

Josef Strau, "Das Auge der Verwesung/The Eye of Decay", in: exh. cat. "Josephine Pryde, Serena", Kunstverein Braunschweig, 2001, p. 50 - 55

Das Auge der Verwesung

1. Spiegel und Fotografie

Am Küchenboden kniend habe ich etwas von dem teuersten Katzenfutter in den Mund genommen, aber nicht runtergeschluckt. Die Katze war neben mir, wegen des guten Futtergeruchs. Ich habe den Brei wieder auf den Boden getan und die Katze hat sofort gefressen. Danach wollte ich wieder hoch. Ich hatte aber zu viel getrunken. Es war der 24. Dezember. Neben mir war die Bank, ich legte mich darauf. Da fiel mir ein, daß ich die letzten Tage etwas aus einem unangenehmen Satz machen wollte, aber ich bin nie damit weitergekommen. Nur der blöde Wiederholungszwang verfolgte mich, und so sprach ich: „Prussia, wake up, wake up, but wake up only in me“. Am Morgen, gerade aufgestanden, bemerkte ich mich im runden Spiegel und sah darin das erste Mal etwas wirklich Ungewöhnliches. Ich sah nicht das übliche Gesicht, das manchmal vielleicht gerade wieder etwas gealtert war, dieses Mal war es ein ganz neues, unbekanntes Gesicht. Ich wußte, das ist das Gesicht eines Mitglieds der Boheme. Das wollte ich aber ganz sicher noch nie, nie habe ich gedacht, so etwas wie Boheme jemals selbst zu erleben und sicher noch viel weniger dachte ich jemals, daß ich selbst plötzlich im Spiegel das Gesicht des Bohemians annehmen sollte.

In Vidlers *Architectural uncanny* ist nach Freud das Unheimliche das, was zuerst heimlich vertraut war und dann verloren, oder wenigstens entfremdet, ein Verlust als Folge der Zeit. Etwas, zu dem man nicht mehr zugehört, von dem man entfamiliarisiert ist, derealisiert. Mit dem Verlorenen wieder in Berührung gebracht, ist man wie in einen Traum versetzt.

Jetzt, da ich gerade versuche, mich mit ästhetischen Theorien zur Fotografie bekannt zu machen und natürlich den Roland Barthes lesen muß, muß ich scheinbar unsinnigerweise auch an die Begegnung im Spiegel zu Weihnachten denken, an den entscheidenden Moment, der, so blöd es auch klingt, sehr viel mit einer grundsätzlichen ästhetischen Fragestellung der Fotografie zu tun haben

könnte. Es war wie eine unheimliche Pose, die nicht ich, sondern das Spiegelbild erfunden hatte. So wie Roland Barthes bemerkte, nämlich daß, „indem die Fotografie mir die vollendete Vergangenheit der Pose darbietet, setzt sie für mich den Tod in die Zukunft. Ich erschauere vor einer Katastrophe, die bereits stattgefunden hat.“ Es wird ja behauptet, daß Spiegel und Fotografie in engem Zusammenhang stehen. Bisher konnte ich nie verstehen warum, und ich fand den Zusammenhang auch etwas herbeigeht und blöde.

Muß man in ästhetischer Theorie von DER Fotografie sprechen, oder nur von den Fotografien, wie man es in der technischen Schultheorie kann? Ja, es gibt das Wesen der Fotografie, auch wenn es schon ziemlich gealtert ist, aber seine dunklen organischen Eigenschaften sind immer noch am Leben. Dazu muß man ihre materiellen Bedingungen in Betracht ziehen, ihre vergessene chemische und optische Körperlichkeit. Es stecke etwas Scheußliches in den Kameras, die die Macht haben, viele Welten zu erfinden, so Robert Smithson in „Art through the camera's eye“. Sie haben ihr eigenes Leben. Ihre Linsen duplizieren unsere individuellen Erfahrungen, und mit samt den Filtern, Belichtungsmessern, Stativen ergeben sie nach Smithson das perfekte setting für einen Horrorfilm. Das optische Auge dieses Mediums der Vergangenheit ist unterstützt von den chemisch-organischen Reaktionen der Physis der Dunkelkammern. Es verfolgt uns und vermittelt uns nach Roland Barthes bei jedem seiner Produkte das Gefühl der Verwesung und Vergangenheit. Alle diese scheinbar poetischen Bilder sind nicht mehr sehr wirkungsvolle Fundstücke aus der Zeit, als der Begriff Reproduktionstechnik vor allem ein Begriff der Bildproduktion gewesen ist.

