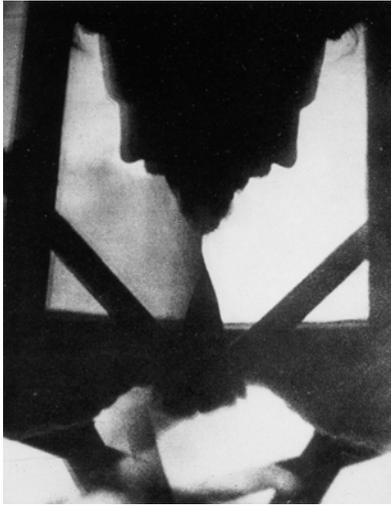
¹⁵ Vgl. dazu *Das Selbstportrait im Zeitalter der Photographie. Maler und Photographen im Dialog mit sich selbst / L'autoportrait à l'âge de la photographie. Peintres et photographes en dialogue avec leur propre image*, hrsg. von Erika Billeter, Ausstellungskatalog Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Bern: Benteli, 1985.

das wahre Leben zu entdecken. René Magritte zeichnet Fantômas 1926 als Silhouette, als schwarze Gestalt mit offenen Augen, unbeweglich auf einem Podest verharrend und dem Betrachter zugewendet, während im Hintergrund ein Polizeiauto in eine andere Richtung fährt und sein Lenker ihn zum wiederholten Mal verfehlt. Zwei Jahre später verrät der Künstler dem Polizisten „ein Mittel, sein Ziel zu erreichen: Juve muß in einen Traum von Fantômas eindringen [...]“¹⁶

Was den Surrealisten das Unbewusste, das sie als Literatur zum Sprechen und in Bildern zur Ansicht bringen, ist den Vertretern des Expressionismus unter den Regisseuren das Unheimliche, das sie im Stummfilm zu Bildfolgen formen. Sie bedienen sich der Themen und Gestalten der Romantik, lassen sie in den alten Gefilden agieren oder versetzen sie in die Gegenwart, mystisch überhöht und von deformierten architektonischen Gebilden umgeben. Über allem stummen Spiel liegt eine Atmosphäre des Helldunkel, in dem sich die Abgründe der Seele und die Fährnisse des Alltags ebenso auftun wie verbergen. Spiegel und Schatten werden exzessiv genutzt. Nosferatu, der Dracula nachempfundene Vampir, kündigt sein Kommen in dem Streifen von Friedrich Wilhelm Murnau (1922) immer wieder mit einem monströsen Schattenwurf an. In dem Film „Schatten“ von Paul Robison (1923) treten in den Schlüssel-szenen die Hauptfiguren als Spiegel- und Schattenbilder auf, wird der Betrachtete zum Betrachter, verkehren sich die Rollen: „[I]n einem dieser Spiegel sieht man die Tür sich öffnen und schließen, durch die sich ihr Liebhaber zu ihr schleicht. Im gleichen Spiegel erblickt danach der betrogene Ehegatte den Kuß der Ehebrecher, und es ist voll Bedeutung, daß er zuerst nur ihre Schatten hinter der verhängten Glastür widergespiegelt sieht. Danach wird der Liebhaber das Bild des lauernenden Gatten im selben Spiegel gewahr. Und nach dem Mord kehrt der Gatte zu dem Spiegel zurück, dessen betrügerisch glatte Oberfläche nichts von dem empörenden Bild bewahrt hat. Im flackernden Kerzenlicht – die zitternde Hand hält unsicher den Kandelaber – sieht er sein Ebenbild seltsam verzerrt widergespiegelt.“¹⁷

¹⁶ René Magritte, „Notes sur Fantômas“ [1928], in: ders., *Sämtliche Schriften*, hrsg. von André Plavier, Aus dem Französischen von Christiane Müller und Ralf Schiebler, München: Carl Hanser, 1981, S. 34-35, hier S. 35. Die Zeichnung ist u.a. abgebildet in: *Die Surrealisten*, hrsg. von Arturo Schwarz, Ausstellungskatalog Schirn Kunsthalle Frankfurt, Frankfurt am Main 1989, S. 326.

