

Maria Oikonomou

Tier-Maschine auf delphischem Dreifuß:
Athen, Jacques Derrida und seine Fototheorie*

Aufnahme I: Vom cliché dass Ruinen und Fotografien anderen Zeiten gehören



Dimitrios Konstantinou, *Erechteion und Fotograf*, ca. 1865

Das Alte ist hier zunächst ein antiker Tempel, genauer: das Erechteion auf dem Akropolishügel in Athen, fotografiert von Dimitris Konstantinou um das Jahr 1865. Das Neue ist indes jener Bewohner des 19. Jahrhunderts, der im linken Vordergrund leger am Marmorblock lehnt. Der versunkene Betrachter, der Passant, der Zeitgenosse in der Landschaft – die allfällig eine Ruinenlandschaft sein darf – ist evidente Ikonographie: es benötigt das Erhabene, wie auch das Pittoreske und zu guter Letzt die gesamte Romantik, dass da jemand sinnend für den Rezipienten entsteht. Soweit keine Überraschung. Diese liegt woanders: sobald wir erfahren, dass dort nicht ein einsam-innerliches Ich in die Landschaft schaut, sondern dass die Figur in weißem Leinen und Strohhut kein anderer ist als der Fotograf selbst (bei besserer Auflösung wäre sogar zu sehen, dass er den Fernauslöser mit der Nabelschnur in der Hand hält, die zu eben der Kamera führt, die diese Aufnahme macht). Als sähen wir statt des *Mönchs am Meer* einen ‚Maler am Meer‘: alles würde sich – wie hier – vom Meditativen unversehens ins Mediale kehren. Es ist der Fotograf! – und das ganze Bild durchfährt ein Schock. Mit einem Mal sehen wir es anders. Mit einem Mal wird das Ruinenpanorama aufgestört und gibt sich nicht mehr her als einfach konsumierbares Bild des Altertums. Etwas irritiert.

* Für Hinweise und Unterstützung danke ich besonders Frau Kalliopi Balatsouka, Ass. Kuratorin der Modern Greek Collection, Princeton University, sowie Ulrich Meurer.

Die Störung wird noch schroffer, wenn der Fotograf, den man ja noch für einen unbescholtenen Besucher halten konnte, durch sein Werkzeug ersetzt wird.



Giorgio Sommer, *Paestum, Fotograf und Fotoapparat*, ca. 1875

Diesmal nicht Athen, sondern ‚magna Graecia‘, das Heraion nämlich in Paestum, zehn Jahre später von Giorgio Sommer fotografiert. Er selbst ist in dunklem Gehrock auf den Stufen an der Südostecke des Tempels zu erahnen. Was aber deutlicher und auf freiem Feld dem Betrachter ins Auge sticht – es „sticht“ ebenso, wie Roland Barthes es vom ‚punctum‘, mithin von der „Spitze“ einer Fotografie beschreibt –, ist der altertümliche Fotoapparat auf seinem Stativ. Das denkende Auge im Bild ist abgelöst von einer Maschine, der Tempel verwandelt sich mit einem Schlag vom Objekt der Besinnung zum bloßen Motiv.

Was ist aber der Grund dieser Störung? Auf den ersten Blick möchte man meinen, es sei die Differenz zwischen dem Alten und dem Neuen, die eine Reibung verursacht oder eine Dissonanz. Der Apparat im Bild scheint auszustellen, was das Bild selbst hätte verschweigen können: dass im Foto eines Tempels notwendig das moderne Medium und sein antiker Gegenstand kollidieren. Ich denke aber, das Bild irritiert weniger wegen des Neuen im Alten als vielmehr aufgrund einer merkwürdigen Kollision von Zeitkonzepten. Das Alte und das Neue gehören jeweils noch einer einzigen Erzählung, einer großen temporalen Entwicklung und damit einem einzigen rahmenden Modell der Zeit an. Indessen treffen hier zweierlei aufeinander.



Konstantinos Athanasiou, *Philopappos-Denkmal und Fotoapparat*, ca. 1875

Auch wenn sich hier – in Konstantinos Athanasios Aufnahme des Philopappos-Denkmal von 1875 – die Kamera auf dem Dreifuß als Teil der Architektur auszugeben versucht, wenn sie sich halb hinter dem Tempel verbirgt oder seine losen Steine zu stützen scheint, ist es – das Bauwerk – zuallererst eine Vergangenheit. Es bezeichnet Geschichte, Dauer und eine Kontinuität, die potentiell zur Ewigkeit ausgedehnt werden mag. Dagegen stehen der Apparat und sein Stativ auf einer Spitze der Zeit, denn Fotografie ist unweigerlich ein instantanes Innehalten. Sie ist ein Moment, nicht einmal ein Augenschlag, und schon verliert alles in ihr die Dauer. Das Foto ist nur tot und ohne Zeit. Aus diesem Aufeinandertreffen von Geschichte und Moment oder von Fortleben und Tod ergibt sich der Schock jener Bilder wohl eher als aus der simplen Opposition des Alten und des Neuen; er ergibt sich aus einer Zeit als Fluss, der eine Zeit als Fragment entgegentritt.