Zum „Wesen“ der Fotografie: Daß Fotos zu irgendeiner Evidenz fähig sind, einer Evidenz des Spiegels unserer Vergangenheit, im Auge dieses Wesens der Fotografie, glaubt fast jeder, der ein Foto sieht. Für dieses organische Wesen gibt es bloß Zeit, Altern und Verwesen, es gibt in ihm keine Gegenwart. Es ist so, als ob das Wesen der Fotografie

selbst gealtert ist und in verschiedenen Epochen verschiedene Machtaufgaben erfüllt hätte. Für viele ist die Fotografie das Abbild des Wesens des Kapitalismus, das Kunst als extremste Form der Ideologisierung (im Sinne von ästhetischer Verschleierung) des ökonomischen Tauscherts abgelöst hat. Der Fotografierte, der die entscheidende Pose produziert, wird zum Ausgebeuteten der Person, die sich untätig hinter das Auge der Kamera stellt. Dem Dargestellten ist das leichte Gefühl der Entfremdung immanent, oder der Fotografierte posiert unbewußt schon, wenn er die Linse in der Nähe fühlt, und der ausbeutende passive Fotograf wird in seiner Aneignung, die auf die Enteignung folgt, als Meister des Evidenzbedürfnisses bewundert, weil er später, wenn der Betrachter sich selbst im Foto wiedererkennen muß, im Zeitkontinuum voraus war. Fotografie und Auflösung der Autorenschaft, stimmt diese Annahme und, daß Fotografie per se als Kunstpraxis die autoritäre Autorenschaft unterminiert?

Es ist, als ob selbst die religiösen Schöpfungsmythen von dem fotografischen Lichtkörperwesen kapitalistisch zu eigen gemacht wurden, um uns von ihm abhängig zu machen: „Die Erde aber war wüst und leer, Finsternis lag über dem Abgrund, und der Geist Gottes schwebte über den Wassern. Gott sprach: Es werde Licht. Und es wurde Abend und es wurde Morgen.“

Das fotografische bilderzeugende Wesen meint im Zeitablauf schon vor dem intentionalen Bewußtsein aus der Dunkelheit im Inneren der Kontingenz entsprungen zu sein.

Über das Wesen der Fotografie sagt Roland Barthes auch: „Indem die Fotografie mir die vollendete Vergangenheit der Pose darbietet, setzt sie für mich den Tod in die Zukunft. Ich erschauere vor der Katastrophe, die bereits stattgefunden hat.“ Für Barthes ist jede Fotografie diese Katastrophe.

Josephine Pryde kam plötzlich, mitten in der abgestumpftesten und resigniertesten Zeit vor zwei Jahren, mit einer Ausstellung von eher kleinen, weiß gerahmten,

scheinbar alltäglich-grauen Landschaftsfotografien, meistens mit Wassern, Küsten und suburban bis ländlichen sehr gewöhnlichen Gebäudefragmenten. Ihre Aufnahmen waren meist relativ eintönige Kontinuen von niederen Gradationen im passiven Kollodiumhimmel, ohne Personen und wie ohne Fotografen. Nur einmal vor 13 Jahren sah ich eine Fotoausstellung mit ähnlicher Wirkung, und der Ausstellungsbesuch war eine ähnlich grau-banale Sternstunde: Aufnahmen von Spaziergängen in Paris, oft abgetönt von Dunkelkammerfehlern. Daran war ich bei Josephine wieder sehr erinnert, und an meine besten Jugendjahre, die ich in den Dunkelkammern der Reprofotografie verbrachte. (Ich denke allerdings in der Kunstfotografie ist das Prinzip des Gedächtnisses eine etwas überbeanspruchte Interpretationsform. Ich meine natürlich das assoziative sich Erinnern, sobald Fotos in eine Ausstellung gehalten werden, nicht die zentral mit dem Begriff Gedächtnis normalerweise verbundene Idee des politischen Gedächtnisses.)