¹⁷ Lotte H. Eisner, *Die dämonische Leinwand*, hrsg. von Hilmar Hoffmann und Walter Schobert, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1980 (Nr. 3660), S. 134 f. Vgl. zudem insbesondere die beiden Kapitel „Die Welt der Spiegel und Schatten“ (S. 129-153) und „Höhepunkte des Helldunkels“ (S. 295-307) sowie Gertrud Koch, „Die kinematographische Animation des Schattens“, in: *schatten / shadows*, hrsg. von Thomas Strässle, *figurationen. gender, literatur, kultur*, 5. Jg., Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 2004, Heft 2, S. 55-66.



Alvin Langdon Coburn: „Vortograph of Ezra Pound“, 1917, 20,7 x 15,9 cm (aus: *Alvin Langdon Coburn. Fotografien 1900 – 1924*, hrsg. von Karl Steinorth, Ausstellungskatalog Römisch-Germanisches Museum Köln, Thalwil/Zürich, New York: Edition Stemmler, 1998, S. 162)



André Kertész: Selbstporträt, Paris 1927 (aus: *André Kertész. 60 Jahre Fotografie. 1912 – 1972*, hrsg. von Nicolas Ducrot, Düsseldorf: Hanns Reich, 1974, S. 97)



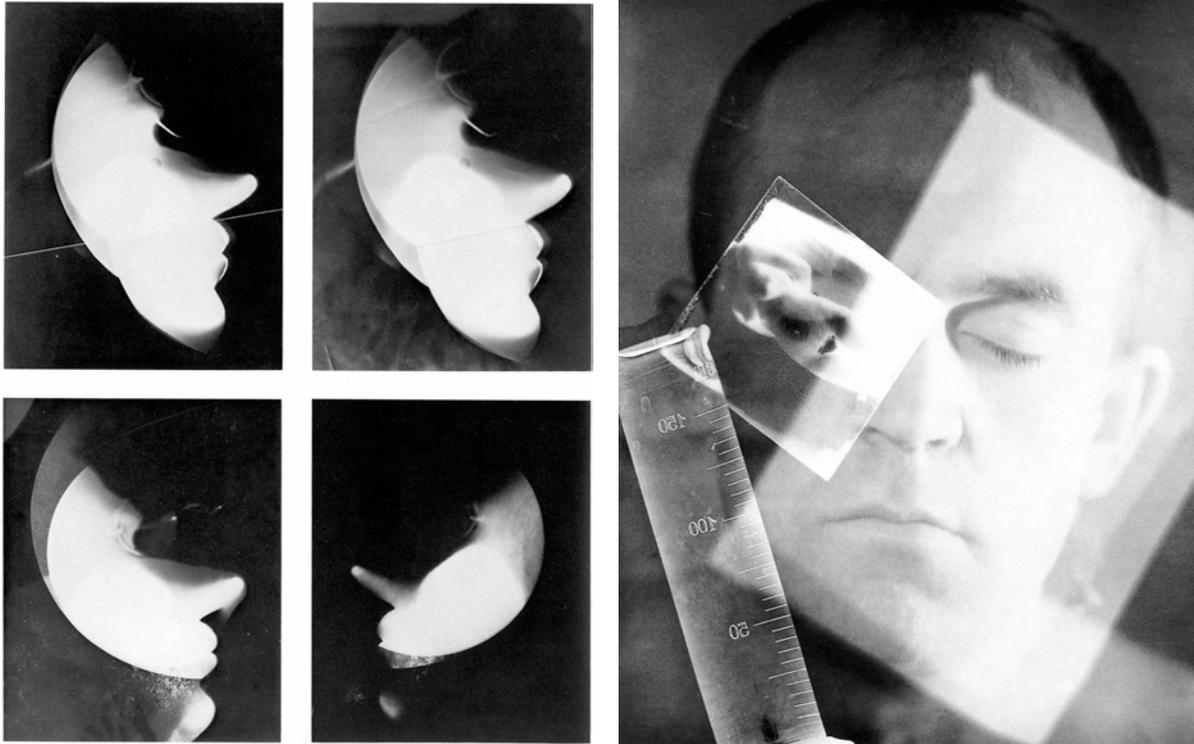
O[tt]o. Croy: „Selbstbildnis“, um 1939 (aus: *Fotografische Rundschau und Mitteilungen*, 1939, S. 334)

