

Fenster, Spiegel, Spur

Susan Sontags fotografische Metaphern der
»selektiven Transparenz«

KATJA MÜLLER-HELLE

»[A] photograph can be treated as a narrowly selective transparency.«

SUSAN SONTAG (1977)

Zehn Jahre nach ihren philosophischen Essays zur Fotografie und unter dem Druck von Geldsorgen schrieb Susan Sontag 1987 im Vorwort eines Katalogs des italienischen Fotoarchivs Alinari: »Photographs are not windows which supply a transparent view of the world as it is, or more exactly, as it was. Photography gives evidence – often spurious, always incomplete – in support of dominant ideologies and existing social arrangements. They fabricate and confirm these myths and arrangements.«¹ Anders als die italienischen Herausgeber es sich gewünscht hatten, las Sontag die Fotografien ihrer Sammlung nicht

1 Sontag, Susan: »Foreword«, in: Cesare Colombo, Italy: One Hundred Years of Photography. Fratelli Alinari, Florence 1988, S. 13. Wie der bisher unveröffentlichten Korrespondenz Susan Sontags im Susan Sontag-Archiv in Los Angeles zu entnehmen ist, drängt sie noch im August 1987 auf eine Bezahlung: »And I hope you won't oblige me to remind you again about the payment. [...] My need for this payment is urgent.« In einem handgeschriebenen Entwurf zum abgeschickten Brief findet sie noch stärkere Worte für ihre Enttäuschung, die sie jedoch mehrfach wieder durchstreicht: »[...] I wish you wouldn't put me in this position.« Box 71, F. 10, Susan Sontag Papers (Collection 612). UCLA Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA.

einfach als Belegstücke einer Sozialgeschichte Italiens oder einer Entwicklungsgeschichte des fotografischen Mediums.² Ihr Anliegen richtete sich auf die wesentliche Bestimmung der Fotografie, welche nicht durch eine Nacherzählung der Geschichte des Mediums zu haben war, sondern in einem Zusammenschluss verschiedener Metaphern als Problemlage in ihrem Schreiben aufblitzt. In einer ersten Version zum Vorwort bemerkte Sontag: »Photographs are traces, but not windows which give us a transparent view of the world as it is --- more exactly, as it was. They are a particular kind of sign system producing the illusion of reality (what Barthes called: ›the effect of the real.‹).³ Sontag tilgte in der publizierten Fassung die Idee der Spur, auch ihren direkten theoriegeschichtlichen Verweis zum Wirklichkeitseffekt Roland Barthes', dem sie einen ganzen Reader gewidmet hatte.⁴ Sie entwickelte ein schwieriges sprachliches Bild zur Beschreibung eines transparenten Mediums, welches gleichzeitig nur partiell Evidenz auf das Vergangene freigebe – »often spurious, *always* incomplete.«⁵ In Sontags Schreibvorgang scheint die Idee der Spur, der direkten physischen Einschreibung fotografischer Artefakte erst einmal zugunsten der Konstruktion sozialer Realität verdrängt. Gleichzeitig wird die Idee einer Transparenz des Mediums nicht einfach abgeschafft. In ihrem bekanntesten Beitrag zur Theorie der Fotografie hatte Susan Sontag diese Doppelbegabung der Fotografie – einerseits einen Blick auf die Realität freizugeben, eine Spur der Realität zu sein, und gleichzeitig in Verstellungen und Partialitäten zu verharren – schon einmal beschrieben. »While painting or a prose description can never be other than a narrowly selective interpretation, a photograph can be treated as a narrowly selective transparency.« Und weiter: »But despite the presumption of veracity that

-
- 2 »We hope you will simply read the photographs as they are presented, as a social history of the last 100 years in Italy, and as a record of the development of the photographic medium in this country.« George Tatge in einem Brief an Susan Sontag. Box 71, F. 10, Susan Sontag Papers (Collection 612). UCLA Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA.
 - 3 Mit »draft I« gekennzeichnetes Manuskript. Box 71, F. 10, Susan Sontag Papers (Collection 612). UCLA Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA.
 - 4 Sontag, Susan (Hg.): *A Barthes Reader*. Edited, and with an introduction by Susan Sontag, New York: The Noonday Press 1982.
 - 5 In »draft I« dieser Textstelle ringt Sontag mit der Beschreibung der fotografischen Eigenschaften, was durch ihre geradezu gegenteilige Formulierung zum Ausdruck kommt, Fotografien seien »always complete« und nicht, wie in der publizierten Fassung, »always incomplete«.