Nichtsdestoweniger zeigt sich auch hierin noch das ‚cliché‘, das wir seit den Anfängen des Denkens über die Fotografie kennen, und das Barthes in die schönste Form gebracht hat: der Moment des Fotos und der Moment des Todes verbrüdernd sich, im kurzen Blinzeln des Verschlusses fällt das Modell dem Tode anheim, wenn die Aufnahme es ohne alle zeitliche Ausdehnung in sich beschließt. Erinnerung bestenfalls, aber keine Dauer, *memento mori* einer abwesenden und punktuellen Vergangenheit. Was daran ‚cliché‘ ist, erklärt uns andererseits Jacques Derrida und mit ihm werde ich arbeiten und versuchen herauszufinden, wie auf ganz eigene Weise in all diesen Fotografien von antiken Tempeln, neben denen ein Fotoapparat auftaucht, beide – Tempel und Kamera – nun doch von gleicher Art sind. Beide von Dauer, beide im Leben und beide deshalb der eigentliche Gegenstand der Philosophie, die, ob kurz oder lang, vom Leben handelt (gerade wenn es auf den Tod hinausläuft).

Was nun hält Jacques Derrida dem ‚cliché‘ vom instantanen und toten Foto entgegen? Zunächst einmal, dass dessen Moment niemals stattzufinden scheint oder irgendwie zu bestimmen wäre: „Eine Aufnahme [prise de vue], wann genau hat sie Statt? Und also wo? [...] Wird die Fotografie dann aufgenommen, wenn der Fotograf die Sache in den Blick [vue] nimmt, wenn er die Blende einstellt und den Auslöser drückt, oder wenn das Klicken des Auslösers das Einfangen und Einprägung/Belichtung signalisiert? Oder noch später, im Moment der Entwicklung?“¹ Offenbar lässt sich die Fotografie nicht auf den einen Moment, den „decisive moment“ reduzieren und ebenso wenig mit dem Tod verbinden, der mit dem Foto vielleicht weniger verwandt ist, als dass sie beide eine gewisse Familienähnlichkeit besitzen. In jedem Fall hat das Foto keinen Augenblick, was Derrida an anderer Stelle nicht nur an der Unteilbarkeit eines fotografischen Jetzt zweifeln lässt, an der Einmaligkeit des medialen Ereignisses. In *Copy, Archive, Signature* lehnt er sich gegen die unteilbare Einfachheit dieses einen Moments – gleichgültig ob Foto, Leben, Tod – auf und ruft für all dies eine heterogene Zeit, einen Zeitraum aus, in dem Komposition und Dissoziation, Modifikation und Differenz alle Zeit stattfinden.² Von hier, von der Dauer des Fotos, ist es nicht weit zum Aufschieben und Verschieben des Todes, was sich am Ende als Prozess des Fotografierens oder gar als Prozess des Lebens erweisen mag.

Aufnahme 2: In Griechenland: man lebt auf Kredit

Im Juli des Jahres 1996 fährt Jacques Derrida zum dritten Mal nach Griechenland. In seinem Gepäck eine Serie von Fotografien, die Jean-François Bonhomme im Zeitraum von über 15 Jahren in Athen aufgenommen hat. Derrida hat sich bereit erklärt, die Publikation der Bilder mit einem Text zu begleiten und nimmt seine Arbeit mit in die Ferien. Was herauskommt, ist ein ganz ungewöhnlich zuerst in Griechenland veröffentlichter zweisprachiger Band: Derridas Essay und Bonhommes Fotos, mit dem Titel *Demeure, Athènes – Bleibe, Athen*.³ Es handelt von Fotografie, ebenso von Philosophie, es geht um den Tod, um das alte und das neue Griechenland und nicht zuletzt um die in allem enthaltene Bewegung des Verschiebens. Die Losung, die allem voransteht und die das Denken des ganzen Textes durchzieht, macht das deutlich: Derrida erinnert sich, wie am 3. Juli gegen Mittag, in praller Sonne, nahe der Hauptstadt die Wendung *Nous nous devons à la mort* unerwartet und wie eine Epiphanie aus dem Gedächtnis auftaucht und sich seiner bemächtigt. *Nous nous devons à la mort* bleibt dabei lange unübersetzt: es entspricht in etwa der Einsicht,

¹ Jacques Derrida, *Bleibe Athen. Fotografien von Jean-François Bonhomme*. Aus dem Franz. von Markus Sedlaczek, hrsg. von Peter Engelmann. Passagen-Verlag: Wien 2010, hier S. 30.

² Jacques Derrida, *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*, interview with Hubertus von Amelnunxen and Michael Wetzels, ed. Gerhard Richter, trans. Jeff Fort (Stanford, Ca: Stanford Univ. Press, 2010).

³ Jacques Derrida, *Παραμονή, Αθήνα / Demeure, Athènes (δίγλωσση έκδοση)*, στο φωτογραφικό λεύκωμα του Jean-François Bonhomme, Αθήνα. Στη σκιά της Ακρόπολης / Athènes. À l'ombre de l'Acropole, Olkos: Athen 1996.

dass wir uns dem Tod schulden, das Leben als Kredit begreifen, als Schuld gegenüber dem Tod an seinem Ende, das Leben auf der Fotografie dem Tod des Fotografierens usw. Es scheint deshalb unvermeidbar, dass auch die Fotografien Bonhommés den Tod in sich tragen und ihn als ihren eigentlichen Referenten aufdecken – so Derridas Argument auf den folgenden Seiten: „Keine dieser Fotografien, [...] seien sie in ihrer Ganzheit oder im Detail betrachtet, kann vermeiden den Tod zu bedeuten. [...] Jedenfalls erinnert jede an den vollendeten versprochenen oder drohenden Tod, an die Monumentalität des Grabes, das Gedächtnis in Gestalt der Ruine.“⁴

