

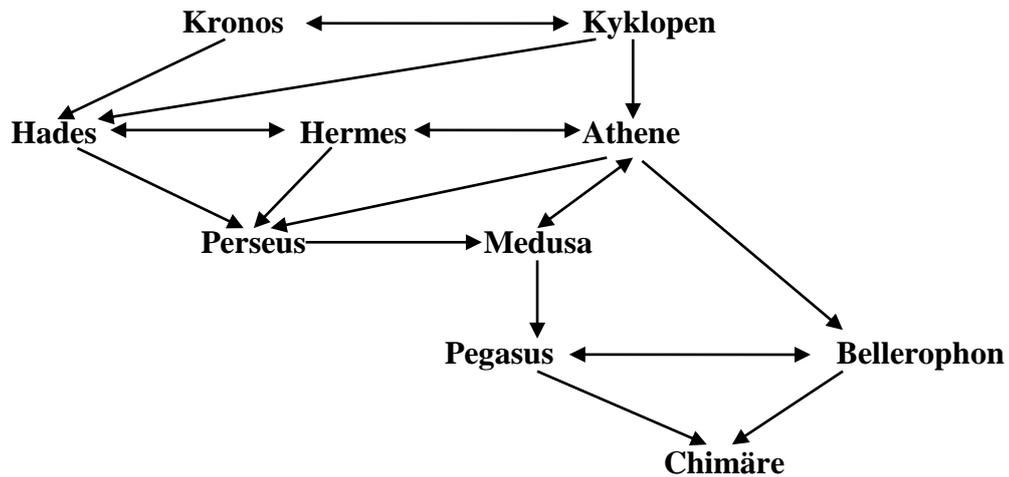
Dirk-Michael Hennrich

Für eine Mythographie der Photographie

I.

Die *Mythographie der Photographie* ist eine Entdeckung der mythischen Schicht der Fotografie. In ihr scheinen jene Götter auf, die wir mit der Fotografie und im Akt des Fotografierens zitieren, doch an dem Ort der hier genannten und angeführten Protagonisten könnten auch andere stehen, zeigt sich doch das Reich der Götter voller unzähliger Mythen und Gestalten. Wenn in der *Mythographie der Photographie* nur wenige bestimmte Götter und Gestalten hervorgehoben werden, so dann aufgrund ihrer direkten Verbindung zueinander, um einen eigenen Stammbaum der Fotografie aufzuzeichnen, der von den Titanen und Göttervätern bis zu den Mischwesen der griechischen Mythologie reicht. Im vorliegenden Versuch geht es darum, in einem notwendigen Beziehungsgeflecht, eine Tiefenschicht der Fotografie aufscheinen zu lassen und nicht zwischen den verschiedenen mythischen Traditionen hin und her zu wechseln, auch wenn vielleicht dadurch dieser oder jener Aspekt der Fotografie eindringlicher hätte dargestellt werden können. Die *Mythographie der Photographie* erwächst aus der Genealogie der griechischen Götter und beginnt in einer spezifischen Kostellation mit dem Titan *Kronos* und den *Kyklopen*, geht über zu dessen Sohn *Hades*, der zusammen mit *Hermes* und *Athene* die Waffen des *Perseus* für seinen Kampf gegen die Gorgone *Medusa* bereitstellt. Mit dem Sichelschwert und den geflügelten Schuhen des *Hermes*, sowie mit der Tarnkappe, die *Hades* einst von den *Kyklopen* erhielt, wagt sich *Perseus* an den Ort der Gorgonen und enthauptet unter Anleitung von *Athene* und mit ihrem Schild, den sie ebenfalls von den *Kyplopen* erhalten hat, die *Medusa*. Dabei entspringt aus dem Kopf der Gorgone das geflügelte Pferd *Pegasus*, das später, erneut unter dem Beistand der *Athene*, von *Bellerophon* gefangen wird und mit dessen Hilfe die feuerspeiende *Chimäre* bezwingt. Wie nun aber diese Figuren der griechischen Mythologie die Fotografie auf eine eigene Weise eröffnen, wird die Lektüre der Mythen zeigen, ohne den Anspruch zu hegen, weder die einzelnen Mythen in ihrer Fülle auszuschöpfen, noch nach dem klassischen Muster ihrer

Auslegung zu verfahren, sondern allein indem sich der Fokus auf die Fotografie und ihre zentralen mythischen Grundzüge richtet.



II.

„Der Mythos ist das Nichts, das alles ist“ (Pessoa 1997: 27) und in ihm verfängt sich der Mensch in einer Textur, die von denjenigen Mythographen und Dichtern gewebt wurde, die seit langem die Mythen nacherzählen und immer wieder auf andere Weise verdichten. Nie aber ist der Mythos in seinem ganzen Umfang berichtet, nie in seiner ganzen Tiefe erzählt. Immer wieder ist der Mythos das Ereignis, das aus dem Ungesagten und Unsagbaren entspringt und immer wieder eröffnet sich in ihm eine weitere Schicht, so als gäbe es keinen Boden, der dem Mythos zugrunde liegt, so als gäbe es keinen Grund, sondern nur die Fabel deren Ränder Horizonte sind, die sich immer weiter verschieben. Der Mythos ist zugleich Quelle und Abgrund des Sinns und daher ist seine scheinbar einfache Struktur durchlässig für eine vielfache Deutung und jede Epoche findet sich auf ihre Weise in den Mythen wieder. Der Mythos ist zeitlos, sonst wäre er nicht mythisch und jedes Wagnis sei-

