

## MEDIENARCHÄOLOGIE DER PHOTOGRAPHIE, MEDIENARCHÄOLOGIE DURCH PHOTOGRAPHIE

[Textgrundlagen für Vortrag im Rahmen der Vortragsreihe *Archäologie und Photographie* des Winckelmann-Instituts für Klassische Archäologie der Humboldt-Universität und des Instituts für Klassische Archäologie der Freien Universität, 6. Juli 2005, Hörsaal 2091/92 der Humboldt-Universität]

Vorweg: Archäologie und Medienwissenschaft  
Photographie als Medium  
Augenblicke der Optik  
Nur Licht? Photo- und Phonographie  
Photographie - Fixierung auf den Schriftakt und als Medium des Realen  
Photographie und Zeit  
Photographische Antikenreproduktion  
Blitzlichtaufnahme Pompeji  
Das *Pompeji Premise*  
Photographie bleibt bei der Leiche  
Photographie, statuarisch  
"Bloß zeigen"?  
Photographie als Medienarchäologie  
Walter Hege: Der Vorbildner Heideggers?  
Paestum mit Krauss, photogrammetrisch  
Photographie als mediale Archäologie: Nie gesehene Bilder zu sehen geben  
(Medien-)Archäologisch auf Photographien sehen  
Konkurrenzen: Abklatsch versus Photographie am C.I.L.  
Talbots archäologischer Blick  
Monument und Gedächtnis (Sammlungsphotographie, Hieroglyphen)  
*Nie gesehene Schriften lesen? Palimpsestphotographie*  
Ein archäologisches Meßmedium: die Photogrammetrie  
Der (kalte) medienarchäologische Blick  
Mathematisierung der Archäologie, Mathematisierung der Photographie

### **Vorweg: Archäologie und Medienwissenschaft**

Medienarchäologie ist nicht so harmlos und thematisch begrenzt, wie ihr Begriff auf den ersten Blick suggeriert. Obgleich sie auch mit den kruden Anfängen und Vorgeschichten technischer Medien sowie mit sogenannten "dead media" befaßt ist, stellt sie in erster Linie eine analytische Methode innerhalb der Medienwissenschaft dar, welche die medientechnischen Möglichkeitsbedingungen von Wahrnehmung überhaupt fokussiert.

Im Kontext dieser Vortragsreihe aber wird der Begriff auf die klassische akademische Disziplin Archäologie selbst angewandt - Medienarchäologie als Subjekt und als Objekt. Denn Photographie als wissenschaftliches, also eher analytisch denn darstellendes technisches Verfahren wurde im 19. Jh. zum

aktiven Meit-Archäologen - das Medium als Wissensarchäologe. Führt ein direkter Weg vom *Pathos der Sachlichkeit* (so der Buchtitel von Karin Hirdina 1981) zum "kalten" Blick technischer Medien?

Beide, Archäologie wie Medienwissenschaft, haben ein buchstäbliches *fundamentum in re*: sie haben mit dem Widerstand höchst materieller Objekte zu rechnen, als Test aller Theorien. Ebenso, wie eine Schreibmaschine da-steht, steht auch ein antiker Porträtkopf da, oder ein antikes Stück Grabstein mit Spuren der eingravierten Göttin Tanit aus Karthago.

Dies ist das Faszinierende solcher Objekte, sie bilden eine Art Kurzscluß zwischen unserer Gegenwart und der Gegenwart von Vergangenheit, die sich in solchen Artefakten verkörpert, unter Umgehung allen Bewußtseins vom historischen Dazwischen. Denn auch das habe ich von der archäologischen Methode gelernt: Die Vergangenheit selbst, die der Medien zumal, zunächst ohne den Begriff der Geschichte zu denken.

Doch mit einem Stück Grabstein läßt sich nicht wirklich ein Kurzscluß bilden, dies ist eine Metapher, im Unterschied zu elektrotechnischen Objekten oder zumindest einer mechanischen Spieluhr. Damit liegt die Kluft auf der Hand, welche die klassisch-archäologischen Objekte von denen technischer Medien trennt: letztere entbergen ihr Wesen nicht so sehr im Artefakt, sondern im Vollzug. Mag eine antike Vase aus einem Grab in Attika sich dem archäologischen Auge noch erschließen, so kann es ein Radiogerät nicht, wenn es nicht an Strom und elektromagnetische Wellen angeschlossen ist.

Immerhin stehen sich Archäologen und Ingenieure nahe, wie der Eisenbahnstreckenverleger Humann in der Westtürkei (der Entdecker des Pergamon-Altars), aber auch Rudolfo Lanciani in Rom manifestieren. Eine strukturelle Nähe ... aus der ich folgere, daß sowohl die Archäologien als auch Medienwissenschaft keine reine Geistes- oder Kultur-, sondern ebenso technische Wissenschaften sind, die auch universitär in einer virtuellen Fakultät "zwischen" den beiden Kulturen stattfinden.

### **Photographie als Medium**

Die frühen Photographen waren nicht nur (gescheiterte) Maler sondern auch Techniker. "Alles spricht dafür, Bernard von Brentano habe mit seiner Vermutung recht, `daß ein Photograph von 1850 auf der gleichen Höhe mit seinem Instrument stand´ - zum ersten- und für lange zum letztenmal", kommentiert Walter Benjamin <1989: 374>. Dies ist kennzeichnend für einen neuen Typus von Kunst namens Medienkunst: daß ihre erste Generation vor allem die Techniken erprobt; dies gilt dann für Film

ebenso wie für Video, vor allem aber auch für die Kunst der Programmierung.

Deshalb vermag ich gerade als Medientheoretiker Benjamins Schriften guten Gewissens in die Basistexte meiner Wissenschaft einzureihen. Viele erinnern Benjamin für den Begriff der Aura, den er im Zusammenhang mit technischer Reproduzierbarkeit ins Spiel bringt - definiert als "ein sonderbares Gespinnst von Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nahe sie sein mag" <1989: 378>. Auch an den frühen Porträtphotographien entdeckt Benjamin diesen Flair: "Es war eine Aura um sie, ein Medium, das ihrem Blick, indem er es durchdringt, die Fülle und die Sicherheit gibt" <376>. Doch hier verliert Benjamin sich nicht in vagen Philosophemen, sondern hat den unerbittlichen medienarchäologische Blick auf diese Erscheinungen: "Und wieder liegt das technische Äquivalent davon auf der Hand; es besteht in dem absoluten Kontinuum von hellstem Licht zu dunkelstem Schatten. <...> Soviel vom technischen Bedingtsein der auratischen Erscheinung" <376>. Es geht also primär gar nicht um das Bild, sondern den photochemischen Prozeß.

In der Photographie prallen zwei Medienbegriffe aufeinander: einmal der physikalische, wie er von Aristoteles in *De anima* definiert worden ist, und einmal der technische, kulturell artifiziierte. Luft und Wasser etwa bilden bei Aristoteles das mediale *Dazwischen* (*to metaxy*), das sich als Widerstand bei der Übertragung von Gegenständen oder Lauten (als Zeitverzögerung) bemerkbar macht. Wir haben es beim photographischen Ereignis vor allem mit Licht zu tun, das erst im Moment der photographischen Fixierung zur Information (im Sinne McLuhans) wird. Zum Anderen ist Photographie ein Speichermedium im Sinne der Definition Fritz Heiders von "Ding und Medium": einem "Medium" wird hier Form verliehen; die lichtempfindliche Substanz wird in/formiert.

Die photochemische Substanz aber ist keine natürlich vorgefundene mehr im Sinne der Übertragungsmedien Luft und Wasser, sondern eine künstlich komponierte. Hier wird ein Medium künstlich in die Welt gesetzt - vergleichbar den elektromagnetischen Radiowellen, die als Medium zur Übertragung von Modulationen (namens Sprache oder Musik) dienen.

### **Augenblicke der Optik**

Über "Begriff und Methode der Archäologie" steht aus der Feder Buschors im *Handbuch der Archäologie* (seinerseits Teil des *Handbuchs der Altertumswissenschaft*) geschrieben:

Das Wort Archäologie bedeutet eigentlich die Kunde vom Anfänglichen, von den Wurzeln des Heutigen, also Geschichte schlechthin, aber es bedeutet

heute nur einen Ausschnitt aus diesem Gebiet <...>: den durchs Auge aufnehmbaren Teil der Menschheitsgeschichte.<sup>1</sup>

Hier nistet schon das photographische Okular. Demgegenüber wird von Buschor die tatsächliche Photographie als Medium der Archäologie gleich wieder als technische Entstellung abgewertet:

Photographien verfallen in das andere Extrem, übertreiben die Verschmolzenheit mit Licht und Luft, verzerren in jedem Fall die Harmonie, entstellen den Farbcharakter, verwischen die Größenverhältnisse, führen optisch-bildmäßige Elemente ein. <...> Welche Reproduktion man auch benutzt: keine entbindet von der Pflicht, sich die Art und den Grad der Entstellung vor Augen zu halten <ebd., 191f>

- als ob der menschliche Augen-Blick nicht auch schon selbst eine Entstellung wäre; das wissen wir seit Descartes' "camera obscura"-Experimenten mit Ochsenaugen.

### **Nur Licht? Photo- und Phonographie**

Die Photographie entstand in einem medienepistemologisch schon gut beachteten Feld. "Gefördert und gefordert von der Wissenschaft um 1840 wurde <...> die Fotografie in den Kreis der Instrumente einer Selbstaufschreibung der Natur aufgenommen, ein Kreis, in dem die Lichtenbergschen Figuren von 1777 und vor allem Chladnis Klangfiguren von 1802 schon gut inventarisiert waren."<sup>2</sup>

Die Sucht nach der apparativen Selbstaufzeichnung der Natur führte zur Photo- wie zur Phonographie; beide beruhen auf einem Schriftakt, der nicht mehr im Symbolischen nach Alphabet und Noten trennt, sondern im Realen Rillen aufzeichnet; beider Suffix ist also -graphie und der medienepistemische Sekretär ist am Ende der Kymograph.

Villiers d'Isle Adam läßt in seiner Novelle *L'Ève future* (1880) den Erfinder des Phonographen, Thomas Alva Edison, bedauern, daß nicht schon früher die mechanische Tonaufzeichnung erfunden wurde, sie hätte antiken "bruit" aus der griechisch-römischen Welt aufzeichnen können <Ausgabe 1972: 35>.

---

1 "Begriff und Methode der Archäologie", in: Handbuch der Archäologie im Rahmen des Handbuchs der Altertumswissenschaft, hg. v. W. Otto, Bd. I, Einleitung: München (Beck) 1939, 184-198 (184)

2 Wolfgang Hagen, Die Entropie der Fotografie. Skizzen zur einer Genealogie der digital-elektronischen Bildaufzeichnung, inzwischen gedruckt (und aktualisiert) in: Herta Wolf (Hg.), Paradigma Fotografie. Fotokritik am Ende des fotografischen Zeitalters, Bd. 1, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2002, 195-235

Schon Isidor von Sevilla bedauert: „Nisi enim ab homine memoria teneantur soni, pereunt, quia scribi non possunt.“<sup>3</sup> *Ex negativo* beschreibt Isidor damit die *grammophone* Implikation des griechischen Vokalalphabets.

Aber in den sich drehenden antiken Töpferscheiben *haben* sich wohl immer akustische Frequenzen der jeweiligen Umwelt eingegraben, und der Münchener Nanophysiker und jetzt Direktor des Deutschen Museum, Wolfgang Heckl, hat zu dem Experiment eingeladen, es mit einem entsprechenden atomaren Plattenspieler auch wieder auszulesen. Es wäre eine sehr konkrete medienarchäologische Geste, wenn die Klassische Archäologie am Winckelmann-Institut ihre oben ausgestellte Vasensammlung einmal dahingehend zum Erklingen bringen könnte, unterstützt vom Quantenphysiker Jürgen Mlynek.