gives all photographers authority, interest, seductiveness, the work that photographers do is no generic exception to the usually shady commerce between art and truth. Even when photographers are most concerned with mirroring reality, they are still haunted by tacit imperatives of taste and conscience.«⁶ Auch wenn die Fotografie sich als Handlangerin der Wahrhaftigkeit darstelle, entkomme sie dem Handel zwischen Kunst und Wahrheit nicht. Sie unterscheide sich jedoch von den anderen Künsten der Malerei und der literarischen Prosa durch ihre »selektive Transparenz«. Nach Sontag ist die Fotografie demnach keine Interpretation der Realität, wie es in ihrer Konzeption ein Bild von Rembrandt oder ein literarisches Werk wie *Tonio Kröger* wäre. Die Fotografie gibt einen Blick auf die Realität frei und unterscheidet sich darin von anderen Medien; gleichzeitig kann dieser Blick immer nur selektiv und transformiert sein. Die spezifische Art und Weise, wie diese Realität gespiegelt werde (»mirroring reality«), kommt in Sontags getilgter Version der ersten Textstelle zum Tragen: »Photographs are traces, but not windows«. Fotografien sind Spuren, die nicht direkt mit dem tradierten Topos des Fensters als Ausblick und Durchblick verbunden werden können; dennoch ist ihnen eine selektive Transparenz auf die Realität zu eigen – einer vergangenen Realität.

Im Folgenden soll die Rede von Fenster, Spiegel und Spur zur sprachlichen Beschreibung der Fotografie in ihrer historisch-materiellen Genese in Susan Sontags Schreiben aufgezeigt werden. Zum anderen soll der Beobachtung Rechnung getragen werden, dass Metaphern zur Beschreibung von Transparenz häufig nicht in Reinform, sondern in Mischformen und im Zusammenschluss verschiedener Metaphernfelder auftreten – gemäß der Doppelnatur der Fotografie, einerseits Durchsicht auf das Reale zu sein und andererseits Transformation des Realen zu ermöglichen.

I.

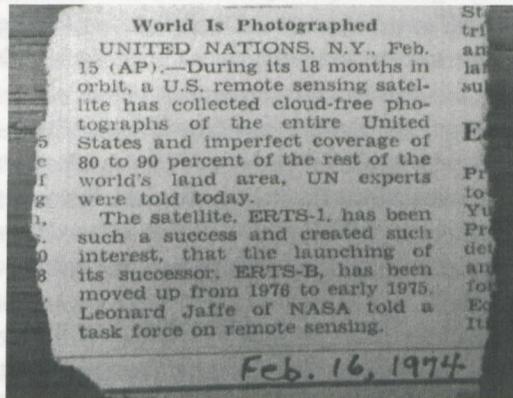
Susan Sontag bezog ihr Bildarchiv, aus dem sie die Thesen zur Fotografie in *On Photography* entwickelte, vorwiegend aus der Tagespresse.⁷ Zeitungsausschnitte des bebilderten Tagesgeschehens der 1970er aus »The New York Times«, »The Herald Tribune« und »The Village Voice«, die erste der *alternati-*

6 Sontag, Susan: *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux 1977, S. 6.

6. Susan Sontag veröffentlichte von Oktober 1973 bis Juni 1977 Essays zur Fotografie in »The New York Review of Books«, die in veränderter Form in ihrem ersten Buch über Fotografie »*On Photography*« erschienen.

ve *weeklies*, in der so namhafte Autoren wie Henry Miller, Katherine Ann Porter oder Ezra Pound schrieben, zeigen ihr Interesse an der medialen Konstruktion des tagespolitischen Geschehens. Die ikonischen Schreckensbilder des Vietnam-Kriegs, Berichte über Apartheid-Opfer gemischt mit Satellitenbildern der Erde aus 36.000 Kilometern Entfernung und Nightclub-Dokumentationen.

