

Siegfried Kracauer

Fotografiet

In der Schlauffraffenzeit da ging ich, und sah an einem kleinen Seidenfaden hing Rom und der Lateran, und ein fussloser Mann der überlief ein schnelles Pferd, und ein bitterscharfes Schwert das durchhieb eine Brücke.

Grimms Kinder und Hausmärchen

I.

Sådan ser *filmstjernen* ud. Hun er 24 år gammel, hun står, på forsiden af et billedblad, foran Hotel Excelsior ved lidoen. Vi skriver september. Kiggede man gennem en lup, ville man se rasteret, de millioner af små punkter, som filmstjernen, bølgerne og hotellet består af. Men billedet drejer sig ikke om dette netværk af punkter, det drejer sig om den levende filmstjerne ved lidoen. Tid: nutid. Underteksten siger hun er dæmonisk; vores dæmoniske filmstjerne. Alligevel besidder hun et vist udtryk. Hestehalen, hovedets forførende stilling og de tolv øjenhår til højre og venstre – alle de detaljer, som kameraet samvittighedsfuldt opregner, sidder rigtigt i rummet, et helt, ubrudt ydre. Enhver genkender hende med begejstring, for enhver har allerede set originalen på lærredet. Hun er så godt ramt, at hun ikke kan forveksles med nogen anden, selv om hun så også blot er den tolvte af et dusin korpiger. Drømmende står hun foran Hotel Excelsior, der soler sig i hendes berømmelse. Et væsen af kød og blod, vores dæmoniske filmstjerne, 24 år, ved lidoen. Vi skriver september.

Så *bedstemoderen* mon sådan her ud? Fotografiet er over 60 år gammelt, det er også i moderne forstand et fotografi og viser hende som en ung pige på 24. Eftersom fotografiet ligner, må også dette have lignet. Det er blevet udfærdiget med omhu i atelieret hos en hoffotograf. Men hvis man ikke havde den mundtlige tradition, kunne *bedstemoderen* ikke rekonstrueres ud fra billedet. Efterkommerne ved, at hun i de sidste år boede i et lille, trangt værelse med udsigt til den gamle by, at hun for at fornøje børnene lod soldater danse på en glasplade, de kender en ubehagelig historie fra hendes liv og to vidneudsagn, der forandrer sig en smule fra generation til generation. At fotografiet fremstiller denne samme *bedstemor*, om hvem man kun husker nogle småting, som måske også engang bliver glemt, – dét har man fra forældrene, som man

må stole på, når de hævder, at de har fået det at vide fra moderen selv. Vidneudsagn er usikre. Når alt kommer til alt, er det måske slet ikke bedstemoderen, som er gengivet på fotografiet, men en veninde, der lignede hende. Hendes samtidige lever ikke længere, og ligheden? Urbilledet er for længst rådnet op. Det gulnede billede har imidlertid så lidt til fælles med de træk, man erindrer, at efterkommerne forbavset underkaster sig kravet om at møde den fragmentarisk overleverede stammomder i fotografiet. Nå, godt, det er altså bedstemor. Men i virkeligheden er det en tilfældig ung pige i 1864. Pigen ler i ét væk, latteren bliver stående uden dog at henvise til det liv, hvorfra den er taget. Frisørsalonnernes udstillingsdukker ler lige så stift og vedvarende. Denne dukke er ikke fra i dag, den kunne stå på et museum sammen med andre af samme slags i en glasmontre med overskriften »Dragter 1864«. Der står dukkerne på grund af det historiske kostume, og også bedstemoderen på fotografiet er en arkæologisk mannequin, der tjener til at anskueliggøre datidens kostume. Sådan gik man altså klædt dengang: med hårvalker, i krinoline og små zuavejakker, hårdt snøret i taillen. For øjnene af efterkommerne opløser bedstemoderen sig i moderne-umoderne enkeltheder. Efterkommerne ler ad dragten, som nu efter at dens bærer er forsvundet, alene holder skansen på slagmarken, – en ydre dekoration, som har selvstændiggjort sig, – efterkommerne er pietetsløse, og i dag klæder de unge piger sig på en anden måde. De ler og samtidig løber en let gysen igennem dem. For bag ornamentikken i det kostume, bedstemoderen er forsvundet ud af, forekommer det dem, at de et øjeblik ser den forgangne tid, den tid som løber afsted uden at vende tilbage. Ganske vist er tiden ikke fotograferet med på samme måde som latteren og hårvalkerne, men det forekommer dem, at fotografiet selv er en fremstilling af tiden. Selv om fotografiet skænker dem bestandighed, så hæver de sig altså alligevel ikke ud af den blotte tid, tværtimod – tiden bruger dem til at skabe billeder af sig selv.