Als literarische Fiktion ( *fingere* heißt eben auch schon antike bildende Kunst<sup>4</sup>) ist dies längst schon nachlesbar, in der Kurzgeschichte Gregory Benfords namens "Time Shards" (also "Scherben der Zeit"), offenbar inspiriert von einem Leserbrief in den *Proceedings of the I.E.E.E.* von 1969, dem Fachblatt des Institute of Electrical and Electronics Engineers.<sup>5</sup>

Benford bezieht sich auf die Töpfertechnik des *sgraffito*, welche Muster in drehende Töpferscheibe einritz und damit wortwörtlich *scratches* - ein jedem Vinyl-Dj heute vertrautes Phänomen. In der Kurzgeschichte gelingt es einem Forscher im Smithsonian's Institute Washington, einem Stück Keramik so die Aufnahme des Gesprächs zu entlocken, welches die Töpfer dabei führten, indem ein Tonspurabnehmer, gekoppelt an ein Computerprogramm, die eingedrückten akustischen Impulse nachfährt. Der Rand des Krugs, den Martin Heidegger so liebevoll beschreibt, enthüllt plötzlich einen Resonanzkörper, "buried among imperfections and noise" <94>. Das Oszilloskop zeigt die akustischen Schwankungen an: "The stylus whirred forward, it gently nudged into the jug, near the lip. Hart flipped a switch and studies the rippling, dancing yellow lines on the board oscilloscope. Electronic archaeology" <94>.

Das Verfahren funktioniert, doch enthüllt es zunächst nichts als Hintergrundgeräusche.

---

3 Siehe Hans Robert Lug, Nichtschriftliche Musik, in: Aleida u. Jan Assmann (Hg.), Schrift und Gedächtnis. Beiträge zur Archäologie der literarischen Kommunikation, München (Fink) 1998, 245- (245)

4 Siehe Friedrich Kittler, Fiktion und Simulation, in: ders., Draculas Vermächtnis. Technische Schriften, Stuttgart (Reclam) xxx

5 Gregory Benford, Time Shards, in: xxx, 88-98. Benford bezieht sich in einer Vorbemerkung auf ein erstes Experiment in dieser Richtung: Dr. Richard Woodbridge, der dies diskutiert in einem Brief an die *Proceedings of the I.E.E.E.* (1969, pp. 1465-1466).

Theodor W. Adorno höchstselbst hat mit geradezu medienarchäologischem Blick 1934 "Die Form der Schallplatte" beschrieben.<sup>6</sup> Er nennt dabei die Plattenrillen eine für Menschenaugen "unlesbare Schrift", die nur von einem anderen Instrument entziffert werden kann - ein Kriterium genuiner Medialität.

"Den Schlüssel zum eigentlichen Verständnis der Schallplatten müßte die Kenntnis jener technischen Akte liefern, die einmal die Walzen der mechanischen Spielwerke und Orgeln in die phonographischen verwandelten. Wenn man späterhin, anstatt „Geistesgeschichte“ zu treiben, den Stand des Geistes von der Sonnenuhr menschlicher Technik ablesen sollte, dann kann die Vorgeschichte des Grammophons eine Wichtigkeit erlangen, welche die mancher berühmter Komponisten vergessen macht."<sup>7</sup>

Adorno diagnostiziert hier, wie neben Natur und Kultur ein Drittes getreten ist, das nicht mehr (nur) den kulturwissenschaftlichen, sondern auch den medienarchäologischen Blick verlangt.

Im Unterschied zur rein symbolischen Notation durch Noten zeichnet das Grammophon akustische Ereignisse im Realen auf, auch wenn sie keine sprachlichen oder musikalischen Artikulationen sind, analog zur Photographie und auch auf die schon erwähnten prä-photographischen Vorschleifspuren, die klangfigürlichen Experimente Chladnis zurückweisend:

"Daran hat die Physik ihren guten Anteil: zumal die Chladnischen Klangfiguren, auf die bereits - nach der Entdeckung eines der wichtigsten gegenwärtigen Ästhetiker - Johann Wilhelm Ritter als auf die Schrift<...> des Klanges hinwies." <Adorno 1934/1984: 533>

Aber die hiesigen Gedanken behandeln das Verhältnis von Archäologie und *Photographie*, nicht *Phonographie*. Dies war als Veto gemeint, gegen die Ohrenlosigkeit der archäologischen Gesichter. Und gegen die Schriftfixiertheit, die sich an der Obsession mit den beiden Graphien, der *Phonographie* und der *Photographie*, manifestiert.

### **Photographie - Fixierung auf den Schrifttakt und als Medium des Realen**

Mit der *Photographie* teilt die Klassische Archäologie ihre kritische Fixierung auf Auge und Schrift. Hier trennen sich Klassische Archäologie und Medienarchäologie, denn auch die

---

6 In: ders., GW, Bd. 19: Musikalische Schriften VI, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1984, 530-523

7 Theodor W. Adorno, Die Form der Schallplatte [1934], in: Gw, Bd.19 (Musikalische Schriften VI), Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1984, 530-534 (532)

Klassische Archäologie koppelt die dingliche Evidenz immer schon an das Schriftkorpus der aus der Antike überlieferten Texte - ansonsten wäre es eher prähistorische Archäologie. Medienarchäologie aber macht die Schrift selbst zum Gegenstand des archäologischen Blicks, nicht mehr und nicht weniger wie die Zahl und das Ding und das Bild und den Ton.

Photographie ist gar kein Schriftakt, mag sie noch so sehr als Graphie gehandelt werden; sie ist im Wesentlichen nicht nur ein Produkt menschlich-künstlerischer, sondern eben auch chemischer und apparativer Optik. Photographie hat es mit physikalischen, ja sogar elektromagnetischen Lichtereignissen zu tun, und macht dabei keinen Unterschied, ob wir das Natur oder Kultur nennen, Fleck oder Bild.

Es gibt eine Nähe der Photographie zum Realen, die durch keine Kritik unserer Wirklichkeitsbegriffe hinwegzureden ist. Diese Nähe liegt nicht im Wesen des Diskurses (als rhetorische Figur, die Roland Barthes als "effet du réel" beschrieben), sondern in der photochemischen Eigenschaft des Mediums, das ein tatsächliches Lichtereignis fixiert. Und recht eigentlich wird ja erst von der "Erfindung" der Photographie gesprochen, seitdem sie Lichtreaktionen auf einer photochemischen Trägersubstanz auch zu speichern (Daguerrotypie) und später gar zu reproduzieren (Talbotypie) vermag.

Wobei aus medienarchäologischer Sicht das Verfahren Daguerres, nämlich jodierte und in der *camera obscura* belichtete Silberplatten, "die hin- und hergewendet sein wollten, bis man in richtiger Beleuchtung ein zartgraues Bild darauf erkennen konnte" <Benjamin 1989: 370>, einen entscheidenden Unterschied zum fast zeitgleich erfundenen Verfahren Talbots macht, der aus Negativen Positive zieht. Denn erst letzterer Akt steht strukturell dem archäologische Ausgrabungsakt nahe.

"Les virtualités esthétiques de la photographie résident dans la révélation du réel" <Bazin 1987: 16>. Bekanntlich gibt es eine deutsche Übersetzung des Begriffs "révélation du réel" aus der Feder und dem Mund von Martin Heidegger: *Entbergung*, und dies wiederum unter Rückbezug auf das altgriechische *alétheia*. Anders gesagt: Photographie als technisches Medium *lichtet*, und dieser Zusammenhang mit Heidegger leuchtet aus allen archäologischen Photographien von Walter Hege, auf die wir weiter unten zukommen werden.

Das Wesentliche an der Photographie liegt also im Prozeß der Entwicklung: Etwas Sichtbares wird auf einer lichtempfindlichen Substanz gespeichert und dort vom latenten zum manifesten Bild zur Entwicklung gebracht. Dieser Moment eines Mediums, das sich erst im Vollzug als solches zu erkennen, also als *theoría* gibt, ist immer wieder als das eigentliche Wunder der Photographie beschrieben worden. Der Pressephotograph Jupp Darchinger berichtete auf der Tagung *Photographie und Archiv* in Hamburg Ende April 2005 über sein

Schlüsselerlebnis als Kind beim Vater in der Dunkelkammer unter der Haustreppe, der ein Papier im Entwicklerbad unter der Infrarotlampe seicht schaukelte - "und es entsteht aus dem Nichts ein Bild" - die Epiphanie des technischen Bildes, das Gegenstück einerseits zum Akt der archäologischen Entdeckung während der Ausgrabung, andererseits zum photographischen Moment der Bildauslösung im Apparat.

Hier liegt auch der ganze Unterschied. Archäologische Ausgrabungen sind zeitunkritisch und eher eine Frage der langen Geduld. Das "Instantane" am Kollodium-Verfahren der Photographie aber macht diese Bilderscheinung zeitkritisch, insofern sie ins Zeitfenster der Gegenwart rutscht. Womit das Kriterium benannt ist, welches die Objekte der Archäologie von denen der Photographie trennt: der zeitkritische Moment.

### **Photographie und Zeit**

Einerseits bannt Photographie die Zeit, in dem sie kleinsten zeitlichen Momenten, bislang unrettbar flüchtig, Dauer verleiht. Was bislang nur das Vokalalphabet für die gesprochene oder gesungene (Homer) Sprache zu leisten vermochte (Barry Powell), geht nun über ins Reich der Lichtbilder - bis es dann für die Töne selbst erreicht wird (Grammophon).

Andererseits ist der auslösende Zeitvorgang in der technischen Apparatur der Photokamera ein entscheidender. Anders als in der *camera obscura*, die als Basisdispositiv des neuen Mediums Photographie in der Schrift von Daguerre 1839 ausdrücklich benannt ist, liegt hier die Kunst (die *techné*) in der zeitlichen Verknappung des lichtempfindlichen und -empfangenden Moments. Waren in der Frühphase der Photographie die Belichtungszeiten noch so lang, daß jede Bewegung den Menschen als Objekt der Photographie gleich zum Verschwinden brachte, so schrumpfen diese Zeiten mit der Optimierung der photographischen Apparatur.

Das Bild ist von Menschen "förmlich freigefegt wie ein Parkweg von Laub, als hätte ihre Gegenwart die fotografische Platte verunreinigt." Aber auf diese Weise sind solche Photographien den archäologischen Monumenten "in ihrem Dasein außerhalb der Zeit auf eine Weise kongenial"<sup>8</sup>, wie es der heutigen Photographie mit ihren Schnappschußblenden fernliegt.

Die Photographie ist kein Dokument, sondern ein Monument oder besser ein *momentum* der Zeit. Und wenn Aufnahmen von David Octavius Hill aus der Frühzeit der Photographie vor allem

---

<sup>8</sup> Burkhard Müller, Auf Reisen mit Flaubert. Du Camps Orient-Fotografien, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 23. Mai 1998, Beilage, VI



Grabmäler auf einem Friedhof zeigen<sup>9</sup>, so ist dies keine romantisch-melancholische Ästhetik, sondern seine Wahl "technisch begründet gewesen. Geringere Lichtempfindlichkeit der frühen Platte machte eine lange Belichtung im Freien erforderlich. Diese wiederum ließ es wünschenswert scheinen, den Aufzunehmenden in möglichster Abgeschlossenheit an einem Orte unterzubringen, wo ruhiger Sammlung nichts im Wege stand <Benjamin 1989: 373>. Somit entpuppt sich die scheinbare Nähe, die offensichtliche Affinität früher Photographie zu archäologischen und fossilen Objekten als pure Funktion ihrer Belichtungstechnik. Und so statuesque frühe Porträtaufnahmen aussehen, ist dies keine museale Ästhetik, sondern erinnert schlicht an die Epoche, "da man der langen Expositionsdauer wegen den Modellen Stützpunkte geben mußte, damit sie fixiert blieben" <ebd., 375>.