Ist das etwas anderes als ein Foto, als ein Portrait, das uns im Betrachten verrät, die Person habe gelebt, die Person sei gestorben? Etwas anderes als der zugleich verstorbene und todgeweihte Gegenstand bei Roland Barthes? Ganz offensichtlich, denn *Nous nous devons à la mort*, was für den Abzug und den Menschen gleichermaßen gilt, lässt einem Raum, besser: einen Zeitraum des Schuldens. Zwar Verpflichtung, aber eben nicht jetzt und hier; sicher später einmal, aber eben später. Das Wesen des Unausweichlichen ist es, noch nicht eingetroffen zu sein, und daraus ergibt sich das ganze Gegenteil des Fatalismus, eine Hoffnung stattdessen, die sich – nur scheinbar paradox – wie das Leben und das Foto gerade dem Tod schuldet. Und während Derrida sich noch fragt, ob der Satz deskriptiv oder normativ zu verstehen sei, ob wir uns dem Tod schulden oder ob wir uns ihm schulden sollen, ob es sich um eine Feststellung oder einen Ratschlag, ein Faktum oder eine Vorschrift handelt,⁵ hat das *Nous nous devons à la mort* längst schon die Zeit als Aufschub eingeführt.

Dieser hoffnungsvolle Zwiespalt ergibt sich schon aus der Grammatik des Satzes (insofern muss und sollte er eben nicht übersetzt, sondern lediglich als eine grammatische Erscheinung fotografiert oder ‚fotorthografiert‘ werden, deren Sinn nicht zuletzt in ihrer Struktur selbst aufgehoben ist). Am Anfang stehen die beiden *Nous*. Das zweite ist das Objekt sowohl des Satzes als auch des Todes; es ist das Geschuldete, der Pfand, dasjenige, was dem Tod zu bezahlen ist. Das erste aber ist unterdes ganz Subjekt, sowohl des Satzes als auch des Ichs. Es schuldet vielleicht, aber es betrachtet gleichsam das andere *Nous*, wie es dem Tod zuläuft, und bleibt dabei selbst unberührt: „[W]ir, an erster Stelle, [...] das erste *nous*, das das andere anblickt, beobachtet und fotografiert, und das hier spricht, das ist ein unschuldiger Lebender, der auf immer den Tod nicht kennt: In diesem *nous* sind wir unendlich.“⁶ Derselbe in der Sprache des Texts geborgene Zwiespalt verbirgt sich auch im Titel: Derrida stellt die Verbindung zwischen der Losung *nous nous devons à la mort* und dem Begriff des ‚demeure‘ her, der sowohl den Imperativ ‚Bleib!‘ bedeuten kann, als auch die Bleibe – im Sinne von Wohnsitz – und nicht zuletzt den ‚Verzug‘. Einerseits also meint ‚demeure‘ ein Aufgehobensein im schützenden Raum, einem Ort, an dem es uns erlaubt ist zu verweilen, ohne der ewigen Drohung ausgesetzt zu sein. Andererseits ist ‚demeure‘ gleichzeitig Mahnung, eine Zahlungsaufforderung, die das Abwarten zu einer Verzögerung macht, die kaum duldbar ist. Indem Derrida sagt „Bleibe, Athen!“, spricht er also von Unterkunft und einer Zeit, die uns nicht nur Frist

⁴ Derrida 2010: 12-13.

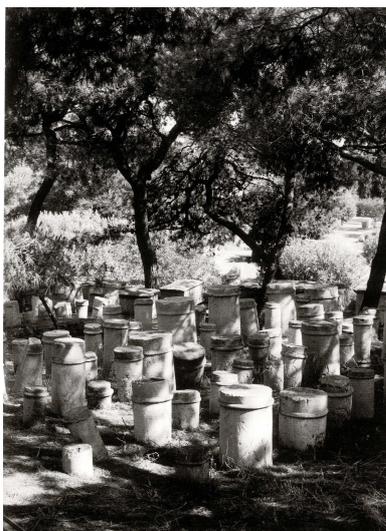
⁵ Derrida 2010: 15-16.

⁶ Derrida 2010: 56.

verschafft, sondern ein Leben gewährt. Und zugleich leitet das „Bleibe, Athen“ – die Bitte um Zeit – über zur unlauteren Verzögerung unserer Schuld gegenüber dem Tod: „Wir werden hier gemahnt, das, was wir schulden, innerhalb der geforderten Fristen, zum Beispiel dem Tod, zu bezahlen, quitt zu werden, uns zu entbinden, und zwar fristgerecht: vor allem ohne Verzug!“⁷

