

POLARONIOA

oder über den autonomen Charakter der Fotografie von Michael Fehr

Bei seinen Versuchen, auch als Theoretiker sich der Fotografie zu bemächtigen und uns - nun endlich einmal - zu definieren, was denn die "Arbeit des Fotografen" ausmachen sollte, kroch Klaus Honnef nicht nur den Märchen-Bildern der Bechers auf den ästhetischen Leim. Schlimmer noch: Honnef wähnt sich als materialistischer Theoretiker, meint Benjamin mit Kracauer schlagen, Dadek mit McLuhan mixen und uns (nicht zuletzt durch eine Ausstellung) weismachen zu können, die Mythisierungsarbeit u.a. der Bechers sei die "Arbeit des Fotografen": "... je mehr sich der Urheber eines fotografischen Bildes zurückhält, je strikter er darauf verzichtet, sich selbst zu verwirklichen, anstatt den Gegenstand vor der Linse zu vergegenwärtigen, desto besser, gelungener wird das Resultat seiner Bestrebung sein" (1). Denn, so Honnef vorher: "Die Kamera hat einen durchdringenden Blick, ... blickt in Winkel und durchleuchtet Ecken, die niemand geschaut hat, ... enthüllt die Wirklichkeit und stellt ihr eine bildwirksame Diagnose" (2). Und damit ist diesem Primipara, der Benjamin blind nennt und dennoch in einer Reihe mit ihm stehen möchte, klar, auf was es ankommt: auf die fotografische Technik, genauer die Kamera. Denn, nachdem der Fotograf das Motiv ausgesucht und einige Vorkehrungen getroffen hat, spricht der Apparat: "Was danach passiert, ist Sache der Kamera. Sie reproduziert die Wirklichkeit, die sie erfasst, so, wie sie ihr entgegentritt. Und keinesfalls in der Weise, wie der Fotograf sie sieht" (3).

Wäre, was Honnef verkündet, nur falsch, nicht so fatal verkehrt und dabei zugleich eine gefährliche Apologie der Fotoindustrie: man könnte ihn reden lassen. So aber muß auch hier erst wieder zurechtgerückt und begründet werden, was längst schon klar war: Die 'Arbeit der Kamera' ersetzt nicht die 'Arbeit des Fotografen'. Eine banale Erkenntnis. Sie hat sich aber, wie jeder superb ausgerüstete, an Fototechnik schwer schleppende Hobbyfotograf still demonstriert, kaum durchgesetzt und ist nun, Dr. Land sei's gelobt, kaum noch durchzusetzen. Es sei denn, man fängt ganz von vorne an:

I. Statt einer Geschichte: Fünf Thesen zur Entwicklung der Fotografie

1. Dinge und Verhältnisse werden sichtbar, wenn sie von anderen Dingen und Verhältnissen isoliert gesehen werden. Selektives Sehen ist Wahrnehmen und bestimmt wahrnehmendes Sehen Erkennen: Sehen, um zu erkennen, ist ein Bewußtseinsakt.

2. Es gibt gesellschaftlich bestimmte, konventionelle Sehweisen (Perspektiven). Sie sind historisch bedingt.

3. "Perspektive bedeutet, sich anschauend auf eine Ansicht der Dinge einzustellen" (4). Von allen (Bedeutungs-) Perspektiven hat sich die zentralperspektivische Sehweise, als einzig 'rationale' Perspektive, in unserer Zivilisation als vorherrschende Wahrnehmungsweise durchgesetzt: Sie trennt in 'Subjekt' und 'Objekt' und organisiert die 'Objektwelt' nach einem starren, mathematisch-exakten Raumprinzip, für das Dreierlei kennzeichnend ist: die Fixierung des Betrachterstandpunktes (Fluchtpunktes), das Fehlen der Dimension der Zeit und die Egalisierung alles Gesehenen bzw. Abgebildeten zu (bloß quantitativen) Raumscheinungen (5). Die zentralperspektivische Sehweise ist objektiv, insofern ihre Konstruktion rational, d.h. überprüfbar ist; sie ist ideologische Bedeutungsperspektive, insofern sie subjektiv angewandt werden kann (beliebige Festlegung des Flucht- bzw. Betrachterstandpunktes).