Zum Anderen zeigt die Photographie auch am scheinbar unvergänglichsten Monument (etwa die Pyramiden) immer nur den einen unverwechselbaren Moment des Zustands während der Aufnahme (Henning Wrede) - ein Blick, um den verfallende Denkmäler ihre frühe Photographie beneiden.

Photographie wird damit zu einer Frage des zeitkritischen Verhaltens: an ihrer technischen Apparatur entscheidet sich die Zeit in einem emphatischen Sinn; ein kleinster zeitlicher Moment trifft hier auf die Eröffnung der Dauer. Im technischen Moment des photographischen Klicks liegt der Vergleich mit der Guillotine schon angelegt, den Iris Därmann (Universität Lüneburg) gezogen hat.

Uerbittlich ist für Benjamin das, "was über die Photographie entscheidet, immer wieder das Verhältnis des Photographen zu seiner Technik" <377>, und zwar als Zeitverhältnis. Benjamin findet dafür ein treffendes Bild bei Camille Recht: "Der Geigenspieler, sagt er, muß den Ton erst bilden, muß ihn suchen, blitzschnell finden, der Klavierspieler schlägt die Taste an: der Ton erklingt. Das Instrument steht dem Maler wie dem Photographen zur Verfügung. Zeichnung und Farbengebung des Malers entsprechen der Tonbildung des Geigenspiels, der Photograph hat mit dem Klavierspiel das Maschinelle voraus, das einschränkenden Gesetzen unterworfen ist" <Benjamin 1989: 377> - wie auch der Anschlag der Schreibmaschine, über den Nietzsche sinnierte.

---

9 Heinrich Schwarz, David Octavius Hill. Der Meister der Photographie, Leipzig 1831

## **Photographische Antikenreproduktion**

Über die Daguerrotypie eines Bauwerks zu verfügen sei "very nearly the same thing as carrying off the palace itself", schreibt Ruskin aus Venedig.<sup>10</sup>

Die Versachlichung des Verhältnisses zur Antike war, wenn schon nicht Effekt, so zumindest doch eine Begleiterscheinung der fortschreitenden Mechanisierung ihrer Vermittlung - zunächst im Buchdrucks für die symbolisch kodierte Philologie, dann vermittelt der Reproduktionstechnik Photographie für Bilddokumente zugunsten eines *musée imaginaire* (André Malraux) gegenüber dem bisherigen Kupferstich, als ebenso apparative wie operative Loslösung von der Handschrift, von der performativen Signatur:

"[...] the comparison of a print with its original will show ... how ... misleading such an aid to memory must be. No engraver ... can help putting a great deal of himself into his reproduction ... really accurate connoisseurship is so new a science ... <which has> changed since the days before railway and photographs."<sup>11</sup>

Der Weg führte nun von der individuellen "Kritik" (Segolen leMen) in der Antikenreproduktion zur technisch disziplinierten Wiedergabe. Die gesteigerte drucktechnische Präzision in der Objektwiedergabe hatte Konsequenzen für den kommentierenden Text: "[...] the Author has generally used the third person, in order to keep the style of this little Volume as clear as possible from that disguising egotism."<sup>12</sup>

Was dabei herauspringt, ist der photographisch induzierte Effekt des Realen (Roland Barthes). Gesteigerte Ansprüche wissenschaftlicher Kritik korrespondierten hier mit gesteigerter druck- und bildtechnischer Präzision.

## **Blitzlichtaufnahme Pompeji**

Die wiederentdeckten Ruinen der im Vulkanausbruch abrupt verschütteten Ruinen der altrömischen Provinzstadt Pompeji -

---

10 Zitiert hier nach: Lowenthal, Past, 257

11 Aus dem *Notebook* des Kunsthistorikers Bernard Berenson, Datum 14. Oktober 1893, zitiert in: Frank Herrmann (Hg.), *The English as Collectors. A Documentary Chrestomathy*, London 1972, 353

12 Edmund Daniel Clarke, *Greek Marbles, brought from the shores of the Euxeine, Archipelago, and Mediterranean*, Cambridge 1809, "Preface", ivff

ein Präparat, das als "gigantische Momentaufnahme" dennoch nicht Geschichte abbildet (Arnold Esch). Doch damit ist die Faszination, die Pompeji auf die historische Imagination des 19. Jahrhunderts ausübte, präzise definiert: der Vulkanausbruch hatte einen Moment dieser Stadt geradezu im Blitz-Licht erfaßt.

Die Erfahrung stellt sich entsprechend in der sengenden Mittagshitze ein, als Untertunnelung der historischen Distanz durch das *punctum* (Barthes) der photographischen Inskription:

"Koinzidenz der Banalität eines Spaziergangs und der Immanenz einer anderen Zeit, eines anderen, einzigartigen Moments, dem Augenblick der Katastrophe. Die mörderische, aber aufgehobene Anwesenheit des Vesuv gibt den toten Straßen den Reiz der Halluzination - die Illusion, schon vor der eigenen Geburt da zu sein, im Hier und Jetzt, am Vorabend der Eruption, und man steht zweitausend Jahre später wieder auf, tot und wieder lebendig, durch ein Wunder der Nostalgie ... Nur wenige Orte hinterlassen einen solchen Eindruck von Unheimlichkeit ... die Aushöhlung der (Ge)Räder im Gestein, die Abnutzung der Brunnen(kränze), das versteinerte Holz einer halbgeöffneten Tür, die Togafalte eines in Asche begrabenen Körpers - es stellt sich keine historische Zeit zwischen diese Dinge und uns, keine Zeit, um den Monumenten ihr Prestige zu verleihen: hier in der Wärme des sie überraschenden Todes werden sie sofort materiell. [...] Pompeji stellt also eine Art Trompe-l'oeil und Urszene dar: der gleiche Taumel abzüglich einer realen Zeitdimension - die gleiche Halluzination."<sup>13</sup>

Das Geheimnis von Pompeji liegt in der Ausblendung, der Überbrückung von Historie; Edward Bullwer Lyttons Beschreibungen im Antikenroman *Last Days of Pompeii* "[t]raverse the gulf of eighteen centuries". Keine Geschichte schiebt sich, den Blick differierend, zwischen Betrachter und Objekt; die Unmittelbarkeit des katastrophischen Augenblicks hebt die Szenerie in eine metahistorische Sphäre der Präsenz, das Ideal eines auf kein Vermittlungs"medium" angewiesenen Ein-Blicks - und doch ist diese Vision selbst schon ein Affekt des We(i)sens der Photographie.

Analog zu Leopold von Rankes historiographischem Ideal möchte auch die historistische Imagination ihre eigene Technizität zugunsten des unmittelbaren Vergangenheits(ein)blicks zum Verschwinden bringen - ein chrono-chimärisches Verlangen:

"Kein Wunder, daß Kamera-Realität historischer Realität in Hinsicht auf ihre Struktur, ihre allgemeine Verfassung parallel läuft [...]. Im Brockhaus-Lexikon von 1840 werden Friedrich von Raumers zeitgenössische Geschichten gelobt, Daguerrotypen darin zu ähneln, daß sie die `flüchtigen Schatten der

---

13 Jean Baudrillard, *Laßt euch nicht verführen !*, Berlin 1983, 70f

Gegenwart' im Flug festhalten [...]."14

Als Urbild lag Bulwer Lytton der Vesuv "constantly before his eyes"; als Vorwegnahme filmischer Inszenierung archetypischer Bilder beschreibt er seine Romanstrategie und verschiebt den technischen Effekt zugunsten einer anthropologischen Konstante:

"[...] the greatest difficulty in treating of an unfamiliar and distant period is to make the characters introduced 'live and move' before the eye of the reader ... May it be ... a just representation of the human passions and the human heart, whose elements in all ages are the same !"15

Bulwer Lyttons Pompeji ist photogen. "Ein Gefühl des Unwirklichen will nicht weichen, einer Illusion, die sich in einer aggressiven Fotografierrufforderung realisiert"; so beschreibt ein Kommentator die postmoderne, neohistoristische Bebauung des Frankfurter "Römerberges". "Hier wird nicht erinnert ... dann herrscht hier die Posthistoire."16

Das gilt auch für den von Bulwer Lytton architextonisch inszenierten musealen Modellfall des antiken Pompeji. Den Platz der Bombe, der die verzogenenen (und gerade damit als historisch erkennbaren, nämlich entropischer Zeit unterworfenen) Bauten im Zweiten Weltkrieg zerstörte, nimmt der Vesuvausbruch ein. An die Stelle der durch alphabetische Texte symbolisch kodierte Überlieferung tritt die photographisch induzierte historische Imagination; die archäologische Szenerie wird damit geradezu obszön als lustvolle Katastrophenverarbeitung, Götterdämmerung in der photographischen Belichtung.

Die "Publishers' Note" einer späteren Ausgabe des Romans (1891) unterstreicht, wie die photorealistische Implikation von Lyttons Text nachträglich technisch eingelöst wurde: "[...] the illustrations of Pompeian ruins given in this edition are from actual photographs taken on the spot."

### **Das Pompeji Premise**

Der zeitkritische Moment trennt Archäologie von Photographie, doch es gibt einen Kurzschluss: der Untergang Pompejis durch den antiken Vulkanausbruch des Vesuv, die augenblickhafte Konservierung eines lebensweltlichen Zustands durch die

---

14 Siegfried Kracauer, Geschichte - Vor den letzten Dingen, Frankfurt/M. 1971, 75

15 Edward Bulwer Lytton, The Last Days of Pompeii, London/Glasgow/Manchester 1884, "Preface", x u. xiii

16 Peter Bexte, Die Wiederkehr der Oper, in: Wolkenkratzer Art Journal Nr. 5/1984, 103

plötzliche Katastrophe. Dies hat zu zahlreichen Vergleichen mit der photographischen Blitzlichtaufnahme geführt; nach einer Entwicklungszeit von fast 2000 Jahren erstrahlt Pompeji nun als quasi-photographische Exposition.<sup>17</sup> Doch wird diese Ästhetik gerade von Seiten der Archäologie unterlaufen. Die australische Archäologin Pamela Allison dekonstruiert das sogenannte "Prompeji premise" mit ihren Untersuchungen zur statistischen Verteilung von Haushaltsgegenständen in pompejanischen Häusern nach Fundlage. Offenbar waren viele Einwohner nach zahlreichen Vorbeben gewarnt und hatten die Wohnstätten entweder schon verlassen oder aber waren vorbereitet.

### **Photographie bleibt bei der Leiche**

Photographie steht dem Realen nahe. Anders gesagt: Photographie bleibt bei der Leiche. André Bazin sucht in seiner „Ontologie der Photographie“ den Ursprung solcher Bildwelten in der Idee der Mumien, also im anthropologischen Kampf gegen die Vergänglichkeit zum Tode eine materielle Insistenz des Bildes herzustellen: "la défense contre le temps"<sup>18</sup>.

