

Burkhard Oelmann

Auslösen / Abtrennen

Fotografierende und fotografierte Hände

«The Hand of Man»

Im Dezember 1902 erschien in New York die auf den Januar 1903 datierte erste Ausgabe des Fotomagazins *Camera Work*, herausgegeben von Alfred Stieglitz, dem Begründer der amerikanischen *Photo-Secession*. Unter den in aufwendiger Fotogravur reproduzierten Bildern findet sich eine Arbeit Stieglitz' mit dem symbolträchtigen Titel *The Hand of Man*. Sie zeigt die dunstig verhangene Ansicht eines Bahnhofsgeländes mit sich überkreuzenden Schienensträngen, Strommasten, Industrieanlagen im Hintergrund und als Hauptmotiv eine Lok, aus deren Schornstein meterhoch Dampf aufsteigt.

The Hand of Man entstand in der Hochphase des Piktorialismus, der in den späten 1880er Jahren in Europa als sich erneuernde kunstfotografische Bewegung eingesetzt hatte und seit den 1890er Jahren durch Stieglitz' Herausgeberschaft von *The American Amateur Photographer* ab 1892 und *Camera Notes* ab 1897 auch in Amerika zunehmend an Bedeutung gewann. Mittels Lochkameras, Weichzeichnerlinsen, manueller Nachbearbeitung der Negative und Positive sowie der Anwendung verschiedener Edeldrucktechniken auf rauem, grobem Papier wurden Bilder geschaffen, die in ihrer detailarmen, großflächig tonalen Gestaltung eher Pastellskizzen oder Kohlezeichnungen denn Fotografien ähnelten. Die piktorialistische Bewegung zielte mit diesen Arbeiten auf die Anerkennung der Fotografie als eines künstlerischen Mediums. Sie wurde getragen von ambitionierten Amateuren, die sich mit ihren auf individuellen Ausdruck bedachten Werken sowohl von den geschäftsmäßig standardisierten Arbeiten professioneller (Porträt-)Fotografen als auch von der massenhaft betriebenen Amateurfotografie der «Knipsen» abgrenzen wollten. Verbesserungen der Kameratechnik bzw. des Aufnahmematerials und die seit den 1850er Jahren immer weiter fortgeschrittene Kommerzialisierung und Industrialisierung des Mediums lieferten die technischen Voraussetzungen für den seitens der Piktoralisten beklagten ästhetischen Niedergang der Fotografie.

Stieglitz spricht in diesem Zusammenhang von der «fatale[n] Leich-

tigkeit der Handhabung»¹, die die Fotografie bei vielen in Misskredit gebracht habe. Mit George Eastmans im August 1888 auf den Markt gebrachten Kodak-Handkamera reduzierte sich für den Amateur die vormals komplizierte Operation des Fotografierens von zehn auf drei Handgriffe: «1) Sie ziehen die Schnur. 2) Sie drehen den Transportknopf. 3) Sie drücken auf den Auslöser.»² Entsprechend dem Verkaufsmotto der Firma: «You press the button, we do the rest» wurde dem Hobby-Fotografen lediglich der «rein mechanische Akt des Belichtens»³ übertragen, während die rätselhaften Vorgänge in der Dunkelkammer und die Möglichkeiten, eigenhändig in den Entstehungsprozess der Bilder einzugreifen, aus dem Blickfeld gerieten.

Das Motiv der in die Fotografie hineinführenden Schienen, wie es Stieglitz in *The Hand of Man* zeigt, gehört zum kollektiven Bildgedächtnis der Amerikaner. Es erscheint erstmals in Fotografien, die die Erschließung des amerikanischen Westens durch die großen Eisenbahngesellschaften dokumentierten und als Teil der «American views» emblematisch auf den triumphierenden technischen Fortschritt in diesem Land verwiesen.⁴

Aristoteles würdigt in seiner Schrift über die Körperteile der Lebewesen (*De partibus animalium*) die Hand als «Werkzeug aller Werkzeuge»⁵, das vom denkenden Menschen zu verschiedensten Zwecken gebraucht werden kann. Stieglitz' doppelsinnig symbolischer Titel *The Hand of Man* legt die Deutung nahe, dass die Hand des Menschen sowohl die Dampfmaschine hervorgebracht hat, mit all ihren Auswirkungen auf den Fortschritt in Industrie und Verkehr, als auch die «Kamera-Maschine»⁶, die von ersterer ein subjektiv gefärbtes und somit die «rein mechanische» Aufzeichnung hinter sich lassendes Bild zu liefern vermag, sofern sie sich in den Händen eines kunstsinnigen Menschen befindet. Es gehörte zu den Hauptanliegen der piktorialistischen Ästhetik, die bis dato gegen den Kunstanspruch der Fotografie immer wieder vorgenommene scharfe Trennung zwischen dem schöpferischen Bildautor mit erkennbar eigener Handschrift und dem passiv registrierenden Apparat aufzuheben. Stieglitz' *The Hand of Man* berührt in diesem Sinn die grundsätzliche Frage nach der Entstehungsweise von Fotografien im Kräftefeld des Manuellen, Apparativen und Geistigen,⁷ die sich von Anfang an als roter Faden durch die Fotografiegeschichte zieht – angefangen bei den Auseinandersetzungen um den neuen «Maschinenmaler» im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bis hin zu den Debatten um die digitale Bildmanipulation unserer Tage.

Im Verlauf der Theoriegeschichte des Bildmediums ist der manuelle Anteil am fotografischen Prozess immer wieder neu gewichtet und bewertet worden. Das Spektrum reicht von der anfänglichen Vorstellung totaler Objektivität einer sich selbst abbildenden Natur bis hin zur inszenierten bzw. manipulierten Fotografie als gänzlich subjektiver Geste, die zu hochgradig codierten Bildern führt. Insbesondere mit den Formen digitaler Bilderzeugung sind neue Fragen zur Definition, Entstehung und Autorschaft fotografischer Bilder entstanden.

Parallel dazu ist im Verlauf der nunmehr über 160-jährigen Geschichte der Fotografie auch das konkrete Motiv der isolierten menschlichen Hand immer wieder von Fotografen und Fotografinnen unterschiedlichster Stilrichtungen dargestellt worden. Oftmals lässt sich an diesen Fotografien das Bewusstsein der Bildautoren für die Medialität ihrer Werke ablesen. In diesem Sinn steht die fotografisch «abgetrennte» Hand über ihre allgemeinere Bedeutung als *pars pro toto* des Menschen hinaus zeichenhaft für die Fotografie als Tätigkeit. Anhand von exemplarisch ausgewählten Bildbeispielen aus verschiedenen Phasen der Fotografiegeschichte sollen im Folgenden einige dieser Sinnzusammenhänge und daran anschließende Deutungsmöglichkeiten des Handmotivs thematisiert werden.

«The fingers of the sun»

An der Erfindung der Fotografie waren mehrere, unabhängig voneinander forschende Personen beteiligt. Die dazu notwendigen chemischen und optischen Grundlagen waren bereits seit längerer Zeit bekannt, ohne jedoch bis dato verknüpft worden zu sein.⁸

In dem zwischen Joseph Nicéphore Niepce und Louis Jacques Mandé Daguerre am 14. 12. 1829 geschlossenen Vertrag zur Zusammenarbeit der beiden Fotopioniere wird Niepce die Erfindung der «von selbst vor sich gehenden Reproduktion der in der Camera obscura aufgefangenen Bilder»⁹ bestätigt, die er auf asphaltbeschichteten Silberplatten festhielt. Daguerre arbeitete in der Folgezeit weiter an seinem eigenen Verfahren mit polierten Silberplatten, die durch Aufdampfen einer Jodsicht sensibilisiert und anschließend in der Kamera belichtet wurden. Im Sommer 1835 gelang ihm die Entwicklung des latenten Bildes mittels Quecksilberdämpfen, das er 1837 erstmals erfolgreich mit einer Kochsalzlösung fixierte. Daguerre betonte in der ersten Beschreibung seines Daguerreotypie-Verfahrens ausdrücklich, dass es sich dabei nicht

um eine Zeichenhilfe im Sinn der Camera obscura handelt und somit auch keine Hände im Spiel sind: «So ist das DAGUERREOTYP kein Gerät, das dem Abzeichnen der Natur dient, sondern ein chemischer und physikalischer Prozeß, welcher der Natur dabei hilft, sich selbst abzubilden.»¹⁰ Am 7. Januar 1839 berichtete der Physiker Dominique François Arago erstmals der Pariser Akademie der Wissenschaften über das Verfahren. Dort heißt es: «in der Kamera erzeugt das Licht selbst die Formen der äußeren Objekte und ihre Verhältnisse mit einer fast mathematischen Genauigkeit»¹¹.