2.

»Fra de første faser i Goethes og Karl Augusts venskab«, – »Karl August og Coadjutor-valget i Erfurt 1787«, – »En böhmers besøg i Jena og Weimar (1818)«, – »En weimargymnasiasts erindringer (1825-30)«, – »En samtidig beretning om Goethe-festen i Weimar, 7. november 1825«, – »En genopdaget Wielandsbuste af Ludwig Knauer«, – »Skitse til et nationalt Goethe-mindesmærke i Weimar«. Disse og andre undersøgelsers herbarium er Goethe-selskabets årbøger, hvis række principielt ikke kan afsluttes. Det er omsonst at ville gøre sig lystig over den Goethe-filologi, hvis præparater journaliseres her, så meget desto mere

som den dør ud af sig selv på grund af selve det stof, den piller op; og samtidig er similiglansen i de talrige monumentalværker om Goethes gestalt, væsen, personlighed osv. næsten ikke blevet gennemskuet. Goethe-filologiens princip er den *historistiske* tænkings princip, som har sat sig igennem omtrent samtidig med den moderne fotografiske teknik. Dens fortalere bilder sig i store træk ind, at de kan forklare et givet fænomen udtømmende ud fra dets genesis, i al fald tror de, at de griber den historiske virkelighed, når de genfræmstiller rækken af begivenheder i deres ubrudte, tidslige følge. Fotografiet fremstiller et rumligt kontinuum; historismen ville gerne opfylde det tidslige kontinuum. Den fuldstændige afspejling af det indretidslige forløb redder, efter denne opfattelse, også betydningen af den indholdsfyldte, der er løbet ud i tiden. Hvis man i fremstillingen af Goethe manglede mellemlid som Coadjutor-valget i Erfurt eller weimargymnasiastens erindringer, så ville den mangle virkelighed. For historismen drejer det sig om at fotografere tiden. Dens tidsfotografi ville svare til en kæmpefilm, der fra alle sider afbildede de indbyrdes forbundne begivenheder, den beskæftiger sig med.

3.

Erindringen beskæftiger sig hverken med et sagskompleks' totale rumlige fremtræden eller med dets totale tidslige forløb. Sammenlignet med fotografiet er dens optegnelser fulde af huller. At bedstemoderen engang var indviklet i en ubehagelig historie, som man fortæller om og om igen, fordi man egentlig ikke så gerne vil tale om den, – det er uden betydning set fra fotografens synspunkt. Han kender de første små rynker i hendes ansigt, han har noteret hver dato. Erindringen bryder sig ikke om datoer, den springer år over eller udvider den tidslige afstand. Udvalget af de træk, den føjer sammen, må forekomme fotografen vilkårligt. Det må foretages på denne måde og ikke anderledes, fordi fortrængningens tilbøjeligheder og formål kræver, at bestemte dele af genstanden forfalsskes eller fremhæves; en slet uendelighed af årsager bestemmer de rester, der skal filtreres. Men alligevel: ligegyldigt hvilke scener et menneske erindrer sig, så betyder de noget, som har gyldighed for ham, uden at han behøver at vide, hvad de betyder. Det er med henblik på dét, der betyder noget for ham, de bliver opbevaret. De organiserer sig således efter et princip, der adskiller sig fra fotografiets i kraft af dets væsen. Fotografiet fatter det givne som et rumligt (eller tidsligt) kontinuum, erindringsbillederne opbevarer det givne, for så vidt det betyder noget. Eftersom det, der betyder noget, hverken går op i den kun-rumlige sammenhæng eller den kun-tidslige, står erindringsbillederne vindskævt i

forhold til den fotografiske gengivelse. Set ud fra fotografiets synspunkt fremtræder de som fragmenter, fordi fotografiet ikke inkluderer den mening de refererer til og som får dem til at ophøre med at være fragmenter, – og omvendt fremtræder fotografiet set ud fra erindringsbilledernes synspunkt som en blanding, der delvis sammenføjes af affald.