Überall und richtungweisend ist die Idee des Verzugs bzw. der Verzögerung vor dem Tod. Da sich jeder Mensch und jedes Ding dem Tod schulden, wird das Dasein – keineswegs als melancholische Hingabe, keineswegs auch als hoffnungsleere Todesverfallenheit, wie wir noch sehen werden – als eine Frage der Dauer und des Verzugs gedeutet. Dieses „Später erst“ findet sich im Zentrum der Philosophie Derridas (das Recht ist im Kommen, genauso die Freundschaft, auch die Politik). Das „Später erst“ ist das Leben schlechthin und nicht zuletzt die Fotografie: da ist die Gegenwart, in der vor dem Kameraobjektiv alles bereitgestellt und für das zukünftige, noch nicht entstandene Bild zugerichtet wird. Und diesem gegenwärtigen Moment folgt in weiteren Augenblicken erst – manchmal auch sehr lange Zeit später – eine andere, kommende Gegenwart, wenn der Auslöser klickt und das Motiv fixiert ist, das wiederum später, in unserer Zeit betrachtet und reproduziert werden kann.⁸ Diese Dauer und Langlebigkeit nicht nur des fotografischen Abzugs, sondern des Fotografierens führt uns für einen Moment zurück zum Erechteion-Tempel, wie Dimitris Konstantinou ihn und im Vordergrund sich selbst ablichtet. Sie erinnern sich an das Ende der Nabelschnur der Kamera in seiner Hand, an den Fernauslöser, der diese eigentümliche Verzögerung zwischen dem Bereitstellen und dem Fixieren des Bildmotivs auch räumlich sichtbar macht. In jedem Fall scheint Derridas Begriff des Verzugs nunmehr dem Foto eine ähnliche Dauer zuzugestehen wie dem antiken Mauerwerk: Fotografie und Tempel begegnen sich nicht mehr als Tod und Geschichte, sondern als Leben.

Aufnahme 3: Fotos von Athen: lauter sterbende Städte, aber ...



J. F. Bonhomme, *Kerameikos*, o. J.



J. F. Bonhomme, *Markt in Monastiraki*, o. J.

⁷ Derrida 2010: 21.

⁸ Derrida 2010: 27.

Ein Schritt zurück. In jenem Sommer 1996 hat Jacques Derrida die Fotografien seines Landsmannes Jean-François Bonhomme im Gepäck, die den niemals wiederkehrenden Augenblick und deshalb seine Vergänglichkeit dokumentieren. Allerdings, und das führt uns neuerlich auf eine andere Spur, ordnen sich all diese Fotos wohl auf zwei Seiten einer imaginären Trennlinie an, die auf eine Bewegung jenseits des nur traurig Verpassten und Verblühten hindeutet; zum einen die antike Stadt Athen, die Gräberstraße des Kerameikos, die Akropolis, der Turm der Winde, die Stelen und Standbilder, die archäologischen Stätten mit ihren geborstenen Säulen und enthaupteten Statuen, die Tempelruinen, Marmor auf Marmor und Inschriften. Allesamt, so versichert uns Derrida und führt uns zugleich in die Irre, „monumentale Zeichen des Todes“. Dann und daneben das moderne Athen des Zeitgenossen Bonhomme, der über Jahre hinweg alltägliche Straßenszenen ablichtet: das Café Neon an der Omonia, Drehorgelspieler und die Auslagen der Trödeläden, Fleischhauer auf dem Athinas-Markt und jemanden, der silberne Sardellen in einen Papiertrichter füllt, einen weiteren, der Bouzouki spielt, und einen, der stapelweise Heftchen über Kung Fu und Bruce Lee feilbietet. Da also teilt sich Athen in zwei. Und merkwürdiger Weise ist es weniger das alte und vielmehr das neue Athen, das dem Verschwinden geweiht ist, unaufhaltsam aus der Welt sich zurückzuziehen scheint, bis die Fotos sein einziges Zeichen sind.

Derweil verharren die Ruinen. Das alte Athen wirkt, als weise es eine größere Dauerhaftigkeit gegenüber den Angriffen der Zeit und des Todes auf als die moderne Stadt, nicht nur weil es so lange schon besteht – in mehr als nur einer steinernen Spur –, sondern vor allem weil es knochenblass schon lange gestorben ist. Und das scheint dem späteren, dem lebendigen Athen der Fotografien erst bevorzustehen, es scheint sich in ihnen gerade zu vollziehen oder gerade erst stattgefunden zu haben: die Differenz zwischen Tod und Sterben. Oder mit den Worten Derridas: Bonhomme „hat die Orte, die er „lebend“ fotografiert hat und die seither „Tote“ beziehungsweise „Dahingeschiedene“ sind, „im Verstreichen der Zeit auch verschwinden sehen [...]“. Diese Welt, die gestern Athen war, und bereits eine gewisse Modernität der Stadt, das im Lichte seines Alltags fotografierte alltägliche Athen, das ist das Athen, das in Athen nun nicht mehr existiert. Seine Seele liefe Gefahr noch weniger präsent zu sein – [...] als die archäologischen Spuren des antiken Athen.“⁹ Das neue Athen liefe mithin Gefahr, schneller oder einfacher zu sterben als das alte Athen im neuen. Was daran aber auffallen muss, das ist der so unerwartete wie für das Denken dieses Textes schlüssige Konjunktiv des ‚irrealis‘. Die moderne Stadt liefe Gefahr, ihre Präsenz einzubüßen, wenn nicht eben die Fotografie über ihre Präsenz wachen würde. In den Fotos stirbt die Stadt und ihr Sterben ist durch die Verzögerung, die das Medium zum Glück mit sich bringt, aufgeschoben.

Die Gegenüberstellung der Fotografien, die uns einmal ein antikes, ein andermal ein modernes Athen vor Augen führen, bedeutet nicht bloß stete Ruinierung und Verwandlung des Lebenden in ein Gedächtnis, sondern es zeigt sich an ihr eine

⁹ Derrida 2010: 18.