Abbildung 1: Zeitungsausschnitt mit schriftlicher Datierung
Feb. 16, 1974



Quelle: Archival Images from the Susan Sontag Papers (Collection 612). UCLA Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA, Los Angeles. Copyright © Susan Sontag, used by kind permission of David Rieff and The Wylie Agency (UK) Limited.

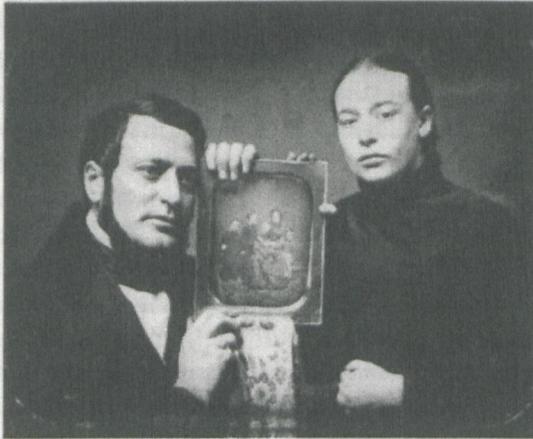
Die Bestimmung des Fotografischen zerstückelt sich hier in den vielen ausgerissenen Zeitungsausschnitten, deren versprengte Logik nur von dem sie umfassenden Folder des Archivs zusammengehalten wird. Am überraschendsten aber: unzählige Werbeanzeigen des neuen Polaroid-Sofortbild-Verfahrens SX-70, der neuen Leica oder Minox.

Umso verwunderlicher, dass sie ihren gesammelten Essays zur Fotografie, die während ihrer Sammlungstätigkeit entstanden, kein zeitpolitisches Statement in Bildform voranstellte, sondern den ansonsten bilderlosen Band mit eine

7 Vgl. die im Susan Sontag Archiv aufbewahrten Zeitungsausschnitte, Box 98, Folder 5, Folder 5, Susan Sontag Papers (Collection 612). UCLA Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA.

Daguerreotypie eines anonymen Fotografen aus den Tiefen der Geschichte des Mediums eröffnete.⁸

*Abbildung 2: Anonym, Ohne Titel, Daguerreotypie, ca. 1850,
6.5 x 8.9 cm*



Quelle: Collection of the Museum of Modern Art New York, Gift of Virginia Cuthbert Elliott, in: Michel Frizot, *Histoire de voir*, Bd. 1, Paris 1989, S. 23.

Die Reproduktion der Daguerreotypie von ca. 1850 auf dem Cover der englischen Erstausgabe von *On Photography* führt materialiter die Grundkonstellation von Sontags Schwanken zwischen der Spur des Referenten und der Gemachtheit der Darstellung auf der Oberfläche der Silberschicht vor.⁹ Ein Mann und eine junge Frau flankieren zu beiden Seiten eine Daguerreotypie, die ihrerseits mit einem Rahmen umfassen ist – das Bild im Bild zeigt eine Frau umringt von Kindern, vermutlich die verstorbene Frau und Mutter der in schwarz gekleideten Trauernden.

8 Unknown Photographer, Untitled, Daguerreotype, ca. 1850, 6.5 x 8.9 cm, Collection of the Museum of Modern Art New York, Gift of Virginia Cuthbert Elliott.

9 Jens Ruchatz stellt heraus, dass diese Daguerreotypie das einzige den Essays beigegebene Bild ist. Vgl. Ruchatz, Jens: »Bleiwüsten zur Austrocknung der Bilderflut. Susan Sontag und die Kritik an der fotografischen Reproduktion«, in: Jörn Glasenapp/Claudia Lillge (Hg.), *Susan Sontags Fototheorie, Sonderheft der Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie*, Heft 126, 2012, Jg. 32, S. 11-22, hier S. 14.