Die Totenmaske, dem Gesicht des Verstorbenen unmittelbar nach dem Ableben (also vor der Verwesung) abgenommen, zieht ihre Autorität aus dem Direktkontakt mit dem Körper, den sie repräsentiert, als eine materielle Spur, Impression wie die Photographie, die ja in direktem Lichtkontakt mit ihrem Vorbild stand, der antiken Sehstrahltheorie nahe. Beide, Totenmaske wie Photographie, sind semiotisch gesprochen sowohl Index als auch Ikon.<sup>19</sup>

### **Photographie, statuarisch**

Der statueske Charakter von Antikemuseen bot sich der Natur erster Photographien geradezu feil: etwa William Henry Fox Talbots Ablichtungen einer Kopie der antiken "Patroklos"-Büste aus musealen Beständen.

Photographie trifft sich mit dem, was das 19. Jahrhundert

---

<sup>17</sup> Zur quasi-photographischen Bannung Pompejis speziell Arnold Esch, Überlieferungs-Chance und Überlieferungs-Zufall als methodisches Problem des Historikers, in: Historische Zeitschrift 240 (1985), 529-570

<sup>18</sup> André Bazin, *Ontologie de l'image photographique* [Étude reprise de *Problèmes de la peinture*, 1945], in: ders., *Qu'est-ce que le cinéma?*, hg. v. Guy Hennebelle, Paris (du Cerf) 1987 [\*1985], 9-17 (9)

<sup>19</sup> Siehe G. Didi-Huberman, *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, Köln 1999

einmal "statuarische Geschichtsschreibung" nannte<sup>20</sup>: jenen Ausschluß von Bewegung im Portrait, der auch das historische oder archäologische Museum charakterisiert. Hier können Objektszenarien mit hoher historischer Treue präsentiert werden, doch zwischen den Dingen ist das vergangene Leben abwesend. Dasgleiche gilt für die ersten Daguerrotypien und deren Menschenleere. Als Louis Jacques Mandé Daguerre den Pariser Boulevard du Temple fotografierte, ließen sich die bewegten Objekte wegen der langen Belichtungszeit nicht abbilden; in Museen dagegen strebt die Belichtungszeit der Vergangenheit gegen Unendlich. Nur jener Mann, der sich auftragsgemäß als Assistent Daguerres die Schuhe putzen ließ und daher stillstand, wurde abgelichtet. Dialektik im Stillstand - der steinerne Gast, das bevorzugte Objekt von Antikemuseen. In dieser skulpturesken Attitüde (*tableau vivant*) berührten und überschritten sich Daguerrotypie und Museum, um sich bei fortschreitender Belichtungsgeschwindigkeit der Photographie wieder zu entzweien. Photographie ist seitdem für (vergangene) Gegenwart zuständig, die dem seine Objekte fest-stellenden Museum entgeht: „Das wahre Bild der Vergangenheit huscht vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten“, schreibt Walter Benjamin.

Flüchtige Momente zu bannen: der museale Zug der Photographie liegt im Prozeß der Fixierung selbst. Arbeit der Anschauung, Arbeit der *theoría* - Medientheorie aktiv, *im* Apparat.

Jedes einzelne Photo ist im Grunde schon ein Element des Archivs. Photographie diskretisiert Lebensmomente radikal: Lebensäußerungen werden im Moment des Photographiertwerden bereits zu Elementen des Archivs verwandelt, aber im Unterschied zu Schriftdokumenten "Archivalien plus", mit einem Überschuß an Bildenergie und unbeabsichtiger Bildinformation, die über das Statische des Moments hinausgreift. Der nächste Schritt dieser Fossilisierung ist die des Lebens als Bewegung: Chronophotographie und die photobasierte Kinematographie.

Photographie *bildet* Sammlungen, sie generierte neue Formen der Organisation, Speicherung und Darstellung des visuellen Wissens, etwa Louis Rousseaus *Photographie zoologique*. Traer fotografiert den Fuß einer Spinne und die Zungenspitze einer Stechfliege; nicht Partialobjekte von Lebendigem, sondern das Leben selbst soll im Medium kristallisieren:

"Man erhält an grösseren Insekten die vollkommene Beibehaltung der

---

20 So beschrieb William Stubbs 1887 die Kunst der Geschichtsschreibung für den Historiker: "He may either wish to produce a historical statue or group of statuary ... or ... a historical picture." William Stubbs, *Seventeen Lectures on the Study of medieval and modern history and kindred subjects*, Oxford 1887, 112f

natürlichen Stellung, wenn man dieselben in eine Glas mit eingetriebenem Stöpsel bringt, worin am Boden sich etwas Cyankalium befand. Die Tödtung findet in einigen Sekunden statt und man bemerkt nicht die geringsten Veränderungen in der Stellung des Insekts."<sup>21</sup>

Die frühe Gleichsetzung von Fossilien und Photographien ist damit keine metaphorische.

### "Bloß zeigen"?

Leopold von Ranke, begraben auf dem Friedhof gegenüber dem Seminar für Medienwissenschaft in der Sophienstraße Berlin-Mitte, deklarierte als sein historiographisches Kredo "bloß zeigen, wie es eigentlich gewesen".<sup>22</sup>

An dieser Stelle nun die medienarchäologische Gretchenfrage: Favorisiert der jeweilige Diskurs die Entwicklung von ihm zugehörigen neuen Technologien, oder ist ein solcher jeweiliger Discurs selbst ein Effekt technologischer Umbrüche? In Rankes viel und oft falsch zitierter axiomatischer Satz verrät sich nämlich eine signifikante Veränderung von der Erstauflage 1824 zur 1874er Zweitaufgabe, vom "Sagen" zum "Zeigen" - eine Resultante des neuen beherrschenden optischen Medium Photographie?<sup>23</sup>

Hier kommt *Medientheoría* buchstäblich zum Zug. Denn zwischen Sagen zum Zeigen oszilliert die rhetorische Figur der *enargeia* (Anschaulichkeit), die schon in der Historiographie des Thukydides eine Technik ist, „den Leser gewissermaßen zum Zuschauer (*theatés*) zu machen“ und ihn in eine fingierte Augenzeugenschaft (*autopsía*) zu versetzen.<sup>24</sup>

Doch hier kommt die medienarchäologische Differenz ins Spiel: "Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt"<sup>25</sup> - jenes Dritte der Medien, die zwischen

---

21 Heinrich Heinlein, Photographikon. Hilfsbuch auf Grund der neuesten Entdeckungen und Erfahrungen in allen Zweigen der photographischen Praxis <...>, Leipzig (Spamer) 1864, 378f

22 So die zweite Auflage 1874. Eine markante Differenz zur Originalauflage: "Bloss sagen, wie es eigentlich gewesen": Leopold von Ranke, Vorwort zu *Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1535* (1824), VI

23 Siehe Konrad Reppen, Über Rankes Diktum von 1824: "Bloss sagen, wie es eigentlich gewesen", in: *Historisches Jahrbuch* 102 (1982), 439-449), esp. 440

24 Michael Franz, Vom Gorgias zu Lukrez, Berlin (Akademie) 1999, 62 u. 66

25 Walter Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie, in: *Gesammelte Schriften* Bd. II/1, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2. Auf. 1989, 371. Dazu Michael Wetzels, Verweisungen. Der

Kultur und Natur treten. Durch chronophotographische Zeitaufnahmen (Muybridge, Marey) und Vergrößerungen erschließt die Photographie dem Menschen eine Welt, die er selbst nicht kannte, etwa den präzisen Blick auf Momente im Galopp eines Pferdes; "von diesem Optisch-Unbewußten erfährt er erst durch sie, wie von dem Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse" <Benjamin ebd.>. Beide, Freud und Benjamin, greifen zwar auf die Archäologie-Metapher zurück, doch dies eher im natur- denn geistes- oder kulturwissenschaftlichen Sinn. Dagegen "Strukturbeschafflichkeiten, Zellgewebe, mit denen Technik, Medizin zu rechnen pflegen - all dieses ist der Kamera ursprünglich verwandter als die stimmunsvolle Landschaft oder das seelenvolle Porträt" <Benjamin ebd.>; so sind die Objekte der Photographie autopoietisch verwandt mit der Technik, die sie entwickelte.

Jeder Epoche die Medien, die sie verdient und die ihr gemäß sind? Medienhistorismus: Die Einrichtung musealer Themenräume in der geschichtsromantischen Epoche steht zur Emergenz des neuen Mediums Photographie in einem (zeit)gleichen Verhältnis wie kommunizierende Röhren - das Geheimnis der epistemologischen Analyse die die Ko-Emergenz scheinbar unverbundener Systeme. Museen wie historische Romane schufen ein illusionistisches historisches Milieu; der Einblick in die Vergangenheit wurde photorealistic. Die Technik des Realen bringt sich als Rhetorik dabei selbst zum Verschwinden, und der historische Diskurs wird scheinbar transparent. Für den Besucher solcher Museumsräume wird sein Einblick ins Gestern scheinbar unmittelbar, buchstäblich im/mediat. Nach Erfindung der Photographie wurden Gegenstände nicht mehr vermittelt, sondern entsubjektiviert, d. h. technisch un-mittelbar dargeboten. Von dieser ästhetischen Operation medialer Selbstverleugnung lebt die Museumswelt und die Welt der Massenmedien immer noch.

Der medienarchäologische Blick aber ist ein solcher, der die übertragenen Botschaften nicht immer schon in Hinblick auf ihre Bedeutung, ihren Sinn, ihre Semantik hin befragt, sondern sie zunächst in ihrer Äußerlichkeit wahrnimmt, beschreibt und damit zum Zuge kommen läßt. Dies hat einen "technischen" Aspekt, einen kulturtechnischen zumal, ohne auf die Apparate reduziert werden zu wollen.

Photographie setzt der menschlichen Erkenntnis eine konkurrierende Welt entgegen, indem sie strikt diesseits der Ordnung der Wörter die *Ordnung der Dinge* zu entziffern vermag, gerade weil sie als technische Konfiguration so "blöd" (im Sinne Lacans) ist und damit die Signifikanten ohne Verführung durch Signifikate sieht, also eine Art Semantik als Syntax zweiter Ordnung: Dinge, die (so Foucault) "zu einer gewissen

---

semiologische Bruch im 19. Jahrhundert, in: Friedrich Kittler / Christoph Tholen (Hg.), *Arsenale der Seele*, München (Fink) 19xxx, 71-95 (86ff)



stummen Ordnung gehören"<sup>26</sup>. Diese stummen Ordnungen sind das Reich der Archäologie. Denn die Beziehung des Sichtbaren zum Unsichtbaren ist nur sichtbar für Priester oder technische Medien; gerade die von Michel Foucault auch in *Die Geburt der Klinik* beschriebene Enthumanisierung des Blicks gibt Einsicht in die sigmatische Ordnung des Seins.<sup>27</sup>

### **Photographie als Medienarchäologie**

Photographie als wissenschaftlich-analytisches Forschungsmedium wurde im 19. Jahrhundert selbst zum aktiven Mit-Archäologen - das Medium als Wissensarchäologe. Lorraine Daston hat dafür den Begriff der „mechanischen Objektivität“ als (V)Ideal des 19. Jahrhunderts gefunden, und Hans-Jörg Rheinberger den des „epistemisches Dings“.