2. Die grüne Teekanne.

Kurz nach meiner weihnachtlichen Begegnung mit dem Spiegelbild, das wie in einem fotografischen Moment nicht meine Gegenwart, sondern meine Vergangenheit vorstellte, eine „innere“ biografische Vergangenheit, die ich wie in einem langen Zustand von Müdigkeit und Mangel an strenger Selbstbetrachtung verdrängt hatte, beschloß ich von nun an, so viel wie möglich dafür zu tun, daß der Bohemian im Spiegel für die Zukunft wieder unsichtbar werde, verdrängt werde. Ich versuchte, sie nicht in mir, sondern in meinem Äußeren auszulöschen, durch regelmäßige und ordentliche Lebensführung.

Die fotografischen Spiegelerfahrungen sind aber seither nicht zurückgegangen, im Gegenteil. So lebe ich jetzt mit dem Gespenst eines Offiziers aus alter Zeit. Er begegnete mir das erste Mal in einem taz Artikel über französische Zeitungsberichte zur gegenwärtigen Politik in der BRD. Ein typischer Einwohner derselben wäre noch

immer für viele in Frankreich wie ein geheimnisvoller, sehr gebildeter Offizier, der an nebligen nadelbaum-bewaldeten Küsten des baltischen Meeres entlang spaziert. Die Vision des Offiziers hatte ich zuerst gleich wieder vergessen. Als mir aber im Teeladen später am Tag der Verkäufer japanische Teeblätter fragend zum Schnuppern hinhielt, war ich wie unter Prüfungsangst, nicht fähig den Geruch zu benennen. So schaute ich auf den Tee im Beutel, und er sah in Farbe und Form wie dunkle Tannennadeln aus. So sagte ich, er rieche nach Nadelwald. Der Verkäufer fuhr mich aber an, nein, er rieche wie die Küste. So stand er im selben (fotografischen) Moment wieder vor mir, der graue, große Offizier. Und erst zu Hause, beim Trinken des neuen Tees in der neuen grünen japanischen Teekanne, entfaltete er so richtig seinen Geschmack, der Offizier. Ich versuche immer noch, ihn los zu werden. Oder, gelingt das nicht, versuche ich ihn rechtzufertigen. Das funktioniert natürlich noch weniger. Ich denke dann, so ein einsamer Offizier, er könne doch kein Nazi sein, oder ich muß überlegen, ob sein Gespenst nicht von mir selbst kommt, und sein dummer Wiederholungszwang eine Art wieder-

kehrendes Selbstbildnis von früher wäre, vor der Boheme und vor der Dunkelkammer schon fest vorprogrammiert. Ich überlege, daß er ja ganz zu recht zu unheimlich geworden ist und meine steigende Zuneigung zu dem alten Spiegelbild sehr banal sei und eine nicht mehr vorhandene „verweste“ Vergangenheit darstellt. Wäre in dieser Zuneigung unter Umständen eine Spiegelung zumindest enthalten? Wenn ja, dann müßte die politische Reaktion eine Befriedigung sein, diesen Offizier in mir stellvertreterisch überwunden zu haben. Wäre das so, dann müßte ich in ein Konkurrenzverhältnis treten. Was kann er, was ich nicht kann? Spricht er besser Französisch, besser Englisch, kann er besser Klavierspielen als ich? Es täuscht, das Märchen, das nun hinter meinen vier Wänden stattfindet. Dort hängen die grau kalten Küstenstreifen in weißem Rahmen mit dem kreisrunden Passepartout, rund, wie das organisch-runde Auge der Kamera – und nicht viereckig wie das Fenster zur Strasse – schaut man verkehrtrümmer in die Kamera.