4. Die Erfindung der Fotografie macht diese Sehweise technisch herstellbar und erlaubt ihre Fixierung. Als technisches, im Prozess unbeeinflussbares Verfahren reproduziert die Fotografie die optisch wahrnehmbare Realität exakt nach dem mathematisch-abstrakten System und übertrifft dabei die handwerkliche Herstellung der zentralperspektivischen Sehweise (beispielsweise Objektivität: Reproduzierbarkeit unter technisch gleichen Bedingungen; Exaktheit: Abbildung des anscheinend Redundanten; Momentfotografie: Anwendung des starren Raumprinzips auf bewegte Objekte;

usw.). Als mechanisches Verfahren ermöglicht die Fotografie im Prinzip jedermann die Herstellung zentralperspektivischer Abbilder: Mit der Verbreitung der Fotografie wird die zentralperspektivische Sehweise entgültig als vorherrschende Sehweise etabliert.

5. Mit der Fotografie wird die zentralperspektivische Sehweise selbst Teil der Objektwelt.

II. Statt einer Theorie: Überlegungen zur Anwendung der Fotografie

Solange die Herstellung zentralperspektivischer Bilder an das handwerkliche Können einzelner, dafür qualifizierter Individuen gebunden blieb, konnte die subjektive Anwendung des zentralperspektivischen Projektions- bzw. Abbildungssystems nicht wirklich bewußt werden: Die Herstellung zentralperspektivischer Bilder erschien als Objektivierung des Gesehenen. Und als Ergebnisse einer subjektiven Anwendung des 'objektiven' Systems waren solche Bilder zudem auch deshalb schwer zu entlarven, weil sie - in der Regel im Auftrag der jeweils Herrschenden hergestellt - selten eine reine perspektivische Konstruktion, sondern vielmehr deren Anwendung im Sinne der jeweils herrschenden Ideologie, also eine Verquickung von mathematisch-exakter Zentral- und ideologischer Bedeutungsperspektive zeigten.

Mit der Erfindung der Fotografie, der Objektivierung des handwerklichen Könnens im technischen Verfahren, wurde - eben im Vergleich zur Malerei - die individuelle Anwendbarkeit des perspektivischen Abilverfahrens bewußt. Und zunächst falsch eingeschätzt: Für einen Moment erscheinen Malerei und Fotografie als grundsätzliche Alternativen, diese als subjektives, jene als objektives Abilverfahren (6). Bis - infolge der tatsächlichen Anwendung der Fotografie - immer deutlicher wird: Die 'Objektivität' der Fotografie bringt die 'Subjektivität' des Fotografen zum Vorschein.

Fortan ist - wenn auch kaum bewußt - für den Umgang mit der Fotografie eben dieser dialektische Widerspruch bestimmend (7): Als Spannung zwischen der 'Arbeit der Kamera' und der 'Arbeit des Fotografen' treibt die Entwicklung der Fotografie voran. Denn jedes Foto, als seine nur individuelle (beliebige) Lösung, provoziert das nächste (bessere, genauere, spektakulärere), aber genauso individuelle: Die Fotografie vermag Qualität nur als Quantitäten sinnfällig zu machen (8).

Die Dialektik zwischen dem mechanisch-objektiven Reproduktionsverfahren und seiner individuellen, subjektiven Anwendung hat so zu einer unüberschaubaren Bildproduktion geführt, dabei aber einige spezifische Lösungen hervorgebracht, die die Entwicklung der Fotografie historisch wie kategorial bestimmen lassen. So kann man - um hier einige dieser Lösungen zu benennen - mit Susan Sontag die Geschichte der Fotografie generell sicherlich als "struggle between two different imperatives: beautification ... and truth-telling" rekapitulieren (9) und dem ergänzend hinzufügen, daß beide 'Forderungen' in entsprechenden Fototechniken manifest geworden sind. Und nicht weniger zutreffend erscheint es, als Ausdruck eben dieser Dialektik die typischen Haltungen aufzufassen, die der Fotograf im Verhältnis zu seinem Apparat idealiter einnahm: Thomas Neumann hat sie als 'Praktikant', 'Kompositeur' und 'Interpret' bezeichnet und beschrieben als Reaktionen auf bestimmte technologische Entwicklungsstufen des fotografischen Verfahrens (10), doch sind sie heute nicht nur beispielsweise im Hobbyfotografen (Bastlertyp), Werbefotografen und Fotoreporter immer noch präsent, sondern haben sie sich als Spezialisierung und Beruf verselbständigt. Schließlich kann man - um einen dritten Komplex anzudeuten - die ständige Verbesserung und Vereinfachung des fotografischen Verfahrens bzw. der Fotoapparate als vor allem von der Wirtschaft betriebenen Lösung dieser Dialektik betrachten. Sie bringt als massenhafte Anwendung des fotografischen Verfahrens den vorher von Berufsfotografen gewissermaßen verstellten, von Kunstfotografen und Theoretikern wie Honneth vernebelten dialektischen Charakter der Fotografie erst richtig zum Vorschein, indem nun tatsächlich annähernd jedermann sich sein Fotoalbum anlegen und damit seine eigene Interpretation der optisch wahrnehmbaren Realität dokumentieren kann. Allerdings tritt mit der schrittweisen Popularisierung des Fotografierens durch Detektivkamera, Box und Kleinbildkamera ein neues Phänomen in den Vordergrund: Für den Kenner als Qualitätsverlust, äußert es sich für den neuen Typ, der mit dem Fotografieren der Massen erscheint, dem Amateurfotografen,