Die Komposition ist auf Durchblick und Verdopplung der im Foto festgehaltenen Verstorbenen gerichtet, deren Existenz durch das mahnende Herzeigen der Fotografie noch einmal bestätigt wird. Und doch zeichnen sich nicht nur Fehler der Emulsion auf der Oberfläche der Daguerreotypie im oberen Bereich des Bildes ab; auch wirft ein durch das Kunstlicht des Ateliers erzeugter Schatten drei schwarze Finger auf die obere linke Ecke der abgelichteten Daguerreotypie, wodurch ihre Oberfläche nicht als Trägerschicht der fotografischen Spur, sondern als verdunkelte Oberfläche des Materials, des Spiegels der Daguerreotypie hervortritt. Der Spiegel der Daguerreotypie ist ein materielles Kippbild: er ist gleichzeitig Träger von Repräsentation und ist Oberfläche des spiegelnden Materials. In der Frühzeit des Mediums hatte diese materielle Eigenschaft der Daguerreotypie einerseits zu einer spezifischen Handhabung geführt und setzte eine Beschreibungs- und Erklärungsfülle des neuen Bildmediums in Gang.¹⁰ Man hielt die Daguerreotypien in der Hand, drehte und wendete sie, um überhaupt das Bild und nicht sich selbst im Spiegel der Oberfläche betrachten zu können.¹¹ Es wurde bei der Herstellung, wie in Handbüchern des 19. Jahrhunderts vielfach nachzulesen ist, besonders darauf geachtet, dass die Glasscheibe der Daguerreotypie vor der Belichtung so lange geputzt wurde, bis sie blitzblank war. Das war notwendige Voraussetzung dafür, dass das Bild die Bilder der Welt abspiegelnd auf seiner Oberfläche aufnahm und nicht von den Verschmutzungen der Oberfläche getrübt wurde. In diesen frühen Beschreibungen der Daguerreotypie ging es vorrangig um die Bestimmung der Fotografie im Register von Ähnlichkeit und Spur. Einer der wichtigsten Kommentatoren des frühen Verfahrens, Oliver Wendell Holmes, ging sogar so weit, die Zerstörung der abgelichteten Objekte nach ihrer fotografischen Aufnahme vorzuschlagen. »Man gebe uns ein paar Negative von Dingen, die es wert sind, betrachtet zu werden, aus verschiedenen Gesichtswinkeln aufgenommen, mehr wollen wir gar nicht. Reißen sie es ab, oder brennen Sie es nieder, falls sie mögen.«¹² Dieser Vorschlag beruht auf der Vorstellung, dass durch das neue Aufzeichnungsverfahren der Fotografie

10 Vgl. Stiegler, Bernd: »Spieglein, Spieglein in der Hand. Zur Spiegelmetapher in der frühen Fotografie«, in: Michael Hagner/Bernd Stiegler/Felix Thürlemann (Hg.), Charles Nègre. Selbstporträt im Hexenspiegel. München: Fink 2014, S. 45-51. Stiegler beschreibt die gesamte Frühzeit der Fotografie mit der Lacan'schen Terminologie des Spiegelstadiums.

11 Vgl. ebd., S. 45.

12 Holmes, Oliver Wendell: »Stereoskop und Stereographie« (1859), in: Michael C. Frank/Bernd Stiegler (Hg.), Oliver Wendell Holmes: Spiegel mit einem Gedächtnis. Essays zur Photographie, München: Fink 2011, S. 12-32, hier S. 30.