Diese Idee der Selbstabbildung der Natur wurde in der Folgezeit von den Kommentatoren des neuen Bildmediums immer wieder aufs Neue aufgegriffen. Der Kunstkritiker Jules Janin kommentierte als einer der ersten Berichterstatter die Erfindung Daguerres:

Niemals hat die Zeichenkunst der großen Meister eine solche Zeichnung hervorgebracht. Wenn die Verteilung der Massen bewundernswürdig erscheint, so sind die Details unzählbar. Es ist die Sonne selbst, als allmächtiges Werkzeug einer neuen Kunst, die diese unglaubliche Arbeit vollbringt. Diesmal ist es nicht mehr der unsichere Blick des Menschen, der aus der Ferne Schatten und Licht wahrnimmt, es ist nicht mehr seine zitternde Hand, die auf vergängliches Papier die wechselhafte Gestalt der Welt bannt, die sofort wieder vergeht. [...] Es gibt in der Bibel die schöne Stelle «Gott sprach: Es werde Licht, und es ward Licht». Jetzt kann man den Türmen von Notre-Dame befehlen: «Werdet Bild!» und die Türme gehorchen [...] Jetzt ist es an uns, an den Daguerreotyp zu glauben. Denn keine Hand könnte zeichnen wie die Sonne zeichnet; kein menschlicher Blick könnte so tief in die Massen von Schatten und Licht eindringen.¹²

Janin rückte mit diesem Kommentar die Entstehungsweise der neuen Bilder und nicht zuletzt den Fotografen selbst in eine quasi religiöse Sphäre. Seine Aussagen lassen an die mittelalterliche Idee des *deus artifex* denken – die Vorstellung, Gott habe die Welt und die Menschen geschaffen, indem er sie malte.¹³ Mit der Daguerreotypie, die die Unzulänglichkeiten der Hand apparativ auszugleichen schien, trat der Mensch gleichsam in einen künstlerischen Wettstreit mit Gott, indem er fotografisch eine zweite, nunmehr unvergängliche Welt schuf. Hier schien sich die humanistische Idee des gottgleich schöpferischen Künstlers endgültig einzulösen, allerdings um den Preis, dass die in dieser Tradition verehrte Hand des Künstlers eine deutliche Abwertung erfuhr.

Eduard Kolloff, ein weiterer früher Kommentator des Verfahrens, beschrieb die Daguerreotypien als «gleichsam vom Himmel gefallene Abdrücke»¹⁴. In seinem Versuch, das Neue sprachlich zu fassen, klingt bereits der Vergleich der Fotografie mit den *acheiropoieta* an, der erst durch spätere Autoren des 20. Jahrhunderts explizit formuliert wurde. Die als *acheiropoieta* bezeichneten, das heißt nicht von Menschenhand geschaffenen Darstellungen von Christus, Maria und anderen Heiligen wurden seit der Spätantike als authentische Abbilder verehrt. Die bedeutendsten Bilder dieser Tradition sind das im 6. Jahrhundert erstmals erwähnte so genannte Abgarbild oder Mandylyon aus Edessa in Nordsyrien und die spätere seit ca. 1200 in Rom verehrte *vera icon*. Beide Überlieferungen verbindet die Idee, dass Christus einen authentischen Abdruck seines Gesichts auf einem Tuch hinterlassen habe.¹⁵

Der Abgarlegende zufolge hatte der kranke edessinische König Abgar einen Maler ausgeschiedt, um Christus zu porträtieren. Das Bild wurde zusammen mit einem eigenhändigen Brief Christi an den König gesandt, wo es dessen Heilung und weitere Wunder bewirkte. In einer anderen Version der Legende scheidet der Maler jedoch an dieser Aufgabe, worauf Christus sein Antlitz in ein Tuch drückte und auf diese Weise selbst sein authentisches, wundertätiges Abbild erzeugte. Die um 1300 aus älteren Überlieferungen entwickelte Legende vom Schweiß-tuch der Veronika berichtet davon, dass die Israelitin Veronika auf dem Weg zum Kalvarienberg dem unter der Last des Kreuzes zusammenbrechenden Christus ihr Schweiß-tuch reichte und mit dem Abdruck seines Antlitzes zurückerhielt.

Die Vergleiche der Fotografie mit den *acheiropoieta* konzentrieren sich zumeist auf die *vera icon*, die als Kontaktreliquie das Modell zu einer ontologischen Fundierung des Bildmediums als Abdruck oder Spur liefert. Roland Barthes beschreibt die Fotografie als

Emanation des Referenten. Von einem realen Objekt, das einmal da war, sind Strahlen ausgegangen, die mich erreichen, der ich hier bin; die Dauer der Übertragung zählt wenig; die Photographie des verschwundenen Wesens berührt mich wie das Licht eines Sterns.¹⁶

Der strahlende, bis zum Erblinden führende Glanz ist, wie Gerhard Wolf anmerkt, neben dem Abdruck der zweite wesentliche Topos in der Geschichte der auf wundersame Weise entstandenen Christusbilder.¹⁷

Bei Barthes verbindet sich die Lichtspur mit der Auferstehung der Toten im fotografischen Porträt:

Die PHOTOGRAPHIE hat etwas mit Auferstehung zu tun: kann man von ihr nicht dasselbe sagen, was die Byzantiner vom Antlitz Christi sagten, das sich auf dem Schweißstuch der Veronika abgedrückt hat, nämlich daß sie nicht von Menschenhand geschaffen sei, *acheiropoiotos*?¹⁸

Barthes schließt mit dieser religiös geprägten ontologischen Theorie an einen Essay von André Bazin an, in dem dieser das Turiner Grabtuch als «Synthese von Reliquie und Photographie»¹⁹ beschreibt. Laut Bazin «gehört das photographische Objekt zu seinem Modell wie der Finger zu seinem Abdruck»²⁰.

Die *vera icon* ist in der Nachfolge Barthes immer wieder als Ursprungsmythos der Fotografie diskutiert worden. Mit Blick auf die Frühzeit der Fotografie verdient jedoch auch die ältere Abgarlegende Aufmerksamkeit, zumal mit der Figur des an seiner Aufgabe scheiternden Malers bereits das Motiv der unzulänglichen menschlichen Hand erscheint, das sowohl für die Erfinder als auch für die ersten Kommentatoren des neuen Bildmediums bedeutsam war. Liest man Janins Aussagen ebenfalls als indirekten Verweis auf die *acheiropoieta*, so erschließt sich im Vergleich mit Barthes' Übertragung des Themas auf die Porträtfotografie die ältere, wesentlich radikalere Umdeutung des ursprünglich religiösen Motivs. Der religiöse Begründungszusammenhang für ein Bild, das *sine manu facta* Authentizität gewährleistet, verwandelt sich in Janins Kommentar in die Hybris einer zweiten Schöpfung.

Das Motiv der unzulänglichen menschlichen Hand war auch für die fotografischen Experimente William Henry Fox Talbots ausschlaggebend. Fast zeitgleich mit Aragos erster Mitteilung über die Daguerreotypie wurde im Januar 1839 in England mit Talbots *photogenic drawings* die Erfindung eines weiteren fotografischen Verfahrens bekannt gegeben.

Talbots Begriff der *photogenic drawings* bezeichnete ein Verfahren, bei dem auf sensibilisiertem Papier negative Kontaktdrucke von flachen Objekten wie Blumen, Blättern, Gräsern, Spitzenmustern, Glaszeichnungen und Stichen erzeugt wurden, die sich in nochmaliger Ausbleichung zum Positiv umkehren ließen. Den Anstoß zu den fotografischen Experimenten gab ein Aufenthalt am Comer See im Jahr 1833.

Talbots ergebnislose Bemühungen, mit der Zeichenhilfe *camera lucida* vor Ort Landschaftsskizzen anzufertigen, ließen ihn seine mangelnden zeichnerischen Fähigkeiten erkennen. Daran anschließende Versuche mit der *camera obscura* brachten ihn auf die Idee, «wie reizvoll es sein müsste, könnte man diese natürlichen Bilder veranlassen, sich selbst dauerhaft abzudrucken und immerwährend auf dem Papier zu verweilen!»²¹

Die Idee einer sich selbst abbildenden Natur formulierte Talbot explizit im Titel seines 1839 in der Royal Society veröffentlichten Memorandums *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*²². Die zu diesem Anlass gezeigten Arbeitsproben photogenischer Zeichnungen hatte Talbot bereits zuvor in der Bibliothek der Royal Institution ausgestellt, wo sie von dem berühmten Physiker Michael Faraday einleitend kommentiert wurden:

Bis heute hat keine menschliche Hand solche Linien gezeichnet, wie wir sie auf diesen Zeichnungen sehen; und was der Mensch in Zukunft hervorbringen wird, nun, da die große Dame Natur seine Zeichenlehrerin geworden ist, läßt sich unmöglich vorhersagen.²³

Faradays Kommentar erinnert an die antike Künstlerlegende vom Wettstreit zwischen den Malern Apelles und Protogenes, die sich gegenseitig im Zeichnen der feinsten Linie zu übertreffen suchten, um auf diese Weise die Kunstfertigkeit ihrer Hand unter Beweis zu stellen. Apelles triumphierte dabei mit der feinsten Linie, die er über die Linie zog, mit der Protogenes den Herausforderer überbieten wollte.