ner Aussage ist zugleich und immer schon ein Eingriff in die jeweilige Gegenwart, ist mit dem Aufruf seiner Protagonisten sogleich ein Spiegel der Zeit, in die diese zitiert werden. Die heutige Gegenwart kann als die Zeit der technischen Bilder bezeichnet werden, so wie sie Vilém Flusser in seiner Philosophie der Medien gedeutet hat und die Fotografie steht dabei für den Beginn dieser Epoche. Flussers Modell mit den drei aufeinanderfolgenden und sich zugleich überlagernden Phasen, ist bekannt, doch gilt es im Hinblick auf den Mythos erneut folgendes zu erinnern: Die Zeit des Mythos ist nach Flusser die geschichtslose Zeit des Schicksals, die in der ewigen Wiederkehr des Gleichen, im zirkulären Verlauf der Zeit seine Entsprechung findet und die im Bereich der Bilder durch die magischen Bilder repräsentiert wird, so wie sie zum Beispiel an den Wänden der Höhlen von Lascaux zu finden sind (Flusser 1993: 13). Die Zeit des Logos dagegen ist die Zeit der Geschichte und der Kausalität, deren Medium die Schrift und ihre Begrifflichkeit sind und dank derer die geraunten Mythen aus ihrem zirkulären und magischen Dasein gerissen und zu Zeilen aufgefädelt wurden. Die Zeit der technischen Bilder nun, die weder mythisch noch logisch sind, ist für Flusser die in der Nachgeschichte sich auflösende Zeit des Zufalls, in der die Zukunft von allen Seiten in die Gegenwart einfällt (vgl. Flusser 1997: 291-295). Diese drei Zeiten, die Flusser implizit auch als drei Weltbilder beschreibt, das Mythische, das Logische und das Programmatische, sind jedoch, wie bereits erwähnt, nicht schlicht aufeinanderfolgende und sich dabei ablösende Weltbilder, sondern solche, die sich gegenwärtig gegenseitig überlagern. Zwar entsprechen diese drei Zeiten bei Flusser dem Verlauf von *Vorgeschichte*, *Geschichte* und *Nachgeschichte*, aber nur insoweit dabei drei Epochen hervorgehoben werden, in denen die jeweilige Verfassung ihren Ursprung genommen hat. Eingebunden in den alltäglichen Gang unseres Lebens nämlich, insbesondere in den Wesenszügen unseres Daseins, brechen die Mythen noch immer in unablässigen Wellen auf uns ein. Und in den durch die Geschichte und die Kultur konditionierten Handlungen, insbesondere in unseren gesellschaftlichen Funktionen und in den meisten Wissenschaften, herrscht noch immer das logische Weltbild, das jedoch mehr und mehr, so wie Flusser es vorhersah, von dem programmatischen Weltbild abgelöst wird, vor allem in unserem Umgang mit den technischen Bildern und ganz offensichtlich im Ausfall in den virtuellen Raum der neuen Medien. Aber auch dort durchfließt den Menschen, solange und eben weil er noch Mensch ist, das dunkle Summen der Mythologie. Vielleicht wird am Ende, im Universum der technischen Bilder, der Mensch nicht mehr Mensch sein und die Mythen nicht mehr erfahren, weil er dann dort angelangt ist, wo nur die Götter handeln (vgl. Flusser 1989: 135): Denn die Götter selbst haben keinen Mythos und wissen nichts vom Mythos, weil sie selbst der Mythos

sind. Diejenigen aber, die vom Mythos wissen und ihn überwinden möchten oder ihn durch die Wissenschaften als überwunden betrachten, sind ebenso tief in den Mythos verstrickt wie zuvor und nicht ohne Grund ist die Entdeckung des Mythos in der Psychoanalyse Sigmund Freuds eben genau diese Aufdeckung der verschütteten mythischen Verfassung des scheinbar aufgeklärten Menschen.

Im vorliegenden Versuch geht es aber nicht um die Bergung der Mythen aus dem Abgrund der Seele, weil die genannte Verschüttung hier nicht als eine neurotische Unterdrückung oder Sublimierung von Triebkräften betrachtet wird. Ebenso wenig geht es um die *Mythen des Alltags*, die für die grundlegende, aber gleichfalls auch vorübergehende historische Mythologisierung von Sachverhalten innerhalb einer bestimmten Gesellschaft oder von Gegenständen einer bestimmten Kultur steht, wobei dann auch der Fotoapparat an sich, oder die Fotografie als Medium, als ein Mythos der Moderne betrachtet werden kann. Dabei wäre die Fotografie dann zum Beispiel dasjenige Medium, das auf ausgezeichnete Weise die Mythen des Alltags produziert und vermittelt und der Fotoapparat ein Gegenstand der modernen Kultur, der in einer gewissen Verkürzung seiner Komplexität auch als einer dieser Mythen vorgeführt werden könnte (vgl. Barthes 1964). Die hier entworfene *Mythographie der Photographie* zielt aber vielmehr auf die Entdeckung derjenigen Mechanismen, die geschichtslos in der Apparatur eingelassen sind und die bereits in antiken Mythen wirksam waren und die nicht unbedingt in der selben Form in den neueren Medien entdeckt werden können, da hier wieder eine andere, modifizierte Konstellation von Mythen aufweisbar wäre. Jede Apparatur zitiert einen oder eine Kette von Mythen und zwar nicht als ein schlicht poetisches Supplement, sondern weil die Apparaturen als Verlängerungen der menschlichen Natur auch deren mythischen Grund – verstanden als Veranlassung und Grundlage – weitertragen und weil die Technik, und mit ihr die Herstellung von immer komplexeren Apparaturen, seit Anbeginn als Vermittlerin, somit als Medium, angesehen wurde. Alles könnte so etwa mit dem Mythos des Prometheus einsetzen, der den Göttern das Feuer stiehlt, um es den Menschen zu bringen oder wie im vorliegenden Fall mit den schmiedenden Kyklopen, die den Göttern der dritten Generation, *Zeus, Hades* und *Poseidon*, die verschiedensten Apparaturen hergestellt haben, um sie im Kampf gegen die Titanen zu unterstützen. An sich ist die Technik, als τέχνη und allgemein im Sinne der Künste, nicht der Faktor der Entfremdung vom Göttlichen. Erst die Künste „brachten die Gegenwart der Götter, brachten die Zwiesprache des göttlichen und menschlichen Geschicks zum Leuchten.“ (Heidegger 1954: 42) Erst die einseitige Ausrichtung der Technik auf sich selbst bedeutet die Entfremdung zwischen den Menschen und den Göttern und in dem sich die

Technik nur um sich selbst bekümmert, die Technik nur um der Technik willen sich vollzieht, geschieht ihre rasende Entbindung und Loslösung von den beiden Hemisphären, sowie eine fortschreitende Verunmöglichung einer Vermittlung, an der am Ende nicht der Mensch, sondern allein die Technik in Form des vollkommen artifiziellen aus sich selbst geschaffenen Lebens steht (vgl. Deleuze 1992: 189).