Doubles von Straßen, Häusern, Denkmälern entstehen könnten, die ihre Vorgänger aus Stein überflüssig machen. Die Garantie für die direkte Übertragung der Objekte in ihre fotografischen Konterfeis wurde durch die physische Spur der Lichtstrahlen, die von dem Objekt auf die lichtempfindliche Schicht der Glasplatte traf, geleistet.¹³ Diese chemisch-technischen Produktionsbedingungen der Fotografie waren schon bei William Henry Fox Talbot, dem Erfinder des Positiv-Negativ-Verfahrens, oder dem Kommentatoren der frühen Fotografie François Arago zum Tragen gekommen. Wenn Susan Sontag nun in ihrem Textentwurf schreibt, »Photographs are traces, but not windows which give us a transparent view of the world as it is«, geht sie auf die wichtige Unterscheidung zwischen Spur und einem direkten, unverstellten Blick auf die Realität »wie durch eine transparente Fensterscheibe« ein. Eine Fotografie kann eine physische Spur sein, ohne jedoch in einem direkten mimetischen Verhältnis zum abgelenkten Gegenstand zu stehen. Darin liegt der Zauber, der viele Kommentatoren der Fotografie nicht losgelassen hat: sie gibt ein Bild, welches gleichzeitig im Stande ist, die Realität als Stück der Realität zu transformieren. Und präziser noch: die Realität als Vergangenes (»as it [the world] was«). In der getilgten Version der Textstelle (»draft I«) wird der Realitätseffekt der Fotografie in die Vergangenheit gesetzt. Diese Gedächtnisfunktion der Fotografie, die Oliver Wendell Holmes als den »Spiegel mit einem Gedächtnis« bezeichnet hatte, entwickelte Susan Sontag anhand der Lektüre Roland Barthes', der dies zum prominenten Paradigma seiner *Hellen Kammer* machte (»es ist so gewesen«). Mit der Betonung der Fotografie als Vergangenes bei Susan Sontag und bei Roland Barthes wird die wiederholte Rede von der unmittelbaren Verkettung der Fotografie mit ihrem Referenten in Form einer einfachen Ontologie des fotografischen Bildes brüchig. Barthes bemüht zur Erklärung des »geschichteten Objekts« der Fotografie zwar die Metapher der Fensterscheibe, mit der ein einfaches und reibungsloses Verhältnis der Fotografie und ihres Gegenstandes angezeigt wäre: die Fensterscheibe gewährt transparente Durchsicht auf das Reale. »Man könnte meinen, die *Photographie* habe ihren Referenten immer im Gefolge [...]: sie sind aneinander gebunden, Glied an Glied [...]. Die *Photographie* gehört zu jener Klasse von geschichteten Objekten, von denen man auch nicht zwei Blätter abtrennen kann, ohne sie zu zerstören: die Fensterscheibe und die Landschaft [...].«¹⁴ Und auch Susan Sontag betont in ihren frühen Schriften zur Fotografie, dass Fotografien nicht nur verzerrende Abbilder, sondern

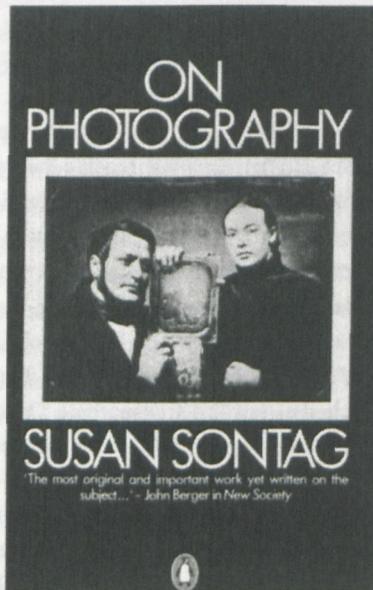
13 Ebd., S. 14.

14 Barthes, Roland: *Die helle Kammer*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985, S. 13-14.

»Bruchstücke«¹⁵ der Welt seien. Die Metapher der Fensterscheibe, durch die man ungetrübten Blickes hindurchsehen kann, verflüchtigt sich jedoch, wenn man Sontags und Barthes' Gedanken zur abgelichteten Realität als Vergangenes ernst nimmt. Die Zeugenschaft der Fotografie bezieht sich, laut Barthes, nicht auf das Objekt, sondern auf die Zeit: »[W]as ich sehe, ist keine Erinnerung, keine Phantasie, keine Wiederherstellung, [...] sondern das Wirkliche im vergangenen Zustand: das Vergangene und das Wirkliche zugleich.«¹⁶ Auch bei Sontag wird der Realitätseffekt der Fotografie, die Transparenz des Mediums, mit einem Zeitpfeil in die Vergangenheit versehen: »A photograph passes for incontrovertible proof that a given thing happened. The picture may distort; but there is always a presumption that something exists, or did exist [...].«¹⁷

II.