als Schwierigkeit, die Fototechnik zu nutzen: als Bedienungsproblem. Die Fotogemeinde tritt auseinander: in 'Professionelle' und 'Amateure', mit Bastlern und Künstlern als Zwischengruppe. Nur diese machen weiter in Küche und Badezimmer. Die Profis hingegen entwickeln sich zu spezialisierten Praktikanten, zu Ingenieuren, die ihre Ateliers zu Studios und ihre Labors zu kleinen Fabriken ausbauen. Während die Amateure ihre Filme - und damit sich - den Fotoindustriellen ausliefern. Von hier ab bestimmen diese, also Verwertungsinteressen, endgültig die weitere Entwicklung des fotografischen Verfahrens und geben ihm schließlich eine neue Dimension: die Sofortbildfotografie und hierbei an erster Stelle das SX-70 System sind ihr im Augenblick höchster Ausdruck.

Bis zu deren Präsentation - 1947 bzw. 1972 - war die Entwicklung der Massen-Fotografie (nur von dieser soll im folgenden noch die Rede sein) geprägt von widersprüchlichen Tendenzen: Einerseits verschärften sich die Bedienungsprobleme der Amateure, da die Kameratechnik immer aufwendiger wurde, aufwendigere Kameras aber bessere Ergebnisse versprachen (der Amateur wollte zum 'Kompositeur' werden); andererseits aber hielten die Ergebnisse, die Fotos, nicht das, was die teure Kameratechnik garantieren sollte. Denn den zweiten Teil des fotografischen Verfahrens, das Entwickeln und Abziehen, ließ der Amateur in der Regel von Dritten in Großlabors vollziehen, wo die Bilder - in zunehmend technisierten und standardisierten Verfahren hergestellt - gewissermaßen entindividualisiert und zu Ansichtskarten gleichgemacht wurden. Das war frustrierend. Und, wo nicht durchschaut: als eigenes Nicht-Beherrschen der Technik ausgelegt, außerdem peinlich, denn der Prozess vollzog sich quasi öffentlich, unter den Augen der Fotobranche zumindest. So wird eben sie auch als erste bemerkt haben, wie schnell die generelle Abneigung wuchs, Dritte unkontrolliert die eigenen Bilder sehen zu lassen. Denn mit seiner Popularisierung wurde das Fotografieren privatisiert, und wurden die Fotos intimer.

Der geschäftsschädigenden Dialektik von nicht so gut gelungenen Bildern versuchte die Fotoindustrie zu begegnen, indem sie den Widerspruch - für den Amateur: das Dilemma - zwischen der 'Arbeit der Kamera' und der 'Arbeit des Fotografen' technisch aufzuheben versuchte und Fotosysteme propagierte, die unter bestimmten Bedingungen garantiert gelungene Bilder, und zwar schöne liefern. Das erste Ergebnis dieser Versuche war eine Generation halbautomatischer Einfachkameras, die das Bedienungsproblem im Wesentlichen auf die Auswahl des Motivs und das Auslösen der Verschlusstechnik reduzierten. Mit ihnen bereits gelang es, die geschäftsschädigende Dialektik in eine geschäftsfördernde umschlagen zu lassen: Denn die Bilder, die mit ihnen gemacht werden konnten, waren besser, als diese anspruchslosen Apparate erwarten ließen.