Nach einem gängigen Verständnis sind die Wissenschaften der Neuzeit und die damit einhergehende Auflösung metaphysischer Weltbilder im Geiste der Aufklärung, die grundlegenden Weisen der Überwindung des Mythischen, doch zeigt sich das Verhältnis von Mythos und Aufklärung in der Fotografie nicht wirklich in diesem Sinne. Zwar taucht die Fotografie zu Beginn des 19. Jahrhunderts als eine Weiterentwicklung derjenigen Instrumente auf, die wie die *Camera Obscura*, die *Linse*, das *Teleskop* und das *Mikroskop* den Wissenschaften und der Aufklärung dienen und sogar aufgrund ihrer Bezeichnung, als ein Lichteinfall, oder in der Übersetzung aus dem Altgriechischen, als eine *Lichtschrift*, als ein Schreiben mit dem Licht, begriffen wurde. Im Gegensatz zu den rein objektivierenden, vergrößernden oder verkleinernden Apparaturen, ist die Fotografie jedoch gleich von Beginn an eine Apparatur, die im Prozess der Aufklärung zugleich wieder in das mythische Denken zurückführt. Mit ihr trifft die Unterscheidung zwischen einer rein objektiven und einer rein mythischen Anschauung nicht zu, denn sie ist weder das eine noch das andere von beiden, sondern schlicht beides. Die Fotografie taucht aus dem mythischen Dasein auf und bricht in das objektive Denken ein, betrachtet man sie aus einer inneren Notwendigkeit für das Mythische, oder sie taucht aus dem objektiven Denken auf und bricht in das mythische Dasein ein, wenn man sie von der wissenschaftlich-objektiven Notwendigkeit her betrachtet. Von der einen Bewegung her gedacht ist die Fotografie dann nichts weiter als eine der Objektivierungstechniken der Neuzeit und von der anderen Bewegung her nichts weiter als eine weiterentwickelte Form der Ausfaltung des mythischen Grund des Menschen, sowie als eine Technik, die von einer Vergrößerung und Feststellung der Außenwelt zu einer Erweiterung der Imagination und zu einer Multiplikation der Innenwelten anstiftet. In Anlehnung an den bekannten Satz aus der *Dialektik der Aufklärung* (vgl. Adorno/Horkheimer 2006), ließe sich behaupten, dass mit der Erfindung der Fotografie die Objektivierung in Imagination umschlägt und dass die Fotografie aus dem Geist der Wissenschaft und dem Willen zur Objektivierung, aus dem Willen zur Entzauberung, den Weg zu einer erneuten Verzauberung der Welt geebnet hat. So als wäre das Mythische in der neuzeitlichen Wissenschaft stets latent, um sich von dieser wie ein Parasit zu nähren. Was aber hier als eine Verzauberung bezeichnet wird, ist sowohl in seiner traumatischen als auch

traumhaften Bedeutung zu verstehen, ebenso wie der Mythos an sich zugleich traumhaft und traumatisch ist. Seine Einbildungen – und diejenigen der Fotografie – sind wie der Traum die andere Seite der Wirklichkeit und ebenso wie dieser Repräsentant der grundlegendsten Ängste und Wünsche des Menschen. Der Mythos ist immer eine traumhaft-traumatische Parabel, ein offenes Gleichnis, dessen Verlaufsform einen tragischen Bogen nachzeichnet. Das Wort *Fotografie* ist griechischen Ursprungs, aber nicht nur das Wort. Die Fotografie ist aufgeladen mit dem Tragischen und sie ist selbst das Tragische und was zuvor über das Objektive und das Imaginäre gesagt wurde, kann mit einer gewissen Anlehnung an Friedrich Nietzsche als das Apollinische und das Dionysische bezeichnet werden, würde man sich damit nicht auf das dünne Eis der Analogie begeben (vgl. Nietzsche 1999: 65). Mit der Erfindung der Fotografie wiederholt sich der Aufweis eines Antagonismus sowie die Verschmelzung zweier entgegengesetzter Prinzipien, im vorliegenden Fall der Objektivierung, Reglementierung und Klarheit einerseits und der Imagination, Verschiebung und Diffusion andererseits, bei der schließlich, in einer Form dialektischer Aufhebung, die Fotografie als eine Szenerie erscheint, mit der alles auf eine tragische Weise aufspringt. Nietzsche hatte die Geburt der Tragödie und die Geburt des tragischen Gedankens als ein Aufeinandertreffen des rauschhaften, des ungezügelten, aber vor allem des schrecklichen Gottes Dionysos mit dem scheinenden, massvollen und erhabenen Gott Apoll beschrieben, bei der am Ende der zerrissene Dionysos auf eine neue und sublimierte Weise von Apoll zusammengefügt wird und dabei die griechische Tragödie gebiert. Der Jammer, der Schrecken und die Wehmut, die seit Aristoteles die Tragödien theorie bestimmen, sind im fotografischen Apparat eingeschrieben und die Wehmut ist hier ein innerster Faktor, denn vor allem diese ist einer der Hauptaffekte der von der Fotografie ausgeht und mit dem diejenigen umgehen, die sich der Fotografie bedienen und als Zuschauer, wie im tragischen Schauspiel, die Szenen betrachten. Nicht nur Kriegsbilder, sondern auch Familienbilder und selbst fotografische Landschaftsdarstellungen projizieren tragische Szenen, an denen auch die Farben der Landschaft oder die lachenden Gesichter der Abgebildeten nichts ändern. Im besten Falle zeigen sie komisch-tragische Schauspiele, müssten doch alle, die eine Fotografie betrachten, wissen, dass das Abgebildete eine Einbildung und die Einbildung zutiefst erschütternd ist und dass alle diejenigen, die diese Bühne betreten, den Schatten bereits ihre Hand gegeben haben. Auf der Bühne der Fotografie, und es würde hier kaum an Beispielen fehlen, sind alle Abgebildeten Helden in einer Handlung deren Verlauf vom Glück in Unglück übergeht. Wenn schon nicht in der Fotografie selbst, in ihrer Darstellung, eine solche Peripetie aufgezeichnet wurde, so ist bereits

der blitzhafte Augenblick der Belichtung einer jeden Fotografie die Besiegelung eines tiefen Sturzes bei dem wir alle schuldlos schuldig sind: Die Fotografie ist eine tragische Szene und die *Mythographie der Photographie* zitiert die Protagonisten, die diese Szene beleben, denn das „zwischen der Welt der modernen Technik und der archaischen Symbolwelt der Mythologie Korrespondenzen spielen, kann nur der gedankenlose Betrachter leugnen.“ (Benjamin 1991: 576)

1. Kronos oder das Licht die Zeit und die Schwermut

In der Gestalt des Kronos, dem letztgeborenen Titan, der mit Hilfe der Mutter Gaya den Vater Uranos kastriert, bündeln sich im Laufe der mythographischen Tradition mehrere Götter, von denen Chronos, der Gott der Zeit, und Saturn, der Gott der Schwermut, für die Mythographie der Photographie von zentralster Bedeutung sind. Kronos-Saturn, immer wieder vermischt mit Chronos und dargestellt als geflügelter Greis, ist ebenso der schreckliche Titan, der seine Kinder frisst, darunter auch Hades, damit diese ihn nicht wiederum entmachten, so wie er selbst Uranos entmachtet hat. Jeder Neugeborene wird von ihm verzehrt, doch der Jüngste mit dem Namen Zeus wird von seiner Mutter Reia in einer Höhle auf Kreta verborgen und statt seiner übergibt sie Kronos einen in Tücher gewickelten Stein.