Im Fall der *photogenic drawings* sah sich der Künstler in seinen zeichnerischen Bemühungen um eine exakte Naturerfassung einer Natur gegenüber, die nicht mehr passives Objekt ebendieses Studiums war, sondern selbst in den Wettbewerb eintrat, indem sie mittels «Lichtmalerei» ein in den Konturen unübertreffbar exaktes Bild von sich lieferte. Anfang 1839 begann Talbot mit weiteren Experimenten, die gegenüber der Daguerreotypie die Eigenständigkeit seines Verfahrens verdeutlichen sollten. Dabei stand vor allem die Umwandlung des Negativs in ein Positiv im Vordergrund, die den wesentlichsten Unterschied zu den Unikaten der Daguerreotypie ausmachte. Ein Ausgangspunkt dieser Untersuchungen zur Verbesserung des Negativ-Positiv-Verfahrens war ein Glasgemälde eines unbekanntes Künstlers, das



Abb. 1:
William Henry Fox Talbot
Hand (1840)

einen bärtigen Christuskopf mit Nimbus in Dreiviertelansicht zeigt. Es diente Talbot zur Herstellung mehrerer transparenter photogenischer Negative, von denen in immer neuen Generationen Positive gewonnen werden konnten.²⁴ Diese Untersuchungen führten 1840 zu Talbots bahnbrechender Entdeckung des latenten Bildes, mit dem das Grundprinzip der Kamera-Fotografie auf der Basis eines Negativs entwickelt war.

Talbots reproduzierter Christuskopf lässt sich ebenfalls mit der Bildtradition der *acheiropoieta* in Verbindung bringen, auch wenn hier kein konkretes Bildbeispiel mit der charakteristischen strengen Frontalität des Gesichts als Vorlage diente. *Head of Christ* besitzt für die beginnende reproduzierbare Fotografie emblematischen Charakter im Sinn einer Genealogie der Bilder, die ihren Anfang im Urbild des fotografischen Negativs nimmt, so wie die *acheiropoieta* als Abbilder des Urbilds Christi verstanden wurden, nach denen immer neue, wenn auch nicht formal identische Kopien entstanden.

Mit Talbots Bild *Hand* entsteht die früheste Fotografie einer isolierten Hand (Abb. 1). Sie zeigt helltonig auf dunklem Grund eine nach oben gerichtete Rechte mit dem Handrücken zum Betrachter. Mike Weaver hat auf die über das rein Deskriptive hinausgehende Symbolik von Talbots fotografischen Bildmotiven hingewiesen, in denen sich die philologischen, etymologischen und mythologischen Interessen des Fo-

tografen spiegeln.²⁵ Er zeigt anhand von Talbots etymologischen Studien, wie dieser «the right hand» aus Wortfeldern ableitet, die in einem Fall Göttliches und in einem anderem Fall Menschliches bezeichnen.²⁶ In Talbots Fotografie wird die rechte Hand nicht vom Bildrand abgeschnitten, sondern erscheint wie ein tatsächlich vom Körper isoliertes zeichenhaftes Fragment. Es erinnert an die aus den Wolken kommende Hand, die in der frühmittelalterlichen Kunst und der Ikonenmalerei den nach theologischer Lehrmeinung undarstellbaren Gottvater symbolisiert. Talbots fotografierte Hand, die unzweifelhaft irdischen Ursprungs ist, gewinnt mit dieser Gestaltungsweise gleichsam epiphanische Qualitäten. Sie verweist in ihrer Doppeldeutigkeit auf Talbots ambivalente Erfahrung der Fotografie, die er als Wissenschaftler in ihren optischen und chemischen Grundlagen rational durchdrungen hatte und dabei dennoch von ihrer wundersamen Entstehungsweise fasziniert war. So schreibt er 1841 in einem Brief an die *London Literary Gazette* über seine Entdeckung des latenten Bildes: «Im weiten Bereich der Wissenschaft kenne ich nur wenige Dinge, die einen mehr überraschen könnten, als das allmähliche Erscheinen eines Bildes auf einem leeren Blatt, insbesondere wenn man zum erstenmal Zeuge dieser Erscheinung wird.»²⁷ David Octavius Hill würdigte später die «menschliche Seite» in Talbots Bildern, die im Vergleich zur Daguerreotypie wesentlich weniger Detailschärfe besaßen: «and this is the very life of it. They look like the imperfect work of man and not the much diminished perfect work of god.»²⁸

Talbots Bildverfahren war von vornherein auf Vervielfältigung ausgelegt und stieß damit in den angestammten Bereich der Reproduktionsgraphik vor. Auf der Basis von Talbots Bericht über seine fotografischen Experimente in der *London Literary Gazette* verfasste N. P. Willis im April 1839 einen der frühesten Kommentare zur Fotografie in Amerika. Ohne überhaupt erste Beispiele gesehen zu haben, schildert er seine Befürchtungen, dass dieses neue Bildmedium die Fähigkeiten der menschlichen Hand in der künstlerischen Bildreproduktion überflüssig machen werde.²⁹ «Steel engravers, copper engravers, and etchers, drink up your aquafortis and die! There is an end of your black art – «Othello's occupation gone.» The real black art of true magic arises and cries avaut. All nature shall paint herself [...]»³⁰ Auch die Künstler sind Willis zufolge durch die sich selbst kopierende Natur in ihrem praktisch schöpferischen Tun gefährdet. Während «the poetry of the mind» unbeeinflusst bleibe, droht nach Willis' Überzeugung ein anderer Effekt: «the

hands must be crippled»³¹. Diese drastische Aussage über zukünftige körperliche Auswirkungen eines neuen Bildmediums scheint Vilém Flussers Vision einer «Atrophie der Hände»³² vorwegzunehmen, die er als Konsequenz eines zunehmend auf Informationen beruhenden un-dinglichen Lebens formuliert hat.

1844 veröffentlichte Talbot sein Buch *The Pencil of Nature* mit 24 eingeklebten Kalotypien, wie er seine patentierten Kamerabilder nannte. Ebenso wie Daguerre grenzt auch Talbot seine Arbeiten von den bis dato bekannten Bildverfahren ab: «Die Hand der Natur hat sie abgedruckt»³³, heißt es in der Einleitung. In einem Teil der Auflage war zusätzlich ein Zettel eingeklebt mit dem ausdrücklichen Hinweis: «Die Tafeln des vorliegenden Werks sind allein durch die Einwirkung des Lichtes hervorgerufen worden, ohne irgendeine Mithilfe von Künstlerhand.»³⁴

Was in Talbots letzterer Aussage noch als besonderes Qualitätsmerkmal des Bildmediums herausgestellt wurde, führte in den folgenden Jahrzehnten zu ausufernden und in ihrer Argumentation sich stetig wiederholenden Debatten um den Kunstwert der Fotografie. Wie Gerhard Plumpe herausgearbeitet hat, konzentrierte sich dieser ästhetische Diskurs auf binäre Schematisierungen von Organismus und Mechanismus, Mensch und Maschine, Leben und Tod.³⁵ Exemplarisch seien hier die Äußerungen zweier Autoren herausgegriffen. In seinem 1866 erschienenen Aufsatz *Kupferstich und Fotografie* thematisiert der Kunsthistoriker Moritz Thausing die bereits von Willis angesprochene Gefährdung der Reproduktionsgraphik durch die Fotografie:

Sicher ist, daß solchen fotografischen Produkten etwas von dem fehlt, wodurch Kunstwerke auf uns einwirken; es fehlt der unmittelbare Zusammenhang mit der fühlenden Hand des Künstlers, es fehlt die Spur des warmen Lebens. Das Werk der Phantasie und der Eingebung hat sein originales Gepräge gegen die kalte Äußerlichkeit des Fabrikats vertauscht.³⁶

Der Kunst- und Kulturphilosoph Max Dessoir grenzte die Fotografie von der «seelenerweckenden Zauberkraft einer malerisch bildenden Menschenhand»³⁷ ab. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich das Mirakel der ohne manuelle Eingriffe entstehenden Fotografie bereits seit langem aus dem Bewusstsein der Zeitgenossen verflüchtigt. Stattdessen wurde der Fotografie gerade der fehlende Kontakt mit der Hand als ästhetisches Defizit angelastet. Vereinzelt findet sich noch die Verknüpfung der Fotografie mit religiösen Ideen. Diesseits des Atlantiks brachte H. J.