Josef Strau

The Eye of Decay

1. Mirror and Photography

Kneeling on the kitchen floor, I put a little of the most expensive cat food in my mouth, but didn't swallow it. The cat was beside me, because of the good smell of food. I put the mush back on the floor and the cat immediately ate it. Then I tried to stand up again. But I had drunk too much. It was December 24th. Beside me was the bench. I lay on it. Then it occurred to me that in the last few days I had been trying to make something of an unpleasant sentence but hadn't got anywhere with it. Only, a stupid compulsion to keep repeating it plagued me, so I said, "Prussia, wake up, wake up, but wake up only in me." In the morning, when I had just got up, I caught sight of myself in the round mirror, and for the first time saw something really unusual. I saw not the normal face, which usually aged a little every time—this time it was a quite new, unknown face. And I knew, he's a bohemian, this is the face of a bohemian. But that's something I certainly never wanted, never yet, never had I thought I myself would ever experience the *vie de bohème* or anything like it, and far less, it's certain, did I think then, that I myself would suddenly assume the face of a bohemian in the mirror.

In Vidler's *Architectural uncanny* the uncanny is, according to Freud, something that was once canny and familiar, but then became lost, or at least became estranged, a loss due to the passage of time. Something one no longer belongs to, from which one is de-familiarized, de-realized. Brought into contact again with what has been lost, it's as if one is in a dream.

Now since I'm trying to familiarize myself with the aesthetic theories on photography, I have of course to read Roland Barthes, which, seemingly for no good reason, makes me think of that meeting in the mirror at Christmas, of that critical moment, which, nonsensical as it may sound, may have a great deal to do with a fundamental aesthetic approach to photography. It was like an uncanny pose not struck by me, but invented by my mirror image. It was just as Roland Barthes says, "By giving me

the absolute past of the pose, the photograph tells me death in the future. I shudder over a catastrophe which has already occurred." People say that mirrors and photography are closely connected. Till now I could never understand why, and I found the connection somewhat strained and stupid.

Should one, in aesthetic theories, speak of photography or just of photographs, as one can in technical school theory? Photography's entity does of course exist, somewhat outmoded by now perhaps, but its dark, organic qualities are still alive. In which connection one has to bear in mind its material conditions, its forgotten chemical and optical physicality. There is, according to Robert Smithson in 'Art through the Camera's Eye', something horrible in cameras, which have the power to invent many worlds. They have a life of their own. Their lenses duplicate our individual experiences, and with their filters, light-meters, and tripods they provide, according to Smithson, the perfect setting for a horror film. The optical eye of this medium of the past is supported by the organic chemical reactions in the physical processes in the darkroom. It pursues us and, according to Barthes, it mediates through each of its products the feeling of decay and time past. All these seemingly poetic images are just no longer very effective vestiges of a time when the concept of technical reproduction was above all a concept of image production.

On the "entity" of photography: that photos are capable of offering some kind of evidence, the evidence of a mirror of our past in the eye of that entity of photography, is something almost everybody who ever looks at a photo believes. For that organic entity there is only time, aging, and decay, there is no present. It is as if the entity of photography has itself aged and fulfilled a variety of different power-functions in different epochs. For many, photography is *the* image of the entity of capitalism. It has superseded art as the most extreme form of the ideologization (in the sense of concealment behind an aesthetic veil) of economic exchange value. The photographic subject who pro-

duces the decisive pose becomes the exploited object of the person who stands passively behind the eye of the camera. A faint feeling of alienation is immanent in the person represented, or else the person photographed poses unconsciously as soon as he senses the proximity of the lens, and for the appropriation which follows the expropriation, the passive, exploitative photographer is admired as a master of the need for evidence, because the photographer took precedence in the time continuum, as will be seen at a later stage, when the viewer has to recognize himself in the photo. Photography and the dissolution of authorship, is this a correct assumption; is it true that photography per se, as an artistic practice, undermines authoritarian authorship?