Abbildung 3: Cover von *On Photography*



Susan Sontag: *On Photography*, London 1978

15 S. Sontag: *On Photography*, S. 107.

16 R. Barthes: *Die helle Kammer*, S. 93.

17 S. Sontag: *On Photography*, S. 5.

Betrachtet man das Cover der fototheoretischen Essays Susan Sontags und die Covers, die in weiteren Ausgaben die Daguerreotypie aus den 1850er Jahren in der Vielzahl der Reproduktionen untrennbar mit Sontags Kommentaren zur Fotografie verketten, vor dem Hintergrund der ihr zugesprochenen Qualitäten noch einmal, transformiert sich die spiegelglatte Oberfläche des Artefaktes aus dem 19. Jahrhundert in einer Vielzahl von reproduzierten Varianten in Grau-Schwarz und Sepia. Diese Fähigkeit zur Vervielfältigung und Kontextverschiebung der Spur eines einmal Dagewesenen wurde zum Einfallstor für die berühmte Kritik Susan Sontags an der fotografischen Technik.

Während etwa Siegfried Kracauer in seiner *Theorie des Films*¹⁸, in der er den Film als Medium der Welterschließung aus den Anfängen der Fotografie heraus entwickelte, die transformatorische Kraft der Fotografie herausstellte,¹⁹ ist die Spur der Fotografie bei Sontag umstellt von der Gefahr des Weltverlustes. In den vielen Reproduktionen werde die Welt nicht einfach verdoppelt; in ihnen werde eine Verfügbarkeit der Welt suggeriert, die vielfältigen Manipulationen unterworfen sei: »[...] but with still photographs the image is also an object, lightweight, cheap to produce, easy to carry about, accumulate, store.«²⁰ Die leichte Handhabung der Fotografie wirkt dabei nicht nur innerhalb der Bilderwelt manipulativ, sondern greift ebenso in die Wirklichkeit der Dinge ein; darin liege ihre potenzielle Macht. »But a photograph is not only like its subject, a homage to the subject. It is part of, an extension of that subject; and a potent means of acquiring it, of gaining control over it.«²¹ Sontag betont hier die Eigenschaft der Fotografie als Spur, die durch ihre mediale Verbreitung, Verschiebung, Formatierung und Akkumulation in eine Zirkulation übergehe, die nicht nur innerhalb der Bilderwelt wirksam wird, sondern in das Wesen der repräsentierten Dinge selbst eingreift. »Die Wirklichkeit wird in eine fotografische ›Bilderwelt‹ überführt, die aber stets auf die zurückwirkt und Einfluss darauf nimmt, was überhaupt als ›wirklich‹ zu gelten hat.«²²

18 Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005. Zuerst erschienen auf Englisch unter dem Titel *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, London: Oxford University Press 1960.

19 Vgl. Koch, Gertrud: *Siegfried Kracauer zur Einführung*, 2. überarb. Aufl. Hamburg: Junius 2012 [1996], S. 129.

20 S. Sontag: *On Photography*, S. 3.

21 Ebd., S. 155.

22 Geimer, Peter: *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg: Junius 2009, S. 157.

In dem reziproken Prozess dieses »mysteriösesten aller Objekte der Moderne«²³ kommen die zuvor beschriebenen sprachlichen Bilder einer selektiven Transparenz zum Tragen, die das Verhältnis von Fotografie und Wirklichkeit verkomplizieren. Erst durch die spezifische Fähigkeit der Fotografie, auf die Realität hin durchlässig zu sein und in jeder Fotografie ein Stück von ihr zu bergen oder eben – durch die gleichzeitige Konstruktion der Bilder – zu verbergen, kommt der Prozess ihrer Bedeutung in Gang. Fotografien bleiben in der Zirkulation Spuren, die keine Fenster sind und doch eine selektive Transparenz auf die Realität ermöglichen – einer vergangenen Realität. Sie sind Scheiben, »auf de[nen] sich wie Dunst der Sinn niederschlägt«²⁴, der im Bilderstrom zirkuliert, zugeschrieben und auch wieder abgesprochen werden kann. Darin liegen nach Sontag gleichzeitig das Potenzial *und* die Gefahr der gesellschaftlichen Funktion des fotografischen Bildes.

III. EPILOG – AUS DEM ARCHIV

Abbildung 4: Leica-Werbung, Zeitungsausschnitt Box 98, F. 5



Quelle: Archival Images from the Susan Sontag Papers (Collection 612). UCLA Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA, Los Angeles.

23 »Photographs are perhaps the most mysterious of all the objects that make up, and and thicken, the environment we recognize as modern.« S. Sontag: *On Photography*, S. 3.