Die Anfänge der dritten Generation der griechischen Götter sind gezeichnet von Inzest und Gewalt und Reia, die Mutter des Zeus, des Hades und des Poseidon, ist zugleich die Schwester und Frau des Kronos. Doch was als ein Beginn der Fotografie genommen werden kann und genommen werden muss, ist zunächst die *Zeit*, *Chronos*, ohne die eine Belichtung undenkbar wäre, oder mehr noch, ohne deren beschränkendes Maß das Licht alles in eine grelle und weiße Fläche verwandeln würde und nichts mehr vor unseren Augen erschiene. Kronos-Chronos ist dabei als die Sonne zu betrachten, die das Licht bringt, aber deren Licht zugleich auch auf dem Maß und der Zahl gegründet ist, weil sie nicht einfach alles gleichförmig bestrahlt, sondern alles maßvoll belichtet. So ist spätestens seit der Relativitätstheorie Einsteins auch die Wissenschaft der Neuzeit davon überzeugt, dass die Zeit und das Licht gleichursprünglich sind und dass die Zeit ohne das Licht in der zeitlosen Nacht des Universums verschwinden würde und das Licht ohne die Zeit nicht weniger die Blindheit der Sinne bedeutet als die Dunkelheit. Im Mythos des Kronos ist dieses Wissen

wie auch in den meisten anderen Ursprungsmythen niedergelegt und Kronos, der mit dem Sichelschwert der Kyklopen seinen Vater entmachtet, ist hierbei derjenige, der die Dunkelheit zwischen Himmel und Erde zerreißt und den Schnitt führend erst das Licht gebiert. Erst durch seine Machtübernahme werden die Kyklopen, die Hekatoncheiren, die Titaniden und die anderen Titanen aus der dunklen Unterwelt befreit, in die sie von Uranos eingeschlossen wurden. Er ist der erste eigentliche Schöpfer, der Alles-Erzeuger und der Herrscher des goldenen Zeitalters, in dem die Menschen in Zufriedenheit, Bescheidenheit und Gesetzlichkeit lebten, aber zugleich ist er auch ein Gleichnis für die Zeit, die ihre Kinder verschlingt, sowie für die Schwermut, da Kronos, nach seiner Niederlage gegenüber seinem Sohn Zeus, allein im Tartarus gefesselt und trbsinnig sein Schicksal fristet (Vgl. Klibansky/Panofsky/Saxl 1992: 211 ff.). Der Mythos des Kronos ist für die Fotografie in diesem Sinne wichtig, weil der Fotograf den Schöpfungsmythos nachvollzieht und mit dem Zeitmaß und dem Licht eine Welt erzeugt, die er selbst nicht mehr regiert. Im Fotografen wiederholt sich in einem scheinbar ewigen Akt der Aufriss des Dunkels mittels des Licht und der Zeit und der Fotoapparat verschlingt in einem tragischen Akt und in einer Raserei, die der Raserei des Chronos gleicht, seine Nächsten und diejenigen, die ihm vor seinem Schlund, oder in Sinne der folgenden Lektüre, vor seinem großen Auge erscheinen.

2. Die Kyklopen oder das Auge, die Höhle und die Anthropophagie

Das Auge ist das Zeichen des Kyklopen. Es thront in der Mitte seiner Stirn und gibt ihm seinen Namen, der Kreisrunde. Die Kyklopen sind wie die Titaniden, die Titanen und die Hekatoncheiren die Kinder des Uranos, von ihm in die Unterwelt verbannt und dann von Zeus befreit, worauf diese ihm den Donnerkeil und den Blitz für seinen Kampf gegen die Titanen schenken. Sie sind Schmiede und wohnen im Innern der Erde oder in Höhlen wie der Kyklop Polyphem, der Odysseus und seine Begleiter gefangen nimmt, um sie nach und nach zu verzehren. Das Auge des Kyklopen ist nicht zweifach, sondern einfach, wie dessen Nase und dessen Mund, und ohne diese Gegebenheit wäre es Odysseus kaum möglich gewesen, als Einzelner den Kyklopen zu blenden, um sich und seine Gefhrten vor seinem unablässigen Zugriff zu schtzen. Die List des Odysseus ging auf und der menschenfressenden Kyklop, erblindet durch den glühenden Pfahl, den Odysseus gegen ihn führte, ließ seine Schafe, die des Nachts in seiner Höhle blieben, am kommenden Morgen mit den

Gefangenen zusammen ungewollt hinaus. Fotografie ist Anthropophagie, sie ist dieses kreisrunde Auge das alles verzehrt und als Fotografen verwandeln wir uns in die hungrigen Kyklopen, verschlingen alles, was uns vor das Auge kommt. Doch sehend sind wir auch blind oder vielmehr geblendete Ungeheuer, die in einer Höhle leben, in der die Schatten gegen die Wand geworfen werden und in der wir nur diese Schatten als wirklich wahrnehmen. Aber als Fotografen sind wir auch diejenigen, die den Blitz imitieren, um die Dunkelheit zu zerreißen, um in einem Akt der Revolte den göttlichen Schnitt in das Dunkel nachzuzahlen, so wie Kronos durch die Kastration des Uranos erst als Alles-Erzeuger hervortrat. Die Kyklopen sind die Besitzer der Blitze und wohnen in Höhlen, sie haben allein nur ein Auge und verschlingen alle Menschen, die ihnen zu nahe treten, sie sind die Bewohner der Unterwelt und wie die meisten Protagonisten der *Mythographie der Photographie* direkt oder indirekt verbunden mit dem Totenreich.

3. Hades oder die Schatten und der Tod

Von Kronos verschlungen und wieder ausgespien, ist Hades derjenige Sohn, dem, nach dem Kampf gegen die Titanen, der Tartaros zufällt, während Zeus den Himmel und Poseidon das Meer beherrscht. Hades ist ein strenger Wächter und fast niemand, der sein Reich betritt, kehrt wieder zurück, außer der Held Herakles und der Sänger Orpheus, und diejenigen, die in die Unterwelt eintreten, wandeln als ewige Schatten ohne Hoffnung auf Wiederkehr. Von den Kyklopen erhielt Hades die Tarnkappe, auch Hadeskappe genannt, und wer über ihn spricht übt sich in Umschreibungen und ist stets darum bemüht, den Abstand zu wahren, um nicht plötzlich im Nachen Charons in das Totenreich überzusetzen. Der Mythos des Hades muss nicht notwendig in seiner Vollständigkeit zitiert werden, denn mit dem Genannten wurde das Treffende für die Fotografie schon gesagt. Wer in die Fotografie eintritt, kehrt nicht mehr aus ihr zurück und lange war sie die Herrscherin über ein Schattenreich. Ob ihr die Farbe besser steht und ihre innere Tragik auflösen konnte, ist zu bezweifeln, da auch die farbigen Gesichter, die in sie eingehen, nie wieder aus ihr heraustreten. Die Fotografie ist das Reich der Toten, auch wenn diese Toten zuweilen mit uns und unter uns umhergehen und auch wenn wir selbst noch in keinsten Weise im Tod sind, sondern nur immer noch im *Sein zum Tode* (Heidegger 1993: 234). Als Lebende sind wir auf den Tod gerichtet, aber wir können den Tod nicht erleben, weil dieser kein Teil des Lebens

ist (Wittgenstein 1984: 84). Doch wir können den Tod an uns selbst in der Fotografie betrachten und wir lassen nicht davon ab, den Tod immer weiter zu produzieren. Im Grunde ist jeder Fotograf, so wie er in seiner Vermassung heute auftritt, ein Herrscher über ein Totenreich und unablässig dabei, dieses Reich zu bevölkern, unablässig in das Paradox der Fotografie verstrickt, die den Tod und zugleich den Aufschub des Todes bedeutet. Die Fotografie ist eine Memnotechnik, ein Instrument des Erinnerns, doch die Erinnerungen, die es produziert, sind keine Erinnerungen, die in der Fotografie eingelagert sind. Fotografien sind Anstiftungen zur Erinnerung, aber nicht die Erinnerung selbst und ebenso wenig wie ein Leichnam Auskunft über sein gelebtes Leben gibt, ist die Fotografie dazu fähig Aussagen über die Wirklichkeit des in sie als Spur verzeichneten Lebens zu geben.