Abb. 2:
Nadar *Die Hand des Bankiers D****
(1861)



Morton seine Überzeugung zum Ausdruck, dass die Fotografie *sine manu facta* eine über jegliche menschlichen Schwächen und Irrtümer erhabene Wahrheit vermittele: «the fingers of the sun that paint the pictures which that crystal surface bears, are vibrations from a great burning heart that throbs with no human passions.»³⁸

Die Hand als Rätsel: Nadars *La main du banquier D****

Anfang des Jahres 1861 macht der berühmte Pariser Porträtfotograf Nadar (Gaspard Félix Tournachon) eine Aufnahme mit dem rätselhaften Titel *Die Hand des Bankiers D*** [Handlinienstudie], mit einer Entwicklungszeit von einer Stunde bei elektrischem Licht abgezogen*³⁹. Die Fotografie zeigt eine horizontal zum Betrachter geöffnete Hand auf dunklem Tuch, über deren Innenfläche eine Narbe verläuft (Abb. 2). Ein handschriftlicher Vermerk auf dem Karton gibt an: «Negativ bei Tageslicht entstanden. Abzug bei künstlichem Licht gemacht». Nadar hatte seit 1858 mit der Kunstlichtfotografie experimentiert und 1861 ein Patent auf dieses Verfahren angemeldet. Das Bild wurde noch im selben Jahr zusammen mit sieben weiteren ebenfalls bei elektrischem Licht aufgenommenen bzw. abgezogenen Fotografien in der vierten Ausstellung der Société Française de Photographie ausgestellt.⁴⁰

In der Aufnahme verbindet sich ein phototechnisches Experiment mit einer originellen Porträtstudie, die ein Interesse für Handliniendeutung erkennen lässt. Sylvie Aubenas hat in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass Nadar in seiner Bibliothek Adolphe Desbarolles' Buch *Mystère de la main: Révélation complètes* besaß.⁴¹ Inwieweit Nadar von Desbarolles' pseudowissenschaftlichem Erklärungsanspruch

selbst überzeugt war, lässt sich schwer nachvollziehen. Seine fotografierte Handstudie gibt mehr Rätsel auf, als dass sie eine vollständige Deutung zulassen würde, was sich aus Nadars damaliger beruflicher Situation und seinen künstlerischen Überzeugungen erklären lässt.

Die Aufnahme entstand zu einem Zeitpunkt, als Nadar unter dem Druck zunehmender Konkurrenz und fortschreitender Kommerzialisierung der Atelierfotografie seine halb privaten Atelierräumlichkeiten in der Rue Saint-Lazare aufgab und am Boulevard de Capucines ein neues repräsentatives Atelier einrichten ließ, das im September 1861 eröffnete. Im Gegensatz zum puristischen und subtil psychologisierenden Porträtstil seiner klassischen Phase zwischen 1855 und 1860 war Nadar bereits in der Rue Saint-Lazare zu stärkeren Konzessionen an den Publikumsgeschmack gezwungen, die in seinem neuen Atelier zur Regel wurden und sich in einem zunehmenden Gebrauch von Atelierrequisiten und den konventionellen Posen der Porträtierten auswirkten. Gehilfen praktizierten unter Nadars Namen für eine bürgerliche Klientel eine kommerzielle Atelierfotografie, in der die oberflächliche Lesbarkeit konventionalisierter Bildformeln in deutlichem Gegensatz zur «resemblance intime», der intimen Ähnlichkeit, stand, die Nadar als Ziel seiner Porträtkunst ansah.

In Nadars Studie wird durch das feine Lineament der Handfläche die Abbildgenauigkeit der Kunstlichtfotografie unter Beweis gestellt. Nadar war an fototechnischen Innovationen interessiert und bekannte sich ausdrücklich zum Handwerk der Fotografie, wenn er etwa über seine zahlreichen Versuche im korrekten Umgang mit der Kollodiumglasplatte berichtet: «Doch das ist die einzige Art, «gute Finger» zu bekommen, und ein gutes Atelier beruht auf den guten Fingern, um die ich mich nach Kräften bemüht habe.»⁴² Die detaillierte Darstellung der Handfläche verdeutlicht nicht nur ein gelungenes fototechnisches Experiment, sondern verweist mit der Narbe auch auf die Individualität des Dargestellten, der jedoch die seltsame Typisierung als «Bankiers-Hand» entgegensteht. Es gelingt dem Betrachter nicht, eine plausible Verbindung zwischen der Darstellung und dem Titel herzustellen. Die Handstudie scheint ganz bewusst auf diese Unklarheit hin ausgerichtet zu sein, mit der Nadar eine Verrätselung des Porträts betreibt, die in deutlichem Gegensatz zu den stereotypen Bildnissen der zeitgleichen Atelierfotografie steht.

Eine oberflächliche und auf Eindeutigkeit zielende Lektüre des Körpers, wie sie in Desbarolles' Buchtitel anklingt, lag nicht in Nadars In-

teresse. Seine Handstudie nimmt nur scheinbar eine typologische Einordnung vor und ist damit weit entfernt von der klassifizierenden und inventarisierenden Sicht auf den Körper, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Anthropologie, Ethnologie und Medizin zunimmt.⁴³ Nadar ging es in seinen Porträts vielmehr stets darum, die Individualität des jeweiligen Modells durch eine einfühlsame Lichtführung herauszuarbeiten, an der Oberfläche der Physiognomie etwas von dessen innerem Wesen sichtbar werden zu lassen und dabei dennoch die Vielschichtigkeit des Charakters für den Betrachter offen zu halten. In diesem Sinn gibt Nadars fototechnisches Experiment indirekt Aufschluss über seine aus einer romantischen Geisteshaltung heraus entwickelte Bildnisauffassung, die auf eine Kritik der reinen Oberfläche hinausläuft.

Licht-Zeichnung: Studien einer Künstlerhand in Eadweard Muybridges *Animal Locomotion*

In den ersten Jahrzehnten der Fotografie wurden infolge der langen Belichtungszeiten bewegte Objekte lediglich als geisterhaft verschwommene Schleier wiedergegeben, oder sie hinterließen bei größerer Geschwindigkeit gar keine Spuren auf den zunächst nur gering lichtempfindlichen Bildträgern. Verbesserungen des fotografischen Aufnahmematerials und der Kameratechnik ermöglichten um 1880 erstmals auch die Fixierung sehr schneller Bewegungen in ausreichend scharfen großformatigen Bildern. Der in England geborene kalifornische Fotograf Eadweard Muybridge konnte mit seinen 1872 begonnenen und in den Jahren 1877 bis 1879 fortgeführten fotografischen Bewegungsstudien des Pferdes den berühmten Nachweis erbringen, dass im schnellen Trab zu einem bestimmten Zeitpunkt keines der vier Hufe den Boden berührt. Nach Vortragsreisen in Europa, bei denen er seine Ergebnisse Künstlern und Wissenschaftlern präsentierte, setzte Muybridge durch Vermittlung des amerikanischen Malers Thomas Eakins seine Untersuchungen an der University of Pennsylvania fort. Zwischen 1884 und 1885 entstanden etwa 20 000 Negative von menschlichen und tierischen Bewegungsabläufen, die, zu 781 Bildserien zusammengestellt, 1887 veröffentlicht wurden.⁴⁴ Muybridge arbeitete bei diesen zum Teil aus mehreren Perspektiven aufgenommenen Bewegungssequenzen mit bis zu 24 Kameras, deren Kurzzeitverschlüsse durch einen Uhrwerksmechanismus elektrisch ausgelöst wurden. Die Tafeln zeigen zumeist unbedeckte Personen beiderlei Geschlechts und unterschiedlicher Alters-

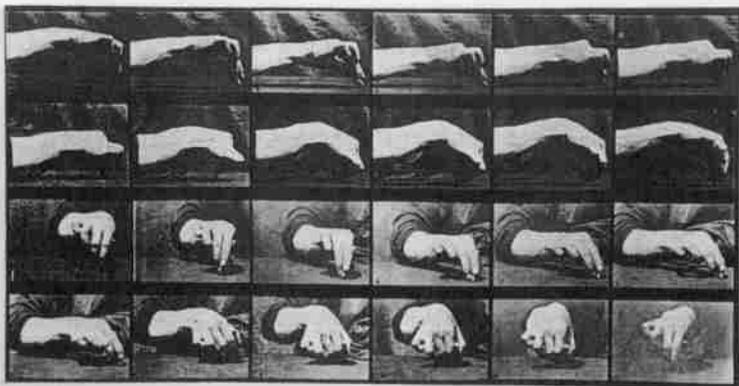


Abb. 3: Eadweard Muybridge *Movement of the Hand, drawing a circle* (1884–1885)

gruppen bei einer Vielzahl alltäglicher, sportlicher und berufsspezifischer Betätigungen.