Auch die Fotografen greifen zu den überlieferten Motiven, wobei das Porträt des Ezra Pound von 1917 als Auftakt zu neuen bildlichen Formulierungen gelten kann. In den Vortographien arbeitet der amerikanische Fotograf Alvin Langdon Coburn mit Spiegeln, in denen sich Partien des Gesichts seines Modells mehrfach überlagern und gegeneinander stellen. Pound, der als Verfasser von Gedichten reüssiert hat und zugleich als Kritiker und Herausgeber von zeitgenössischer Literatur hervorgetreten ist, wird wie in einer Doppelrolle vorgeführt, als werfe jeweils die eine Profession ihren Schatten auf die andere. André Kertész hebt auf die positiven und negativen Erscheinungen der Fotografie ab und drückt gewissermaßen fotografisch aus, was Christian Boltanski 1990 in einem Interview äußern wird: „[...] Photographie; auf griechisch heißt das, mit Licht schreiben, ein Schatten ist also eine primäre Photographie.“¹⁸

Die avantgardistischen Fotografen der 1920er Jahre, die ein Neues Sehen propagieren, arbeiten zwar auch wie ihre Kollegen vom Film mit starken Kontrasten und extremen Perspektiven, was manche Personen und die städtische Umwelt oft unheimlich erscheinen lässt. Daneben produzieren sie mit Vorliebe Selbstporträts, in denen sie das Medium auf seine Potentiale hin zur Rede stellen. Apparatur, Spiegel und Schatten dienen als bildliche Mittel und

¹⁸ Doris von Drathen, „Der Clown als schlechter Prediger. Interview mit Christian Boltanski (Paris, Dezember 1990)“, Aus dem Französischen von Doris von Drathen, in: *Gedächtnisbilder. Vergessen und Erinnern in der Gegenwartskunst*, hrsg. von Kai-Uwe Hemken, Leipzig: Reclam, 1996 (Reclam-Bibliothek, Bd. 1546), S. 228-252, hier S. 250.

Metaphern, um die Fragen nach Ähnlichkeit und Verfremdung, Dokumentation und Reflexion, Vergegenwärtigung und Gleichzeitigkeit aufzuwerfen.



Laszlo Moholy-Nagy: ohne Titel (Selbstporträts), um 1922/26, Fotogramme, teilweise ohne Maßangaben (aus: Floris M. Neusüss in Zusammenarbeit mit Renate Heyne, *Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die andere Seite der Bilder – Fotografie ohne Kamera*, Köln: DuMont Buchverlag, 1990, S. 126)

Otakar Lenhart: Selbstporträt, 1935, Foto/Fotogramm-Kombination, 40 x 30 cm (aus: *Tschechische Avantgarde-Fotografie. 1918 – 1948*, Konzeption und Auswahl der Fotografien Vladimír Birgus, Berlin: Arnoldsche 1999, 237)

Der am Bauhaus wirkende gebürtige Ungar László Moholy-Nagy experimentiert mit der direkten Belichtung des Fotopapiers ohne Vorschaltung eines Objektivs und gibt den Ergebnissen einen Namen: „Ich nenne sie ‘Fotogramm’ [...]“¹⁹ Dabei wird hell und in gleicher Größe abgebildet, was sich direkt auf der lichtempfindlichen Unterlage befindet, während die unbedeckten Flächen bei Lichteinfall schwärzen. Die Objekte lassen im Fotogramm ihre Körper als weiße Schatten zurück. So gibt sich das Fotogramm wie das Negativ einer Fotografie, gleichfalls ein Unikat.²⁰ Später werden Fotokünstler die Fotografie mit ihrem eigenwilligen Verwandten versöhnen, wenn sie – wie der Olmützer Otakar Lenhart in einem Selbstporträt –