4. Hermes oder das Zwielficht, der Dieb und die Botschaft

Die Vorsicht, die man mit Hermes haben muss liegt in seiner Natur und er ist für die *Mythographie der Photographie* eine Figur, die mehr für den Umfang der Fotografie als für einen Teil ihres Mechanismus oder eines ihrer Aspekte steht. Hermes ist der Götterbote und er ist ein Hasardeur, dessen Bestimmung zwielfichtig ist. Er ist das Dies und das Das, der Geber des Guten, aber nicht immer zum Vorteil aller Beteiligten, jedoch auch nicht zum Vorteil weniger Bevorzugter, denn sein Vorteil ist immer ein Zufall. Als Gott des Zufalls ist Hermes auch der Gott des Augenblicks, des glücklichen Erhaschens, wie der Spieler und vor allem der Dieb. Auch Hermes ist verbunden mit dem Totenreich und dem Totengott, geleitet er doch die Seelen in die Unterwelt. In seiner Verwandtschaft mit dem ägyptischen Totengott Thot zeigt sich einer der bekanntesten und zentralsten Aspekte des Hermes. Thot und Hermes sind die Götter und Erfinder der Schrift und damit, in Bezug auf Platons Kritik an der Schrift, verantwortlich für die Versteinerung des lebendigen Gedankens, für die Bewahrung der erstarrten Erinnerung, sei es nun in Form der alphabetische Schrift, der Fotografie oder anderer Aufzeichnungssysteme. Der Götterbote Hermes ist in seiner Charakteristik ein treffendes Symbol für den Fotografen, der als Hasardeur und Dieb, als Wegelagerer, auf den opportunen Moment wartet und der den Zufall und den Augenblick zu seinem Vorteil macht. Der professionelle Fotograf, dessen Aufgabe es ist, von irgendeinem Ereignis zu berichten, fügt sich mit der Zwielfichtigkeit seiner Handlung und mit der Frage nach dem Nutzen oder Nachteil der produzierten Fotografie ebenso in das Bild des Her-

mes, wie auch der diebische und hinterlistige Zug seines Wesens. Die Fotografie stiehlt, ohne zu stehlen, und die Furcht der indigenen Völker Europas, Amerikas, Afrikas oder Indonesiens, vor dem Raub ihrer Seelen durch die Fotografie ist keine einfache Legende. Die Fotografie stiehlt keine Gegenstände und sie belässt alles so, wie es ist, aber dennoch verändert jede Fotografie denjenigen und auch dasjenige, das sie in sich aufgenommen hat. In diesem Sinne ist sie eine notwendige Erfindung des 19. Jahrhunderts, dessen Philosophie, insbesondere diejenige Nietzsches, so wie später diejenige Walter Benjamins und Jacques Derridas, mit den Apparaturen aufwacht und sich der Umbrüche klar wird, die durch die Apparaturen erst hervorgerufen wurden. Fotografie und Kinematografie sind Errungenschaften einer Epoche, in der die Wahrheit gescheitert ist und die Fiktion, die Multiplikation der Wahrheit und der Realität, selbst zur letzten Wahrheit deklariert wird. Die neue einzige Wahrheit, dass es keine einzige Wahrheit und keine einzige Realität mehr gibt, ist in der Fotografie bestätigt und sie ist an sich nur eine mögliche Objektivierung des Anderen und des Eigenen. Mit der Fotografie geben wir uns der Befriedigung hin, dass unser Leben auf objektive Weise aufgezeichnet wird und mit jedem Abzug ergreifen wir einen vergangenen Augenblick unserer Lebenszeit. Wir sind in der Fotografie die Augenzeugen unserer Vergänglichkeit und unseres Sterbens, in der die Ahnung des eigenen Todes und das Wissen des Todes mitschwingen. Die Fotografie schält uns sozusagen ab, aber sie ist dabei ein Dokument des fortlaufenden Abzugs, ohne effektiv etwas von uns abzuziehen. Zugleich aber ist sie auch eine Aufbewahrung unser gelebten Schatten, die Bannung, Bindung, oder im Sinne der analogen Fotografie, die chemische Fixierung unserer Vergänglichkeit und daher, wie bereits erwähnt, ein Paradox, nämlich das Paradox der Spur. Auf dem Weg in die Unterwelt, in das Reich des Hades, hinterlassen wir auf zwanghafte Weise Spuren, denn nur die Spuren allein geben den Anschein, uns zu retten. Spuren sind die zersplitterten Gene in unseren Kindern, Spuren sind die autonomen Lettern im Dickicht der Texte, Spuren sind unsere Schatten auf den Fotografien und selbst wenn wir uns duplizieren könnten, wäre unser Duplikat nur eine Spur eines unwiederholbaren Lebens, dessen Gehalt nie in den Engrammen unserer Erinnerung zu finden ist, sondern gar nicht mehr zu finden ist, in den Abständen, die eine Spur mit der anderen verbindet. Alle unsere Ambitionen das Leben in den Spuren vor der Leere zu retten und den Menschen in die Unsterblichkeit der göttlichen Natur zu heben, scheitern an der Erkenntnis, dass die wahren Götter keine Erinnerung haben.

5. Athene oder die Wissenschaft

Wir treffen sie in der *Mythographie der Photographie* nicht selbst als Handelnde, sondern vielmehr als diejenige, die entweder den zentralen Figuren beisteht, ihnen Geleit gibt, oder sie in eigener Weise weitererzählt. Athene ist eine Tochter des Zeus und genau genommen seine einzige Tochter, denn sie ist die Reintentsprungene aus seinem gespaltenen Haupt, sie ist die Schwester des Perseus. Ihre makellose Abkunft jedoch ist viel eher vergleichbar mit der Geburt des Pegasus aus dem Haupt oder dem Nacken der Medusa. Athene ist die Göttin des Krieges, der Wissenschaft und der Künste und sie repräsentiert wie auch Hermes eher einen Aspekt außerhalb der Apparatur. Sie steht für die wissenschaftliche Rationalität und für den Beistand, den sie leistet, um den Mechanismus zu ermöglichen, um die einzelnen Teile zu einer einzigen notwendigen und tragischen Abfolge zu bewegen. Athene ist die Schöpferin des Apparates, ihr obersten und leitendes Prinzip.