Geschichte der „Mutation, die sich [...] von fernsten Zeiten her vorbereitet hat.“¹⁰ Derrida erkennt in Bonhomme keineswegs den Totengräber oder die Klagefrau Athens; er erklärt ihn zu einem Wächter des Überlebens, zu einem verliebten Zeugen, der dokumentiert, wie die Stadt mehr als einmal schon gestorben ist und immer wieder stirbt und sterben wird. Dabei trägt sie ihre Un- und Gegenzeiten in sich; nicht minder lebendig, so dass Derrida diese Passage seines Textes im grammatischen Futur beschließen darf: „Morgen wird das lebendige Athen sehen, wie hier seine Toten bewahrt, betrachtet und reflektiert werden.“¹¹

Damit sind alle diese fotografischen Athens Momente oder Zeiten des Bleibens und der Präsenz. In ihnen erweist sich die Zeitlichkeit des Verschwindens, so dass die Trauer um Athen, das auf vielfache Weise dem Tod geschuldet ist, dem andauernden Leben entgegensteht (ein Leben freilich schon damals auf Kredit): Das Leben im Hinblick auf sein Ende und nichtsdestoweniger in eigentümlicher Unabhängigkeit vom immer schon verhängten Urteil und Verdikt – das verbindet diese Fotografien und jede Fotografie mit der Verurteilung des Sokrates.

Aufnahme 4: Derrida geht schwimmen und „telesympatisiert“ mit Sokrates

Später dann, am Vorabend des 3. Juli 1996 (am Vorabend des Satzes *nous nous devons à la mort*) macht Derrida einen Ausflug zum Kap Sounion und geht am Fuße des Felsens schwimmen, wo die Steilküste abfällt und unter ihm nichts ist als Tiefe. Wenn wir den Philosophen beim Schwimmen fotografieren wollten, dann denke ich, wäre eine Art panoramischer Abzug angebracht: sein weißer Schopf inmitten dunkler Wellen, über ihm die 60 Meter hohe Landspitze und auf einer künstlichen Terrasse der Marmortempel des Gottes Poseidon. Später, als er nach Athen zurückkommt, wird er sich an eine Urszene der Philosophie erinnern. Besser gesagt: er wird diese Urszene selbst fotografieren, eine Fotografie vor sich stellen oder sich eine Fotografie vorstellen, die „Momentaufnahme eines unerhörten Moments: Sokrates, auf den Tod wartend.“¹²

Der Konnex zwischen jenem Ort, Sounion, an dem Derrida zuvor im Meer schwimmen war, und seinem privaten und mentalen oder auch virtuellen Foto, das Sokrates zeigt, wie er in seinem Kerker auf den Tod wartet, liegt auf der Hand: Derrida erzählt selbst noch einmal die Geschichte, wie Sokrates zum Tode verurteilt worden ist, in einer Zeit, in der es verboten war, jemanden auf dem Gebiet Athens von Staats wegen zu töten, namentlich während der Festgesandtschaft nach Delos, die – in Erinnerung an die Rückkehr von Theseus und den sieben Knaben und Mädchen aus Kreta – jedes Jahr stattfindet und *θεωρία* heißt. Zeichen genug, um im Namen den Ort auszumachen, der Raum für Philosophie bietet, oder auch die Dauer dieser ‚theoria‘, die Zeit bietet für das Denken. Denn Sokrates muss verurteilt auf die Rückkunft der Schiffsprozession warten, auf jenes ferne Segel, das vom Kap Sounion

¹⁰ *ibid.*

¹¹ Derrida 2010: 19.

¹² Derrida 2010: 34.

her die Rückkehr der Pilgerschaft nach und von Delos ankündigen wird. Er weiß vom Anfang der Pilgerfahrt, ihr Ende jedoch ist nicht abzusehen, zumal es bisweilen unvorhersehbare, widrige Winde gibt,¹³ so dass Derrida die ganze Reise als einen unkalkulierbaren Verzögerungsmechanismus bezeichnet. In diesem Intervall zwischen Urteil und Vollstreckung, in diesem Aufschub ist Sokrates gefangen. Derweil hat er beschlossen, nicht zu fliehen, „er weiß, dass das nur ein Aufschub sein wird, diese Verzögerung zwischen dem Urteilsspruch und dem Geschmack des φάρμακον in seinem eigenen Mund.“¹⁴ Stattdessen philosophiert er. Er füllt die Zeitspanne der Prozeßion, die Theorie heißt, mit seinen Theorien über die Vorbereitung auf den Tod, die Übung, die Sorge um den Tod und begegnet so dem eigenen *nous nous devons à la mort* mit einem auf den Tod gerichteten und dem Tod zugleich entzogenen Denken.

Derrida erkennt in Sokrates' Denken, im Warten auf den Tod die modellhafte Haltung und den Inbegriff der Philosophie, die sich in jedem Falle um den richtigen Umgang mit der Notwendigkeit des Todes bemüht. Die Philosophie dient der Bewältigung des Urteils, des Moments, in dem es vollstreckt werden wird oder der Verschluss der Kamera klickt und damit die unberechenbare Zeitspanne des Lebens oder aber der Pose und Bereitstellung vor dem Objektiv des Fotoapparats in einen letzten Moment transformiert ist. Kurzum: die Philosophie ist die provisorische Rettung, die dem Verzug, der Verzögerung, dem Aufschub vor dem Tod entspringt.