Photographie *ist* Medienarchäologie im aktiven Sinne, denn sie *archäologisiert* ihre Objekte: "Auch die Großmutter auf der Photographie ist ein archäologisches Mannequin, das der Veranschaulichung des Zeitkostüms dient", schreibt Siegfried Kracauer in seinem Aufsatz "Die Photographie" von 1927.<sup>28</sup>

Doch Bertolt Brecht schränkt demgegenüber ein: "Eine Photographie der Kruppwerke oder der A.E.G. ergibt beinahe nichts über diese Institute. Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht."<sup>29</sup> Doch das Eigentliche war schon am antiken Tempel nicht sichtbar. Walter Benjamin registriert in seinem notorischen Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* eine Akzentverschiebung vom *Kultwert* archäologischer Objekte zum *Ausstellungswert* durch Photographie und Film:

"Der Kultwert als solcher scheint heute geradezu daraufhinzudrängen, das Kunstwerk im Verborgenen zu halten: gewisse Götterstatuen sind nur dem Priester in der cella zugänglich, <...> gewisse Skulpturen an mittelalterlichen Domen sind für den Betrachter zu ebener Erde nicht sichtbar."<sup>30</sup>

---

26 Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt/M. 1974, 23

27 So formuliert bei Michael Wetzels, *Verweisungen*, xxx, 74. Zur "Sigmatik" siehe Georg Klaus, xxx

28 In: ders., *Schriften*, hg. v. Inka Mülder-Bach, Bd. 5: Aufsätze 1927-1931, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1990, 83-98 (84)

29 Zitiert nach: Walter Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser, Bd. II.1: Aufsätze, Essays, Vorträge, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2. Aufl. 1989, 368-385 (384)

30 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Zweite Fassung), in: ders., *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser, 7 Bde (1.1 - 7.2), Frankfurt/M. (Suhrkamp) 2. Aufl. 1978-89, Bd. I.2: *Abhandlungen* (1978), 431-508, 483f

Demgegenüber beschrieb Otto Magnus von Stackelberg Anfang 19. Jh. die altgriechischen Tempel von Bassae, vor allem die "Einfassung der Lichtöffnung in der Cella" wie eine *camera obscura*: "Indem das offene Marmordach die Strahlen der Sonne einließ, empfing sie diese Einfassung gleichsam mit sinnbildlichem Danke" <194 f.>.

Verlangten Tempel noch nach Kontemplation, induzieren Photographien eine andere Ästhetik: technischen Bildern, so Benjamin, "ist die freischwebende Kontemplation nicht mehr angemessen" <Benjamin 1978: 485>.

### **Walter Hege: Der Vorbildner Heideggers?**

Kann man nun antike Skulpturen und Architektur photographisch erfassen? Hier eine Erinnerung an das Winckelmann-Institut der Humboldt-Universität in Person von Gerhard Rodenwaldt: Er stand auf Seiten der archäologischen Photographien von Walter Hege, die heute von Archäologen nicht mehr wirklich als Quelle genutzt werden (dürfen).<sup>31</sup> "Der griechische Tempel ist ein hohes Lied auf die Würde der Form im Dienst einer großen Bedeutung", schreibt Rodenwaldt 1935.<sup>32</sup> Dieser Ästhetik entgegen steht die technisch generierte *aisthesis*: die Photogrammetrie, praktiziert von der zeitgleich zu Hege lange schon operierenden Preußischen Meßbild-Anstalt.

Hege weilte im Frühjahr 1935 in Bassae; er publizierte die Photos in seinem Band *Griechische Tempel*, beschrieben von Gerhart Rodenwaldt, München 1941.<sup>33</sup> Darin heißt es in Rodenwaldts Einleitung: „Was uns das Schicksal an Bildwerken der Plastik in Bronze und Marmor erhalten hat, ist fürsorglich in dem Schutz von Museen geborgen, aber losgerissen von dem Lichte, in dem es lebte" <7> - eine andere Form von Belichtung, vor-apparativ, aber doch technisch im Sinne altgriechischer *techné*. Medium ist hier Licht, aber eben nur physikalisch (das Licht Griechenlands) und kulturtechnisch (die religiöse Regie der Tempelarchitektur), nicht apparativ.

*Bildeten* Aufnahmen Walter Heges die (unabgedruckten)

---

31 Siehe Gerhild Hübner, Walter Heges Blick auf die griechische Antike, in: Angelika Beckmann / Bodo von Dewitz (Hg.), Dom - Tempel - Skulptur. Architekturphotographien von Walter Hege, Kataloghandbuch Agfa Foto-Historama Köln (Wiegand) 1993, 41-52

32 Gerhard Rodenwaldt, Archäologische Gesellschaft, Sitzung am 4. Juni 1935, in: Archäologischer Anzeiger, Beiblatt zum Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Institutes, 50. Jg. 1935, 353-363 (358)

33 Dazu Gerhild Hübner, Walter Heges Blick auf die griechische Antike, in: Katalog Hege 1993, 41-52 (47)

Photovorlagen bei Heideggers Abfassung von *Der Ursprung des Kunstwerks*, nämlich zu den Abschnitten über die Tempel von Paestum und von Bassae? Hege insistiert, daß Photographie von Kunsterken die „wirkliche Begegnung mit dem Original“ nicht ersetzen darf.<sup>34</sup>

„Die Säulen der meisten Tempel verjüngen sich nicht in mathematischer Strenge, sondern weisen eine leichte Schwellung, die Entasis, auf“, schreibt Rodenwaldt <Hege / Rodenwaldt 1941: 16>, un(be)rechenbar - es sei denn mit Leibniz' Differenzialrechnung, die auch schon auf die Chladnischen Klangfiguren als Vorspiel von Photographie applizierbar sind. Heidegger spricht sich gegen die Berechenbarkeit altgriechischer Tempel aus. Vorspiel zu Heideggers Anschrift gegen die (vermessene) Berechen- und Vermeßbarkeit der Harmonie und der Ruinen griechischer Tempel ist deren pure archäologische Materialität:

"Der Stein lastet und bekundet seine Schwere. Aber während diese uns entgegenlastet, versagt sie sich zugleich jedem Eindringen in sie. <...> Versuchen wir, dieses auf anderem Weg zu fassen, indem wir den Stein auf die Wage legen, dann bringen wir die Schwere nur in die Berechnung eines Gewichts. Diese vielleicht sehr genaue Bestimmung des Steins bleibt eine Zahl, aber das Lasten hat sich uns entzogen. Die Farbe leuchtet auf und will nur leuchten. Wenn wir sie verständig messend in Schwingungszahlen zerlegen, ist sie fort. Sie zeigt sich nur, wenn sie unentborgen und unerklärt bleibt. Die Erde läßt so jedes Eindringen in sie an ihr selbst zerschellen."<sup>35</sup>

Gerade dieser letzte Satz ist ein Veto gegen Archäologie als Aufklärungswissenschaft; die Kritik der mathematischen Vermessung ist Heideggers Veto gegen Photogrammetrie.

### **Paestum mit Krauss, photogrammetrisch**

Der Archäologe Friedrich Krauss bediente sich bei seiner Erfassung der Tempel von Paestum seit 1932 zwar der Meßbildaufnahmen, doch in einer signifikant skeptischen Form: „Da sich die unerwartete Möglichkeit zu eingehenden direkten Messungen ergab, ist die Photogrammetrie aber nur für einzelne Stellen ausgewertet worden.“<sup>36</sup> Die photogrammetrische Exaktheit

---

34 Zitiert nach: Angelika Beckmann, Ein „Wegweiser zum Sehen“. Walter Hege's Photographien von Kunstwerken - Intentionen und Gestaltungsweise, in: dies. / Bodo von Dewitz (Hg.), Dom - Tempel - Skulptur. Architekturphotographien von Walter Hege, Kataloghandbuch Agfa Foto-Historama Köln (Wiegand) 1993, 14-22 (20), unter Bezug auf Walter Hege's Manuskript „Vorwort zu den Bildern“ für das Buch *Tilman Riemenschneider*, Würzburg, Januar 1954 (MS in der Photographischen Sammlung des Museums für Kunst und Gewerbe, Hamburg, S. 1)

35 Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerks*, in: Holzwege, Frankfurt/M. 41963, 35f

36 Friedrich Krauss, *Die Tempel von Paestum*

Erster Teil, 1. Lieferung: Der Athenatempel, Tafeln,

steht im Kontrast zur idealistischen Sprache der früheren Krauss-Texte.<sup>37</sup> Mit der Photogrammetrie tritt die Archäologie ins Zeitalter ihrer Berechenbarkeit. In Form von Bildern aus Daten erscheint dieses Verhältnis im Computer wieder - ich komme darauf zurück.

Das Verhältnis von Photographie und Archäologie ist weniger ein darstellendes sondern ein vermesse(nd)es, vielmehr ein mathematisches denn ein ästhetisches, vielmehr ein datengebendes (*imaging*) denn ein bloß dokumentierendes.

### **Photographie als mediale Archäologie: Nie gesehene Bilder zu sehen geben**

In der (Natur-)Wissenschaft war es das Telekop, das Galileo Galilei eine Welt zu sehen gab, die dem menschlichen Auge bislang verborgen war. Erst in Kopplung an die astronomische Photographie aber wurden diese Lichtbotschaften von Sternen (*Sidereus nuncius*, 1610) epistemologisch aktiv, als "Schnitt durch die Zeit": "Das Produkt der chemischen Schwärzung einer Platte noch durch das lichtschwächste Objekte ist in gewisser Hinsicht kein Hilfsmittel mehr, sondern die Sache selbst geworden, von der es keinen anderen Beleg als eben diesen gibt."<sup>38</sup> Herta Wolf hat dies in ihrer Erforschung der Rolle der Photographie zur Erfassung der astronomischen "Venuspassage" beschrieben. Schon der Erfinder weiß: Was das Auge nicht sieht, sieht die Kamera: „The eye of the camera would see plainly where the human eye would find nothing but darkness“, schreibt Talbot 1844 zur Phototafel VIII A *Scene in a Library*; ferner ist dort die Rede von „invisible rays <...> whose existence is only revealed to us by this action which they exert.“

### **(Medien-)Archäologisch auf Photographien sehen**

Der Bauhaus-Künstler Lazlo Moholy-Nagy plädierte für ein künstlerisches Verfahren, direkt auf die Photo-Oberfläche zu zeichnen.<sup>39</sup>

Die Rissigkeit historischer Photographien (in Sammlungen) zeigt es unwillkürlich: Photographie selbst ist vergänglich. Wenn sich feine Risse im photographischen (Glas-)Bildern

---

Berlin (de Gruyter) 1959, Vorwort

37 Friedrich Krauss, Paestum. Die griechischen Tempel  
Berlin (Gebr. Mann) 1941

38 Hans Blumenberg, Die Genesis der kopernikanischen Welt,  
Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1975, 2. Aufl. 1985, 118

39 Siehe Herbert Molderings, László Moholy-Nagy. Photographies  
- Photomontages - Photogrammes, Paris 1998

zeigen, ist dies die Ankündigung des baldigen Umkippens in die chemische Entropie, das Verschwinden des Bildes auf dem Träger. "Ich lebe bereits in einem Morast von Photographien", schreibt Jacob Burckhardt an Max Alioth am 5. April 1875: "Das alles wird verbleichen, während die geringste lithographische Ansicht dauerte; nun hat sich alles auf die Photographie geworfen, und man wird sagen: wenn eine verbleicht, so macht man tausend neue - allein die Objekte sie selbst sind nicht ewig!"