6. Perseus oder die List und die Gewalt.

Als einer der großen Helden der griechischen Mythologie ist Perseus ein Symbol der Überlegenheit durch Entschlusskraft und Gewalt, aber vor allem durch seine List und durch den Beistand von Hermes und seiner Schwester Athene. Geboren in einer unterirdischen Kammer aus Bronze, in die sein Vater Zeus als goldener Regen eindrang, um seiner Mutter Danae zu schwängern. Ein Orakelspruch warnte Acrisio, den Vater von Danae, vor ihrem Nachwuchs und daher verstieß er Perseus zusammen mit seiner Mutter und überließ sie, eingeschlossen in einer hölzernen Kiste, dem Meer. Gerettet von einem Fischer gelangen sie in das Reich des Polidectes und wieder entwickelt sich eine Rivalität zwischen dem jungen Perseus und dem neuen Herrscher, der sich von Perseus befreit wähnt, als dieser ihm anbietet, für ihn das Haupt der Gorgone Medusa als Geschenk zu erobern. Perseus erhält von Hermes die geflügelten Schuhe und die Tarnkappe des Hades und begibt sich zu den zwei Schwestern des Phorcys, die sich ein Auge und ein Zahn teilen und die allein den Weg zu den Gorgonen kennen. Perseus raubt mit List das Auge, zwingt so die Schwestern zur Auskunft und zieht weiter an den Ort an dem die Medusa wohnt. Ovid berichtet in seinen *Metarmorphosen* folgenderweise über die Gegend, die Perseus durchquert und gibt auf ungeahnte Weise einen Wink auf das fotografische Archiv: „Auf den Wegen habe zerstreut er

die Bilder [simulacra] von Menschen und Tieren gesehen, die durch den Anblick der Medusa in Stein [in silicem] verwandelt gewesen.“ (Ovid 1990: 163) Bei seiner Ankunft befinden sich die Gorgonen im tiefen Schlaf und da von den dreien nur Medusa sterblich ist, erblickt er sie durch das spiegelnde Schild der Athene und enthauptet sie mit einem Schlag mit seinem Sichelschwert, das wie auch der Schild der Schmiede der Kyklopen entstammt. Der Spiegelreflex und der plötzliche Schlag, der dem Fallbeil einer Guillotine gleicht, entspricht in seiner Plötzlichkeit dem Blick der Medusa und verbindet sich mit ihm zu einem einzigartigen Mechanismus, bei dem die Gorgone selbst einer unglaublichen Objektivierung unterzogen wird. Perseus entwendet das wertvolle Haupt und aus ihm entspringt das geflügelte Pferd Pegasus, von dem im Folgenden noch eingehender zu berichten ist. Die Schwestern der Medusa jedoch erwachen und wären nicht die geflügelten Schuhe des Hermes, bliebe Perseus versteinert zurück, ebenso wie die Menschen und Tiere, die er auf seinem Weg sah. Doch Perseus entkommt und auf seiner Reise gelangt er ermüdet zu Atlas, der ihm die Gastfreundschaft verweigert und den er daraufhin aus Rache versteinert, sowie zu Andromeda, die von ihrem Vater verstoßen an einem Felsen gekettet schuldlos leidet. Als Perseus sie sieht, vermeint er ein Bildnis zu sehen, aber ihre Haare bewegen sich und über ihre Wangen quellen die warmen Tränen der Trauer. Dies wäre an sich nur ein nebensächliches Ereignis für die *Mythographie der Photographie*, wenn Perseus nicht nach der Befreiung der Andromeda am Strand das Haupt der Medusa mit „blättern und Stengel, wie sie im Wasser wuchsen“ (Ovid 1990: 161) bedecken würde und dabei die Pflanzen zu Korallen versteinert. Hierbei erinnert sein Gebrauch der Medusa an einen subjektiven oder experimentellen Fotografen, der die verschiedensten Gegenstände direkt auf das lichtempfindliche Papier plaziert und fotogenische Zeichnungen vollzieht. Nach seiner Befreiung und Eroberung der Andromeda gibt ihr Vater Cepheus an seinem Hof ein Hochzeitsfest, doch weder Cepheus noch Perseus beachteten dabei den eifersüchtigen Verlobten der Andromeda, der mit seinem Heer das Fest erstürmt und Perseus ermorden will. Nach einer langen und blutigen Schlacht sieht sich Perseus dazu gezwungen, die Angreifer einem nach dem andern mit dem Haupt der Medusa zu verewigen und auch Phineus, Andromedas Verlobter, entrinnt seiner Strafe nicht. Phineus bittet Perseus, ihn zu verschonen, doch dieser erwidert ihm: „O ängstlicher Phineus, was ich gewähren kann – was grosses Geschenk für den Feigen – hab keine Furcht! – ich gewähr’s: kein Eisen soll dich verwunden. Ja ich will dir sogar für ewig setzen ein Denkmal. Und in dem Haus meines Schwähers wird stets man können dich schauen, dass meine Gattin am Bild ihres Bräutigams mag sich ge-

trösten.“ (Ovid 1990: 175) Später wird Perseus seine Waffen dem Hermes und der Athene zurückgeben, wobei auch das Haupt der Medusa in den Besitz der Athene gelangt.