Erindringsbilledernes betydning er knyttet til deres sandhedsindhold. Så længe de er indvævet i det ukontrollerede driftsliv, besidder de en dæmonisk tvetydighed; de er matte som råglas, hvorigennem der knap trænger et lysskær. Deres gennemsigtighed tager til i det omfang, erkendelse belyser sjælens vegetation og begrænser naturtvangen. Kun den frisatte bevidsthed, som indser drifternes dæmoni, kan finde sandhed. De træk, denne bevidsthed erindrer, forholder sig til det, der er blevet erkendt som sandt, og som enten giver sig til kende i dem, eller bliver spærret ude fra dem. Det billede, hvori disse træk findes, udmærker sig frem for alle andre erindringsbilleder; for det bevarer ikke som disse en fylde af uigennemsigtige erindringer, men derimod indhold, der angår det, der er erkendt som sandt. Samtlige erindringsbilleder må reduceres til dette billede, som med god ret kunne kaldes det sidste, – eftersom kun det uforglemmelige får varighed i dette. Et menneskes sidste billede er dets egentlige *historie*. Alle de kendetegn og bestemmelser, som ikke i betydningsfuld forstand forholder sig til den sandhed, som den frisatte bevidsthed sigter mod, falder bort her. Hvordan et menneske fremstiller dette billede, afhænger hverken helt af menneskets naturbeskaffenhed eller af den skinsammenhæng, der udgør dets individualitet; derfor optages kun brudstykker af disse forhold i dets historie. Den ligner et *monogram*, som fortætter navnet til et linespil, der har betydning som ornament. Store historiske begivenheder lever videre i legenden, som hvor naiv den end er, redder deres egentlige historie. I de ægte eventyr har fantasien nedlagt typiske monogrammer som anelser. Under fotografiet af et menneske er dets historie begravet som under et snetæppe.

4.

Under beskrivelsen af et rubensk landskabsmaleri, som Goethe viste frem, bemærker Eckermann overrasket, at lyset falder på det fra to forskellige sider, »hvilket jo er imod naturen.« Goethe svarer ham: »Det er herigennem, Rubens beviser sin storhed, og det bliver klart, at han med fri ånd står *over* naturen og behandler den i overensstemmelse med sine højere mål. Det dobbelte lys er rigtignok voldsomt, og De kan for min skyld gerne sige, at det er imod naturen. Men er det mod naturen, så siger jeg, at det er højere end naturen, – så siger jeg, at det er mesterens dristige greb, hvormed han på genial måde lægger for dagen, at kunsten

overhovedet ikke er underkastet den naturlige nødvendighed, men har sine egne love.« – En portrætmaler, der udelukkende underkaster sig 'den naturlige nødvendighed', frembringer i bedste fald fotografier. I en bestemt epoke, som begyndte med renæssancen og som nu måske rinder mod sin slutning, holder kunstværker sig ganske vist til naturen, hvis særegenhed bliver mere og mere åbenbar i denne epoke; men tværs gennem naturen retter det sig mod 'højere mål'. Kunstværket er erkendelse ved hjælp af farvernes og konturenes materiale, og jo større det er, jo nærmere kommer det gennemsigtigheden i det sidste erindringsbillede, hvori 'historiens' træk føjer sig sammen. Trübner portrætterede engang en mand, som bad ham huske ansigtets rynker og folder. Trübner pegede ud af vinduet og sagde: »Derovre bor a photograph. Hvis De vil have rynker og folder, så må De tilkalde én, der ikke laver andet. Jeg maler historie. . .« For at historien kan træde frem, må dén blotte overfladesammenhæng, som fotografiet giver, nedbrydes. I kunstværket bliver genstandens betydning til rumlig fremtræden. I fotografiet er en genstands rumlige fremtræden dens betydning. Disse to former for rumlig fremtræden, den 'naturlige' og den erkendte genstands fremtræden, dækker ikke hinanden. Idet kunstværket ophæver den første for den andens skyld, benægter den samtidig den *lighed*, fotografiet stræber efter. Fotografiet forholder sig til genstandens udseende, som ikke uden videre røber, hvordan denne viser sig for erkendelsen: men kunstværket alene formår at formidle genstandens gennemsigtighed. Det ligner herved et troldspejl, som gengiver det menneske, der udspørger det, – ikke således som det fremtræder, men sådan som det ønsker at være eller som det faktisk er. Også kunstværket forfalder med tiden. Men op af dets smuldrende elementer stiger det, der betyder noget, mens fotografiet stuver elementerne væk.