¹⁹ Laszlo Moholy-Nagy, „Fotoplastische Reklame“ [1926], in: Floris M. Neusüss in Zusammenarbeit mit Renate Heyne, *Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die andere Seite der Bilder – Fotografie ohne Kamera*, Köln: DuMont Buchverlag, 1990, S. 122-124, hier S. 124, Anm. 2. Vgl. auch das Kapitel „Fotogramm“.

²⁰ Damit ist auch die beliebte Frage nach dem Original der Fotografie als müßig deklariert: Mit Original sollte – einem Bonmot des österreichischen Fotografen und Fotolehrers Peter Dressler folgend – ausschließlich das Vorbild und keine einzige der Wiedergaben – ob Negativ oder Positiv – bezeichnet werden.

das Negativ eines fotografischen Porträts in einem Foto/Fotogramm mit verwenden, worauf es als positives Bild hervortritt.²¹

Die Deutsche Marianne Brandt, die das Objektiv auf eine reflektierende Kugel richtet, und die Französin Florence Henri, die einen Abzug ins Bild stellt, der wie ein Spiegel wirkt, vermerken, dass der Raum des Fotografischen einem inszenatorischen Kalkül entspringt und erst in der Betrachtung zu seiner Konstruktion findet. In dem Selbstporträt von Ilse Bing offenbaren sich Perspektiven, die ausschließlich dem fotografischen Bild eigen sind, deren Konstellation jedoch im Realen nicht nachvollzogen werden kann, weil man weder die Position des Spiegels noch der Kamera einnehmen kann.



Marianne Brandt: Selbstporträt, um 1928/29, 24 x 18 cm (aus: *Marianne Brandt. Fotografien am Bauhaus*, Elisabeth Wynhoff, Hrsg., Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2003 [Schriften des Instituts für Kunst und Design, Gerda Breuer, Bergische Universität Wuppertal], S. 55)



Ilse Bing: Selbstporträt mit Leica, 1931, 10 1/2 x 12 1/8 in. (aus: Nancy C. Barrett, *Ilse Bing: Three Decades of Photography*, Ausstellungskatalog New Orleans Museum of Art, New Orleans, 1985, S. 10), New Orleans, 1985, S. 10)



Florence Henri: Selbstporträt, 1928, 28 x 20,2 cm (aus: *Florence Henri. Aspekte der Photographie der 20er Jahre*, Ausstellungskatalog Westfälischer Kunstverein Münster, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Münster/Baden-Baden 1976, Abb. 26)

Man mag andere und weitere medienreflexive Ansätze in den Autoporträts dieser Jahre erkennen. Gemeinsam ist ihnen jedenfalls die Methode der meisten Befragungen, die darin liegt, dass mit Bild-im-Bild-Kreationen operiert wird. Ein Objekt im Bild korrespondiert mit dem Motiv, dessen Teil es abgibt. Ein zweifacher fotografischer Diskurs findet statt: zwischen den beiden Bildern (Teil- und Gesamtbild), also auf derselben Ebene, die den Ort der Auseinandersetzung bildet; sowie zwischen dem Fotografen als Bild (das Gegen-Ich) und als

²¹ Zu Foto/Fotogrammen vgl. Floris M. Neustüss in Zusammenarbeit mit Renate Heyne, *Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Die andere Seite der Bilder – Fotografie ohne Kamera*, Köln: DuMont Buchverlag, 1990, S. 279.

Autor (das Ich), also über Zeit und Ort der Aufnahme hinaus, wobei der Betrachter die Position des Autors einzunehmen hat, will er in den Dialog treten.

22.6.2009