Eine kleine Gruppe von fünf Tafeln konzentrierte sich auf Bewegungsabläufe der menschlichen Hand. Tafel 532 mit der Sequenz *Movement of the Hand, drawing a circle* zeigt den Unterarm und die Hand einer dunkel gekleideten Person, die mit einem hellen Stift einen Kreis auf einer dunklen Fläche zeichnet (Abb. 3). In den folgenden Tafeln 533 bis 536 sieht man klatschende Hände, eine Hand, die einen Ball hebt, Bewegungen zum Takt von Musik und eine linke Hand, die einen Stift in die rechte legt. Muybridge gibt an, dass für die Handsequenzen ein «well known instructor in art»⁴⁵ als Modell gedient habe. In der Literatur finden sich widersprüchliche Aussagen, wer sich hinter dieser Beschreibung verbirgt. Während Hendricks und Rosenblum den Maler Eakins nennen, schreibt Ventura Mozley, es handele sich um J. Liberty Tadd, Künstler und Rektor der School of Industrial Art in Philadelphia, der Muybridge zahlreiche Modelle vermittelte und auch selbst in Bildern erschien. Festzuhalten ist, dass in beiden Fällen die Hand eines Künstlers abgebildet wäre.⁴⁶

Die Fotosequenz *Hand, drawing a circle* lässt sich mit einem bekannten Topos aus der Kunsttheorie verbinden: dem Zeichnen eines Kreises aus der freien Hand als Demonstration höchster künstlerischer Virtuosität. So erzählt Giorgio Vasari, der Begründer der Kunstgeschichts-

schreibung, in seinem *Leben der ausgezeichnetesten Maler, Bildhauer und Baumeister* (1550/1568) eine Anekdote aus dem Leben des italienischen Künstlers Giotto di Bondone, der, vom Papst um eine Probe seines Könnens gebeten, mit einer einzigen Bewegung einen perfekten Kreis zeichnete. Diese bewusst in der Tradition antiker Künstlerlegenden erzählte Anekdote verweist auf die Bedeutung des *disegno*, der Zeichnung, die als unabdingbare Grundlage einer Renaissance der Künste nach Maßgabe antiker Vorbilder angesehen wurde.

Das seit Albrecht Dürers Münchner Selbstbildnis tradierte Sujet der schöpferischen Künstlerhand erscheint in Muybridges Fotografie im Raster einer wissenschaftlich analytischen Betrachtungsweise. Muybridges Aufnahmen sollten u. a. dem Künstler in seiner Arbeit als wirklichkeitsgetreues Studienmaterial dienen. In der Fotografie der zeichnenden Hand wird in einem Perspektivwechsel die künstlerische Tätigkeit selbst zum Studienobjekt. Die Bildfolge scheint die herausragende Fähigkeit der Künstlerhand zu demystifizieren, zumal das Zeichnen offenbar mit dem gleichen Erkenntnisanspruch wie jede andere der abgebildeten menschlichen Tätigkeiten in eine Bewegungssequenz zerlegt wird. Dies legt zunächst den Schluss nahe, dass Muybridge die Kunst in jeder Hinsicht auf eine rationale und objektivierbare Basis gestellt sehen wollte. Tatsächlich ist für die naturalistische und nach wissenschaftlichen Prinzipien geschaffene Malerei Eakins', der möglicherweise als Modell diente, eine äußerst exakte Zeichnung der dargestellten Motive charakteristisch, die auf den umfangreichen und zum Teil mit Hilfe der Fotografie realisierten anatomischen Studien des Künstlers basierte. Zwischen 1882 und 1886 lehrte Eakins Malerei und Zeichnen an der Pennsylvania Academy of Fine Arts, wo er auch die Fotografie zu didaktischen Zwecken einsetzte.⁴⁷

Während Eakins sich in seiner Malerei an fotografischen Studien als realistischer Dokumentation des Faktischen orientierte, rückte Muybridge von rein wissenschaftlichen Prinzipien ab, indem er sich über den mangelnden Anmut seiner weiblichen Modelle beklagte und somit unvermittelt seine Studien einem ästhetischen Werturteil unterzog. Muybridges in zwei Blickachsen aufgenommene *Hand, drawing a circle* ist in ebenjenen unklaren Koordinaten von Kunst und Wissenschaft zu beschreiben, die die Faszination dieser Bilder ausmachen. In der Fotosequenz sind zwei konträre Formen der Bildproduktion überblendet. Die nunmehr tatsächlich ohne menschliches Zutun durch einen automatischen Mechanismus ausgelöste Fotografie verbindet sich mit der Dar-



Abb. 4: Andy Warhol *Hand Warhols* (um 1963)

stellung einer zeichnenden Hand. In einer dritten gleichsam, um Walter Benjamin zu paraphrasieren, «optisch-unbewussten» Perspektive entfaltet die Hand in den Bildern ein expressives Eigenleben, das im Gegensatz zu der durch Eakins propagierten wissenschaftlich nüchternen Bildauffassung steht. Muybridges objektiv registrierende Apparatur gibt damit ungewollt Aufschluss über die Vielschichtigkeit und inneren Widersprüche künstlerischen Denkens und Tuns, die sich dem Erklärungsanspruch eines wissenschaftlichen Rasters entzieht.

Abstand und Erstarrung: die Sicht des Künstlers in Andy Warhols Hand-Fotografien

Die Bedeutung Andy Warhols als einer der wichtigsten und einflussreichsten Künstler des 20. Jahrhunderts gründet sich vor allem auf seinen ab 1962 nach fotografischen Vorlagen gestalteten Siebdruckarbeiten. Die enorme Bandbreite seines fotografischen Schaffens ist dagegen erst in jüngerer Zeit in das Blickfeld geraten.⁴⁸ Warhol begann 1963 mit seinen Auftragsporträts in Siebdrucktechnik, für die Passbildstreifen aus den *Photobooths* als Vorlage

dienten.⁴⁹ Darüber hinaus entstand eine große Zahl dieser Fotostreifen ohne konkreten Zweck, die Freunde und Bekannte Warhols aus dem Umfeld der *Factory* zeigen. In beiden Bildgruppen fällt die schauspielerische Gestik der Hände auf, die die Porträtierten während der vier Aufnahmen in den Automaten mit mehr oder weniger großem Ernst darboten. Gleiches gilt für die wiederum im Rahmen von Auftragsporträts und aus privatem Interesse fotografierten Polaroids der 1970er Jahre, bei deren Aufnahme die Dargestellten von Warhol ausdrücklich zu Handgesten aufgefordert wurden, die oftmals dem Repertoire der Hollywood-Stars entlehnt waren.⁵⁰ Auch die zahlreichen Bildnisse und Selbstbild-

nisse Warhols lassen stereotype, zum Teil sehr expressive Gesten erkennen, in denen bereits sehr früh sein Hang zur Selbstinszenierung deutlich wird.

Eine gänzlich andere Darstellungsweise erscheint in Bildern, die sich auf Warhols Hand als isoliertes Motiv konzentrieren. In einem der Selbstbildnisse Warhols auf einem Fotostreifen sind auf der weißen Rückwand des Fotoautomaten lediglich Hand und Unterarm des Künstlers zu sehen⁵¹ (Abb. 4). Ein vergleichbares Motiv erscheint in mehreren Streifen, in denen der Tänzer Edward Villella auf drei der vier Aufnahmen ebenfalls seine Hand von links ins Bild hält. Während jedoch Villellas Hand wie in den oben genannten Bildgruppen eine Reihe von gestischen Variationen zeigt, erscheint Warhols flach ausgestreckte Hand vollkommen unbewegt.⁵² Zu Beginn der 1980er Jahre fotografierte Warhol erneut seine Hand, diesmal als Polaroid, das die vertikale Ansicht des Handrückens auf blauem neutralem Grund zeigt.⁵³ Ähnlich wie in dem frühen Automatenfoto ist auch hier die Hand des Künstlers in einer inaktiv starren, objekthaften Form wiedergegeben. Die beiden auf jegliche expressive Gestik verzichtenden Handfotografien lassen sich als Symbol für Warhols Kunstauffassung deuten, der mit seiner entindividualisierten Bildgestaltung die traditionelle Vorstellung künstlerischer Autorschaft unterlaufen und ironisiert hat. Mit der Technik des Fotosiebdrucks erreichte Warhol die von ihm angestrebte Eliminierung der persönlichen Handschrift, die die Bilder als gänzlich vom Künstler unberührt erschienen ließ. Seine Darstellung der inaktiven und fragmentarisierten Hand verweist darüber hinaus auf die automatisierten Bild-Apparaturen der Photobooth und der Polaroidkamera, die keine bzw. eine nur sehr eingeschränkte manuelle Betätigung verlangen. Warhol demystifiziert das Motiv der Künstlerhand in einer lakonischen Selbstdarstellung, in der seine Hand mitsamt dem Unterarm wie zufällig im Bildfeld des Fotoautomaten erscheint, wo sie gestisch ausdruckslos und im grellen Blitzlicht ohne nuancierende Schattierung festgehalten wird.