Helt ind i anden halvdel af forrige århundrede blev det fotografiske håndværk ofte udøvet af folk, der tidligere havde været malere. Den ikke fuldstændigt afpersonaliserede teknik i denne overgangsperiode svarende til en rumlig omverden, hvori betydningsspor endnu kunne blive hængende. Med teknikkens tiltagende afløsning af håndværket og genstandenes samtidige betydningstab mister det *kunstneriske fotografi* sin berettigelse; det udvikler sig ikke til kunstværk, men til imitation af kunstværk. Fotografier af børn ligner Zumbuchs billeder, Monet har stået fadder til landskabsimpressionerne. Arrangementerne, som ikke overskrider den behændige efterligning af velkendte manerer, resulterer ikke i den fremstilling af naturresten, som i et vist omfang er mulig for den udviklede teknik. Moderne malere har sammensat deres billeder af fotografiske fragmenter for at understrege dén sideordning af tingsliggjorte fænomener, som de rumlige relationer består af. Denne kunstne-

riske hensigt står i modsætning til det kunstneriske fotografis hensigt. Dette fremstiller ikke det emne, som foreligger for den fotografiske teknik, men søger stilfuldt at forklæde teknikkens væsen. Den kunstneriske fotograf er en diletantisk kunstner, som efteraber en kunstform, men fjerner dens indhold, i stedet for at fastholde det indholdstomme. På samme måde vil den rytmiske gymnastik inddrage den sjæl, den ikke forstår. Den ligner det kunstneriske fotografi deri, at den stiler efter at beslaglægge det højere liv, for at ophøje en teknik, som i virkeligheden er højest, når den svarer til sit emnes teknik. Kunstfotografen virker på samme måde som de sociale magter, der interesserer sig for åndelighedens ydre skin, fordi de frygter den virkelige ånd; han kunne sprænge det grundlag, som skinnet tjener til at forgyldte. Det ville være umagen værd at afdække de tætte forbindelser mellem den bestående samfundsorden og det kunstneriske fotografi.

5.

Fotografiet bevarer ikke de gennemsigtige træk ved en genstand, men registrerer den fra tilfældige synsvinkler som rumligt kontinuum. Det sidste erindringsbillede overlever tiden på grund af dets uforglemmelighed; fotografiet som ikke stræber efter dette og ikke fatter det, må i al væsentlighed underordnes det tidspunkt, hvor det bliver til. »Filmens væsen er i et vist omfang tidens væsen«, bemærker E. A. Dupont i sin bog om gennemsnitsfilmen, – dén film hvis tema er den fotograférbare, normale omverden. Hvis fotografiet imidlertid er en funktion af den flydende tid, så vil dets saglige betydning ændre sig alt efter om det tilhører nutiden eller en eller anden fase i fortiden.

Det aktuelle fotografi afbilder et fænomen, som den *samtidige* bevidsthed er fortrolig med. Derfor giver det i begrænset omfang originalens liv adgang. Det registrerer altid det yderlige, som i den tidsalder, hvori det hersker, er et lige så alment forståeligt udtryksmiddel som sproget. Den *samtidige* tror, at han ser filmstjernen selv på fotografiet; ikke blot hendes hestehale eller hovedets stilling. Han kunne ganske vist ikke vurdere hende ud fra fotografiet alene. Men heldigvis er filmstjernen blandt de levendes tal, og billedbladets forside har til opgave at minde om hendes skinbarlige virkelighed. Det vil sige: Det *samtidige* fotografi tjener som formidler, det er et optisk tegn for den filmstjerne, det drejer sig om at erkende. Om dæmonien er et særligt karakteristisk træk ved hende, kan når alt kommer til alt betvivles. Men også dæmonien ligger mindre i den fotografiske meddelelse end i det indtryk, biografgængerne får, når de oplever originalen på lærredet. De godtager altså originalen som en fremstilling af det dæmoniske, godt. Billedet forrå-

der imidlertid dæmonien, ikke på grund af dets lighed, men *på trods af* dets lighed. Dæmonien tilhører det endnu visse erindringsbillede af filmstjernen, som den fotografiske lighed ikke forholder sig til. Men det erindringsbillede, som dannes under beskuelsen af vores fejrede filmstjerne, bryder igennem lighedens mur ind i fotografiet og forlener det dermed med en vis gennemsigtighed.

Når fotografiet ældes er det umiddelbare forhold til originalen ikke længere muligt. Et dødt menneskes krop forekommer mindre end dets levende skikkelse. Også det *gamle* fotografi fremtræder som en formindskelse af det nutidige. Livet har forladt det, hvis rumlige fremtræden den blotte rumfiguration dækkede over. I modsætning til fotografierne står erindringsbillederne, som vokser sig større og bliver til monogram over det erindrede liv. Fotografiet er det bundfald, der bliver til overs fra monogrammet, og med årene forringes dets tegnværdi. Originalens sandhedsindhold bliver tilbage i dens historie; fotografiet fanger den rest, historien har afsondret.