Die hier genannte Lithographie und Photographie stehen zunächst in scharfer Konkurrenz, von Stephen Bann unter dem treffenden Buchtitel *Parallel Lines* gefaßt. Gotthold Ephraim Lessing, der Verfasser des kontroversen Traktats *Laokoon oder über die Grenzen von Malerei und Poesie* (1766), zog in Rom, als er endlich nahe dem Original der Laokoon-Gruppe weilte, die Kupferstich-Reproduktion der Autopsie vor.<sup>40</sup>

### **Konkurrenzen: Abklatsch versus Photographie am C.I.L.**

Stellen wir die Frage nach der Rolle der Photographie als wissenschaftliches Medium der Altertumswissenschaft. Bekanntlich gehört es zur Methode der Diskursanalyse, auch dort nach den gesuchten Dingen zu forschen, wo sie nicht explizit genannt sind. Damit kommen wir zur Epigraphie, eine Hilfswissenschaft, die aus der medienarchäologischen Perspektive, also nach Maßgabe des modellbildenden Mediums der Gegenwart, eine unerwartete Aktualität gewinnt. „Heutzutage wird menschliches Schreiben durch Inschriften, die mittels Elektronenlithographie in Silizium eingebrannt sind, prozessiert.“<sup>41</sup>

Theodor Mommsens Projekt einer Gesamtedition antiker römischer Inschriften setzte eher auf eine Sammlung von Abklatschen derselben, wie sie in der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin erhalten sind. Ein medienepistemologischer Moment: Denn hier läßt sich der Abklatsch gegen die Photographie ausspielen; nicht die Lichtspur des Vorbilds, sondern seine materielle Spur bildet hier den Einsatz, die Macht des Indexikalischen. So wird der Abklatsch (etwa in Latex) mit Materialresten selbst zum Para-Original, bzw. vom Original *materialiter* (eher denn *medialiter*) infiziert. Abklatsche nehmen aus Vertiefungen der Inschriften die Reste der einst roten Farbfüllung (Mennige) mit.

Nicht aus Photographien, sondern nur Abklatschen solcher Inschriften läßt sich ein individueller Steinschreiber(stil) herausfiltern: „Fotos können das Original und den Abklatsch

---

40 Dazu W. E., Not seeing Laokoon: xxx

41 Rückentext in: Friedrich Kittler, *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, (Reclam) xxx

bei weitem nicht ersetzen, ja sogar in die Irre führen, je nach Lichteinfall, gerade wenn es um die Beurteilung der Buchstabengestalt geht."<sup>42</sup>

Die Erfindung des Abklatsch-Verfahrens resultiert aus der Notwendigkeit, wenn schon nicht die antiken Inschriften in Italien, so doch ihre *materielle* Information nach Berlin zu übertragen - also nicht nur Daten.

Dies korrespondiert mit Theodor Mommsens Entwurf für ein Corpus Inscriptionum Latinarum: "daß hier in Italien nur gesammelt, nicht redigiert wird" - sondern in Berlin.<sup>43</sup> Kommentiert sein Biograph, der Archäologe Wickert: "Das A und O ist, natürlich, die Autopsie, das heißt von möglichst vielen der noch vorhandenen Originale müssen zuverlässige Kopien beschafft werden" <Wickert 1964: 107> - also eine Autopsie zweiten Grades. Dann seine Kritik: "Abklatsche allein tun es nicht, nichts geht über eine mit Sachkunde gemachte Abschrift: das gilt auch heute noch im Zeitalter der Photographie" <ebd.>. Beim Durchpausen einer antiken Inschrift auf Pauspapier zeichnet sich aber nur durch, was vom Zeichner als Buchstabe auch erkannt wurde. Hier geraten archäologische Hermeneutik und der medienarchäologisch kalte Blick der Photographie in Widerstreit, denn:

"Es ist ein längst widerlegter Irrthum, dass ein Ablesen und Copieren der Inschriften ohne alles Verständniss <sic> des Inhalts um der vermeinten Unbefangenheit willen zu besseren Resultaten führe, als ein mit dem Lesen verbundenes Deuten und Combinieren; das Inschriftenlesen ist vielmehr eine Kunst, die wie alle Künste und Fertigkeiten technische Vorkenntnisse und dauernde Uebung voraussetzt. <...> Ist die Abschrift von einem geübten Kenner gemacht, so bietet sie in nicht selten Fällen mehr als die beste mechanische Copie; neben der mechanischen Copie ist aber auch die Abschrift eines Nichtkenners häufig von Nutzen"<sup>44</sup>

schreibt Emil Hübner *Über mechanische Copieen von Inschriften*. Als Medium der Abbildung antiker Inschriften "versagt die photographische Reproduktion oft ganz <...> oder <...> sie täuscht sogar, weil wirkliche Eindrücke der Schrift im Lichtbild häufig gar nicht zu unterscheiden sind von zufälligen Verschiedenheiten der Färbung, wie sie die Oberfläche der Stein- oder Erztafeln zu zeigen pflegt" <Hübner 1881: 4>. Die epigraphische Lesung der Abklatsche erfordert *signal-to-noise ratio* durch Wissen und die Gewohnheit, die Vorlagen schräg gegen das Licht zu halten. Die signaltechnische Option aber liegt in der digital-holographischen Einlesung des Originals,

---

42 Boris Dreyer, Vom Buchstaben zum Datum? Einige Bemerkungen zur aktuellen „Steinschreiberforschung“, in: Hermes (Zs. f. Klass. Philologie) Bd. 126, H. 3 (1998), 276-296

43 Tagebucheintrag v. 16. Mai 1845, zitiert nach: Lothar Wickert, Theodor Mommsen. Eine Biographie, Bd. II: Wanderjahre. Frankreich und Italien, Frankfurt/M. (Vittoria Klostermann) 1964, 105

44 Emil Hübner, Über mechanische Copieen von Inschriften, Berlin (Weidmann) 1881, 2

welches das Tiefenschärfe-Defizit der Photographie egalisiert.<sup>45</sup>

### **Talbots archäologischer Blick**

Angesichts der Häufigkeit von archäologischen Objekten vor den Objektiven der frühen Photographie fragt sich: Hat die Photographie durch die Archäologie sehen gelernt (nach einer Formulierung von Friedrich Weltzien)? Photographie registriert passionslos - Kunst wie technische Bilder, Profanes wie Poetisches.

Talbot beschreibt in *The Pencil of Nature* am Beispiel der Photographie eines Häuserpanoramas die Positivität des kalten technischen Blicks als Provokation der Klassischen Archäologie:

"Ein wahrer Wald von Schornsteinen säumt den Horizont: Denn das Instrument registriert alles, was es wahrnimmt, und einen Schornsteinaufsatz oder einen Schornsteinfeger würde es mit der gleichen Unparteilichkeit festhalten wie den Apoll von Belvedere."<sup>46</sup>

Doch markant wurde gerade Talbots *Pencil of Nature* anhand archäologischer Photo-Objekte entwickelt - eben weil sie still-stehen.<sup>47</sup>

### **Monument und Gedächtnis (Sammlungsphotographie, Hieroglyphen)**

Zu den eindeutigsten Verwandtschaften archäologischer Praxis und Photographie gehört neben der *Exposition*, daß in beiden Fällen die Ästhetik nur einen oberflächlichen Stellenwert und musealen Ausstellungswert hat. Viel mehr geht es um den Akt des Kodierens, Registrierens, Archivierens, Dokumentierens, und vor allem um die Bild(her)stellungstechniken.

*Das Zeitalter der Photographie* nennt der Paläograph Ludwig Traube 1909 den ihm gegenwärtigen gedächtnistechnologischen Index seiner Wissenschaft. Speicherbare Lichtschrift hat die Nachfolge in der Faksimilierung symbolischer Schriften angetreten. Die Wiedergabe mittelalterlichen Urkunden ist buchstäblich einem medienarchäologischen Nullpunkt inskribiert:

---

45 Siehe: *Corpus Inscriptionum Latinarum*, hg. v. d. Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften, Text: Manfred G. Schmidt, Berlin 2001

46 William Henry Fox Talbot, *Der Zeichenstift der Natur*, in: *Die Wahrheit der Photographie*, hg. v. W. Wiegand, Frankfurt/M. 1981, 61

47 Siehe auch Heinrich Wölfflin, *Wie man Skulpturen aufnehmen soll*, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, Leipzig 1896, NF 7, 224-228

Talbot, der zusammen mit Daguerre an der Wiege der Lichtbildkunst steht, hat 1840 eine Handschrift photographisch reproduziert.<sup>48</sup> Je bizarrer die Urkunde oder das archäologische Objekt, desto näher steht sie den Möglichkeiten des Mediums Photographie. Talbot weist 1844 darauf hin,

"[...] daß es nur wenig länger dauert, die ganze Vitrine eines Porzellansammlers auf Papier zu bannen, als sie in der üblichen Weise schriftlich zu inventarisieren. Je seltener und phantastischer die Formen seiner Teegeschirre ausfallen, desto größer ist der Vorzug des Bildes gegenüber der Beschreibung."<sup>49</sup>

Damit kürzt das neue Medium nicht nur die Aufzeichnungssysteme der Speicherung selbst ab, sondern generiert erstmals ein nicht mehr schrift-, sondern *bild*basiertes Bildgedächtnis (auch wenn das Vokabular - Chronik und Inventar noch dem Schriftregime verhaftet bleibt). Die photographische Inventarisierung einer Sammlung steht im Bund mit den Versuchen einer Selbstaufzeichnung physikalischer Bewegungen im Medium Photographie. Der neue, nicht mehr von forensischer Rhetorik, sondern von Chemie und Technik induzierte Begriff von Evidenz wirkt seinerseits zurück in den Raum des Geschichte. Photographie wird vom archäologischen Dokumentationsmedium selbst zum Archäologen der Schrift.

Talbots Interesse an der Entzifferung der ägyptischen Hieroglyphen und assyrischer Keilschriften steht im epistemologischen Verbund mit der Entwicklung seines photographischen Verfahrens; 1846 publiziert er einen Band *The Talbotype Applied zu Hieroglyphics*.<sup>50</sup> Worin liegt nun dieser Zusammenhang?

Der Sekretär der Pariser Académie des Sciences (selbst Physiker und Astronom) benennt in seinem Plädoyer für den Ankauf des Daguerre-Patents durch den französischen Staat die Bundesgenossenschaft von Archäologie und Photographie, den buchstäblich *medienarchäologischen* Blick: Bei der Ansicht der ersten von Daguerre ausgestellten Bilder drängt sich ihm der Gedanke auf, welchen Vorteil während Napoleons ägyptischer Expedition 1798 „ein so genaues und schnelles Mittel der Wiedergabe gewährt haben würde“<sup>51</sup>.

---

48 Karl Krumbacher, Die Photographie im Dienste der Geisteswissenschaften, in: Neue Jahrbücher für das klassische Altertum 17 (1906), 601-660 (607)

49 In: Wolfgang Kemp (Hg.), Theorie der Fotografie: eine Anthologie, Bd. 1, München (Schirmer / Mosel) 1980, 60-63 (61)

50 Hubertus von Amelunxen, Die aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Photographie durch William Fox Talbot, Berlin (Nishen) 1988, 58

51 François J. D. Aragon, Das Daguerreotyp (1839), zitiert nach: Hubertus von Amelunxen, Die aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Photographie durch William Henr Fox Talbot, Berlin (Nishen) 1988, 58



In die photographische Praxis aber schreibt sich die Chemie der Substanz als Verrauschung gegenüber der Metaphysik des perfekten Abbilds ein. Als 1849 der Schriftsteller Maxime du Camp im Auftrag der Pariser Académie des Inscriptions et des Belles Lettres die Monumente und Dokumente Ägyptens im neuen Bildmedium aufzeichnet, versagt es zwar nicht angesichts der Denkmäler, doch bei der Dokumentation eben jener Hieroglyphen; gegenüber ihrer photographischen Unschärfe insistiert auch weiterhin die handzeichnerische Technik, deren präziser Vollzug an kognitive Lesung, an Hermeneutik gekoppelt ist.<sup>52</sup> Demgegenüber sieht der photographische Apparat nichts als Bilder und trennt nicht Aufschrift und Stein.

### **Nie gesehene Schriften lesen? Palimpsestphotographie**

Nie Gesehenes lesen: In der Urkundenphotographie kommt Medienarchäologie auf den Punkt, denn was sonst heißt Archäologie wortwörtlich denn Urkunde.