Und wenn schon hier deutlich wurde, wohin die Verwertungsinteressen zielten: auf eine Steigerung der individuellen Bildproduktion, also eine Steigerung des Verbrauchs von Filmmaterialien; und dabei dieses Ziel noch durch eine Vereinfachung (Teilautomatisierung) der Kameratechnik zu erreichen versucht wurde, so brachte erst die Sofortbildfotografie, als eine Weiterentwicklung vor allem des Reproduktionsmaterials und nicht der Reproduktionstechnik - wie übrigens auch zu früheren Zeiten (11) - eine qualitative neue Lösung der grundsätzlichen Problematik - und damit eine Lösung auch des Absatzproblems: Indem das Labor gewissermaßen ins Bild verlegt wurde, erhält der Amateur mit dem Sofortbildsystem eine kleine, aber komplette Fabrik in die Hand gedrückt, die das gesamte fotografische Verfahren mehr oder weniger selbständig abwickelt. Indem diese Fabrik selbsttätig Bilder produziert, ist die Fotoindustrie von der indirekten Verantwortung für nicht gelungene Bilder befreit: zukünftig gibt es nur noch Fehler des Fotografen. Indem er seine Fabrik wieder in Gang setzt und ein neues Bild produziert, kann er sie tilgen: So löst sich - zum Nutzen der Filmhersteller - das qualitative Problem in ein bloß quantitatives auf, und wird verständlich, warum erst mit dem SX-70 System, das alle zwei Sekunden ein Bild produzieren kann und vollkommen automatisiert ist, die Sofortbildfotografie ihren "Siegeszug" um die Welt antreten konnte. Denn erst da, wo Aufnahme und Bildproduktion fast gleichzeitig erfolgen, scheint die Dialektik zwischen der 'Arbeit der Kamera' und der 'Arbeit des Fotografen', also der Entfremdungsprozess, aufgehoben. Als Operateur seiner Sofortbildfabrik wird der Amateurfotograf scheinbar wieder zum Praktikanten. Und eben darin liegt der Reiz.

III. "The World of Polaroid Instant Photography": Die herrschende POLARONIA

"Einstellen. Auslösen. Schon schiebt der eingebaute Motor das Bild heraus. Und vor ihren Augen entwickelt sich ein herrliches Erinnerungsfoto". Die Anzeige, aus der dieser Text entstammt, zeigt dazu in drei Bildern die Entwicklung eines Polaroid-Bildes, auf dem eine glücklich strahlende Jungmutter ihr ebenso strahlendes, gelb eingepacktes Baby dem Beschauer entgegenhält. Darüber, über dem fertig entwickelten Polaroid-Bild ist eine weitere Abbildung zu sehen: Das Portrait des gutaussehenden Mannes, der sich eine Polaroid-Kamera vor's Gesicht hält und dabei mit einem Finger so auf den grünen Auslöseknopf drückt, daß dieser noch zu erkennen ist. Allerdings tritt der belichtete Film bereits aus der Kamera. Die Botschaft ist klar: Wir haben - stellvertretend für uns alle - eine Polaroid-Familie vor uns, die eben einen Polaroid-Prozess vollzieht, der Vater als Operateur, Mutter und Kind als Anlaß der Bildproduktion.

An dieser Anzeige ist vor allem Zweierlei bemerkenswert: Erstens, bei genauerer Betrachtung des Polaroid-Bildes von Mutter und Kind zeigt sich, daß diese Aufnahme keineswegs so spontan entstanden sein kann, wie sie vorgibt. Denn das Kind wird von der Mutter nicht hoch-, sondern nur festgehalten: es sitzt auf einem eben noch erkennbaren Sockel. Das läßt auf eine relativ lange Belichtungszeit, jedenfalls aber darauf schließen, daß nicht, wie aus dem Zusammenhang der Anzeige indirekt entnommen werden muß, Blitzlicht verwendet wurde. Schließlich lassen auch einige andere - hier nicht näher begründbare - Eigentümlichkeiten dieses Polaroid-Bildes die Vermutung zu, daß es höchstwahrscheinlich nicht mit einer Polaroid-Kamera, wie darüber abgebildet, gemacht wurde, sondern die sorgfältig auf amateurhaftes Aussehen arrangierte Arbeit eines 'Professionellen': das Ergebnis der Anwendung einer aufwendigen Aufnahme- und Kamertechnik ist. Zweitens, nicht weniger bemerkenswert ist, daß die Aufnahme, die den 'Vater' mit dem Gerät zeigt, kein Polaroid-Bild ist und offensichtlich nicht als solches erscheinen soll: Das Bild hat weder das typische Polaroid-Format noch den weißen Polaroid-Rand und weist, wie gerade der Vergleich mit dem Polaroid-Bild zeigt, eine differenzierte Tiefenschärfe, vor allem aber eine ganz andere, 'natürliche' Farbqualität auf.