Når man ikke længere kan møde bedstemoderen fra fotografiet, opløser familiealbummets billede sig med nødvendighed i enkeltheder. Blikket kan vandre fra filmstjernens hestehale til hendes dæmoni; fra bedstemoderens intethed manes det tilbage til hårvalkerne; det bliver holdt fast af modedetaljerne. Fotografiets tidsbundethed svarer nøje til *modens*. Eftersom denne ikke har anden betydning end dette at være hylster for samtidens mennesker, bliver den moderne mode gennemsigtig, og den gamle mode ladt tilbage. Den tæt snørede kjole på fotografiet rager ind i vores tid ligesom en herskabsbolig fra gamle dage, der nu er prisgivet ødelæggelsen fordi byens centrum er blevet forlagt til en anden bydel. I den slags bygninger slår folk fra de lavere klasser sig sædvanligvis ned. Først den helt gamle dragt, som har mistet enhver forbindelse med nutiden, opnår ruinens skønhed. Det kostume, man bar for kort tid siden, virker komisk. Efterkommerne morer sig over bedstemoderens krinoline fra 1864, som får dem til at tænke, at der gemmer sig moderne pigeben i den. Det nyligt svundne, som gør krav på liv, er mere livløst end det, der var for længe siden og hvis betydning har ændret sig. Det komiske ved krinolinen kan forklares ud fra magtesløsheden i dens krav. På fotografiet indser man, at bedstemoderens kostume er en rest, der er kastet bort, men som stadig vil hævde sig. Kostumet rejser sig i summen af sine enkeltheder som et lig og gebærder heftigt, som var der liv i det. Også landskabet og enhver anden objektivitet er på de gamle fotografier et kostume. For det, der bevares i billedet, er ikke de træk, den frisatte bevidsthed sigter mod. Fremstillingen fastholder sammenhænge, som denne bevidsthed har forladt, omfatter altså indskrumpede forhold, uden at ville indrømme det. Jo mere bevidstheden unddrager

sig de naturlige bindinger, jo mere forringes naturen. Gamle stik viser med fotografisk troskab Rhin-højene som bjerge. I løbet af den tekniske udvikling er de svundet ind til bittesmå skrænter, og de grånedede prospektkorts storhedsvanvid er nu en smule latterligt.

Spøgelset er komisk og samtidig skræmmende. Det er ikke kun latter, der møder de forældede fotografier. De fremstiller det slet og ret svundne, men affaldet var engang nutid. Bedstemoderen har været et menneske engang, og dette menneske har ejet hårvalkerne, korsettet, den høje renæssancestol med de drejede ben. En ballast, der ikke tyngede, og som uden betænkning blev taget med. Nu går billedet spøgelsesagtigt som Den hvide Dame gennem nutiden. Gengangere møder man kun på steder, hvor der er begået en udåd. Fotografiet bliver til spøgelse, fordi kostumedukken har levet. Billedet beviser, at de fremmede attrapper blev draget med ind i livet som indlysende tilbehør. Disse attrapper, hvis uigennemsigthed kan iagttages på de gamle fotografier, har tidligere blandet sig uadskilleligt med de gennemsigtige træk. Man kommer til at gyse af denne slette forbindelse, som fotografiet fastholder. Denne gysen fremkaldes på drastisk vis i den parisiske avantgardebiograf 'Studio des Ursulines', som viser filmscener fra førkrigstiden. Her ser man de træk, der oplagres i erindringsbilledet, overlejret af en længst forsvunden realitet. Også gamle schlagere og breve fremmaner på samme måde som fotografiet den forfaldne enhed på ny. Denne spøgelsesagtige realitet er *uforløst*. Den består af dele i rummet, hvis sammenhæng er så tilfældig, at man også kunne forestille sig dem ordnet på en anden måde. Dette her har engang klæbet til os som vores egen hud, og sådan klæber vores ejendom til os den dag i dag. Vi bindes ikke sammen af noget, og fotografiet samler fragmenter rundt om dette Intet. Bedstemoderen var i ét sekund tilstede i det rumkontinuum, der tilbød sig for objektivet. Men i stedet for bedstemoderen er dette Intet blevet foreviget. Den der betragter gamle fotografier, gyser. For de anskueliggør ikke den erkendte original, men et øjeblik rumkontinuum; det er ikke mennesket, der træder frem på fotografiet, men summen af alt det, der kan skrælles væk. Fotografiet fornægter mennesket, idet det afbilder det, og var der sammenfald mellem fotografi og menneske, så eksisterede mennesket ikke. Under overskriften »Berømte menneskers ansigter – Sådan var de engang, sådan er de idag« sammenstillede et billedblad for nogen tid siden ungdoms- og alderdomsbilleder af kendte personligheder. Marx som yngling og Marx som centrumfører, Hindenburg som løjtnant og vores Hindenburg. Fotografierne står ved siden af hinanden som statistiske beretninger, og det ældre billede kan lige så lidt anes i det tidlige, som det tidlige kan rekonstrueres ud fra det gamle. At disse optiske inventarlistes hører sammen må tages på tro og love. Menneskenes

træk bevares alene i deres 'historie'.