Der Anstoß zur Palimpsestphotographie soll nicht von ungefähr von einem Juristen gekommen sein.<sup>53</sup> Für *Juridica* im Speziellen nämlich galt, daß der Text entfernt wurde, wenn der Inhalt der Schrift auf wertvollen Pergamenten für die damaligen Zeiten als veraltet galt oder gelten sollte.<sup>54</sup>

Dem menschlichen Augen überlegen, entzaubert Urkundenphotographie mittelalterliche Palimpseste. Im Unterschied zu chemischen Verfahren der Lesbarmachung wird durch photographische Verfahren „das Objekt in keiner Weise verändert oder beschädigt“<sup>55</sup>; der *medienarchäologische* Blick gräbt Daten aus, ohne sie zu zerstören.<sup>56</sup> So kann die Photographie „oft mehr aus dem Original herausholen <...>, als mit dem bloßen Auge zu erkennen ist“.<sup>57</sup> Doch photographische

---

52 Burkhard Müller, Auf Reisen mit Flaubert. Du Camps Orient-Fotografien, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung v. 23. Mai 1998, Beilage, VI

53 Johannes Herrmann, Otto Gradewitz 1860-1936, in: Wilhelm Doerr (Hg.), Sempster Apertus. Sechshundert Jahre Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg 1368-1968, Bd. 3, Berlin / Heidelberg / New York Toronto 1985, 136-147 (139)

54 Auch dazu R. Kögel, Die neue Palimpsestphotographie, in: Photographische Korrespondenz, Juli 1915, Nr. 658, 1

55 Georg Baumert / Max Dennstedt / Felix Voigtländer, Lehrbuch der Gerichtlichen Chemie, Bd. 2: Der Nachweis von Schriftfälschungen, Blut, Sperma usw. unter besonderer Berücksichtigung der Photographie, 2. Aufl. Braunschweig (Vieweg) 1906, Einleitung, 5

56 Siehe Bernhard Vollmer, Die Photographie und die Mikrophotographie als Hilfsmittel der Archive, in: Archivalische Zeitschrift 47 (1951), 211-215 (213f)

57 Helmut Koch, Original und Kopie, in: Archivarbeit und

Verfahren bilden Daten nicht schlicht ab, sondern *generieren* sie; sie sind (wie schon das oben erwähnte Teleskop Galileis) in der Lage, „Bilder *herzustellen* <meine Emphase, W. E.>, bei denen die Contraste in der Lichtwirkung stärker sind als auf dem Original, und welche daher dem Auge mehr Details sichtbar machen, als das Original es vermag.“<sup>58</sup>

In der Lesbarmachung abradierter Pergamenttexte jedenfalls spielt das vom Ordensbruder Raphael Kögel am 1912 eigens eingerichteten Palimpsestphotographie-Institut der Benediktinerabtei Beuron eine Hauptrolle. Hier wurde der Röntgenblick der Bestrahlung mit UV-Licht als Medienarchäologie diskursiven Abfalls entwickelte. Über einen Mittelsmann in London stand Kögel in Verhandlungen mit der Firma Kodak zur Gründung einer *Benedictine Reflexo-Copy Limited*, und zur Untermauerung heißt das Argument: „The Benedictine process needs no dark room.“

Kögel wechselt später mit einer gewissen medien(archäo)logischen Konsequenz unter Vortäuschung eines fingierten Studienwegs auf eine Professur für Photochemie in Karlsruhe und zur Kriminalistik. Seine eigene Biographie wurde somit Palimpsest.<sup>59</sup> Noch in seiner Zeit als Ordensbruder läßt sich Kögel beim kaiserlichen Patentamt in Berlin am 23. September 1912 seine „Vorrichtung zum Aufzeichnen elektrischer Wellen mit Morseapparat“ patentieren. Bildübertragung schickt sich im 20. Jahrhundert an, die bislang photographisch-philologische Tradition in Televisionen abzukürzen.

### **Ein archäologisches Meßmedium: die Photogrammetrie**

Eine Medienarchäologie der frühen Photographie betont es: Der Wille zur Messung (etwa die astronomische Lichtmessung Herschels) trieb die Entwicklung der Photographie voran, nicht allein und schon gar nicht primär der Wille zur Abbildung. Der Impuls der Photographie ist ein messender, nicht ein ikonischer; eigentlich zielte diese Messung auf gar kein

---

Geschichtssforschung, hg. v. d. Hauptabt. Archivwesen im Ministerium des Innern der Regierung der Deutschen Demokratischen Republik, Berlin (Rütten & Loening) 1952, 120-132 (132)

58 E. Pringsheim, Photographische Reconstruction von Palimpsesten, in: Verhandlungen der Physikalischen Gesellschaft zu Berlin im Jahre 1893, 12. Jg., Leipzig (Barth) 1894, 58f. (Hinweis Peter Geimer)

59 Johannes Werner, Über P. Raphael Kögel und die Anfänge der Palimpsestforschung in Beuron, in: Erbe und Auftrag. Benediktinische Monatsschrift, Bd. 73, Heft 2 (1997), Beuron (Beuroner Kunstverlag), 138-145 (143f). Dazu Wolf Kittler, Literatur, Edition und Reprographie, in: DVjS 65, Heft 2 (Juni 1991), 205-235 (225f)

"Bild", sondern - eben! - Lichtschrift, buchstäblich. Definieren wir also frühe Photographie als Messung eher denn als "Bild".

Albrecht Meydenbauer entwickelte die photogrammetrische Vermessung auch als Dokumentationsmethode archäologischer Ausgrabungen (etwa Baalbec in Syrien). Doch ist das Projekt seines photogrammetrischen Denkmälerarchivs verstrickt in den Gedanken der Vernichtung und der Vernichtbarkeit des Originals, wie es im Zweiten Weltkrieg real wurde. Diese de/konstruktive Ambivalenz haftet dem Medium Photographie von Beginn an; 1859 hatte Oliver Wendell Holmes angesichts des neuen Mediums Photographie prognostiziert:

"Die Form ist in Zukunft von der Materie getrennt. In der Tat ist die Materie in sichtbaren Gegenständen nicht mehr von großem Nutzen, ausgenommen sie dient als Vorlage, nach der die Form gebildet wird. Man gebe uns ein paar Negative eines sehenswerten Gegenstandes ... mehr brauchen wir nicht. Man reiße dann das Objekt ab oder zünde es an, wenn man will."<sup>60</sup>

Die praktische Umsetzung dieses Gedankens heißt Denkmalschutz als Dokumentationsakt; Viollet-le-Duc ließ Daguerrotypen von Nôtre-Dame in Paris anfertigen, bevor er 1842 die Restauration der Kathedrale begann, also die Löschung aller nachgotischen Spuren.<sup>61</sup>

### **Der (kalte) medienarchäologische Blick**

Führt ein direkter Weg von diesem *Pathos der Sachlichkeit* (so der Buchtitel von Karin Hirdina 1981) zum techno-affizierten Blick der Medien andererseits? „Kalt“ ist dieser Blick aber nur zum Schein; tatsächlich wird damit eine strategische Differenz zur Ästhetik der Imagination bezeichnet. Sehr konkret war dies für die Photographie definiert worden, als der französische Astronom Jules Janssen 1882 die photographische Platte als die „eigentliche Netzhaut des Gelehrten“ bezeichnete - eine naturwissenschaftliche Ästhetik. Hier tritt - im aktiven Sinne - Medienarchäologie an die Stelle der Phänomenologie; *aisthesis* an die Stelle der Ästhetik.<sup>62</sup> "Alle Menschen verlangen von Natur aus nach dem Wissen: ein Zeichen dessen ist ihre Liebe zu den Sinneswahrnehmungen, die sie, auch abgesehen von dem Nutzen, um ihrer selbst willen lieben", schreibt Aristoteles in seiner *Metaphysik*<sup>63</sup>. Talbot hält 1839 vor der Royal Society seine

---

60 Zitiert nach Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie I. 1839-1912*, München 1980, 121

61 xxx Lowenthal, *The Past is a Foreign Country*, xxx 257

62 Dazu Martin Stingelin (Rez.), *Unvermutete Welten*, über: Bernd Stiegler, *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*, München (Fink) 2001, in: *Basler Magazin* Nr. 37 v. 14. september 2002, 10

63 Hier zitiert nach: Simonyi Károly, *Kulturgeschichte der*

Abhandlung *Bericht über die Kunst des Lichtbildzeichnens oder des Verfahrens, mit dessen Hilfe natürliche Gegenstände dazu gebracht werden können, ohne Zutun des Stiftes eines Künstlers sich selbst abzuzeichnen* - im vollen Bewußtsein dessen, daß Photographie die ideosynkratische Gestik durch lichtsyntaxtische Automatisierung ausschaltet.

Aufregend ist der dramatische Unterschied, die Grenze, die hier zu Malerei und Zeichnungen gezogen wird.

Ein Brief Alexander von Humboldts aus Berlin vom Januar 1839 an die Gräfin Friederike von Anhalt-Dessau über das von ihm an der Pariser Akademie der Wissenschaften inspizierte Daguerresche Verfahren spricht von „Gegenstände<n>, die sich selbst in unnachahmlicher Treue mahlen; Licht, gezwungen durch chemische Kunst, in wenigen Minuten, bleibende Spuren zu hinterlassen, die Contouren bis auf die zartesten Theile scharf zu umgrenzen“<sup>64</sup>.

Das neue Medium wird in seiner ersten Epoche vielmehr als Meß- und Registriermedium denn als Repräsentationsmedium begriffen; das macht die medienarchäologische Erinnerung so aktuell. Auch Natur ist, einmal in Meßdaten zerlegt, ein Kollektivsingular aus diskreten Momenten, die allein unsere Sinne synthetisieren. Zu vermeiden ist dabei in Aufnahmen von Wäldern alles, was - auch im informationstheoretischen Sinne - rauscht und damit *fuzzy* ist: „alle kleinblättrigen dichten Massen“, so Humboldt<sup>65</sup>.

Daguerres unter Glas und Rahmen gefaßten photographischen Bilder seien jedoch an Feinheit, "die Wolken und nähere Vegetation (Baumschlag mit zitternden, bewegten Blättern) abgerechnet, den schönsten Stahlstichen gleich" <Humboldt 1839>.

Mit vollständig apparativen Techniken aber beginnt allen Formen des Kupferstichs und der Lithographie gegenüber das Phantasma der Selbstaufzeichnung des Realen. Schon im Jahr der Publikation der Daguerreotypie schwärmte Gay-Lussac von der "mathematischen Exaktheit" aller Details auf der photographischen Platte.<sup>66</sup>

---

Physik, Thun u. Frankfurt/M. (Deutsch) 1995

64 Zitiert nach: Roland Recht, „Daguerres Meisterwerke“. Alexander von Humboldt und die Photographie, in: Ausstellungskatalog *Alexander von Humboldt. Netzwerke des Wissens*, Berlin 1999, 159

65 Alexander v. Humboldt an den durch Guayano (Venezuela) reisenden Naturforscher Carl Ferdinand Appun, zitiert nach: H. Silberstein, Noch ein unbekannter Brief Alexander von Humboldts, in: Berliner Tageblatt Nr. 470 v. 5. Oktober 1919, 2 <Biermann 1976: 121>

66 Rede von Gay-Lussac vor der französischen Adelskammer am 30. Juli 1839; siehe xxx Eder, *History of Photography*, New

Der Medienphilosoph Vilém Flusser hatte den medienarchäologischen Blick, der lehrt, auf technische Bilder zu sehen wie ein Scanner, sie also als technischen Code zu entziffern. Flusser gibt Einsicht in die Medialität von *theoría*, aller soziologischen Analyse von Inhalten der sogenannten Massenmedien vorgeschaltet. Deren Suggestionskraft setzte Flusser mit medienarchäologischer Strenge den Selbstversuch entgegen:

"Gestern sah ich im Fernsehen die Mozart-Oper `Cosi fan tutte`. Bei näherem Hinsehen sah ich Spuren von Elektronen in einer Kathodenröhre. <...> Erst sie nämlich haben das gestrige `Cosi fan tutte` überhaupt ermöglicht. Was ich gestern als Schönheit konkret erlebt habe, fußt auf den Kalkulationen und Komputationen des `close` gelesenen Punktuniversums" <Flusser 1985/2000: 40>

- technische *aisthetis* statt philosophischer Ästhetik.