Ohne daß - was lohnend wäre - diese Anzeige eingehender untersucht wird, lassen bereits diese Beobachtungen einige wesentliche Schlüsse über den Charakter des SX-70 Systems bzw. den der SX-70 Bilder zu. In der angedeuteten Differenz zwischen den unterschiedlichen Aufnahmen sind sie versteckt - und nutzbar gemacht für den Werbezweck. Denn es sind zwei kategorial wie technisch unterschiedliche Aufnahmen zu sehen: ein Erinnerungsfoto und eine Sachaufnahme, ein Bild, das vor allem Emotionen dokumentieren und wiedererwecken soll, und ein Bild, das informieren, also rational überzeugen soll, schließlich, ein Bild, was vor allem Schön-Sein meint, und ein Bild, das So-Sein meint, also einen dokumentarischen Anspruch hat. In den unterschiedlichen Techniken, die diese beiden Bilder erfahren lassen, dem SX-70 System und dem 'normalen' Farbfilm, sind eben diese Unterschiede manifest und steigern sich gegenseitig zur eigentlich gemeinten Information: 1. (dokumentarisch) 'So sieht die Kamera aus. So funktioniert sie. So einfach ist ihre Bedienung. Das kannst Du auch.' 2. (sinnlich-emotional) 'So schöne Bilder kannst Du machen. So schön ist Deine Frau wirklich'.

Mit diesem Vergleich, den die Polaroid-Corporation in dieser Anzeige so selber anbietet und als Werbetrack sich gefügig zu machen versucht, ist aber die wesentliche Information über den Charakter des SX-70 Systems gegeben: Nämlich die, daß mit der Entwicklung des SX-70 Systems zugunsten der Erzeugung schöner Bilder - und besserer Gewinnchancen - der Anspruch der Fotografie auf Authentizität in der Tat aufgegeben wurde. Und genau das formuliert die Anzeige eben da ausdrücklich, wo es heißt, daß das SX-70 Bild "brilliante, naturgetreue Polaroid SX-70 Farben" entwickelt. Denn es sind gerade diese SX-70 Farben, besser: der SX-70 Farbsatz, durch den sich das SX-70 Bild von der 'normalen' Fotografie unterscheidet: Werden bei dieser die Fotofarben immer nur als Annäherung an die realen Farben, als deren mehr oder weniger zutreffende Reproduktion erfahren, so wirken diese beim SX-70 System gleichsam nur als Auslöser für die Entwicklung einer in sich abgestimmten, autonomen Farbordnung, die - im Material selbst festgelegt - unter bestimmten Bedingungen in jedem Fall vollständig zum Vorschein kommt. Das heißt: Lieferte das fotografische Verfahren -

gleichwie angewandt - immer eine perfekte zentralperspektivische, 'richtige' Abbildung (= Ordnung) der optisch wahrnehmbaren Realität, so bringt das SX-70 System - gleichwie angewandt - zusätzlich zu dieser (syntaktischen) Ordnung nun auch eine perfekte, im Sinne der Warenästhetik richtige (semantische) Farbordnung des optisch Wahrnehmbaren hervor (12).