Ab 1970 verwendete Warhol eine Polaroid Big Shot, die keinerlei Einstellungen möglich machte und auf einen fixen Fokus von 90 cm ausgerichtet war. Dieser wenn auch geringen, so doch eindeutig festgelegten Distanz zum Motiv entsprach seine Zugangsweise zu Menschen, die in einer 1968 publizierten Äußerung Warhols zum Ausdruck kommt: «I don't want to get too involved in other people's lives [...] I don't want to get too close [...] I don't like to touch things.»⁵⁴ In einer

anderen Äußerung des Künstlers aus dem Jahre 1967 heißt es: «Ich betrachte immer nur die Oberfläche der Dinge; wie in einer Art geistiger Blindenschrift lasse ich einfach meine Hände über die Oberfläche der Dinge gleiten.»⁵⁵

Die im Bildfeld des Automaten schwebende Hand Warhols erinnert an die mediumistischen und spiritistischen Fotografien des ausgehenden 19. Jahrhunderts, in denen Darstellungen vermeintlich unerklärlicher Phänomene die ursprüngliche Idee einer sich selbst abbildenden Natur ins gänzlich Irrationale wendeten. In diesen Bildern erscheint immer wieder das Motiv der menschlichen Hand.⁵⁶ Warhol hat später dieses im Automatenbild der Hand angedeutete Thema des Phantastischen auf seine eigene Person bezogen: «Meinen eigenen Grabstein habe ich mir immer gerne unbeschriftet vorgestellt. Kein Epitaph, kein Name. Na eigentlich wäre es schön, wenn auf meinem Grabstein ›Trugbild‹ stünde.»⁵⁷

Auslösen / Anklicken: Hände als Bilder in Daniel Canogars *Palpitaciones I, II, III*

Das jüngste Kapitel in der Geschichte der Fotografie wird durch den Computer und die nahezu grenzenlosen Möglichkeiten digitaler Bildmanipulation bestimmt. Wie zu erwarten, hat das Motiv der Hand auch hier Eingang in künstlerische Bildschöpfungen gefunden. Entgegen einer als Revolution dramatisierten, ahistorischen und technikdeterministischen Betrachtung der digitalen Fotografie gibt das Handmotiv exemplarisch Aufschluss über die ikonographische Kontinuität in der Geschichte des Bildmediums.

Der spanische Künstler Daniel Canogar zeigt in seiner 1998 entstandenen Arbeit *Palpitaciones I, II, III* (Abb. 5) eine Vielzahl von weiß leuchtenden Händen, die auf einem unbestimmt dunklen Grund in verschiedensten gestischen Variationen miteinander verwoben sind. In Canogars digitaler Bildinszenierung erscheint das Motiv der Hand in einer unwirklich geisterhaften Form. Diese Art der Bildgestaltung findet sich bereits in Canogars früheren Fotoinstallationen, in denen er Dias nackter Körper bzw. isolierter Körperteile mittels Halogen-Generatoren und lichtleitenden Glasfaserkabeln an die Wände abgedunkelter Räume projizierte, wo sie in ihren verzerrten Proportionen ein unheimliches Lichtspiel entfalteten. Als historischen Bezug für seine Bildprojektionen nennt Canogar die mit Hilfe der *laterna magica* erzeugten Ge-

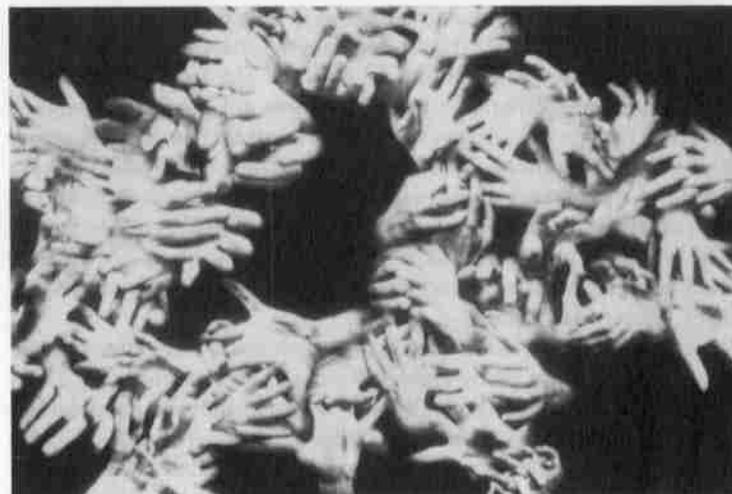


Abb. 5; Daniel Canogar *Palpitaciones I, II, III* (1998)

spensterbilder des Belgiers Étienne-Gaspard Robert, später bekannt als Robertson, die dieser erstmals 1798 in Paris einem erstaunten Publikum vorführte.⁵⁸ Roberts *Salle de la fantasmagorie* markiert den Endpunkt der im Verlauf des 18. Jahrhunderts immer weiter fortgeschrittenen Popularisierung eines breit gefächerten optischen Instrumentariums, das von seiner ursprünglichen Funktion innerhalb wissenschaftlicher Empirie in ein illusionistisches Theater des Wunderbaren und Phantastischen überführt wurde.⁵⁹ Canogar versteht seine Fotoinstallationen als zeitgenössisch aktualisierte Reflexion des historischen Vorbilds, das in «enger Beziehung zur halluzinogenen Natur unserer mediengesättigten Welt [steht], in der die Grenzen zwischen Realität und Repräsentation verschwimmen.»⁶⁰ Für Canogar stehen damit elementare Vorstellungen vom menschlichen Körper zur Diskussion.

Mit der Technik der virtuellen Realität als zeitgemäßer, interaktiver Form der Phantasmagorie erforschen wir den Cyberspace durch einen phantasmatischen Körper und stellen damit unsere Begriffe von Körperlichkeit, Präsenz und physischen Grenzen radikal in Frage. Unsere Bildtechnologien haben uns in geisterhafte Abbilder unserer selbst verwandelt.⁶¹

Mit dem spanischen Titel *Palpitaciones*, dessen Bedeutung mit ‚Erregung‘, ‚Herzklopfen‘ oder ‚Herzrasen‘ zu übersetzten ist, wird dem Betrachter ein weites Assoziationsfeld eröffnet. Der im Titel zum Ausdruck kommende Erregungszustand verweist auf die Beschleunigung der in den Netzen zirkulierenden Bilder, er kann aber auch als Metapher für die metamorphische Oberfläche des digitalen Bildes selbst gelesen werden, die potenziell unabgeschlossen immer neuen Veränderungen offen steht. In diesem Sinn steht auch die in unzähligen Handgesten aufgebrochene und übercodierte Bildfläche im Gegensatz zur ruhigen Zuständigkeit älterer hier beschriebener Hand-Fotografien, etwa derjenigen Talbots oder Nadars.

Canogars Bild lässt sich in die Tradition von Hand-Darstellungen einreihen, in denen das Motiv emblematisch auf die Fotografie als Tätigkeit verweist. An die Stelle von Bildern, die durch die eine, den Auslöser betätigende Hand entstehen, treten Bildschöpfungen in einem Modus des Möglichen, an die immer wieder aufs Neue ‚Hand angelegt‘ werden kann, sei es durch den Bildautor selbst oder durch andere. Die Vielzahl der in den *Palpitaciones* gezeigten Hände, die aus der unklaren Ausdehnung des virtuellen Raums in geisterhaft fragmentarischer Form auftauchen, bedeutet somit nicht nur die von Canogar angesprochene phantomhafte Erscheinung des Menschen als Bildgegenstand, sondern auch die Virtualisierung des Fotografen bzw. dessen Autorschaft. In diesem Sinn symbolisieren die im Bildfeld schwebenden, abgetrennten und vielfach gestisch variierten Hände sowohl die bildnerische Freiheit der digitalen Fotografie als auch die raum-zeitliche Entkopplung von Fotograf und Motiv, den Riss im Gegenüber, mit dem die Augenzeugenschaft des Fotografen zugunsten einer freien, referenzlosen Gestaltung aufgegeben wird. Aus der durch die Digitalisierung aufgebrochenen herkömmlichen fotografischen Augenzeugenschaft geht der Fotograf selbst als Fragment hervor.

Anmerkungen

- 1 Stieglitz, Alfred. «Bildmäßige Fotografie». *Scribner's monthly* (1899). Zit. n. Kemp, Wolfgang (Hg.). *Theorie der Fotografie I*. München, 1980, S. 220.
- 2 Eastman, George E. *The Kodak Primer*. Zit. n. Gernsheim, Helmut. *Geschichte der Fotografie. Die ersten hundert Jahre*. Frankfurt a. M., 1983, S. 542.
- 3 Eastman (Anm. 2), S. 542.