### **Mathematisierung der Archäologie, Mathematisierung der Photographie**

Der Abschied von der anschaulichen Liaison zwischen Photographie und Archäologie ist der Moment, wo archäologische Daten gar nicht mehr in Bilder gesetzt, sondern direkt gerechnet werden.

„Medienarchäologie“ meint also auch den Moment, in dem technische Medien von Gehilfen der Archäologen zu Protagonisten der Forschung werden, indem sie (ähnlich den *imaging sciences* in der Medizin oder als militärische *Aufklärung*) Bilder respektive Daten zu generieren und synchron zu analysieren vermögen, die menschlichen Sinnen nicht zugänglich sind. Nicht länger gilt für Medienarchäologie im Sinne einer flachen, entborgten disziplinären Metaphorik das photo-realistische Paradigma: „Die Schönheit, die das Foto zeigt, ist eine Vorgefundene“, zitiere ich den Archäologen Wilfried Wiegand; demgegenüber ist die mathematische Ästhetik ebenfalls eine aus Gegebenem (also Daten), aber eben keine schlicht vorgefundene, sondern eine gerechnete. Und so dient die digitale Grabungsdokumentation in Echtzeit nicht der Verbildlichung des historischen Objekts der Ausgrabung, sondern dem Training der Archäologen, in n-dimensionalen Datenräumen zu denken und sich damit von der Zweidimensionalität gezeichneter Grundrisse (ein Effekt des Aufzeichnungsmediums Papier oder der photographischen Grabungsdokumentation) zu lösen.

Der medienarchäologische Blick auf Vergangenheit vermag diskrete Datenzustände und ihre sprunghaften Zustandsänderungen buchstäblich digital zu rechnen: eine

Dynamisierung der klassisch-archäologischen Stratigraphie, mit einem anderen Wort aus der Archäologie: *cluster analysis*. Hiermit kommt zugleich ein Begriff der *Archäologie des Wissens* Foucaults ins Spiel, der entgegen anderslautender Deutungen nicht metaphorisch und auch nicht philosophisch, sondern strikt mathematisch lesbar ist: als aussagenlogisches Studium. Eine serielle Anordnung von Keramik stellt im Sinne von Foucaults *Archéologie* eine *enonciation* dar: ein quasi-sprachliches Gebilde "zur Beschreibung und Mitteilung von Sachverhalten".<sup>67</sup> Aussagen konfrontieren uns mit einer Funktion, die Zeichen zu einem Objektfeld korreliert, in welchem sie aktiviert und repetiert werden. Martin Kuschs Schlußfolgerung aus diesem Appell Foucaults ist eindeutig: „The natural way of rendering this passage intelligible is, obviously, to take the notion of a function at its mathematical face value.“<sup>68</sup> Damit eine Zeichenkette zur Aussage werden kann, muß sie referenzierbar sein, d. h. sich etwa auf einen Bereich materieller Gegenstände beziehen – das *archäologische Feld*. Virtuelle Archäologie konstatiert – mit Gaston Bachelard – die Vorherrschaft der relationalen über die referentielle Dimension.<sup>69</sup> Wir navigieren damit – frei nach Konrad Zuse – archäographisch eher denn archäologisch in einem *rechnenden Raum*, welcher der Photographie nicht mehr zugänglich ist.

Archäologische *Schichten* sind mehr als nur Schrumpfversion einer vergangenen Schichtung namens *Geschichte*, sondern Sachverhalte. Jene *Lagerungen*, die Walter Benjamin 1932 noch gedächtnismetaphorisch als Ausgrabungsobjekt von Archäologien beschreibt<sup>70</sup>, werden aus der verführerischen Tiefenhermeneutik in den Raum einer strukturalen Archäologie übersetzt und sehr direkt auf das technische Medium aller Sammlungen hingeführt – damit Objekt von Medienarchäologie, Erkenntnislagen. Eine archäologische Grabung ist keine Entbergung, sondern eine exakte Dokumentation; selbst Heinrich Schliemanns Grabungstragebuch in Troja hat in ihrer datenästhetischen Auflistung von Fundereignissen und Nicht-Ereignissen nichts mehr von der Poesie seiner autobiographischen Darstellung der Expedition (weshalb Heiner Goebbels dies im Hintergrund seines Hörspiels *Radio Schliemann* monoton verlesen läßt). Auch

---

67 Definition von "Aussagen" nach: Heinz Gascha, *Mathematik. Formeln, Regeln, Merksätze*, München (Compact) 2003, 159

68 Martin Kusch, *Discursive formations and possible worlds. A reconstruction of Foucault's archeology*, in: *Science Studies* 1/1989, 17-27 (17)

69 Siehe Samuel Weber, *Interpretation und Institution*, in: Friedrich Kittler / Manfred Schneider / ders. (Hg.), *Diskursanalysen 2: Institution* Universität, Opladen (Westdt. Verlag) 1990, 152-166 (155)

70 Walter Benjamin, *Ausgraben und Erinnern*, hier zitiert nach: ders., *Der Spatenstich ins dunkle Erdreich*, in: Uwe Fleckner (Hg.), *Die Schatzkammern der Mnemosyne*, Dresden (Verlag der Kunst) 1995, 274-276 (274)

Foucault kam nicht mehr umhin, statt von Photographie zu schreiben den Computer und sein mathematisches Dispositiv in Begriffen der Graphen- und der Nachrichtentheorie zu nennen:

Heutzutage setzt sich die Lagerung an die Stelle der Ausdehnung, die die Ortschaften ersetzt hatte. Die Lagerung oder Plazierung wird durch die Nachbarschaftsbeziehungen zwischen Punkten oder Elementen definiert; formal kann man sie als Reihen, Bäume, Gitter beschreiben. Andererseits kennt man die Probleme der Lagerung in der zeitgenössischen Technik: Speicherung der Information oder der Rechnungsteilresultate im Gedächtnis einer Maschine, Zirkulation diskreter Elemente mit zufälligem Ausgang, <...> usw.<sup>71</sup>

In der Paraphrase von Foucaults Wissensarchäologie durch Gilles Deleuze heißt dies nun "Diagramm".<sup>72</sup> Jenseits der Stratigraphie ergibt sich daraus eine Archäologie gekrümmter Räume im Sinne der non-euklidischen Geometrie Riemanns.

Befunde im realen Raum der Grabung, *in situ*, sind bestimmt durch die Materialität ihrer Lage: eingebettet in einen dreidimensionalen Raum (x/y-Achse plus Tiefe, die allerdings eine räumliche, nicht zeitliche Tiefe ist). Demgegenüber erlaubt die Übertragung der Befunde in den vierdimensionalen Datenraum eine Übertragung, welche zwar als Sampling eine Reduktion der *fuzzyness* der Funde darstellt, eine Filterung, aber das Durchspielen dieser Daten im *n*-dimensionalen Raum, also eine vollständige Geometrisierung, also Mathematisierung dieser archäologischen Lage erlaubt. Datenlagen eines Friedhofs etwa, mit Funden, die sich chronologisch über mehrere Jahrhunderte erstrecken können, aber aktuell im selben Raum liegen, *haben* ein Wissen, das überhaupt erst im *n*-dimensionalen Rekonfigurieren dieser Daten medienarchäologisch entdeckt wird wie in der Computergraphik des Museum of London Archaeology Service, vorgestellt im Rahmen einer Ringvorlesung des Forschungsprojekts *Archive der Vergangenheit* hier an der HU im Juni 2002.<sup>73</sup>

Einem Fachbuch über *Data Processing in Archaeology* entnehme ich folgenden Hinweis auf das *double-bind* archäologischer Daten, die weder auf ihre reine Symbolik noch auf ihre schiere Materialität reduzierbar sind:

"Archaeological data consists of recorded observations. These might be measurements of the size of a handaxe, the stratigraphical relationship between two layers or the geographical location of a site. Whilst archaeological data is frequently numeric, it can equally well be non-numeric, such as the name of the material or colour of a object. It also

---

71 Michel Foucault, *Andere Räume*, in: *zeitmitschrift. ästhetik und politik* 1/1990, 4-15 (6)

72 Ebd., 94f. Foucaults eigene Erläuterungen zum Diagramm finden sich in ders., *Überwachen und Strafen*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1994, Kap. "Der Panoptismus", 251-292

73 Peter Rowsome und Peter Rauxloh, *Analysing and Archiving Archaeology: the Practice of the Museum of London Archaeology Service*, Vortrag im Rahmen der Vortragsreihe *Archive der Vergangenheit*, Humboldt-Universität Berlin, 27. Juni 2002

comprises visual data, such as photographs, plans or maps. Data processing is the name given to the manipulation of data to produce a more useful form, which we shall call *information*. <...> The sequence of operations required to perform a specific task is known as an *algorithm*."<sup>74</sup>

Algorithmisieren wir also die Archäologie. Greifen wir auf dem genannten Zitat die erwähnte *handaxe*, die Handaxt auf. Als Objekt ist sie im Sinne Ernst Kapps (1877) und Marshall McLuhans (1962) eine Prothese menschlicher Organe, eine mechanische Erweiterung der Hand. Andererseits war es die Hand des Archäologen, der sie klassischerweise mit dem Spaten durch Grabung freilegte, entdeckte, entbarg. Dieser Bezug zur Hand aber wird unterlaufen, und hier gilt analog zu dem, was Talbot als Unterbrechung des Bezugs von Auge und zeichnender Hand zum Objekt der Darstellung durch das photographische Objektiv beschreibt, ein Gedanke Martin Heideggers von 1942/43 über den "mit der Schreibmaschine gewandelte<n> neuzeitliche<n> Bezug der Hand zur Schrift, d. h. zum Wort, d. h. zur Unverborgenheit des Seins". An die Stelle semiotischer Transfers tritt Signalübertragungen im Realen: "In der 'Schreibmaschine' erscheint die Maschine, d. h. die Technik, in einem fast alltäglichen und daher unbemerkten und daher zeichenlosen Bezug zur Schrift."<sup>75</sup> Damit durchdringt die Apparatur, wie Vilém Flusser anhand des Photoapparats eindringlich beschrieben hat, die durch sie entstehenden Wirklichkeitsbilder derart, daß diese "in jedem Moment zur Funktion des Mediums werden - Fokussierung, zeitkritische Auslösung der Aufnahme, "Entwicklung" als heute buchstäbliche Prozessualisierung des Bildes. Die Apparatur ist damit das Apriori, die *arché* der Wahrnehmung geworden - Archäologie auf medienepistemischem Niveau.

---

74 J. D. Richards / N. S. Ryan (Hg.), *Data Processing in Archaeology*, Cambridge U. P. 1985, 1f

75 Martin Heidegger, *Parmenides*, in: M. H., *Gesamtausgabe*, Abt. 2, Bd. 54, Frankfurt/M. 1982, 119