7. Medusa oder der Schrecken, der Augenblick und der Apparat

Die Gorgone Medusa, die Sterbliche unter den Gorgonen, war einst eine Schönheit und wurde von Athene verflucht, als diese sie mit Poseidon in ihrem Tempel überraschte. Verwandelt in ein schreckliches Ungeheuer mit einem Körper aus Schuppenpanzer, bronzenen Händen, goldenen Flügeln, langen Zähnen und auf dem Haupt ein Nest von Schlangen lebt sie in der Nähe des Totenreich im Land der Hesperiden und erschreckt die Schatten der Toten. Die Medusa ist eine von Athene, der Mutter der Wissenschaft und des Handwerks hergestellte künstliche Intelligenz, verbannt an den Rand der Welt und sie ist eines der Wesen, die das Totenreich behausen. Innerhalb der Genealogie der Fotografie ist die Gorgone Medusa das eigentliche Zentrum der Fotografie und zusammen mit Hades und der Chimäre ihre schwarze Seite. Sie steht mit ihrem schrecklichen Aussehen und mit ihrem versteinernenden Blick für den Augenblick und für die Erstarrung aller Bewegung und allen Lebens. Besonders nach ihrem Tod, den Kopf gelöst von ihrem Rumpf, wird ihr versteinernender Blick erst zu jenem Apparat den Perseus und Athene benutzen und der ihnen, so wie es Flusser über den Fotoapparat aussagt, sein Programm auferlegt. Perseus besiegt mit Hilfe der Athene, mit der Tarnkappe des Hades und mit den Flügelschuhen des Hermes die Medusa, aber sie stirbt nicht wirklich, sondern bleibt in ihrer grundlegenden Funktion als die Versteinernende erhalten und verbreitet weiterhin ihren Schrecken über Atlas, den Perseus auf seinem Rückweg zum Hof des Polidectes zum wahrscheinlich ersten Landschaftsbild überhaupt erstarren lässt, um danach den gesamten Hofstaat auf perfide Weise zu fotografieren. Die Medusa ist in ihrer hybriden Gestalt, als Ensemble von Gold, Bronze und Fleisch, eine Maschine oder eher schon ein Cyborg und damit ein Hinweis auf den Urgehalt des Maschinellen im Bewusstsein des Menschen. Der Mensch ist mit der Erfindung der ersten Werkzeuge und der daraus hervorgehenden Maschinen seit Anbeginn im Bewusstsein der Möglichkeit der Überwindung des Menschlichen und so auch im Bewusstsein der Verschmelzung des Menschen mit den Apparaten. Im ersten Gebrauch von Werkzeugen liegt bereits die Hybris verborgen, deren Rechtfertigung die Überwindung des sterblichen Köpers ist. Der Mensch lebt länger, weil er seine körperlichen Defizite durch

Werkzeuge, Apparate und Maschinen ersetzt und in letzter Konsequenz richtet sich sein Wunsch auf die endgültige Substitution des fragilen und abhängigen Leibes durch die totale Autonomie einer korrosionsfreien Maschine. Die Medusa, die Athene in einem Anfall von Zorn erschaffen hatte, wurde zwar enthauptet, aber erst dadurch wurde sie selbst zu einer Maschine, die nicht stirbt. Bereits in Flussers *Geschichte des Teufels* zeigt sich der Zorn als der Antrieb für Fortschritt und Technik: „Der Teufel hatte uns versprochen, uns durch den Zorn zu befreien, und er hat auf typisch teuflische Art sein Versprechen gehalten.“ (Flusser 1996: 105)

8. Bellerophon und Pegasus oder die Hybris, die Trauer und die Dichtung

Bellerophon müsste im Grunde, wie alle anderen gescheiterten Helden vor ihm, verzweifelt und ohne Erfolg gegen die Chimäre kämpfen, doch ihn begleitet Pegasus, das geflügelte Pferd, das ebenfalls ein Mischwesen ist und seit langem schon für die Dichtung steht. Ohne Pegasus wäre es Bellerophon nie gelungen, den bleiernen Pfeil in den Rachen der Chimäre zu schießen, so dass diese mit ihrem Feueratem das Blei zum Schmelzen bringt und daran zugrunde geht. Was aber an Bellerophon für die *Mythographie der Photographie* von Bedeutung ist, zeigt sich nicht in seiner heldischen Agitation, so wie etwa bei Perseus, sondern in seiner Notwendigkeit und in seiner Verbindung mit dem Ross Pegasus, das die Dichtung auf eine vollkommene Weise repräsentiert. Es ist das Pferd, das aus dem Haupt eines tragischen Gedankens entsteigt und das mit seinem Hufschlag die Quellen öffnet. Es ist das Pferd, das die Inspiration der Dichter symbolisiert, ihre plötzliche, blitzhafte Eingebungskraft. Doch in Verbindung mit der Tat des Bellerophon zeigt sich eine tiefere Bedeutung des Pegasus und der Dichtung, wenn sie beide als die Bezwinger der Chimäre ihren eigenen Mythos gründen. Die Dichtung ist nur durch die Dichtung und der Trug ist nur durch erneuten Trug zu überwinden und dasjenige, was die Fiktion überwindet und transzendiert, ist nicht die Wahrheit, sondern allein eine weitere Fiktion. Bellerophon besiegt mit Pegasus die Chimäre, doch die Hybris folgt ihm auf dem Fuß. Berauscht vom unablässigen Sieg stürmt Bellerophon mit Pegasus gegen den Olymp, aber beide werden von Zeus zurückgehalten, indem er das geflügelte Pferd von einer Fliege stechen lässt. Bellerophon stürzt auf die Erde und zieht von nun an verwundet, in Trauer und entehrt bis zu seinem Tod umher

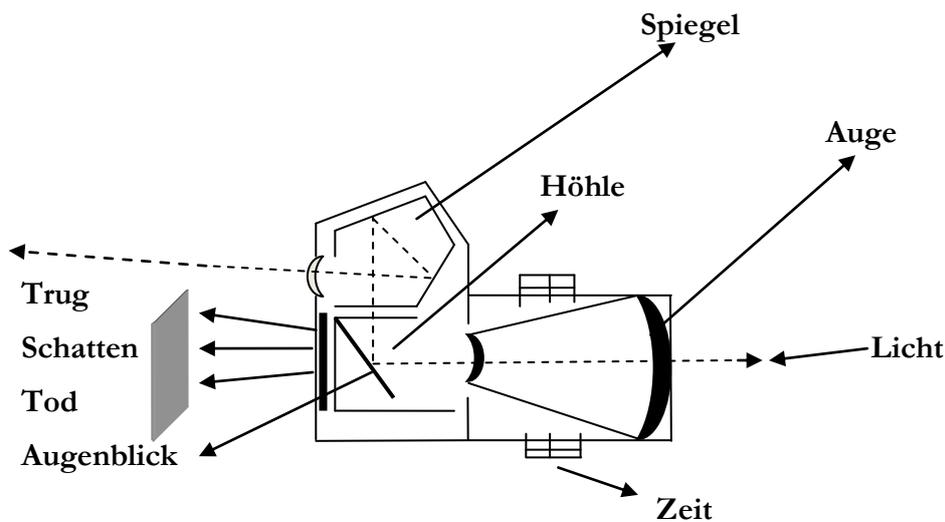
und meidet die Menschen und die Götter. Am Ende ist Bellerophon gleich Kronos ein Entmachteter und ein Trauernder in einer heldenhaften Zeit, wobei Bellerophon im Gegensatz zu Kronos zwar nichts erschuf, aber das Mythenreich von der Chimäre befreite, die im Grunde ein Sinnbild für den Mythos selbst ist. Bellerophon und Pegasus schaffen ihren eigenen Mythos und sind zugleich ein Zeichen für das Ende des Mythos, der in den Logos mündet, ohne sich jemals gänzlich zu verlieren.