Das aber kann nicht alles sein. Denn wenn das philosophische Denken und die Theorie einzig im Augenblick des Todes wurzeln, dann zögen sie sich unweigerlich auf diesem Punkt zusammen, anstatt sich auf die weite Dauer des Lebens auszudehnen. Und wie dieses einerseits dem Tod geschuldet ist, andererseits aber seine Freiheit vom Tod behaupten muss, um Leben zu sein, so hat sich auch die Philosophie von ihrem Ursprung im Tod zu emanzipieren oder einen anderen Ursprung zu finden versucht, um nicht zum ‚cliché‘ zu geraten. Das wäre ein Aspekt des Denkens, der wie jener des Fotografierens ist: weder das eine noch das andere ist instantan. Deshalb bliebe für Derrida jedes Philosophieren (das sokratische oder platonische), gemeint als eine Tradition der freudigen Erwartung und der Hingabe an den Tod, als „Ethik der Ergebenheit oder der Devotion, als ein Wir müssen uns dem Tod weihen“, problematisch.¹⁵ Das ist derselbe Gestus, dem wir schon begegnet sind, als wir die Fotografie dem Bartheschen Todesmoment entrissen haben oder das Athen Bonhommes der bloßen Trauer des Verschwindens: der Tod des Sokrates steht laut Derrida für eine Kultur des Todes im durchaus besten Sinne, während er selbst beharrlich daran glaubt, dass die Philosophie eine andere Chance haben kann.¹⁶ Und diese Chance besteht wie die Chance, auch die Fotografie vor dem Tod zu retten, im Verzug, im ‚demeure‘ und in der Zeit des Schuldig-Bleibens, in der Zeit selbst.

¹³ Derrida 2010: 36.

¹⁴ Derrida 2010: 34.

¹⁵ Derrida 2010: 52.

¹⁶ Derrida 2010: 53.

Aufnahme 5: Eine Malerei, die sich nicht entscheiden kann

Ein Seitenblick: der Tempel von Sounion. Dort, wo Derrida schwimmen geht und das Segel auftaucht, das Sokrates' Theorie ein Ende macht; diesen Tempel zu fotografieren ist eines. Etwas anderes ist es, aus der Fotografie ein Gemälde zu machen. Das tut Alexis Barkoff, ein in Helsinki geborener russischer und während der deutschen Besatzung in Griechenland verhungertes Straßenmaler. Barkoff ist weithin unbekannt; was von ihm geblieben ist, sind hauptsächlich Aquarelle und kleinformatige Gemälde, zahlreiche Athener Straßenszenen und eben Tempeldarstellungen – die Akropolis und hier, vermutlich um 1930, Sounion.



Alex Barkoff, *Kap Sounion und Fotograf*, ca. 1930

Es gibt einige gute Gründe, weshalb dies ein wenn auch reizvolles, so doch zweifelhaftes Gemälde ist, und alle entspringen, wie ich denke, einer tiefen Unentschiedenheit: zum einen ist Barkoff – das lässt sich an den Figuren und der Perspektive vieler anderer Arbeiten erkennen – ein akademischer Maler, wohl ausgebildet, dessen Handwerk ‚salonfähig‘ ist. Zugleich zeigt sein Sounion einen groben Strich, einen bedrückend lehmfarbenen Himmel, und die klobigen, kindlichen und gesichtslosen Gestalten des Expressionismus. Daneben sowie darin die Raschheit, das dunstige Abendlicht, wiederum eine Geste der Verschwisterung mit der Fotografie, wie sie dem Impressionismus eignet. Zwischen Salon, Seele, Licht mag sich das Gemälde nicht recht entscheiden und scheint mithin auf halber Strecke ins Stocken zu geraten. Für uns aber ist das letzte, das Fotografische, vor allem ein Indiz dafür, wie es in Barkoffs Bild um die Zeit bestellt ist, um die es hier unablässig geht. Da ist der Fotograf, der wie in den eingangs vorgeführten Abzügen eine Störung darstellen müsste, ein Element der Irritation, wiewohl die Figuren um ihn her (Touristen, eine Dame mit Kind) alles in einer Genreszene zu verwandeln drohen. So geht es wohl weniger um den Tempel – wie es noch in den Fotografien von Konstantinou und Sommer der Fall ist, die ihm nur die Gestalt den Fotografen gegenübergestellt haben. Barkoff malt hingegen weit mehr als Tempelgestein und Kamera, und das deutet darauf hin, wie bei ihm nicht nur zweierlei – der Zeitpunkt der Fotografie und die Geschichte des Tempelbaus – kollidiert. Stattdessen finden