6.

Aviserne illustrerer i stadig stigende omfang deres tekster, og hvad var et ugeblad uden billedmateriale? Det afgørende bevis for fotografiets fortrinsstilling i nutiden er frem for alt billedbladenes vækst. I disse samles – fra filmstjernen og fremefter – alle de fænomener, som kameraet og publikum kan fatte. Mødrene interesserer sig for spædbørn, unge mænd fængsles af skønne pigeben. Skønne piger vil gerne kigge på sportshelte og skuespillere, som står ved oceandamperens faldereb og skal rejse til fjerne lande. I de fjerne lande er der interessekampe. Men de er ikke interessante, interessen retter sig mod byerne, naturkatastroferne, ånds fyrsterne og politikerne. I Genf holder Folkeforbundet kongres. Den er et påskud for at vise d'herrer Stresemann og Briand i samtale foran indgangen til hotellet. Også de nye moder må udbredes, ellers kender de skønne piger dem ikke til sommer. Modeskønhederne deltager sammen med unge mænd i mondæne begivenheder, i fjerne lande er der jordskælv, hr Stresemann sidder på en palmeterasse, og til mødrene er der billeder af de små.

Billedbladene sigter mod den fuldstændige gengivelse af den verden, der er tilgængelig for fotografiapparatet; fra alle mulige synsvinkler registrerer de det rumlige aftryk af personer, tilstande og begivenheder. Deres fremgangsmåde svarer til biografernes ugerevyer, som er en sum af fotografier, mens de rigtige film kun bruger fotografiet som middel. Ingen tidsalder har nogensinde vidst så god besked om sig selv, hvis det at vide besked vil sige at have et billede af tingene, et billede som ligner dem i fotografisk forstand. Ugebladenes fotografier er aktuelle, de refererer til genstande som foreligger i original. Afbildningerne er altså frem for alt tegn, som kan minde en om den original, der skal erkendes. Den dæmoniske filmstjerne. Men den fotografiske ugeration har i virkeligheden slet ikke til hensigt at henvise til originalernes urbilleder. Skulle de tilbyde sig som støtte for erindringen, så måtte det være erindringen selv, der bestemte udvalget af billeder. Men fotostrømmen fejer erindringens dæmning til side. Så voldsom er billedkollektionernes storm, at den måske truer med at udlette afgørende træk i den faktiske bevidsthed. Kunstværker bliver i kraft af reproduktionen ramt af denne skæbne. For den mangfoldiggjorte original gælder sætningen: mitgefangen, mitgehangen; i stedet for at træde frem bag reproduktionerne er kunstværket tilbøjeligt til at forsvinde i disses mangfoldighed og leve videre som kunstfotografi. I billedbladene ser publikum den verden, hvis tilegnelse billedbladene forhindrer. Set ud fra kameraets perspektiv overdækker det rumlige kontinuum den erkendte genstands rumlige

fremtræden, den fotografiske lighed udvisker konturerne af genstandens 'historie'. Ingen tidsalder har nogensinde vidst så lidt besked om sig selv. I hånden på det bestående samfund er billedbladsinstitutionen et af de mægtigste strejkemidler mod erkendelsen. Strejkens heldige gennemførelse støttes ikke mindst af billedernes brogede arrangement. Deres *sideordning* udelukker systematisk den sammenhæng, der åbner sig for bevidstheden. 'Billedideen' fordriver ideen, fotografiernes snefog røber en ligegyldighed over for det, der betyder noget i sagen. Sådan behøvede det ikke at være; men de amerikanske billedblade, som de andre landes blade til stadighed efteraber, sætter verden lig med fotografiernes sum. Dette sker ikke uden grund. For verden selv har tillagt sig et 'fotografiansigt'; den kan fotograferes, fordi den selv stræber efter at gå restløst op i det rumlige kontinuum, som fremkommer ved øjebliksbillederne. Den brøkdeler af et sekund, som er tilstrækkelig til at belyse genstanden, bestemmer i et givet tilfælde, om en sportsmand bliver så berømt, at fotograferne efter billedbladens ordre vil belyse ham. Også de skønne pigers og de unge mænds figurer er til, for at kameraet skal gribe dem. At verden sluger disse billeder er et tegn på *dødsangst*. Erindringen om døden, som er indvævet i ethvert erindringsbillede, søger fotografiernes billedbunker at mane i jorden. I billederne er verden blevet til fotograférbar nutid og forevigtet som sådan. Det er som om den er unddraget døden; i virkeligheden er den prisgivet den.