Von hier aus erschließen sich die Eigenschaften des SX-70 Systems wie von selbst: Als gleichsam totalitäres System ist ihm das Abbilden der optisch wahrnehmbaren Realität nur Anlaß und Vorwand für die Produktion schöner Bilder. Diese sind sein eigentlicher Zweck. Mit schönen Bildern befriedigt es die Wünsche seiner Benutzer nach schöner Realität. So, wie der Computer die Gesellschaft, 'demokratisiert' dieses System Illusionen und wirft sie als individualisierte Farbschablonen aus. Ihr Reiz besteht darin, daß sie alles verschieden gleichmachen und dabei als Originale - die Welt ihr Abklatsch - erscheinen: "Freundin, bewundernd: "Ach, haben Sie da ein hübsches Kind!", Mutter: "Oh, das ist noch garnichts, Sie sollten einmal sein Foto sehen!" (13). Doch haben diese Bilder selbst nur wieder den Charakter von Reproduktionsvorlagen (14).

Der Fotograf schließlich ist in der Tat nur noch Operateur: Auslöser und Beobachter eines Automaten, der, einmal in Gang gesetzt, selbsttätig arbeitet und lediglich wieder in Gang gesetzt werden muß - seinem Besitzer die Beobachtung des sich selbsttätig entwickelnden Bildes als Surrogat für eigenes Handeln überlassend (15). Mit dem SX-70 System hat die Fotografie das Automationszeitalter erreicht.

Und hier mag deutlich werden, was Honnefs Ausführungen so ärgerlich macht. Sie lesen sich wie eine Bedienungsanleitung zum Umgang mit Fotoautomaten, sind aber im Hinblick auf normale Kameras (Fotomaschinen) formuliert: schlagen also vor, mit diesem wie mit Automaten umzugehen. Mithin: wie die Bechers Produktionsmittel mythisieren, fetischisiert Honnef ein Reproduktionsmittel, setzt an die Stelle des dialektischen ein mechanisches Verhältnis zwischen Fotograf und Kamera und beraubt so - theoretisch zum Glück nur - das Fotografieren um sein emanzipatives Moment.

IV. Bardenheuers POLARONOIA oder: Systemen kann man nur systematisch begegnen

Warum Bardenheuers Arbeit bedeutsam ist, ist schnell gesagt: Seine POLARONOIA machen eben das, was oben anzudeuten versucht wurde, sinnfällig und mehr: in ihnen sind erste, aber wesentliche Konsequenzen daraus gezogen.

Bardenheuers Ansatz, sich das SX-70 System anzueignen, war ein gewissermaßen kindlicher: er nahm Fotoautomat und Film auseinander und in kauf, daß sie dabei zerstört wurden. Doch war dies kein rein destruktiver, sondern ein produktiver Zerstörungsprozess: als bewußter Verstoß gegen die von Polaroid aufgerichteten Tabuzonen (siehe "Gebrauchsanweisung") eine handgreifliche Analyse des Systems, durch die seine einzelnen Funktionselemente auf ihre Eigenschaften und ihr Zusammenwirken geprüft wurden. Übrig blieb als Kernstück des Systems der SX-70 Film, alle anderen Elemente konnten anderweitig, durch andere Technik oder manuelle Bearbeitung ersetzt werden.

Wenn man sagen kann: Im Sofortbild kommt die Fotografie zu sich selbst (16), so ist es eben dies, was Bardenheuers erste Experimente ("Analysen") mit dem SX-70 Film beweisen: den autonomen Charakter dieses Materials. Als Labor im Bild, als Aufhebung von Negativ und Positiv in einem chemischen "Sandwich" vermag das SX-70 Material ein gewissermaßen konkretes Bild seiner selbst und seiner Reaktion auf äußere Einwirkungen völlig unabhängig vom eigentlichen fotografischen Prozess zu entwickeln - und direkt, ohne Kamera also, bearbeitet zu werden.

Das bedeutet: neben der zentralperspektivischen Abbildfunktion des optisch Wahrnehmbaren erlaubt das SX-70 Material seine Bearbeitung im Sinne einer Bedeutungsperspektive. Und zwar unter Ausnutzung der in ihm angelegten Mittel: nicht, wie in der "Kunstfotografie" oder auch der Fotomontage, als Verschleierung, sondern als Hervorbringung seiner Eigenschaften.

Genau diese Möglichkeit spielt Bardenheuer in einer "systematischen Analyse" am Beispiel seines Selbstportraits durch und entlarvt damit den ideologischen Charakter des SX-70 Systems sinnfällig: Denn es zeigt sich nicht nur, daß die Schönungs-technik in diese amerikanische Erfindung selbst eingebaut ist, sondern auch, daß sie nicht mehr überboten werden kann. Jede Bearbeitung der Bilder läßt sie als de-