9. Chimäre oder der Trug

Die Chimäre ist wie die Gorgone ein Bewohner des extremen Occident, nahe dem Hades und es gäbe nicht viel über sie zu berichten, wäre sie nicht das Mischwesen, das aller Täuschung ihren Namen gibt. Die Chimäre, Wesen aus dem Kopf eines Löwen, dem Körper einer Ziege und dem Schwanz eines Drachen, ist im allgemeinen Sprachgebrauch das Trugbild, das Gespenst, der Wiedergänger oder die Lüge und Sinnbild für all das, was im falschen Licht dargestellt wird. Sie ist, wie gesagt, Teil der dunklen Seite der Fotografie und wird in der Mythologie von Bellerophon erschlagen, doch was dem Held mit Hilfe des geflügelten Pferdes gelingt, bleibt der Fotografie nicht einmal ein Ziel. Wunsch war es vielleicht, mittels der Fotografie die Dinge zu bestätigen und noch immer ist sie im Gebrauch vieler ein Mittel der Feststellung und der Bestätigung, mit der man sagt „Es-ist-so-gewesen“ (Barthes 1985: 87). Doch die Fotografie ist nie gewesen und sie ist die große Lüge schlechthin, sie ist so gross geworden, dass sie alles verschlingt und jede noch so wahrscheinliche Wahrheit in ihren Bann nimmt. Das, was aus den technischen Bildern auftaucht, ist das Chimärische, ist die Wandlung der Imagination in Halluzination und diese sind Täuschungen, solange sie als objektive Erscheinungen und nicht als bloße Chimären betrachtet werden (vgl. Flusser 1997: 14).

III.

Nachdem die *Mythographie der Photographie* in einigen Grundzügen dargestellt wurde, zeigen sich die einzelnen in ihr hervorgehobenen Begriffe wie folgt in der Apparatur:



Die Apparatur vereinigt in ihren Elementen die einzelnen Charakteristika der Mythen und verweist in ihrer Komplexität auf die Hauptgestalten der *Mythographie der Photographie*. Während der *Spiegel*, das *Auge*, das *Licht*, das *Dunkel*, die *Zeit*, der *Augenblick* in der Mechanik und der *Tod*, der *Schatten* und der *Trug* in der Fotografie konkret auffindbar sind, ist insbesondere *Hermes*, als Dieb und Botschafter, sowie *Perseus*, in Sinne der List und der Gewalt, im Fotografieren und der Apparat insgesamt in der Göttin *Athene* und der Gorgone *Medusa* dargestellt.

Der Fotoapparat ist eine Prothese, so wie alle technischen Errungenschaften in gewisser Weise pro-thetisch sind. Das heißt, sie sind Aufstellungen, Vorstellungen und Verlängerungen, die sich zuerst als Hypothesen und dann als Antithesen zur menschlichen Natur verhalten, wogegen es doch ihr utopisches Ziel sein sollte, eine Synthese zu sein, sich mit den Menschen zusammen in vollkommener Verschmelzung zu vergessen. Als Prothesen

tragen sie, wie in der Vorbemerkung bereits angedeutet, die Verfassungen des Menschen weiter, und zu diesen gehören die Mythen, und solange der Mensch Prothesen findet, wird sich zeigen, dass diese unweigerlich aus dem Mythischen auftauchen. Erst eine Überwindung des Menschen und seiner Prothesen hätte eine Überwindung des Mythischen zur Folge. Wenn Vilém Flusser dagegen in seiner *Philosophie der Fotografie* von einem Verfließen von Fotograf und Apparat spricht, dann bezieht er sich damit nicht auf eine Synthese wie im obigen Sinne gemeint, sondern nur auf ein Verfließen „zu einer unteilbaren Funktion“ (Flusser 1983: 37). Die *Mythographie der Photographie* vollzieht eine andere Lektüre der Fotografie als die *Philosophie der Fotografie*, eben weil auch Mythographie und Philosophie nicht dasselbe sind und nicht dasselbe sein können. An sich dürfte die Mythographie nichts von der Philosophie wissen und auch die Philosophie sollte sich ihren eigenen Grundsätzen zufolge gänzlich fernhalten von der Mythographie. Dies aber war noch nie möglich und sobald die Philosophie im Raum der Sprache in die Landschaft der Dichtung eintaucht und nicht in einer antiseptischen Logik ihre vermeintliche Rettung erwartet, wird sie von der Mythologie und von der mythischen Konstitution des menschlichen Daseins in Beschlag genommen. Der Unterschied zwischen der *Philosophie der Fotografie* und der *Mythographie der Photographie* zeigt sich deutlich im vorletzten Kapitel der *Philosophie der Fotografie*, in der Flusser die Apparate als *antropomorphe Titanen* beschreibt. Seiner Ansicht nach sind die Apparate nicht übermenschliche, sondern untermenschliche „blutleere und simplifizierende Simulationen von menschlichen Denkprozessen“ (Flusser 1983: 67), was die Mythographie zwar nicht verneint, aber so auch nicht übernehmen kann. Der *Mythographie der Photographie* zufolge sind Apparate ein Ausdruck tieferliegender Schichten des Humanen, die darauf ausgerichtet sind, dass die Menschen den Göttern immer ähnlicher werden. Jede Technik ist solchen Ursprungs, seien es einfache Werkzeuge oder komplizierte mechanische oder selbst biotechnische Apparate. Der Fotoapparat ist keine zufällige Erfindung in der Geschichte der Wissenschaften, sondern ein notwendiges Ereignis, in dem sich jedoch auch auf paradoxe Weise die Ohnmacht der Wissenschaften auf eine deutliche Weise manifestiert. Die Erfindungen des Menschen sind keine Zufälle aus dem existenziellen Vakuum der Physik und der Mathematik. Sie sind notwendige Erfüllungen einer an sich verlorenen Existenz. Und wie wir uns in ihnen weiter erfinden, bleibt eine der wichtigsten Herausforderungen.

Literaturverzeichnis

- Adorno/Horkheimer (2006), Dialektik der Aufklärung, Frankfurt am Main.
Deleuze, Gilles (1992), Foucault, Frankfurt am Main.
Barthes, Roland (1964), Mythen des Alltags.
Barthes, Roland (1985), Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie.
Benjamin, Walter (1991), Das Passagen-Werk, Frankfurt am Main.
Flusser, Vilém (1983), Für eine Philosophie der Fotografie, Göttingen.
Flusser, Vilém (1989), Ins Universum der technischen Bilder, Göttingen.
Flusser, Vilém (1993), Lob der Oberflächlichkeit, Bensheim und Düsseldorf.
Flusser, Vilém (1997), Nachgeschichte, Frankfurt am Main.
Heidegger, Martin (1954), Vorträge und Aufsätze, Pfullingen.
Heidegger, Martin (1993), Sein und Zeit, Tübingen.
Klibansky, Raymond/E. Panofsky/F. Saxl (1992), Saturn und Melancholie, Frankfurt am Main.
Nietzsche, Friedrich (1999), Die Geburt der Tragödie, KSA 1, Berlin.
Ovid (1990), Metamorphosen, Darmstadt.
Pessoa (1997), Fernando, Mensagem, Lisboa.