sich diese beiden Zeitkonzepte in einem ganzen Gewebe von Zeiten wieder, die miteinander konkurrieren und zwischen denen, so darf man behaupten, es neuerlich an Entscheidung mangelt: nicht bloß Tempel und Foto, nicht bloß Malerei vs. Fotografie. Es ist vielmehr eine mediale Zeit, der vermeintliche Augenblick der Fotografie, dann eine künstlerische Zeit, die verstreichenden Minuten, bis Barkoff sein Gemälde an Ort und Stelle auf dem Felsen von Sounion fertigstellt, eine historische Zeit, die uns aus dem sechsten vorchristlichen Jahrhundert den Poseidontempel vor Augen stellt, die kosmische Zeit, mit der sich der Betrachterstandpunkt um jene lehmfarbene Sonne dreht, Instantaneität und ‚durée‘, Tod, Ewigkeit und Leben, all dies versammelt in einem Rechteck von 58 auf 76 Zentimeter. Und am Ende mag es daher auch nicht recht überzeugen, wenn man im Bild eine Art medialen und zugleich philosophischen Antagonismus zu entdecken bereit ist. Man mag dort zwar hineinlesen: der Maler vermöge, was der Fotografie verwehrt bleibe, nämlich direkt in die Sonne zu blicken. Und hier hätten wir den Bogen zur Philosophie geschlagen, denn der direkte Blick in die Sonne ist für Platon, sobald wir der Höhle entkommen sind, die schmerzhafteste erste Erfahrung der Wahrheit, die Barkoff in seinem Gemälde realisiert sähe, wohingegen sich der Fotograf nach links und von der Sonne abwenden müsse. Öl auf Papier wären daher die Werkzeuge philosophischer Reflexion und die Kamera, vom Unglück der Überbelichtung bedroht, ein Instrument der Dunkelheit und Schatten, weit entfernt von aller Erkenntnis. Schließlich aber verspielt das Gemälde eine solche dialektische und vielleicht jede These in der Vielzahl seiner Zeiten und Figuren.

Jacques Derrida ist in seinem Buch *Bleibe, Athen* unablässig bemüht, die Zeit der Fotografie zu komplizieren. Er erklärt, wie sich diese nicht im Punkt und ‚punctum‘ zusammenzieht, sondern zeitlich auffasert, einen Aufschub und jene Verzögerung beinhaltet, die sie vom Tod befreit. Dieses Anliegen einer heilsamen Komplexität oder Komplizierung wird durchkreuzt von Barkoffs Bild: es kennt nicht Punkt und Urteil; stattdessen ist es immer schon zerfasert in einer unentschiedenen Menge von Stilen und Temporalitäten, die man so gerne einer Vereinfachung zuführen möchte. Wo für Derrida die Fotografie als Tod viel zu simpel gedacht ist, da denkt und malt Barkoff das Pendant: den Tempel mit Fotografen, zu voll und zu vielschichtig.

Aufnahme 6: Der Fotograf auf der Akropolis



J. F. Bonhomme, *Fotograf auf der Akropolis*, o. J.

Wäre hingegen dasselbe – die Überfülle, die ein wenig aufdringliche Autoreflexivität, der Untergang des Denkens in den vielen disparaten Teilen und Dingen – nicht auch diesem Bild vorzuwerfen, der Fotografie Bonhommies, die einen Fotografen auf der Akropolis zeigt und der sich Derrida in *Bleibe, Athen* ausführlich widmet? Zeigt dieses Bild denn weniger? Ist es philosophischer, das heißt, der Philosophie des Lebens als eines Todesverzugs näher? Schließlich ist auch hier weit mehr zu sehen als Tempel und Kamera; Derrida erklärt es gar zu einer Fotografie die eine ganze Ordnung der Dinge herstellt, und dies durchaus im Foucaultschen Sinne: sie dient als Matrix oder Raster, in das der Geist eines klassischen Zeitalters alle möglichen und denkbaren Dinge und Gattungen, Ideen und Konzepte, Phantasmen und Simulacra eintragen kann. Da ist zunächst das Mineralische, die marmornen Ruinen, dann auch die Vegetation, die sich zwischen Platten und Quader drängt. Wir treffen auf eine steinerne Archäologie der Athenischen Gottheiten, auf das animalisch Lebendige (die skiografisch-schwarze Taube), das Menschliche (selbstverständlich in Gestalt des Fotografen), die technischen Objekte, die Kamera, und dann das Abgründige oder Reflektierende, die verschiedenen Repräsentationen in der Repräsentation, die dem Bild ein Denken über sich selbst beibringen, die Fotografien nämlich – an der Seite der Kamera angebracht –, die diese und vielleicht auch alle anderen Fotografien Bonhommies in diesem Band und darüber hinaus die Idee der Repräsentation an sich wiederholen und potenzieren. Die *n-te* Potenz einer in sich geschlossenen und alles umfassenden Wiederholung ‚ad infinitum‘, die nicht mehr zu zählen ist. Auf solche Weise gewinnt das Bild geradezu allegorische Dichte und Vielzahl.

Was also ist anders als im Gemälde Alexis Barkoffs? Vor allem und offensichtlich das Medium – und damit auch alles: im gemalten Bild sind Figuren und Tempel durch eine Subjektivität hindurchgegangen; sie sind zum Ausdruck dieser Subjektivität und ihrer Dauer geworden. Und in dem Maße, in dem das Subjekt des Bildes, das wir