- 4 Vgl. z. B. die Fotografien: Carleton Watkins Cape Horn, Near Celilo (1867) und Charles Savage Dodge's Bluff Canyon of Grand River, Rio Grande Western Railroad (ca. 1881). Abb. in: *O Say Can You See. American Photographs. 1839–1939. One Hundred Years of American Photographs from the George R. Reinhart Collection*. Katalog. Cambridge u. London, 1989, S. 51 u. 54. Eisenbahnfotografien wurden als stereographische Bilder und Großformate verbreitet, in Ausstellungen präsentiert und von Stechern für den Abdruck in Zeitungen kopiert. Vgl.: Rosenblum, Naomi. *A World History of Photography*. New York, 1989, S. 165–167; Hales, Peter Bacon. «American Views and the Romance of Modernisation». *Photography in Nineteenth-Century America*. Hg. v. Martha A. Sandweiss. New York, 1991, 204–257.
- 5 Aristoteles. *De partibus animalium*, 687a 5–24.
- 6 In vielen Texten aus der Zeit um 1839, dem Jahr der Erfindung des neuen Bildmediums, wird der Begriff der Maschine auf die Fotografie angewendet. Vgl. Frizot, Michel. «Die Lichtmaschinen. An der Schwelle der Erfindung». *Neue Geschichte der Fotografie*. Hg. v. dems. Köln, 1998, S. 15 ff.
- 7 Stieglitz war im Gegensatz zu den von ihm veröffentlichten Künstlern ein überzeugter Verfechter des straight print, was schließlich 1917 unter dem Eindruck der Arbeiten Paul Strands zu seinem endgültigen Bruch mit den piktorialistischen Ideen führte. In der nicht manipulierten Aufnahme *The Hand of Man* wird die formal piktorialistische Wirkung allein durch die atmosphärischen Bedingungen zum Zeitpunkt der Aufnahme erzeugt. Sie verweist damit in Sujet und Bildpraxis bereits ansatzweise auf die Maschinenästhetik der neusachlichen Fotografie.
- 8 Zur chemischen und sinne-technologischen Vorgeschichte der Fotografie vgl. die grundlegende Arbeit von: Busch, Bernd. *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie*. Frankfurt a. M., 1995.
- 9 Zit. n. Baier, Wolfgang. *Geschichte der Fotografie: Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*. München, 1980, S. 63.
- 10 Daguerre, Louis Jacques Mandé. «Daguerreotyp». Zit. n. Wiegand, Wilfried (Hg.). *Die Wahrheit der Fotografie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*. Frankfurt a. M., 1981, S. 18.
- 11 Baier (Anm. 9), S. 76.
- 12 Janin, Jules. «Der Daguerreotyp» (1839). Zit. n. Kemp (Anm. 1), S. 47–48.
- 13 Zur mittelalterlichen Imagination Gottes als Maler vgl. Asemissen, Hermann Ulrich u. Gunter Schweikart. *Malerei als Thema der Malerei*. Berlin, 1994, S. 27 ff.
- 14 Schorn, Ludwig u. Eduard Kolloff. «Der Daguerreotyp» [1839]. Zit. n. Kemp (Anm. 1), S. 56.

- 15 Vgl. Belting, Hans. *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. München, 1990, S. 233 ff.
- 16 Barthes, Roland. *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie*. Frankfurt a. M., 1989, S. 90 f.
- 17 Vgl. Wolf, Gerhard. «... sed ne taceatur.» Lavaters «Grille mit den Christusköpfen» und die Traditionen der authentischen Bilder». *Der exzentrische Blick. Gespräch über Physiognomik*. Hg. v. Claudia Schmölders. Berlin, 1996, S. 46.
- 18 Barthes (Anm. 16), S. 92.
- 19 Bazin, André. «Ontologie des photographischen Bildes» (1945). Zit. n. Wiegand (Anm. 10), S. 261.
- 20 Bazin (Anm. 19), S. 264.
- 21 Talbot, William Henry Fox. «Der Zeichenstift der Natur (1844–1846)». Zit. n. Wiegand (Anm. 10), S. 49.
- 22 Publiziert in: *Royal Society Proceedings* 4 (1839): 120–121, und in: *Philosophical Magazine* 16 (1839): 196–208.
- 23 Zit. n. Gernsheim (Anm. 2), S. 69.
- 24 Talbot, William Henry Fox. The head of Christ from a painting on Glass. Zwei fotogenische Negative und ein Positiv-Abzug. Fotografische Sammlung des J. Paul Getty Museums, Malibu.
- 25 Vgl. Weaver, Mike. «Diogenes with a Camera». *Henry Fox Talbot. Selected Texts and Bibliography*. Oxford, 1992. 1–25.
- 26 Weaver, Mike. «Henry Fox Talbot: Conversation Pieces». *British Photography in the Nineteenth Century. The Fine Art Tradition*. Hg. v. dems. Cambridge, New York u. Melbourne, 1989, 16–17.
- 27 Zit. n. Amelunxen, Hubertus v. *Die aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot*. Berlin, 1988, S. 36.
- 28 Brief von Hill an E. Blicknell am 17. Januar 1848. Zit. n. Hammond u. Anne Kelsey. «Aesthetic aspects of the photomechanical print». Weaver (Anm. 25), S. 170.
- 29 Vgl. Willis, N. P. «The Pencil of Nature». *Corsair* 1. 13. 04. 1839. Zit. n. Trachtenberg, Alan. «Photography. The Emergence of a Keyword». Sandweiss (Anm. 4), S. 27 u. 30. In Théodore Maurisets berühmter Karikatur *La Daguerreotypomanie* vom Dezember 1839 werden den um ihren Lebensunterhalt gebrachten Kupferstechern Mietgalgen angeboten.
- 30 Willis (Anm. 29), S. 30.
- 31 Willis (Anm. 29), S. 30.
- 32 Flusser, Vilém. «Auf dem Weg zum Unding». Ders. *Medienkultur*. Hg. v. Stefan Bollmann. Frankfurt a. M., 1998, S. 188.
- 33 Talbot, William Henry Fox. «The Pencil of Nature». Zit. n. Wiegand (Anm. 10), S. 45.
- 34 Talbot (Anm. 33), S. 89.
- 35 Vgl. Plumpe, Gerhard. *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. München, 1990.
- 36 Thausing, Moritz. «Kupferstich und Fotografie». *Zeitschrift für bildende Kunst* 1 (1866). Zit. n. Kemp (Anm. 1), S. 138.
- 37 Dessoir, Max. *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*. Stuttgart, 1906. Zit. n. Plumpe (Anm. 35), S. 42.
- 38 Morton, Rev. H. J. «Photography as an Authority». *Philadelphia Photographer* 1 (1864). Zit. n. Trachtenberg (Anm. 29), S. 18.
- 39 Handschriftlicher Vermerk, im Original La Main du banquier D*** [étude chirographique], tirée en un heure à la lumière électrique.
- 40 Vgl. Aubenas, Sylvie. «Jenseits des Portraits. Jenseits des Künstlers». *Nadar*. Katalog. Hg. v. Maria Morris Hambourg u. a. München, 1995. 102–103.
- 41 Aubenas (Anm. 40), S. 102.
- 42 Nadar, Félix. *Als ich Photograph war*. Übers. v. Trude Fein. Frauenfeld, 1978, S. 177.
- 43 Vgl. te Heesen, Anke. «Das Archiv. Die Inventarisierung des Menschen». *Der Neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts*. Ausstellungskatalog. Hg. v. Nicola Lepp, Martin Roth u. Klaus Vogel. Ostfildern-Ruit, 1999. 114–141.
- 44 Vgl. Ventura Mozley, Anita. *Muybridge's Complete Human and Animal Locomotion. All 781 Plates from the 1887 Animal Locomotion by Eadweard Muybridge*. Bd. 1. New York, 1979.
- 45 Mozley (Anm. 44), S. 30.
- 46 Hendricks, Gordon. *Eadweard Muybridge. The Father of Motion Picture*. London 1975, S. 160 f.; Rosenblum (Anm. 4), S. 250; Mozley (Anm. 44), S. 30.
- 47 Eakins gehörte zu den ersten Künstlern, die sich durch Muybridges Bildsequenzen in ihrer Arbeit beeinflussen ließen. Ab 1884 schuf er selbst Bewegungsstudien mit Mareys Verfahren der Chronofotografie.
- 48 Vgl. *Andy Warhol. Photography*. Katalog. Hg. v. d. Kunsthalle Hamburg und The Andy Warhol Museum, Pittsburgh, Zürich u. New York, 1999.
- 49 Vgl. Heinrich, Christoph. «Es war der Apparat, der die Arbeit machte», *Bildnisse aus der Photobooth*. *Andy Warhol. Photography* (Anm. 48), S. 85.
- 50 Vincent Fremont schildert diese Vorgehensweise Warhols: «Wenn Andy einen Mann portraitierte, waren die Hände ein wichtiges Element. Sie waren nicht nur für die Komposition wichtig und konnten eine Falte oder ein Doppelkinn verdecken, sondern wurden auch dazu benutzt, einen bestimmten Aspekt der Persönlichkeit hervorzuheben. Die Art, wie ein Mann eine Ziga-