7.

Den række af billedmæssige fremstillingsformer, hvis sidste historiske led fotografiet er, begynder med *symbolet*. Dette går tilbage til det 'naturgroede fællesskab', hvor menneskets bevidsthed endnu er fuldstændigt overlejet af naturen. »Ligesom de enkelte ords historie altid begynder med den sanseligt-naturlige betydning og først i løbet af den videre udvikling skrider fremad mod afledte, figurative anvendelser, – og ligesom man i udviklingen af religionen, det enkelte individ og hele menneskeheden overhovedet kan iagttage samme fremadskriden fra stof og materie mod det sjælelige og det åndelige, – på samme måde har også symbolet, hvori den tidligste menneskehed nedlagde sine forestillinger om den omgivende verdens natur, en rent fysisk-materiel grundbetydning. Såvel sproget som symbolikken er udgået fra naturens skød.« – Citatet stammer fra *Bachofens* afhandling om den tovflettende Oknos, hvori det påvises, at det spinderi og væveri, som fremstilles i billedet, oprindeligt har betydet den formende naturkrafts virke. I det omfang bevidstheden opdager sig selv, og den oprindelige 'identitet mellem natur og menneske' (Marx: 'Die deutsche Ideologie') som følge heraf oplø-

ses, antager billedet mere og mere en abstrakt, immateriel betydning. Men selv om denne betydning, som Bachofen påpeger det, efterhånden kommer til at betegne 'det sjælelige og det åndelige', så er den indespærret i billedet i en sådan grad, at den ikke kan løsrides fra det. Henover store stræk i historien vedbliver de billedlige fremstillinger med at være symboler. Mennesket har brug for dem, så længe det befinder sig i en praktisk afhængighed af naturforholdene, – en afhængighed, som bestemmer bevidsthedens synligt-konkrete virksomhed. Først med den tiltagende naturbeherskelse mister billedet sin symbolske kraft. Bevidstheden, som løsriver sig fra og træder op overfor naturen, er ikke længere naivt indhyllet i den mytologiske puppe: den tænker i begreber, som ganske vist stadig anvendes mytologisk. I visse epoker har billedet endnu magt; den symbolske fremstilling bliver til *allegori*. »Allegorien henviser blot til et alment begreb eller en idé, som er forskellig fra den selv. Symbolet er selve den legemliggjorte, sanseliggjorte idé.« Sådan definerede den gamle Creuzer forskellen mellem de to billedformer. På symbolets trin er det tænkte indeholdt i billedet; på allegoriens trin fastholder og anvender tanken billedet, som om bevidstheden tøvede med at afkaste hylsteret. Denne skematik er grov, men tilstrækkelig til at anskueliggøre den bevidsthedens frigørelse fra naturen, som billedfremstillingernes forvandling er tegn for. Jo mere resolut bevidstheden i løbet af den historiske proces befrier sig fra naturfangenskabets, jo renere træder dens naturfundament frem for den. Det der betyder noget, viser sig ikke længere for den i billeder, men i og gennem naturen går dens betydningsvirksomhed. Det sidste århundredes europæiske maleri har i stadig stigende omfang gengivet en natur, der står afklædt for symbolske og allegoriske betydninger. Men de menneskelige træk, som maleriet fastholder, er bestemt ikke betydningstomme af den grund. Endnu i de gamle daguerrotypiers tidsalder er bevidstheden i dén grad sammenvævet med naturen, at ansigterne fremstiller et indhold, som ikke er løsrevet fra det naturlige liv. Eftersom naturen ændres i nøje overensstemmelse med den givne bevidsthedstilstand, opstår den betydningstomme natur samtidig med det moderne fotografi. Ligesom de tidligere fremstillingsformer er også dette tilordnet et bestemt udviklingstrin i det praktisk-materielle liv. Det er den kapitalistiske produktionsproces, der har frembragt det. Den samme blotte natur, som fremtræder på fotografiet, udfolder sig i den samfundsmæssige virkelighed, som denne produktionsproces har fremavlet. Det er absolut muligt at tænke sig et samfund, som er forfaldet til stum natur, – et samfund som ikke længere betyder noget; hvor abstrakt det end er, så tier det. Omridsene af dette samfund dukker op i billedbladene. Hvis det er stærkt og bestandigt, så bliver resultatet af bevidsthedens emancipation dens egen udseelse;