24 Robnik, Drehli: »Unterscheiden über Leichen unter Scheiben und Gleichen: zum zum Wahrnehmen politischer Gewalt durch spielfilmische Undurch- und Einsicht in Abscheidungen. Tagungsabstract Scheiben – Medien der Durchsicht und Speicherung«; <http://scheiben-tagung.de/abstracts#robnik> vom 16.10.2015.

Copyright © Susan Sontag, used by kind permission of David Rieff and The Wylie Agency (UK) Limited.

In der Werbeanzeige für die neue Leica, die Susan Sontag in ihrer Sammlung von Zeitungsausschnitten aufbewahrte, drängen sich, wie die durch den Bildraum zusammengestauchten erschreckten, skeptischen, interessierten Gesichter (einer, nur einer fotografiert zurück, mit der Leica), zwei Qualitäten der Fotografie zusammen: Voyeurismus und die gleichmacherische, neutralisierende Wirkung des lichtempfindlichen Zelluloids, auf dem sich alles einzuebnen scheint, Städte, Gesichter, ...

Die Anzeige, in deren Städteauswahl eine ganze Zeitsignatur zu entziffern ist, diente Sontag in *On Photography* als Schrift-Bild, das die Träume der Fotografie in ein Telegramm verpackt und mit dem Fernschreiber versendet: »The ad copy, white letters across the dark lower third of the photograph like news coming over a teletype machine, consists of just six words: ›... Prague ... Woodstock ... Vietnam ... Sapporo ... Londonderry ... LEICA‹ Crushed hopes, youth antics, colonial wars, and winter sports are alike – are equalized by the camera. Taking photographs has set up a chronic voyeuristic relation to the world which levels the meaning of all events.«²⁵ Das Bild der Anzeige stellt sie ihrem Text nicht bei.

Ein zweites Archiv-Foto aus der privatesten Zeit Susan Sontags.²⁶ Auf der Rückseite steht wiederholt – wie zur Mahnung an eine neue Zeitrechnung – »2 weeks«. Zwei Wochen nach der Geburt des Sohnes. Die Aufnahme ist quadratisch und unscharf. Über die Fotografie von 1952 gebeugt, bemessen die Pendelbewegungen von Kamera und Körper den Abstand zum historischen Moment. Durch den Sucher schauend bleibt es ununterscheidbar, ob die Kamera nicht scharf stellt oder die Fotografie von Susan Sontag mit ihrem Sohn im Arm als unscharfes Dokument nicht einzufangen ist. Die funzelige Lampe auf dem Archivtisch im Reading Room der UCLA lässt sich nicht justieren. Auf dem Ergebnis spiegelt sich der Betrachter selbst in der reflektierenden Oberfläche: Die Wiederkehr des Spiegelstadiums der Fotografie.

Auf einer dritten Fotografie der Raum ihrer Arbeit. Vor dem Hintergrund unzähliger publicity shots mit Zigarette am Schreibtisch (später auch im Bärenkos-

25 S. Sontag: *On Photography*, S. 8.

26 Die Genehmigung zum Abdruck der hier beschriebenen Privatfotografien Susan Sontags wurde von der Susan Sontag Foundation nicht erteilt. Das Archiv bleibt opak, die Bilder in der Schrift aufgehoben.

tüm), die Susan Sontag auf Anraten von Annie Leibovitz machte, fällt die Abwesenheit der Person ins Auge. Die Protagonisten sind die Stühle, die nicht zum Sitzen, sondern zum Ablegen der Bücher neben den Tisch platziert sind, die Papiere – geordnet auf der rechten, chaotisch auf der linken Seite des Zimmers –, die Schreibmaschine, verschattet im Gegenlicht, das geöffnete Fenster, das den Raum mit Licht flutet. Das Archiv behauptet die Unsicherheit über die Datierung des Moments und den Gegenstand («no date. Susan Sontag's writing desk [?] \langle »), doch die Schriftstücke, Blöcke, die als Originale im Archiv in der Box neben der Fotografie vom Schreibtisch aufbewahrt werden, zertifizieren den Moment ihrer Schreibszene – als gewesene.