- rette oder eine Zigarre hielt, konnte einiges aussagen. Andy versuchte, die Männer wie attraktive Filmstars aussehen zu lassen.» Fremont, Vincent. «Einführung» zum Katalog Andy Warhol. Polaroids 1971–1986. Zit. n. *Andy Warhol. Photography* (Anm. 48), S. 159f.
- 51 Andy Warhol mit Sonnenbrille, um 1963. Fotoautomatenstreifen. The Archives of the Andy Warhol Museum, Pittsburgh, Founding Collection. Abb. in *Andy Warhol. Photography* (Anm. 48), S. 100.
- 52 Der Tänzer Edward Villella, um 1963. Fotoautomatenstreifen. The Archives of the Andy Warhol Museum, Pittsburgh, Founding Collection. Abb. in *Andy Warhol. Photography* (Anm. 48), S. 112f.
- 53 Andy Warhol. Selbstporträt (Hand), 1982. Polaroid-Foto. The Andy Warhol Museum, Pittsburgh. Abb. in *Andy Warhol. Photography* (Anm. 48), S. 219.
- 54 Andy Warhol, zit. n. Butin, Hubertus. «Oh when will I be famous, when will it happen?». Andy Warhols Gesellschaftsphotographien. *Andy Warhol. Photography* (Anm. 48), S. 252.
- 55 Andy Warhol, zit. n. McShine, Kynaston (Hg.). *Andy Warhol. Retrospektive*. Katalog, München, 1989, S. 449.
- 56 Vgl. Fischer, Andreas u. Veit Loers (Hg.). *Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren*. Katalog. Ostfildern-Ruit, 1997.
- 57 Andy Warhol, 1985. Zit. n. McShine (Anm. 55), S. 458.
- 58 Vgl. Canogar, Daniel. «Daniel Canogar». *European Photography. The International Art Magazine for Contemporary Photography and New Media* 60.17 (1996), S. 48.
- 59 Vgl. Stafford, Barbara Maria. «Magnifying». *Body Criticism. Imagining the Unseen in Enlightenment Art and Medicine*. Cambridge, 1994. 341–398.
- 60 Canogar (Anm. 58), S. 48.
- 61 Canogar (Anm. 58), S. 48.

Anne Fleig

Sinnliche Maschinen

Repräsentationsformen der Beine in der Moderne

Wenn die Elisabeth/nicht so schöne Beine hätt',/hätt' sie viel mehr
Freud/an dem neuen, langen Kleid./Doch da sie Beine hat,/tadellos und
kerzengerad',/tut es ihr so leid/um das kurze, alte Kleid./Das kann man

Über die Herausgeber

Claudia Benthien, Dr. phil., Jahrgang 1965, ist Wissenschaftliche Assistentin am Institut für deutsche Literatur der Humboldt-Universität zu Berlin. 1998 Promotion an der Humboldt-Universität, anschließend Postdoktorandin am Graduiertenkolleg «Körper-Inszenierungen» an der Freien Universität Berlin. 1996 Visiting Scholar an der Columbia University, New York; 2001 Fellow an der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel und am Warburg Institute, London. Tiburtius-Preis 1999 des Landes Berlin.

Buchpublikationen u. a.: Haut. Literaturgeschichte – Körperbilder – Grenzdiskurse (1999); Über Grenzen. Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik (Hg., zus. mit Irmela Marei Krüger-Fürhoff, 1999); Emotionalität. Zur Geschichte der Gefühle (Hg., zus. mit Anne Fleig und Ingrid Kasten, 2000).

Christoph Wulf, Dr. phil., Jahrgang 1944, ist Professor für Allgemeine und Vergleichende Erziehungswissenschaft, Mitglied des Interdisziplinären Zentrums für Historische Anthropologie, des Sonderforschungsbereichs «Kulturen des Performativen» und des Graduiertenkollegs «Körper-Inszenierungen» an der Freien Universität Berlin.

Buchpublikationen u. a.: Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft (zus. mit Gunter Gebauer; 1992; 2. Aufl. 1998); Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie (Hg.; 1997); Spiel – Ritual – Geste (zus. mit Gunter Gebauer, 1998); Anthropologie der Erziehung (2001); et al.: Das Soziale als Ritual (2001); mit Dietmar Kamper Herausgeber von zwölf Bänden unter dem Rahmenthema «Logik und Leidenschaft». Internationale, transdisziplinäre Studien zur Historischen Anthropologie; Mitherausgeber der «Zeitschrift für Erziehungswissenschaft» und der Reihen «Historische Anthropologie», «European Studies in Education», «Pädagogische Anthropologie», geschäftsführender Herausgeber von «Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie».

Claudia Benthien / Christoph Wulf (Hg.)

Körperteile

Eine kulturelle
Anatomie

rowohlts enzyklopädie
im Rowohlt Taschenbuch Verlag

Rowohlt's Enzyklopädie
Herausgegeben von Burghard König

Originalausgabe
Veröffentlicht im Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH,
Reinbek bei Hamburg, Juni 2001
Copyright © 2001 by Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH,
Reinbek bei Hamburg
Umschlaggestaltung any.way, Walter Hellmann
(Abbildung: Théodore Géricault)
«Anatomische Fragmente» / Montpellier, Museum
Satz: Aldus und Optima PostScript, PageOne
Gesamtherstellung Clausen & Bosse, Leck
Printed in Germany
ISBN 3 499 55642 1
Die Schreibweise entspricht den Regeln der neuen Rechtschreibung.

Inhalt

Claudia Benthien und Christoph Wulf

Einleitung

Zur kulturellen Anatomie der Körperteile 9

Zerteilter Kopf

Inge Stephan

Das Haar der Frau

Motiv des Begehrens, Verschlingens und der Rettung 27

Sabine Flach

Das Auge

Motiv und Selbstthematization des Sehens
in der Kunst der Moderne 49

Gert Mattenkloft

Gehörgänge

Erkennen durch die Stimme 66

Kay Himberg

Phantasmen der Nase

Literarische Anthropologie eines hervorstechenden Organs 84

Claudia Benthien

Zwiespältige Zungen

Der Kampf um Lust und Macht im oralen Raum 104

Opaker Rumpf

Michael Oppitz

Zur Körpersymbolik in Verwandtschaftsbeziehungen

Herz, Leber, Lunge, Eingeweide, Knochen und Fleisch in
himalayischen Gesellschaften 133

Karl-Josef Pazzini

Haut

Berührungssehnsucht und Juckreiz 153

Philine Helas

Madensack und Mutterschoß

Zur Bildgeschichte des Bauches in der Renaissance 173

Christoph Wulf

Magen

Libido und Communitas – Gastrolatrie und Askese 193

Gerburg Treusch-Dieter

Leber und Leben

Aus den Innereien einer Kulturgeschichte 207

Zerrissenes Geschlecht

Hartmut Böhme

Erotische Anatomie

Körperfragmentierung als ästhetisches Verfahren
in Renaissance und Barock 228

Adrian Stähli

Der Hintern in der Antike

Kulturelle Praktiken und ästhetische Inszenierung 254

Edith Wenzel

Zers und *fud* als literarische Helden

Zum «Eigenleben» von Geschlechtsteilen
in mittelalterlicher Literatur 274

Doerte Bischoff

Körperteil und Zeichenordnung

Der Phallus zwischen Materialität und Bedeutung 293

Ann-Sophie Lehmann

Das unsichtbare Geschlecht

Zu einem abwesenden Teil des weiblichen
Körpers in der bildenden Kunst 316

Elisabeth von Samsonow

Die verrutschte Vulva

Entwurf einer neuen Organtheorie 339

Stefanie Wenner

Ganzer oder zerstückelter Körper

Über die Reversibilität von Körperbildern 361

Anna Opel

Szenen der Zerteilung

Zur Wirkungsästhetik von Sarah Kanes Theaterstücken 381

Bewegte Glieder

Kerstin Gernig

Skelett und Schädel

Zur metonymischen Darstellung des Vanitas-Motivs 403

Katrin Deufert und Kerstin Evert

Der Torso im Tanz

Von der Destabilisierung des Körpers
zur Autonomie der Körperteile 423

Friedrich Weltzien

Der Rücken als Ansichtseite

Zur «Ganzheit» des geteilten Körpers 439

Burkhard Oelmann

Auslösen / Abtrennen

Fotografierende und fotografierte Hände 461

Anne Fleig

Sinnliche Maschinen

Repräsentationsformen der Beine in der Moderne 484

Gerhard Wolf

Verehrte Füße

Prolegomena zur Geschichte eines Körperteils 500

Über die Autorinnen und Autoren 524