den natur, som bevidstheden ikke har formået at gennemtrænge, sætter sig til det bord, denne lige har forladt. Er samfundet derimod ikke stærkt, så er der dermed givet den frisatte bevidsthed en uforlignelig chance. Den kan bevise sin magt overfor den natur, som den er frigjort fra som aldrig før. Drejningen mod fotografiet er historiens hasardspil.

8.

Selv om bedstemoderen er forsvundet, så står krinolinen dog tilbage. Den samlede mængde af fotografier kan opfattes som generalinventarium over den natur, der ikke lader sig reducere yderligere, – et samle-katalog over alle de fænomener, der byder sig til i rummet, for så vidt som de ikke er konstrueret ud fra genstandens monogram, men ses fra et naturligt perspektiv, der ikke indbefatter dette. Det rumlige inventar svarer til historismens tidslige. I stedet for at bevare den 'historie', som bevidstheden læser ud af begivenhedsrækkerne, bogfører historismen begivenhedernes tidsmæssige følge, hvis sammenføjning ikke indeholder historiens gennemsigtighed. Rum- og tidsforholdenes nøgne reklameren for sig selv hører til i en samfundsorden, som styres efter økonomiske naturlove.

Den naturfangne bevidsthed er ude af stand til at fatte sit eget grundlag. Det er fotografiets opgave at forevise dette endnu usete *naturfundament*. Fotografiet driver for første gang i historien hele det naturlige hylster ud, for første gang fremvises den døde verden i dens uafhængighed af mennesker. Fotografiet fremstiller byerne i billeder taget fra luften, det henter gavludsmykninger og figurer ned fra de gotiske katedraler; alle rumkonfigurationer bliver indlemmet i det store arkiv i uvante beskæringer, som fjerner dem fra den menneskelige nærhed. Når bedstemoderens kostume engang har mistet forbindelsen med nutiden, vil det ikke længere være komisk, men mærkværdigt som en undersøisk polyp. En dag mister filmstjernen sin dæmoni, og hendes hestehale bliver tilbage ved siden af hårvalkerne. Sådan smuldrer tingene, når der ikke er noget, der holder dem sammen. Det fotografiske arkiv samler afbildninger af de sidste elementer i den natur, der er blevet fremmed for det, der betyder noget.

Opmagasineringen af disse elementer fordrer bevidsthedens livtag med naturen. Sådan som den står overfor det industrialiserede samfunds blankt uddrevne mekanik, således står den også, takket være den fotografiske teknik, overfor genskinnet af den virkelighed, der glider væk fra den. At have fremtvunget det afgørende opgør på dette felt: det er den historiske proces' hasardspil. Billederne af den opløste natur er overdraget bevidstheden til fri disposition. Naturelementernes oprinde-

lige orden er ophævet, de hænger ikke længere fast i den rumlige sammenhæng, der forbandt dem med en original, som erindringsbilledet kunne dannes ud fra. Men eftersom naturlevningerne ikke stræber mod erindringsbilledet, så er den orden, som billedet formidler, nødvendigvis et provisorium. Det påhviler altså bevidstheden at eftervise alle givne konfigurationers *foreløbighed*, for ikke at tale om at vække anelser om naturforholdenes rette orden. I Franz Kafkas værker opfylder den frisatte bevidsthed denne forpligtelse; den opløser den naturlige realitet og stiller brudstykkerne skævt op mod hinanden. Uordenen i det affald, fotografiet spejler, kan ikke fremstilles tydeligere end gennem ophævelsen af enhver vant relation mellem naturelementerne. At vende op og ned på dem er en af filmens muligheder, som den realiserer, når den associerer dele og udsnit til fremmede former. Mens billedbladenes hulter-til-bulter er konfusion, minder filmens spil med den sønderbrudte natur om *drømmen*, hvori fragmenter af dagliglivet blander sig mellem hinanden. Dette spil er tegn på, at dén gyldige organisation, som generalinventarets rester af bedstemoderen og filmstjernen engang skal indgå i, endnu er ukendt.

Frankfurter Zeitung, 28.10.1927.

Oversættelse: *Peter Larsen*