provisorisch Barkoff nennen könnten, über die Zeiten der Sonne, der Erde, der Fotografie und des (womöglich eigenen) Todes nachdenkt, treten sie in ein Verhältnis des Alten und Neuen, des Ewigen und des Momentanen ein, bis das Bild zu einer Reflexion über Begriffe wie Vergänglichkeit, flüchtiges Licht oder Geschichte wird. Demgegenüber wird in Bonhommies Fotografien alles zur Fotografie; das heißt, die vielen differenten Zeiten der Dinge in der Ordnung dieser, von der Kamera zum Tempel, von der Taube zu ihrem Schatten – gegen Mittag, in praller Sonne – fallen der Fotografie anheim. Sie werden im Blick des Apparats fotografischer, als je ein Gemälde seinen Gegenstand malerisch erscheinen lassen könnte. Soll heißen: Sie werden von der Zeit der Fotografie erfasst und durch sie mit einer Dauer ausgestattet, die sich dem Tod schuldet. Eine sehr lebendige Taube, die nicht mehr ist, ein lediglich schlafender Fotograf, der (wie Jacques Derrida vermutet) die eigene Sterblichkeit mimit, ein Mittag, der umso glänzender und gnadenloser scheint, je mehr er jenseits der Fotografie in den Abend übergeht, schließlich Tempelsteine, die die Sonnenhitze speichern. So entsteht ein unkalkulierbares und stets aufgeschobenes Jetzt in nicht endenden Schichten – gänzlich abhängig vom Tod, den die Fotografie unweigerlich mit sich bringt. Wo das Gemälde die angeblich unterscheidbaren Zeiten der Gegenstände auseinander setzt, stiftet die Fotografie eine einzige und einfache Zeit, die ‚Verzug‘ heißt.

Statt aber einen solchen Verzug, die Verspätung, den Aufschub als lästige Zeitspanne vor der erwarteten Vollendung zu beseitigen, entwickelt ihn Derrida – eben an der Fotografie, an der Ruine, am Tod. Es gelte, den Moment als Anlass des Aufschubs, die Zeit als Verzug einer Gegenwart zu verstehen, der all unsere Wünsche erst öffnet. Das kann die Fotografie – vermeintlicher Moment, in Wahrheit aber Aufschub, vermeintlicher Tod, in Wahrheit aber lebendige Dauer. Wie Michael Naas das Thema der Fotografie bei Derrida erläutert: „Wenn alle Sachen von Beginn an dem Tode gewidmet, versprochen oder geschuldet sind, dann muss die Zeit an sich als ein Verzug gedacht werden, ein Aufschub vor diesem unsausweichlichen und fatalen Klicken.“¹⁷ So redefiniere Derrida anhand der Fotografien, die griechische Tempel zeigen und daneben deren Fotografen, die Zeit, die sich nur mithilfe des Unterschieds und des Aufschubs konstituiere, mithilfe der *différance*, mithilfe eines irreduziblen Verzögerungsmechanismus nach dem Modell eines Fotoapparats. Nun lässt sich das „Jetzt vom Verzug ausgehend [...] denken, das Augenblickliche vom Verzug ausgehend neu [...] denken.“¹⁸

Zuvor habe ich Barkoff unterstellt, er wolle direkt in die Sonne sehen und mithin der – freilich immer platonischen – Wahrheit näher sein als der Fotograf, der sich im Gemälde von der Sonne abwendet (ein alter Topos im Widerstreit der Künste – welche ist ‚wahrer‘?). Aber gerade weil auch mit Derrida die Sonne Licht ist, Tod und Trauer und Fotografie, findet man wohl eine Lebenszeit und eine aplatonsche oder asokratische Philosophie, die nicht diesem Tod anheimgegeben sind, wenn man sich statt der Sonne lieber dem alltäglichen, sogar dem aktuellen Athen widmet: denn

¹⁷ Vgl. Michael Naas, „‘Now Smile’: Recent Developments in Jacques Derrida’s Work on Photography“, in: *The South Atlantic Quarterly*, Winter 2011, 205-222, hier S. 220.

¹⁸ Derrida 2010: 26.

„[selbst] die Sonne ist endlich, wir wissen es, und ihr Licht kann eines Tages enden, aber wir? Überlassen wir die Endlichkeit der Sonne und kehren wir ansonsten/anders nach Athen zurück.“¹⁹



J. F. Bonhomme, *Parthenon – Fotografische Erwartung*, o. J.

BIBLIOGRAPHIE

- Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Fotografie*, Suhrkamp: Frankfurt a. M. 1980.
- Vangelis Bitsoris, *Jacques Derrida. Ζωή, θάνατος, επιβίωση*, Nefeli: Athen 2006.
- Jean François Bonhomme, *La durée de l'instant/ Η διάρκεια της στιγμής*, Potamos: Athen 2005.
- Jacques Derrida, *Παραμονή, Αθήνα / Demeure, Athènes (δίγλωσση έκδοση), στο φωτογραφικό λεύκωμα του Jean-François Bonhomme, Αθήνα. Στη σκιά της Ακρόπολης / Athènes. À l'ombre de l'Acropole*, Olkos: Athen 1996.
- Jacques Derrida, "The Deaths of Roland Barthes," in: *The Work of Mourning*, ed. Pascale-Anne Brault and Michael Naas, University of Chicago Press: Chicago 2001, 34-67.
- Jacques Derrida, *Bleibe Athen. Fotografien von Jean-François Bonhomme*. Aus dem Franz. von Markus Sedlaczek, hrsg. von Peter Engelmann. Passagen-Verlag: Wien 2010.
- Jacques Derrida, *Copy, Archive, Signature: A Conversation on Photography*, interview with Hubertus von Amelnunx and Michael Wetzell, ed. Gerhard Richter, trans. Jeff Fort, Stanford University Press: Stanford 2010.

¹⁹ Derrida 2010: 56.

- Antonis Kotidis, *Η Ελλάδα του Μπαρκώφ*, E.L.I.A. / Benaki Museum: Athen 2000.
- Michael Naas, 'Now Smile': Recent Developments in Jacques Derrida's Work on Photography", in: *The South Atlantic Quarterly*, winter 2011, 205-222.