It is as if even the religious myths of creation are being appropriated capitalistically by the physical transcription of light in order to make us dependent on it: "And the earth was without form, and void; and darkness was upon the face of the deep, and the spirit of God moved upon the face of the waters... And God said, Let there be light... And God called the light Day, and the darkness he called Night. And the evening and the morning were the first day." The photographic, picture-making being imagines, that in the sequence of time, it sprang from the darkness inside the contingent before the advent of intentional consciousness.

On the entity of photography Roland Barthes says, "By giving me the absolute past of the pose, the photograph tells me death in the future. I shudder over a catastrophe which has already occurred." For Barthes every photograph is that catastrophe.

Josephine Pryde came suddenly in the midst of the dull-est, most resigned of times two years ago with an exhibition of rather small, white-framed seemingly humdrum gray landscape photographs, mostly of water, coasts or suburban, going on rural, and very ordinary, building fragments. Her pictures were mostly a rather low-key continuum of slight gradations in the passive collodium sky with no figures, and as if with no photographer. Only once, thir-

teen years ago, have I seen a photographic exhibition with a comparable effect, and visiting it was a high point in banal grays: shots of walks in Paris, many of them toned down by darkroom errors. I was strongly reminded of this with Josephine again, and of the best years of my youth, which I spent in reprographic darkrooms. (I do think however that the memory principle in art photography is a somewhat overworked form of interpretation. I mean of course just remembering associatively as soon as photos are shown in an exhibition, and not the idea of political memory that is normally centrally connected with the concept memory.)

2. The Green Teapot

After my Christmas encounter with the mirror which showed, as if in a photographic moment, not my present but my past, an "inner" biographical past which I had suppressed, as if in a prolonged state of fatigue and lack of close self-observation, I decided I would from then on do all I could to ensure that the bohemian in the mirror was suppressed, became invisible again for the future. I tried to extinguish it not within myself, but from my face, by leading an ordered, regular life.

My photographic mirror experiences have however not subsided since, quite the contrary. So now I live with the ghost of an officer from the old days. The first time he confronted me was in an article in the daily paper on French press reports on current politics in the FRG. A typical inhabitant of that country, it said, was for many in France something like a mysterious, highly educated officer, who went for walks along the conifer lined coastline of the Baltic. At first I had totally forgotten the vision of the officer. But when the shop assistant in a tea merchant's later in the day held out some Japanese leaf questioningly for me to sniff, it was as if examination panic prevented me from naming the aroma. So I looked at the tea in the packet and it appeared in colour and form to resemble dark pine needles. So I said it smelt like conifers

in a forest. No, the assistant shouted at me, it smells like the sea coast. And so there he stood in front of me again, in the same (photographic) moment, the great gray officer. It was only back home, drinking the new tea from the new, green Japanese teapot that my officer developed his full flavour. I'm still trying to get rid of him. Or if that doesn't work, to justify him. That naturally works even worse. Then I think, such a solitary officer, he can't be a Nazi, or I have to think whether his ghost doesn't come from me myself, whether his stupid, compulsive repetitiveness might be a sort of recurrent self-portrait from an earlier time, rigidly programmed before the *vie de bohème*, and before the years of the darkroom. I conclude that he has rightly become too uncanny, and that my growing affection for the mirror image is very banal and represents a no

longer available, "decayed" past. Could there somehow, in this affection, be contained a reflection? And if so, the political reaction would have to be satisfaction at having vicariously overcome this officer in myself. In which case I would have to enter into a state of competition. What can he do that I can't? Does he speak better French, better English, can he play the piano better than I?

It's disappointing, this fairy-tale unfolding within my own four walls. There the cold, gray strips of coastline hang in white frames with round mounts, round like the organic round eye of the camera—and not square like the window onto the street—if one looks into the camera from the wrong end.

Translated by Hugh Rorrison (Edinburgh)